

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA**

**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**Laurea Magistrale in Lingua e Letteratura Italiana**

**Gli oggetti nell'*Orlando Furioso***

**Relatore: Prof. Sergio Zatti**

**Controrelatore: Giorgio Masi**

**Candidata: Lucrezia Bertini**

**Anno Accademico 2011-2012**

## **Indice:**

<b>Introduzione</b>	(p. 3)
<b>1. L'inchiesta tra epos e romanzo</b>	(p. 4)
<b>2. Il valore degli oggetti</b>	(p. 10)
<b>3. Il valore dell'acquisto</b>	(p. 13)
<b>4. Personaggi e oggetti</b>	(p. 18)
<b>5. Un mosaico di oggetti</b>	(p. 32)
<b>6. Le funzioni fiabesche</b>	(p. 36)
<b>7. Oggetti fiabeschi</b>	(p. 39)
<b>8. Pro bono malum</b>	(p. 42)
<b>9. Donna-oggetto, donna-soggetto</b>	(p. 48)
<b>10. Oggetti allegorici</b>	(p. 58)
<b>Gli animali</b>	(p. 66)
<b>Baiardo</b>	(p. 66)
<b>Brigliadoro</b>	(p. 78)
<b>Frontino</b>	(p. 84)
<b>Rabicano</b>	(p. 101)
<b>Dal cavallo all'ippogrifo</b>	(p. 109)
<b>L'ippogrifo</b>	(p. 112)
<b>Gli oggetti magici</b>	(p. 133)
<b>Oggetti meravigliosi</b>	(p. 133)
<b>Anello</b>	(p. 140)
<b>Corno di Logistilla</b>	(p. 158)
<b>Libro di Logistilla</b>	(p. 169)
<b>Lancia d'oro</b>	(p. 173)
<b>Scudo di Atlante</b>	(p. 184)
<b>Le armi</b>	(p. 197)
<b>Armi di Nembrotte</b>	(p. 197)
<b>Balisarda</b>	(p. 203)
<b>Durindana</b>	(p. 218)
<b>Elmo di Orlando</b>	(p. 233)
<b>Usbergo di Ettore</b>	(p. 240)

## **Introduzione:**

La tesi si pone l'obiettivo di esaminare l'*Orlando Furioso* dalla prospettiva eccentrica, ma tutt'altro che marginale, degli oggetti.

Nella dinamica dell'inchiesta, la costante uniformatrice del poema, gli oggetti ricoprono un ruolo da protagonisti al pari dei personaggi. D'altra parte, non è raro che i personaggi, in quanto a loro volta meta di inchiesta e generatori di desiderio, si trovino a rivestire un ruolo identico a quello degli oggetti materiali; oppure che si dimostrino mero strumento delle passioni, a loro volta personificate, che li possiedono e li usano come se fossero oggetti.

Quella dell'oggettualità è pertanto una dominante del *Furioso* e le sue connotazioni sono esaminate, nella prima parte della tesi, attraverso gli strumenti offerti dalla critica; Fusillo e Auerbach per quanto riguarda lo spazio attribuito agli oggetti nell'epica e nel romanzo; Bodei, per quanto riguarda le mutazioni antropologiche del rapporto uomo-oggetto nel corso della storia, e l'"eccedenza di senso" che da sempre questi proietta sulle cose; ma anche Propp, per quanto riguarda il ruolo strumentale dei personaggi e degli oggetti e la loro funzione, Zatti, Le Goff e Todorov.

Nella seconda parte della tesi, con il supporto della rassegna di Rajna, vengono presi in esame singolarmente i percorsi di ciascuno dei principali oggetti materiali che compaiono nel poema, per ricostruirne trasversalmente la vicenda e riassumerne il ruolo che spesso rimane in secondo piano a una lettura integrale.

## 1. L'inchiesta tra epos e romanzo:

La posizione occupata dagli oggetti nell'*Orlando Furioso* è tutt'altro che di secondo piano. E questo non solo a causa del loro grande numero e della varietà di forme in cui compaiono (anelli, spade, armature, libri magici). Anzi, questo grande numero e questa varietà sono piuttosto una *conseguenza* del ruolo unico che gli oggetti sono chiamati a svolgere nel poema ariostesco.

La loro funzione non è decorativa, né servono frequentemente da spunto per digressioni descrittive estranee allo svolgimento della vicenda: e anche quando, come accade di rado, gli oggetti sono descritti, ciò avviene sempre brevemente e tramite un paio di aggettivi canonici. Sotto questo profilo, il *Furioso* è decisamente un romanzo di impostazione classica, almeno secondo l'inquadramento di Massimo Fusillo.

Nel suo saggio *Feticci* (2012), quest'opera opera una ricca rassegna delle apparizioni degli oggetti nella letteratura e dei diversi ambiti in cui essi sono sfruttati, tenendo conto innanzi tutto di quello, più antico di tutti, di protagonisti dell'*excursus* descrittivo. Da questo punto di vista distingue due filoni letterari, in base al diverso spazio che viene riservato alla descrizione degli oggetti e dal diverso ruolo ad essa assegnato rispetto alla narrazione. Il primo filone sarebbe quello dell'epica antica, inaugurato da Omero; in esso le descrizioni di oggetti, comunque rare, quando presenti sono narrativizzate; come nel caso dello scudo di Achille, del quale si descrivono la storia e il procedimento di fattura, senza soffermarsi sul semplice enunciare le componenti, i materiali, il colore. E, sempre come nel caso dello scudo di Achille, le descrizioni di oggetti nell'epica antica non sono mai funzionali alla trama, bensì parentesi digressive che potrebbero essere eliminate senza che questa subisca alcuna conseguenza. Il modello omerico sarebbe poi divenuto canonico, imponendo i propri stilemi anche agli autori successivi, e definendo i caratteri tipici della letteratura di stampo classicistico delle epoche posteriori<sup>1</sup>.

In linea con esso, le parti per così dire descrittive del *Furioso* sono ben poche. In genere, gli oggetti non sono descritti dal punto di vista fisico neppure quando ce ne sarebbe bisogno, ad esempio nel caso dell'ippogrifo, creatura inventata da Ariosto il cui aspetto viene lasciato quasi completamente all'immaginazione del lettore. Le descrizioni, invece, in cui l'autore indulge sono quattro; quella della fonte di Merlino (XXVI), della sala dipinta nella Rocca di Tristano (XXXIII), della sala delle statue nel palazzo dell'ospite padano (XLII), e del padiglione di Cassandra (XLVI). Quello che viene presentato non è il procedimento di fattura degli oggetti, cioè qualcosa di antecedente all'esistenza dell'oggetto, ma qualcosa di gran lunga successivo, una profezia: si tratta di un pretesto per celebrare uomini e donne contemporanei ad Ariosto, e, in particolare, membri

---

<sup>1</sup> M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna, 2012, capitolo I, pp. 33-36

della stirpe estense. Comunque, esattamente come accadeva nei poemi omerici, queste cosiddette descrizioni sono tutt'altro che statiche (si celebrano le imprese di questi individui), e si può senza dubbio dire che la loro introduzione sia contraria alla coesione narrativa o comunque accessoria rispetto alla vicenda.

Fusillo identifica questo filone epico, in cui la narrazione è dominante e la descrizione subordinata, con una propaggine di quello che Auerbach, in *Mimesis* (1946), definisce il “filone originario della letteratura occidentale”: per Auerbach, questo filone originario attribuisce di necessità alla letteratura elementi alti e tragici e non concede spazio per il quotidiano, né nelle azioni né negli oggetti<sup>2</sup>.

Opposto è il filone che nasce con l'ellenismo; ai poeti alessandrini spetta il merito di aver introdotto la descrizione nei loro scritti, ad Apollodoro quello di aver trasportato questo stilema narrativo, nato in sede lirica ed epigrammatica, nel genere epico, introducendo nelle sue *Argonautiche* diverse divagazioni in cui gli oggetti vengono descritti non tramite il racconto dinamico del succedersi di azioni che ha portato alla loro fabbricazione, ma in maniera statica ed emotiva, cioè attraverso dati sensoriali e con un gusto aneddótico che indulge nel sottolineare la grazia di certi particolari. A partire dal Vello d'Oro, del resto, nel poema di Apollodoro gli oggetti non sono un mero accessorio, bensì hanno un peso determinante sullo svolgersi dell'azione principale. Fusillo osserva come una letteratura che conceda tanto spazio agli oggetti sia tipica di un'età borghese, nella quale la materialità ha acquistato importanza e la letteratura la ha persa, diventando gioco e distrazione<sup>3</sup>.

Colpisce come questa definizione si attagli particolarmente bene all'epoca di Ariosto, e anche alla sua condizione personale di intellettuale di corte; e colpisce tanto più dato che abbiamo già osservato come nel *Furioso* il gusto descrittivo per gli oggetti, a dispetto di tutte le considerazioni storicistiche, manchi completamente, consentendoci di classificare il poema, sotto questo rispetto, come erede del ciclo omerico piuttosto che di quello alessandrino.

Questo aspetto del *Furioso* può essere messo in relazione con la tendenza classicista (e, nel caso di un poema cavalleresco, epica) che contraddistingue tutta la produzione letteraria del Cinquecento; e, del resto, nota Zatti<sup>4</sup>, è anche conseguenza della precoce contaminazione avvenuta in area italiana tra ciclo bretone e ciclo carolingio, che ha comportato il costituirsi di una pulsione all'unità e all'ordine di tipo epico all'interno dell'universo cavalleresco di matrice bretone. E tale pulsione si era andata tanto più accentuando con quella che Brusciagli definisce “sazietà del

---

<sup>2</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000, capitolo I, pp. 3-29

<sup>3</sup> M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna, 2012, capitolo I, pp. 36-40

<sup>4</sup> S. ZATTI *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1990, capitolo I, *Il Furioso tra epos e romanzo*, pp. 11-13

romanzo cavalleresco”, che aveva fatto seguito alla fase “più espansiva ed entusiasta del genere”. Agli albori del Cinquecento il moltiplicarsi di infinite opere gemelle, di autori spesso illetterati e ancor meno ispirati, aveva prodotto un senso di saturazione, oltre che una svalutazione del genere nel suo complesso. Ad accentuare il fenomeno aveva contribuito poi un clima politico drammatico, che faceva sì che le vicende romanzesche, per di più spesso messe su carta da autori scadenti, fossero sentite più che mai come vane e fatue, e in quanto tali indegne di un artista di levatura; anche perché erano ormai incapaci di soddisfare le aspettative di un pubblico sempre più esperto e sempre più stanco<sup>5</sup>.

Nacquero una serie di tentativi più o meno oltranzisti, e in generale poco riusciti, di respingere il repertorio più propriamente romanzesco ai margini dei poemi in ottave, a vantaggio di un maggior realismo (quello di opere di ambientazione storico-contemporanea o classica) o comunque di una tensione tragica che tendeva alla “precipitazione degli elementi popolari” e all’ “isolamento preferenziale di quelli illustri”, per usare le parole di Dionisotti<sup>6</sup>.

Il clima coinvolse inevitabilmente anche coloro che scelsero di proseguire con la materia più nota, ovvero i continuatori del Boiardo, ad esempio l’Agostini e il Cieco. Il loro intento fu perciò, pur nella continuità della trama, di eliminare o limitare strettamente quella componente amorosa che aveva fatto l’originalità dell’opera del conte di Scandiano, e, di contro, moltiplicare le “venture” cavalleresche che, secondo i dettami più arcaici del ciclo bretone, si susseguono accumulandosi senza filo conduttore, in una sequenza suscettibile di proseguire all’infinito la cui dinamica Saccone ha battezzato del “ricominciamento ininterrotto”<sup>7</sup>.

Completamente diversa è la strategia unificatrice adottata da Ariosto. E, dato quanto scritto da Fusillo circa l’affiorare degli oggetti in letteratura nelle epoche borghesi, non deve sorprendere che questa strategia si fondi proprio su di essi. Nel *Furioso* gli oggetti, infatti, pur non essendo descritti, hanno sulla trama un’azione determinante.

Sono protagonisti: e ciò perché a essere motore unico dell’azione è il desiderio di possesso. L’*Orlando Furioso* non è, come i cantari o ancora l’*Innamorato*, costituito da una succedersi di “venture” che gli eroi incontrano per caso o delle quali vanno scientemente in cerca per dar prova del proprio valore. Se i cavalieri del *Furioso* agiscono è solo ed esclusivamente per brama di un oggetto, un oggetto conteso tra due o più personaggi (come l’elmo di Orlando, ambito da Ferrau); un oggetto smarrito e cercato da chi lo ha perduto o da qualcuno per lui (come il senno di Orlando, ritrovato da Astolfo); un oggetto di cui si è sentito parlare in modo tale da far sorgere il desiderio di

---

<sup>5</sup> R. BRUSCAGLI, *‘Ventura’ e ‘inchiesta’ tra Boiardo e Ariosto*, in *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, pp. 87-91

<sup>6</sup> C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, pp. 232-3

<sup>7</sup> E. SACCONI, *Il soggetto del Furioso*, Liguori Editore, Napoli, 1974, p. 101

possederlo (come sempre Durindana per Mandricardo); un oggetto che è necessario procurarsi per portare a compimento una determinata impresa (come l'anello che Bradamante deve sottrarre a Brunello). Del resto, nota sempre Zatti, gli oggetti svolgevano un'azione accentratrice (per quanto parziale e inefficace) finanche nella materia di Bretagna, caotica e centrifuga per eccellenza: “nella letteratura arturiana una concezione “casuale” dell'avventura è contraddetta progressivamente da una spinta che mira a determinare il caso come “destino”, per risolversi poi esplicitamente in una concezione provvidenziale, quale è quella della mistica ricerca del Graal. L'*aventure* si iscrive sempre più consapevolmente nella cornice unitaria e ideologicamente orientata della *quête*”<sup>8</sup>.

Quello che Ariosto fa, dunque, è assumere un elemento già presente nella tradizione dei cantari bretoni e accentuarlo sistematicamente al fine di sfruttarne appieno il finora latente potenziale unificatore, così da conferire alla sua materia un ordine e una regolamentazione che la avvicina maggiormente all'epica di matrice carolingia (dove però l'inchiesta è assente!). Subordinate al desiderio di possesso, le imprese dei cavalieri dell'*Orlando Furioso* risultano indirizzate a uno scopo e, in quanto tali, teleologicamente orientate. Alla logica eternamente addizionale della materia bretona delle origini si sostituisce una serie di azioni che, essendo indirizzate a uno scopo, hanno un fine, e, ancor più, una fine, nel possesso.

Certo, se ci si attendesse a questo principio potrebbe emergere un inconveniente. Se infatti ciò che muove i paladini non è il desiderio inesauribile di sempre nuove avventure, ma il desiderio materiale, funzionale proprio perché conclusivo, come evitare che il conseguimento di quanto desiderato porti il romanzo in tempo brevissimo alla stasi? Ariosto ci riesce impedendo sistematicamente che tale conseguimento si realizzi. Bruscaqli fa osservare come l'Agostini, nel suo *Quarto libro*, tenda a chiudere immediatamente una ad una le “venture” inaugurate e lasciate incompiute da Boiardo per dar luogo a un succedersi di prove sempre nuove. Da parte sua, nota sempre Bruscaqli, nello scrivere la sua continuazione l'Ariosto agisce in senso diametralmente opposto. Le inchieste dei paladini non si concludono mai perché mai si arriva al successo.

Emblematico è il caso dell'inchiesta di Bradamante, che cerca Ruggiero. Nel volgere di qualche ottava l'Agostini fa sì che la donzella raggiunga il suo amato e ottenga le agognate nozze; anzi, si spinge ancor più in là, arrivando a descrivere la morte predestinata di Ruggiero, provocata, così come era scritto, dalle trame del perfido Gano<sup>9</sup>. Al contrario, Ariosto dilata infinitamente l'inchiesta di Bradamante, facendo sì che per ben 43 canti debba vagare senza successo sulle tracce del suo Ruggiero. Come è possibile giustificare una così lunga dilazione, un così ostinato inseguimento che tuttavia sempre, fino alla fine, fallisce lo scopo?

---

<sup>8</sup> S. ZATTI *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1990, capitolo I, pp. 11-13

<sup>9</sup> R. BRUSCAGLI, *'Ventura' e 'inchiesta' tra Boiardo e Ariosto*, in *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, pp. 98-105

Ariosto si vale nuovamente di un elemento tutt'altro che nuovo nei poemi cavallereschi: quello dell'*entrelacement*, una tecnica utilizzata dai canterini per mantenere viva l'attenzione del pubblico, ma, in quanto antiunitaria e dispersiva, ormai evitata o comunque usata in maniera assai ridotta dagli autori che miravano a raggiungere un certo grado di drammaticità. Se un tempo questa tecnica era stata in grado di sorprendere l'uditorio, se forse era ancora in grado di destare la curiosità del popolo, era ormai un espediente troppo noto e scontato per far presa su un pubblico di corte. Eppure Ariosto, ancora una volta in controtendenza rispetto agli altri continuatori di Boiardo e in generale agli autori contemporanei, si assume la responsabilità non solo di adoperarlo, ma anche di farlo con una sistematicità che non aveva precedenti (nemmeno a livello popolare).

Scrivono Zatti: "Invece di ripudiare una tecnica ormai abusata e logora [...], Ariosto la fa propria con una tale frequenza e intensità di applicazione da compromettere, in misura ben maggiore dei predecessori recenti (Pulci, Boiardo) che ne fanno un uso relativamente più parco, la linearità e la fluidità del racconto. Parallelamente [...] valorizza certi meccanismi tematici (l'inchiesta). Ma fa qualcosa di più importante ancora: mette in rapporto di implicazione reciproca i due elementi in questione. Mi pare che una delle novità storicamente sostanziali del *Furioso* sia da individuare nella esemplarità di questo rapporto di interdipendenza che si viene a stabilire tra *entrelacement* e inchiesta, termini che nel riuso ariostesco assumono una sorta di rimotivazione e surdeterminazione reciproca. [...] Nel *Furioso* tutti o quasi i personaggi sono titolari di un'inchiesta, impegnati in una ricerca, portatori quindi di un desiderio. E pertanto ognuno è ostacolo per tutti gli altri, che gli sono concorrenti e rivali, perché gli oggetti di desiderio sono in larga misura comuni. Siamo lontani dalla *quête* singola dell'eroe cortese che costruisce le sue avventure sul superamento di ostacoli prefissati (le diverse "prove") che hanno pura funzione nobilitante per l'individuo e ritardante per il racconto, e la cui presenza è, per così dire, quella passiva di farsi eliminare con più o meno destrezza e fatica. Le inchieste ariostesche, favorite e vorrei dire indotte dalla configurazione labirintica della selva, si attraversano reciprocamente, perché ogni personaggio si ritaglia una traiettoria che non può fare a meno di interferire, venire a conflitto con quella degli altri. Ne consegue che il poema ariostesco è, significativamente, una rappresentazione di *quêtes* mancate: di azioni e di imprese, cioè, dove la regola è il fallimento e solo un'eccezione il successo"<sup>10</sup>.

L'episodio ariostesco nel quale il meccanismo dell'inchiesta conosce la sua espressione più complessa e poetica è quello del palazzo di Atlante, una delle tante varianti delle trappole ideate dall'incantatore per tenere prigioniero Ruggiero in modo da posticipare la sua conversione al cristianesimo, le sue nozze e la sua morte. I cavalieri che passano nelle sue vicinanze sono preda di

---

<sup>10</sup> S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1990, cap. I, p. 15



un'illusione per ciascuno diversa, ma che riguarda sempre il fatto che sia stato loro sottratto, e portato dentro l'edificio, un bene prezioso. Rajna definisce questo passo "una delle creazioni più belle e più originali di Ariosto". Già nell'*Innamorato*, nota Rajna, era accaduto che i paladini fossero stati tratti in trappola con arti magiche, e che l'inganno fosse per ciascuno diverso (era accaduto, ad esempio alla Riviera del Riso o sul Lago di Morgana): ma la particolarità del palazzo di Atlante consiste nella visione che i cavalieri hanno che sia stata sottratta loro quella cosa "che più ciascun per sé brama e disia"<sup>11</sup>.

Se un oggetto infatti è in grado di suscitare desiderio, non lo susciterà certo in un cavaliere solo, ma in più di uno; e questo non solo per l'effettiva desiderabilità dell'oggetto stesso, stabilita sulla base di criteri condivisibili. Un oggetto diventa infatti prestigioso, e meritevole di essere desiderato, anche per il solo fatto di essere ambito. A questo proposito Zatti richiama quanto scritto da Girard in *Mensogne romantique et vérité romanesque* a proposito del "desiderio mimetico". Proprio su questo concetto Girard fonda una teoria del romanzo moderno: il desiderio mimetico sarebbe un meccanismo psicologico, sulla base del quale l'individuo non è più autentico generatore dei propri desideri e delle proprie aspirazioni, ma li prende, per così dire, in prestito da un modello idoleggiato. Cercando di assimilarsi ad esso, l'individuo ne assume innanzi tutto i valori e i gusti: pertanto l'oggetto del desiderio del modello, che magari di per sé non sarebbe stato tale da suscitare interesse nell'individuo, diventa desiderabile poiché la mediazione del modello lo investe di autorevolezza e di prestigio. Questo fa sì che un desiderio concepito da una persona ammirata si diffonda come un'epidemia tra tutti coloro che ambiscono a identificarsi con lei.

Non solo: "Scatta allora la rivalità, perché il prestigio del mediatore ha generato, per imitazione, un desiderio concorrente. In questo caso il mediatore non può fare la parte di modello senza contemporaneamente fare, o sembrare di fare, la parte dell'ostacolo"<sup>12</sup>. Procurarsi un oggetto che manca a qualcuno che si ammira (e che di conseguenza si ritiene essere al di sopra di noi stessi) ci porterà ad avere qualcosa in più di lui: e per di più, qualcosa che sappiamo per certo che egli desidera, e il cui possesso da parte nostra non potrà quindi che avvertire come un privilegio. Impadronendoci di qualcosa che chi invidiamo desidera ribalta i rapporti di forza e trasforma noi stessi nell'invidiato modello di colui che è stato modello nostro.

A giudizio di Zatti, questa situazione di costante contesa e di instabilità, dominata dal desiderio "mimetico" e pertanto dal continuo porsi a paragone con gli altri, è riflesso delle dinamiche della corte rinascimentale, delle rivalità e dei conflitti tra gli intellettuali e i funzionari che si contendevano il favore del principe: invano si era cercato di disciplinare questa violenza

---

<sup>11</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo VII, pp. 220 e ss.

<sup>12</sup> S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1990, p. 115

sotterranea sulla base di ideali di misura e di razionalità, come si proponeva di fare Castiglione nel *Cortegiano*. “La foresta è lo specchio “selvaggio” della corte: vale a dire che si propone come il rovescio della *civitas* umanistica, come il ribaltamento dell’ottimismo civile [...] ispirato alla celebrazione delle virtù che collaborano alla fondazione e allo sviluppo armonico della vita consociata”<sup>13</sup>.

Ovviamente, trattandosi di un riflesso speculare, per molti versi il *Furioso* mostrerà la realtà al contrario di quella che è. Come scrive Le Goff: “L’autore del romanzo cortese rispecchia il reale sociale per darne un’interpretazione che è spesso inversione”<sup>14</sup>: e questo perché la letteratura, come ricerca del bello e del piacevole, tende a manifestare desideri e stilizzare aspirazioni più che a fotografare lo stato della realtà. Così, nel *Furioso*, le rivalità meschine per i favori del proprio principe sono riportate allo schematismo elementare, più brutale senz’altro, ma altresì più poetico e suggestivo (almeno nell’immaginazione che se ne dà), di un medioevo cavalleresco. La cosiddetta letteratura d’evasione, cui è ascrivibile senza dubbio anche il *Furioso*, consiste proprio nel dare espressione a conflitti e frustrazioni che l’uomo vive nella propria quotidianità, ma trasponendoli in modo tale da far sì che a quella stessa quotidianità che li ha ispirati siano sottratti. Ciò è reso possibile dalla creazione di un mondo totalmente altro, nel quale però vengono riprodotte dinamiche simili a quelle di questo. Rivestite con fatti d’armi e di sangue, vissute da principi e cavalieri, le esperienze familiari acquistano una connotazione eroica ed epica in grado di riscattarne la banalità e il grigiore, senza che vengano meno l’empatia e il conseguente coinvolgimento. L’identificazione diventa di tipo ammirativo, ed è questo a renderla distensiva e catartica. In questa chiave gli oggetti acquistano nel *Furioso* un valore simbolico, di un simbolismo affettivo generico più che di un simbolismo dotato di una corrispondenza univoca, in quanto il continuo meccanismo di temporaneo godimento e subitanea sottrazione di ciò che si desidera è stato sperimentato in vita da qualunque lettore nelle forme più varie. E questo malgrado nessun lettore moderno abbia mai preso parte a un duello o si sia visto contendere il proprio cavallo.

## 2. Il valore degli oggetti

Un tale investimento libidico su specifici oggetti materiali può apparirci eccessivo; e certamente c’è qualcosa di artificioso in questa caccia infinita in cui i paladini si inseguono per sottrarsi questo o quello. Tuttavia, sarebbe un errore attribuire a questa continua caccia al tesoro una

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 121

<sup>14</sup> J. LE GOFF, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese, in Il meraviglioso e il quotidiano nell’Occidente medievale*, Laterza, Bari, 2010, a cura di Michele Sampaolo, p. 140

funzione puramente letteraria e simbolica: il rapporto dei cavalieri ariosteschi con gli oggetti veri e propri ha qualcosa di autentico.

Può essere illuminante, al proposito, quel che osserva Bodei riguardo alla mutazione antropologica che nella modernità è avvenuto nel nostro rapporto con le cose. Con la produzione in serie, scrive Bodei, gli oggetti sono “progettati per non durare”<sup>15</sup>. Non solo: se non muoiono di morte naturale, cioè consumandosi (che sarebbe quasi lo scopo per cui oggi sono costruiti), vengono uccisi artificialmente (di morte “violenta”, per Jean Baudrillard<sup>16</sup>) perché soppiantati da modelli più avanzati. Non è pertanto interesse del venditore, né preoccupazione dell’acquirente, l’esistenza di un oggetto duraturo: gli oggetti “muoiono prima di noi”<sup>17</sup>. Ma non era così in passato, quando la permanenza era un requisito fondamentale, e addirittura dato per scontato: gli oggetti erano merce costosa e di raro acquisto, destinata in alcuni casi (stoviglie, mobilia, ma anche abiti e attrezzi) a passare di generazione in generazione. Prima della produzione industriale “ogni oggetto creato in un unico esemplare, e per giunta su commissione, è certamente suscettibile di caricarsi di valore e di affettività”<sup>18</sup>.

Gli oggetti che i paladini si sottraggono gli uni con gli altri sono unici; perciò sono importanti e da ciò nasce spontanea la dinamica della sottrazione che ha sì, come abbiamo detto, significato di simbolismo sociale, ma che può esprimersi in questa forma proprio a causa dell’allora ovvia considerazione che, perché un oggetto lo abbia qualcuno, bisogna che non lo abbia qualcun altro.

Al contrario, in un’epoca come quella attuale, il consumatore può desiderare un oggetto in possesso di qualcun altro e contemporaneamente averlo per sé; anzi, con il susseguirsi delle mode il consumatore desidera un oggetto *solo* finché lo vede in possesso *anche* di altri, perché la comune proprietà lo porta a identificarsi con un gruppo dal quale l’esclusività di un possesso solitario lo estranerebbe. A questo proposito, Bodei parla di una doppia dicotomia: temporale, tra “squalificazione” e “rigenerazione” dei prodotti dovuta alla moda; e sociale, tra “originalità ambita” e “omologazione raggiunta”, dal momento che ciascuno “ritiene di conservare la propria identità” solo nella misura in cui “si ascrive a un gruppo”<sup>19</sup>. L’identità moderna, sul modello della fabbrica, è fondata sull’appartenenza e la condivisione di modelli con la collettività: e questo perché la moltiplicazione di uno stesso prodotto (previa l’applicazione di un marchio riconoscibile che dimostri che dello stesso prodotto si tratta) ha modificato il nostro rapporto con l’oggetto e la sua simbologia, senza tuttavia che la logica del desiderio mimetico venga a cadere.

---

<sup>15</sup> R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009, capitolo II, p. 56

<sup>16</sup> J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, in R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009, capitolo II, p. 56

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009, capitolo II, pp. 76-7

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 71

Nel *Furioso* la produzione in serie è associata, non a caso, al malefico archibugio. Nella descrizione del suo assemblaggio abbiamo una rappresentazione di quella che sembra una catena di montaggio odierna, dalla quale escono una serie di prodotti analoghi e di pari valore, distinguibili solo per nome e piccole caratteristiche. Questo nuovo tipo di armi è associato al nuovo combattente, “soldato” e non più cavaliere (viene invitato a restituire le armi che del cavaliere sono l’emblema); colui che, viene detto chiaramente, combatte non più per gloria o per ideale, ma per ben più materiali “stipendi”.

Italia e Francia e tutte l’altre bande  
del mondo han poi la crudele arte appresa.  
Alcuno il bronzo in cave forme spande,  
che il liquefatto ha la fornace accesa;  
bùgia altri il ferro; e ci piccol, chi grande  
il vaso forma, che più e meno pesa:  
e qual bombarda e qual nomina scoppio;  
qual semplice cannon, qual cannon doppio;

qual sagra, qual falcon, qual colubrina,  
sento nomar, come al suo autor più agrada;  
che ‘l ferro spezza, e i marmi apre e ruina,  
e ovunque passa si fa dar la strada.  
Rendi, miser soldato, alla fucina,  
pur tutte l’arme c’hai, fino alla spada;  
e in spalla un scoppio o un arcobugio prendi;  
che senza, io so, non toccherai stipendi.

(XI, 24-25)<sup>20</sup>

Questo è tuttavia solo un accenno di una forma di diffusione degli oggetti che era ben lungi dall’essere, al tempo di Ariosto; nel Rinascimento era ancora concepibile un attaccamento nei confronti delle cose che per noi non ha più ragion d’essere. Quel che trapela da queste ottave, tuttavia, è un già ben evidente rimpianto per il modo di vivere di un passato ormai trascorso e letterariamente idealizzato. Già al tempo di Ariosto si avvertiva un sovvertimento nel rapporto con le cose: i nuovi oggetti, più pratici e più utili, erano avvertiti come meno poetici e inautentici.

Il progresso tecnologico non può esistere, nel mondo cavalleresco: alla sua nascita corrisponde la fine del Medioevo idilliaco immaginato dai cantari, nei quali non è certo concepibile

---

<sup>20</sup> Questa e tutte le successive citazioni del *Furioso* sono tratte dall’edizione a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET (2006)

che venga elaborato un modello di spada più avanzato, o anche solo identico, a quelle esistenti. Non esistono oggetti non più utilizzabili, nel *Furioso*, né oggetti superati da modelli più avanzati: il passato arcadico è un eterno e immobile presente in cui ciò che ha un valore ed è prezioso avrà valore per sempre.

### 3. Il valore dell'acquisto

Per questo Mandricardo deve partire dall'altra parte del mondo per cercare Durindana: perché di Durindana ce n'è una sola. D'altro canto, proprio il fatto che ce ne sia una sola le conferisce un valore e uno statuto inimitabili, e fa sì che chi la possiede abbia realmente di che gloriarsi, qualcosa che non avrebbe una copia: e questo proprio per il metodo obbligato di appropriazione-sottrazione dell'oggetto unico.

Non bisogna inoltre trascurare come in una logica cavalleresca i conflitti avvengono alla luce del sole e assumono la manifestazione più palese e violenta: il duello. Non si elemosinano le prebende e i riconoscimenti presso il signore, che li distribuisce a proprio capriccio, ma si guadagna ciò che si desidera con le armi in pugno: non c'è, o almeno non ci dovrebbe essere, un intermediario tra il valore e il premio che in virtù di esso si conquista. Pertanto, un oggetto in possesso di un individuo lo rende superiore a coloro che desiderano lo stesso oggetto, non solo perché questi concepiranno per lui invidia e ammirazione, ma *per il solo fatto di averlo ottenuto*.

Non si tratta, si badi bene, di una concezione improntata dalla religiosità, secondo la quale cioè solo chi è moralmente degno può entrare in possesso di un determinato oggetto (come accadeva ad esempio a Lancillotto, che in quanto peccatore non poteva recuperare il del Graal). Semplicemente, l'essere in grado di "acquistare" un oggetto (in senso tutt'altro che moderno, superando prove imposte allo scopo, o conquistandolo in duello per sottrarlo a chi già lo possiede) fornisce una dimostrazione inequivocabile del valore del cavaliere: il fatto che questi detenga un oggetto implica automaticamente che sia più meritevole di possederlo di tutti coloro che lo hanno avuto o voluto prima di lui, perché a discapito di tutti loro lo ha ottenuto e lo conserva. Gli oggetti più ambiti assumono il valore di una medaglia. In Ariosto non ci sono oggetti sacri per la comunità, ma solo oggetti desiderati, individualmente e per se stessi. Gli unici ostacoli all'inchiesta di un cavaliere sono gli altri cavalieri: solo loro sono le prove, tutt'altro che nobilitanti, ma semplicemente terrene, che ciascuno vede frapporsi tra sé e il suo desiderio.

Il modo unanimemente riconosciuto come legittimo di entrare in possesso di un oggetto è quello di superare, e non aggirare, queste prove; la cosa è data per scontata, tanto che Ariosto vi accenna in maniera quasi parentetica a poema quasi concluso, nel canto XLIV, con riferimento

all'episodio in cui Orlando restituisce a Ruggiero Balisarda insieme a Frontino e l'usbergo di Ettore:

La spada Orlando gli rimesse a canto,  
l'arme d'Ettore, e il buon Frontin gli diede;  
sì per mostrar del suo amor segno espresso,  
sì per sapere che dianzi erano d'esso.

E quantunque miglior ne l'incantata  
spada ragione avesse il paladino,  
che con pena e travaglio già levata  
l'avea dal formidabile giardino,  
che non avea Ruggiero a cui donata  
dal ladro fu, che gli diè ancor Frontino;  
pur volentier gliene donò col resto  
de l'arme, tosto che ne fu richiesto.

(XLIV, 16-7)

Un oggetto "donato" (da un ladro, ma non è assolutamente questo il punto della questione, dal momento che l'accento è su "donata") non appartiene quanto un oggetto conquistato "con pena e travaglio"; il possesso non è questione di detenere semplicemente un bene nell'ambito della legalità, ma una più complessa legittimazione da ottenere al cospetto degli uomini grazie alle proprie imprese. Una sottrazione avvenuta in uno scontro leale autorizza al possesso almeno quanto, se non più, di una trasmissione volontaria.

Perciò, quando Mandricardo si impossessa infine di Durindana senza combattere, perché Orlando, impazzito, la ha gettata via, sente il bisogno di giustificare il proprio gesto di fronte a se stesso e ai presenti attribuendo il comportamento del paladino alla paura dello scontro (data la superiorità di lui, Mandricardo, come avversario), e proclamandosi di conseguenza meritevole della vittoria.

dicendo: -Alcun non me ne può riprender:  
non è pur oggi ch'io l'ho fatta mia,  
et il possesso giustamente prendere  
ne posso in ogni parte, ovunque sia.  
Orlando che temea quella difendere,  
s'ha finto pazzo, e l'ha gittata via;  
ma quando sua viltà pur così scusi,

non debbe far ch'io mia ragion non usi-

(XXIV, 58)

E ancora, nel raccontare l'episodio a Gradasso, o che si illuda o che menta consapevolmente:

E Mandricardo disse ch'avea fatta  
gran battaglia per essa con orlando;  
e come finto s'era quel poi matto,  
così coprire il suo timor sperando,  
ch'era d'aver continua guerra meco,  
fin che la buona spada avesse seco.

E dicea ch'imitato avea il castore,  
il qual si strappa i genitali sui,  
vedendosi alle spalle il cacciatore,  
che sa che non ricerca altro da lui.

(XXVII, 56-7)

In quest'ottica il peggiore (nonché il più diffuso) degli insulti consiste nell'accusa rivolta a un avversario di detenere qualcosa illegittimamente: dove l'illegittimità del possesso non consiste, ovviamente, nell'aver sottratto un oggetto con la violenza, ma all'opposto nel non averlo fatto, e nell'essersene impossessato con il furto o con la frode, come vediamo già nello stesso episodio di Mandricardo, quando Gradasso afferma di Durindana:

Tu senza testimoni in su la strada  
te l'usurpasti; io qui lite ne muovo.

(XXVII, 58)

Simile è l'accusa che Mandricardo rivolge indirettamente a Orlando a proposito di Durindana:

-come rubata fu, non ti so dire.  
Or che la porti il paladino, parme;  
e di qui vien ch'egli ha sì grande ardire.  
Ben penso, se con lui posso accozzarme,  
fargli il mal tolto omai restituire-

(XXXIII, 79)

E sugli stessi presupposti si basa la vanagloria di Ferrau, che si vanta del fatto che in passato avrebbe avuto ripetute occasioni di privare Orlando dell'elmo (senza sapere che è Orlando stesso colui col quale sta parlando). Si noti come le sue parole suscitino nel paladino una collera profonda.

Il vantator Spagnuol disse: - Già molte  
fiate e molte ho così Orlando astretto,  
che facilmente l'arme gli avrei tolte,  
quanto indosso n'avea, non che l'elmetto;  
e s'io nol feci, occorrono alle volte  
pensier che prima non s'aveano in petto:  
non n'ebbi, già fu, voglia; or l'aggio, e spero  
che mi potrà succeder di leggiero-

Non poté aver più pazienza Orlando,  
e gridò: -Mentitor, brutto marrano  
in che paese ti trovasti, e quando,  
a poter più di me con l'armi in mano?  
Quel paladin, di che ti vai vantando,  
son io, che ti pensavi esser lontano.  
Or vedi se tu puoi l'elmo levarme  
o s'io son buon per torre a te l'altr'arme (XII, 44-45)

Colpisce, del resto, un lotta così accanita per un elmo, se si considera che a combatterla sono due paladini entrambi invulnerabili, almeno per quanta riguarda la testa (il punto debole di Orlando sono le piante dei piedi, quello di Ferrau l'ombelico). Entrambi, dunque, stanno combattendo per un oggetto che, dal punto di vista pratico, è per loro *totalmente inutile*. Qualora ce ne fosse bisogno, lo conferma il comportamento di Orlando dopo che l'elmo gli è stato sottratto con l'inganno.

Alla prima città ch'egli ritruova  
(perché d'andare occulto avea gran cura)  
si pone in capo una barbuta nuova  
senza mirar s'ha debil temprà o dura:  
sia quel che si vuol, poco gli nuoce o giova;  
sì ne la fatagion si rassicura (XII, 67)

L'oggetto svolge, nel *Furioso*, un'azione paragonabile a quella del primo motore immobile aristotelico. Questo non perché sia *fisicamente* immobile, anzi: gli spostamenti degli oggetti, come vedremo, sono continui e intricati tra di loro. L'oggetto però si mantiene principalmente passivo nel senso che il suo effettivo utilizzo per lo scopo che gli compete, ovvero il suo svolgere la propria



funzione caratteristica (nel caso dell'elmo, riparare la testa dai colpi), apparentemente allettante al punto da suscitare così tanto desiderio in così tanti cavalieri, è nettamente *secondario*, per il peso che ha nella trama, rispetto alle vicissitudini antecedenti: ovvero il suo venir cercato (perché smarrito o nascosto) o conteso (quando chi non lo possiede ambisce a sottrarlo a chi lo possiede). Emblematico è il caso dello scudo della regina d'Islanda, che ha un ruolo secondario nel *Furioso* ma che probabilmente nel disegno di Ariosto si preparava ad occupare uno spazio maggiore: questo scudo è concepito per essere conteso tra i cavalieri e dato in premio a colui che risulterà il più valoroso, e non per essere usato come scudo.

Anzi, è curioso notare come gli oggetti che avrebbero oggettivamente maggiore utilità pratica, e che sono più effettivamente utilizzati, siano anche quelli di gran lunga meno cercati e meno contesi. Vengono anzi offerti con sorprendente liberalità: Logistilla dona ad Astolfo il libro magico e l'ippogrifo; Astolfo presta la lancia d'oro a Bradamante perché non gli sia d'ingombro durante il suo volo; Atlante, sebbene ormai costretto dalla sconfitta, vorrebbe offrire il suo scudo magico come riscatto per ottenere il possesso di Ruggiero; e, al colmo dell'ironia, è Ruggiero stesso che infila al dito di Angelica l'anello che, lungi dal consentire le loro "nozze", le permetterà di sfuggirgli ancora intatta. Degli oggetti più potenti si viene in possesso per caso: non ci si mette sulle loro tracce intraprendendo vere e proprie inchieste; Ruggiero vuole recuperare l'ippogrifo per conto di Bradamante e, salendo per caso in sella, ne viene rapito; e, sempre per caso, sulla sella dell'ippogrifo trova lo scudo magico di Atlante.

Addirittura, degli oggetti più potenti e straordinari si cerca di sbarazzarsi; e se è comprensibile e persino sensato che Ruggiero rinunci a salire sull'ippogrifo e preferisca invece Rabicano, una volta che ha compreso di non poter controllare la creatura in volo, altri gesti sono meno comprensibili, almeno per una mentalità odierna. Se l'atto, assai poetico, da parte di Orlando, di gettare l'archibugio nelle profondità dell'oceano, e quello speculare di Ruggiero di lasciar cadere lo scudo magico in un pozzo, sono certamente logici all'interno di un codice etico cavalleresco, assai meno lo sono nell'economia complessiva di un romanzo dove, solo per fare un esempio, lo stesso Orlando indossa un'armatura impenetrabile e porta una spada magica.

Non è chiaro per quale motivo armi superiori di tal fatta, comunque capaci di rendere virtualmente invincibile un cavaliere, siano ammissibili e desiderabili, e un archibugio sia disonorevole. Ritourneremo sulla questione in seguito, trattando singolarmente gli oggetti del *Furioso*.

Basti qui dire che *solo una volta perduti, volontariamente*, dai loro precedenti possessori, oggetti come l'archibugio e lo scudo di Atlante diventano oggetto d'inchiesta, a quanto ci riferisce

Ariosto: e non da parte dei suoi protagonisti, bensì di paladini assai meno onorevoli (e destinati a fallire) nel caso dello scudo;

Poi che di voce in voce di fe' questa  
strana avventura di tutto il mondo nota,  
molti guerrier si missero all'inchiesta  
e di parte vicina e di remota;  
ma non sapean qual fosse la foresta  
dove nel pozzo il sacro scudo nuota;  
che la donna che fe' l'atto palese  
dir mai non volse il pozzo né il paese. (XXII, 94)

e dello stesso diavolo (destinato a un infausto successo) nel caso dell'archibugio.

Persino Angelica, motore di desiderio dell'intero *Orlando Furioso*, non è oggetto di inchiesta da parte di Orlando per essere "utilizzata". Nel corso del poema il conte non fa mai un tentativo in questo senso, e se è vero che gliene manca completamente l'occasione, è anche vero che non ne esprime l'intenzione: anzi la nega, dicendo di non aver mai voluto agire, "per non turbar l'animo casto".

Certo, nel caso di Angelica questo vale solo per Orlando, e non altrettanto per gli altri cavalieri: a cominciare dai saracini come Sacripante e Ferraù, che vedremo in azione con ben altre mire sin dal primo canto.

#### **4. Personaggi e oggetti**

Parlando della ricerca di oggetti del desiderio, abbiamo fatto riferimento all'inchiesta di Angelica intrapresa da Orlando.

Se, date le premesse contenutistiche di cui sopra, riguardanti la centralità dell'inchiesta, è quasi scontato aspettarsi di imbattersi, nell'*Orlando Furioso*, di una mole di oggetti particolarmente vasta, ciò che può sorprendere è piuttosto la labilità del concetto, e la difficoltà di stabilire cosa sia ascrivibile alla categoria di oggetto e cosa, invece, non lo sia.

Che cos'è un oggetto, e, soprattutto, che cosa non lo è?

Se è evidente, infatti, che un anello o uno scudo sono oggetti, non è altrettanto scontato affermare che lo è un cavallo, oppure l'ippogrifo: soprattutto quando questi si comportano in modo non univocamente classificabile, talvolta agendo di propria iniziativa e talvolta sottomettendosi alla volontà umana e lasciandosi trasferire dal punto A al punto B con la stessa docilità con cui lo

farebbe uno scudo una volta che un cavaliere se lo è assicurato al braccio. Del resto, esattamente come gli oggetti, gli animali hanno un proprietario (o meglio, un padrone); e a questo proprietario possono essere sottratti, così come possono essere da lui reclamati come possesso.

Se ammettiamo che gli animali possono essere considerati oggetti, come non ammettere lo stesso delle donne? Anche loro vengono prese, sottratte e usate nella stessa misura in cui lo sono gli oggetti; anche di loro c'è chi si reclama proprietario e chi contende questo titolo.

Certo, una donna ha con l'oggetto prototipico meno tratti in comune di quanti non ne abbia un animale; assai più spesso degli animali, le donne mostrano indipendenza di giudizio e libera volontà, quando non anche la determinazione a difendersi con le armi per reclamare il proprio stesso possesso (come fa Marfisa di fronte a Mandricardo che, avendo abbattuto i cavalieri che la accompagnano, si reclama suo proprietario).

Marfisa, alzando con un viso altiero  
la faccia, disse: -Il tuo parer molto erra.  
Io ti concedo che diresti il vero,  
ch'io tua sarei per la ragion di guerra,  
quando mio signor fosse o cavalliero  
alcun di questi c'hai gittato in terra.  
Io sua non son, né d'altri son che mia:  
dunque me tolga a me chi mi disia.

So scudo e lancia adoperar anch'io,  
e più d'un cavalliero in terra ho posto-

(XXVI, 79-80)

Tuttavia, è innegabile che per quanto il loro statuto di oggetti sia meno assolutizzabile che per quanto riguarda gli animali, in determinate circostanze il ruolo delle donne è lo stesso di quello degli oggetti. Non dobbiamo dimenticare, però, che talvolta sono gli uomini a essere oggetto d'inchiesta; da parte delle donne, di loro innamorate, o da parte di altri uomini che ambiscono a sfidarli per qualche ragione, o a richiamarli al rispettivo campo in vista della battaglia. Anche degli uomini si reclama il possesso, come fa più volte Bradamante per Ruggiero, contro Atlante e contro Marfisa. Ed è vero che talvolta gli uomini sono spostati da un luogo all'altro contro la loro volontà, come succede sempre con Ruggiero quando sale sull'ippogrifo e viene da lui trascinato da un lato all'altro del globo, o a Rinaldo o a uno qualunque dei paladini quando, appena messo piede su una nave, cade invariabilmente preda di una tempesta e si trova sbattuto su chissà quale costa. È quindi

ammissibile che talvolta (sebbene ciò accada meno spesso di quanto accade alle donne), persino gli uomini possano essere considerati ascrivibili alla categoria degli oggetti.

Che cos'è, dicevamo, un oggetto? Bodei ne dà una definizione a partire dall'etimologia del termine: "oggetto" viene dal latino *obicere*, cioè "porre innanzi"<sup>21</sup>: è ciò che si pone innanzi a qualcosa, ma a cosa? Al soggetto. L'oggetto si dà in contrapposizione al soggetto che agisce su di lui: è ciò che è passivo contrapposto a ciò che è agente. Il soggetto è, sempre secondo una definizione etimologica, il "sostrato" che sorregge le qualità e gli accidenti della materia: in pratica, l'io unificato cui si danno poi vari attributi, ma solo in quanto è io.

Bodei distingue gli oggetti dalle cose: "cosa" deriva infatti dal latino "causa", ed è "ciò che riteniamo abbastanza importante da mobilitarci in sua difesa", definizione che, precisa Bodei, si attaglia non solo e non tanto agli oggetti materiali, che possono tranquillamente non essere cose, ma piuttosto alle idee e alle persone. I termini corrispondenti a "cosa" in greco, latino e tedesco (rispettivamente *pragma*, *res* e *Sache*) non hanno etimologicamente a che vedere con l'oggetto fisico, ma piuttosto con persone o con l'atto del dibattere pubblico.<sup>22</sup>

Gli oggetti materiali possono diventare cose nel momento in cui sono (appunto) oggetto di un sovrainvestimento di senso (Bodei parla di "eccedenza di senso"<sup>23</sup>): sovrainvestimento che può essere determinato da svariate motivazioni, che non deve necessariamente essere legittimo, ma che tuttavia spesso e volentieri si verifica; e, come abbiamo detto, tanto più spesso si verificava in un'epoca passata in cui lo statuto degli oggetti era assai più significativo di quanto non lo sia oggi.

Possiamo perciò dire che nell'*Orlando Furioso* sia le persone che gli oggetti sono sia cose, nell'accezione che ne dà Bodei; sia oggetti in quanto meta delle azioni di altri soggetti. La differenza sta nel fatto che le persone, a differenza degli oggetti, possono essere anche soggetti, cioè titolari di un desiderio; il loro statuto è pertanto ambiguo, in quanto oscilla da un ruolo all'altro, in una misura che varia a seconda del personaggio e del contesto narrativo. La dinamica del *Furioso* è legata anche a questi "giochi di ruolo".

Tuttavia è importante precisare che anche quando compaiono nel ruolo di soggetti, perché titolari di un desiderio, i personaggi continuano a manifestarsi sulla carta come fortemente oggettivizzati.

Spesso il *Furioso* è stato accusato dalla critica di carenza di attenzione per la psicologia, di mancanza di approfondimento e di incoerenza nella costruzione dei caratteri. Va detto che questo è senz'altro vero, vero nella misura in cui può esserlo qualcosa di quasi ovvio, dal momento che il

---

<sup>21</sup> R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009, capitolo I, pp. 19-21

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 11-13

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49

poema, come abbiamo osservato, fa riferimento al genere cavalleresco, genere in cui la narrazione stessa, così come sulla digressione, prevale anche sulla riflessione.

E, come avviene per le digressioni descrittive, anche le descrizioni di movimenti interiori tendono a essere narrativizzate ed esteriorizzate.

Quando uno qualsiasi dei personaggi prova un sentimento, l'espressione preferenziale cui ricorre Ariosto per descrivere la situazione è una personificazione del sentimento e la successiva affermazione che questo possiede, comanda o domina il paladino in questione. Questo avviene più frequentemente che mai nelle introduzioni sentenziose dei canti:

Oh gran contrasto in giovenil pensiero,  
desir di laude et impeto d'amore!  
Né chi più vaglia, ancor si trova il vero;  
che resta or questo or quello superiore.  
Ne l'uno ebbe e ne l'altro cavalliero  
quivi gran forza il debito e l'onore  
che l'amorosa lite s'intermesse  
fin che soccorso il campo lor s'avesse.

Ma più ve l'ebbe Amor: che se non era  
che così comandò la donna loro,  
non si sciogliea quella battaglia fiera  
che l'un n'avrebbe il triunfale alloro;  
et Agramante invan con la sua schiera  
l'aiuto avria aspettato di costoro.  
Dunque Amor sempre rio non si ritrova;  
se spesso nuoce, anco talvolta giova.

(XXV, 1-2)

Ma non solo; ad esempio, sempre nel canto XXV:

Questo rimedio all'alta piaga è tardo;  
tant'avea Amor cacciato innanzi il dardo.

(XXV, 32)

Se pur volevi, Amor, darmi tormento,  
che t'increscesse il mio felice stato,  
d'alcun martir dovevi star contento  
che fosse ancor negli altri amanti usato

(XXV, 35)

Di questa speme Amore ordisce i nodi  
che d'altre fila ordir non li potea,  
onde mi piglia, e mostra insieme i modi  
che da la donna avrei quel che chiedea. (XXV, 50)

Io me ne vo la notte (Amore è duce) (XXV, 52)

I personaggi sono descritti in senso proprio come *oggetto* delle passioni, quasi queste fossero un soggetto dotato di volontà e intenzione dinanzi alla quale sono passivi come lo sono le navi davanti alla tempesta. Le passioni sono i burattinai e i cavalieri i loro burattini. Dalle passioni sono agiti in maniera tale da non essere neppure padroni o responsabili delle proprie azioni, e di questo sono coscienti, al punto che una passione può fungere da giustificazione deresponsabilizzante; ben lo vediamo nel caso di Odorico che ha rapito Isabella al legittimo fidanzato, Zerbino, del quale era, oltretutto, amico fidato.

Il disleal con le ginocchia in terra  
lasciò cadersi, e disse: -Signor mio,  
ognun che vive al mondo pecca et erra:  
né differisce in altro il buon dal rio,  
se non che l'uno è vinto ad ogni guerra  
che gli vien mossa da un piccol disio,  
l'altro ricorre all'arme e si difende:  
ma se 'l nimico è forte, anco ei si rende.

Se tu m'avessi posto alla difesa  
d'una tua tòcca, e ch'al primiero assalto  
alzate avessi, senza far contesa,  
degl'inimici le bandiere in alto;  
di viltà, o tradimento, che più pesa,  
sugli occhi por mi si potria uno smalto;  
ma s'io cedessi a forza, son ben certo  
che biasmo non avrei, ma gloria e merto.

Sempre che l'inimico è più possente,  
più chi perde accettabile ha la scusa.

mia fé guardar dovea non altrimenti  
ch'una fortezza d'ogn'intorno chiusa:  
così, con quanto senno e quanta mente  
da la somma Prudenzia m'era infusa  
io mi sforzai guardarla: ma al fin vinto  
da intolerando assalto, ne fui spinto.-

(XXIV, 30-32)

Emblema di questa impostazione della soggettività oggettivizzata è l'episodio della Discordia in campo pagano. Qui appare in scena la divinità vera e propria, attraverso il suo araldo Michele, e dietro il suo comando le passioni, a loro volta divinizzate e personificate, prendono possesso degli uomini senza che questi possano opporre, almeno apparentemente, alcuna resistenza. Particolarmente significativo, ai fini della nostra indagine, è il primo intervento della Discordia e delle altre personificazioni con lei alleate, già nel canto XVIII, ai danni di Rodomonte;

L'implacabil Discordia in compagnia  
de la Superbia si messe in camino,  
e ritrovò che la medesima via  
facea, per gira al campo saracino,  
l'afflitta e sconsolata Gelosia;  
e venìa seco un nano piccolino,  
il qual mandava Doralice bella  
al re di Sarza a dar di sé novella.

(XVIII, 28)

La Gelosia quel nano avea trovato;  
e la cagion del suo venir compresa,  
a caminar se gli era messa allato,  
parendo d'aver luogo a questa impresa.  
Alla Discordia ritrovar fu grato  
la Gelosia; ma più quando ebbe intesa  
la cagion del venir, che le potea  
molto valere in quel che far volea.

(XVIII, 30)

La Discordia e la Superbia si uniscono alla Gelosia e tutte insieme, sebbene non viste, agiscono direttamente sulla scena esattamente come personaggi, su Rodomonte che rispetto ad esse è inconsapevole quanto inerme:

A quello annunzio entrò la Gelosia,  
fredda come aspe, et abbracciò costui.

(XVIII, 33)

L'acciaio allor la Discordia prese,  
e la pietra focaia, e picchiò un poco  
e l'esca sotto la Superbia stese,  
e fu attaccato in un momento il fuoco;  
e sì di questo l'anima s'accese  
del Saracin, che non trovava loco.

(XVIII, 34)

Unica eccezione significativa a questo sistema di personificazioni la si ha nel canto XXXIII, quando Preteianni spiega il motivo che lo ha spinto a ribellarsi contro Dio, attribuendo la responsabilità del gesto solo a se stesso: e proprio l'eccezionalità della cosa sancisce la gravità della colpa.

Anche quando Ariosto ci presenta il conflitto interiore di un personaggio attraverso forme liriche, l'esposizione è narrativizzata; il personaggio si domanda che cosa può fare in una determinata situazione, elenca varie ipotesi e ne immagina le conseguenze prefigurandole. Come nel caso di Bradamante che si domanda come comportarsi dinanzi al prospettato matrimonio con Leone, più che sviscerare stati d'animo ed evocare sentimenti si espone il dubbio e si discetta esponendo l'insolubilità della questione sul piano etico.

“Figlia d'Amone e di Beatrice sono,  
e son, misera me! serva d'Amore.  
Dai genitori miei trovar perdono  
spero e pietà, s'io cadrò in errore:  
ma s'io offenderò Amor, chi sarà buono  
a schivarmi con prieghi il suo furore,  
che sol voglia una di mie scuse udire  
e non mi faccia subito morire?”

Ohimé! Con lunga et ostinata prova  
ho cercato Ruggier trarre alla fede;  
et hollo tratto al fin; ma che mi giova,  
se 'l mio ben fare in util d'altri cede?



Così, ma non per sé, l'ape rinnova  
il mèle ogni anno, e mai non lo possiede.  
Ma vo' prima morir, che mai sia vero  
ch'io pigli altro marito, che Ruggiero.

S'io non sarò al mio padre ubbidiente,  
né alla mia madre, io sarò al mio fratello,  
che molto e molto è più di lor prudente  
né gli ha la troppa età tolto il cervello.  
E a questo che Rinaldo vuol, consente  
Orlando ancora; e per me ho questo e quello;  
li quai due più onora il mondo e teme  
che l'altra nostra gente tutta insieme.

Se questi il fior, se questi ognuno stima  
la gloria e lo splendor di Chiaramonte;  
se sopra gli altri ognun gli alza e sublima  
più che non è del piede alta la fronte;  
perché debbo voler che di me prima  
Amor disponga, che Rinaldo e 'l conte?  
Voler nol debbo, tanto men, che messa  
in dubbio al Greco, e a Ruggier fui promessa” (XLIV, 44-47)

Anche le condizioni riconducibili alle istanze più soggettive, come ad esempio l'innamoramento, sono da un lato descritte secondo stilemi ripetitivi, che tendono a uniformarle a un modello unico e a renderle identiche ad esso e tra di loro (oggettivandole), dall'altro ricondotte a conseguenza di una causalità oggettiva e deresponsabilizzante; dal momento che a provocare l'innamoramento non è un'inclinazione di gusti del soggetto o una sua valutazione, ma un'azione esterna che agisce sul soggetto in maniera meccanica (per di più un'azione uguale per tutti, come il bere dalla fonte magica).

Del resto, a tal punto la soggettività è abolita, a partire dal fatto che i giudizi di valore su cose e su persone (“la più bella”, “il più prode”) sono, appunto, presentati come oggettivi e indiscutibili, non come opinabili o variabili a seconda dei gusti o del punto di vista; come se le qualità di ogni genere fossero quantificabili in maniera esatta su una scala di tipo matematico.

Ben lungi (anche cronologicamente) dalla cartesiana distinzione tra *res cogitans*, dotata di autocoscienza, e *res extensa*, quantificabile e misurabile in questa estensione, i paladini del Furioso

sembrano non solo appartenere tutti alla seconda categoria, ma anche vivere nella pacifica consapevolezza che il mondo intero, cose e persone, appartiene ad essa e solo ad essa: così che anche quanto di più astratto e relativo esiste viene considerato come manifestazione estesa di una determinata qualità, pertanto circoscrivibile in maniera esatta.

Emblematiche sono da questo punto di vista le “singolar tenzoni” tra paladini, viste come occasioni di mettere a confronto diretto un personaggio con l’altro.

Si potrebbe infatti dire che il valore dei cavalieri è quantificabile su una scala da 1 a 2: esistono cavalieri di classe 1 e cavalieri di classe 2. I primi sono i protagonisti, i veri eroi. I cavalieri di classe 2 sono personaggi secondari, magari eroici anch’essi ma destinati a fare da sfondo: se talvolta altrettanto virtuosi, mai assolutamente prodi come i protagonisti.

Nello scontro tra un cavaliere di classe 1 e un cavaliere di classe 2, il cavaliere di classe 2 è invariabilmente destinato alla sconfitta, a meno che non si doti di qualche oggetto in grado di attribuirgli potere di offesa aggiuntivo; è il caso, ad esempio, di Gradasso, che nel duello di Lipadusa riesce inizialmente a resistere all’assalto di Orlando perché in sella al cavallo magico Baiardo. Ma è da rilevare che se nel Boiardo si tende a favorire questo tipo di situazioni, cioè a fornire paladini di capacità inferiore di oggetti che li rendano più offensivi (come avviene con Astolfo, che in Boiardo ha la lancia d’oro), nell’Ariosto non è così; gli oggetti e le armi che aumentano la capacità in battaglia sono comunque attribuiti a paladini già di per sé appartenenti alla classe 1: la lancia d’oro a Bradamante (che comunque non ne conosce il potere), lo scudo a Ruggiero (che se ne libera). Non a caso abbiamo già rilevato come gli oggetti più pragmaticamente utili siano anche i meno contesi e i meno cercati.

Comunque, esiste una grande varietà di oggetti, seppur meno potenti, in grado di aumentare la capacità di combattimento di un cavaliere di classe 2, ed Ariosto se ne serve abbondantemente per inscenare duelli nei quali i cavalieri di classe 1, di per sé superiori, si trovino nettamente sfavoriti dalle condizioni esterne, in particolare per quanto riguarda il parco oggetti: ad esempio, quando Cimosco affronta con il potentissimo archibugio Orlando, che al contempo è, in quel momento, privo di uno dei suoi oggetti, il cavallo Briigliadoro; e Ariosto sottolinea più volte come il destriero inferiore di cui il conte sta facendo uso lo metta in una condizione di svantaggio rispetto al suo avversario. In questo modo, è possibile la costruzione di una relativa *suspence* (non ci si domanda certo se Orlando ne uscirà vincitore, ma, per lo meno, ci si domanda come farà); e, per di più, a queste condizioni, la vittoria finale del cavaliere di classe 1 è ancora più grandiosa, dal momento che le sue doti naturali hanno dovuto confrontarsi con avversari inferiori ma sleali e sfavorevoli circostanze esterne, e ne sono comunque uscite trionfatrici, riconfermando e anzi manifestando ancor più decisamente la propria superiorità.

Quando un paladino di classe 1 incontra un altro paladino di classe 1, poi, la situazione che viene a crearsi è quella di un'impasse; infatti non è ammissibile che Rinaldo, o Ruggiero, o Orlando, sia sconfitto, neanche da Rinaldo, o Ruggiero, o Orlando. Appartengono alla stessa categoria, sono dotati delle stesse qualità; far sì che l'uno batta l'altro sarebbe stabilire tra di loro una classifica di valore contraria alla tradizione. A sbloccare la situazione di impasse possono essere anche in questo caso gli oggetti; ad esempio è grazie alla lancia d'oro che Bradamante abbatte ripetutamente Marfisa. Diversamente, la situazione di stasi che viene a crearsi quando un paladino di classe 1 incontra un altro paladino di classe 1 porta poi inevitabilmente a un riconoscimento; talvolta si tratta di una vera e propria agnizione (i due paladini scoprono di conoscersi, oppure di essere addirittura parenti, come accade a Ruggiero e Marfisa con Bradamante, o a Rinaldo e i suoi fratelli con Guidon Selvaggio), in altri casi semplicemente di un riconoscimento del valore, sia offensivo che morale, dell'altro, che porta alla comprensione della rispettiva equivalenza e alla necessaria successiva decisione di sospendere lo scontro e militare nello stesso fronte. Unica eccezione si verifica quando Ruggiero combatte contro Bradamante, e la sconfigge, seppure con difficoltà; ma qui entra in gioco la questione che Bradamante era pur sempre una donna, e in quanto tale non poteva sconfiggere un vero paladino, se non con suo grande disonore (lo vediamo quando Sacripante viene da lei atterrato nel canto I). Tale disonore non poteva certo colpire colui che era destinato a dare origine alla stirpe estense; perciò, Bradamante deve essere vinta da Ruggiero, senza peraltro che da ciò le segua alcun disonore, come invece sarebbe stato nel caso inverso.

Entro i confini del poema, i cavalieri di classe 1 sono anche immortali; la morte di Ruggiero infatti, per quanto profetizzata come inevitabile, è respinta al di fuori dei confini della narrazione, e lo stesso vale per la morte di Orlando a Roncisvalle. Nell'ecosistema della vicenda non si prospetta possibile una forza in grado di sconfiggerli; e del resto, si sa che saranno uccisi non in un regolare duello, bensì a tradimento. E non potrebbe essere diversamente, dato che abbiamo puntualizzato come i cavalieri di classe 1 siano invincibili; perciò, l'unico modo per conferir loro la tragica e precoce morte che gli compete è la frode.

Nello scontro tra due cavalieri di classe 2, al contrario, è possibile (dal punto di vista del lettore) che uno qualunque vinca: i cavalieri di classe 2 sono personaggi meno noti e, dato che la tradizione li tocca marginalmente e il loro destino non è scritto, un duello tra di loro può comportare persino una componente di autentica *suspence*, come ad esempio è il caso del duello tra Mandricardo e Zerbino.

La virtù dei paladini cristiani di classe 2 non è inferiore, lo vediamo chiaramente dal caso dello stesso Zerbino, che si sacrifica nel vano tentativo di difendere le armi di Orlando, e da quello

di Brandimarte, che cade eroicamente a Lipadusa. Inferiore è solo il loro valore guerresco, perché non sono degli eroi: pertanto, a loro è affidato il compito di creare situazioni tragiche, compito che non può spettare ai paladini di classe 1 perché questi non muoiono. Del resto, anche alla loro sconfitta, talvolta (non sempre) si allegano scuse dettate dalle circostanze esterne, che favorirebbero la vittoria dei pagani. È per questo che anche nel duello tra due cavalieri di classe 2, comunque, gli oggetti possono ricoprire un ruolo importante. La loro funzione di potenziamento appare quasi quantificabile, tanto diffusamente è esposto il ruolo che giocano attraverso un sistema di compensazioni, vantaggi e svantaggi. Solo per fare un esempio, nel momento cruciale del duello di Lipadusa leggiamo:

L'ardito Brandimarte in sui Frontino,  
quel buon destrier che di Ruggier fu dianzi,  
si porta così ben col Saracino,  
che non par già che quel troppo l'avanzi:  
e s'egli avesse osbergo così fino,  
come il pagan, gli staria meglio inanzi;  
ma gli convien (che mal si sente armato)  
spesso dar luogo or d'uno or d'altro lato.

Altro destrier non è che meglio itenda  
di quel Frontino il cavalliero a cenno:  
e par che dovunque Durindana scenda,  
or quindi or quindi abbia a schivarla senno.  
Agramante e Olivier battaglia orrenda  
Altrove fanno, e giudicar si denno  
Per due guerrier di pari in arme accorti,  
e pochi differenti in esser forti.

(XLI, 79-80)

E anche:

Trovato ha Brandimarte il re Agramante,  
e cominciato a tempestargli intorno:  
or con Frontin gli è al fianco, or gli è davante  
con quel Frontin che gira come torno.  
Buon cavallo ha il figliuol di Monodante  
non l'ha peggiore il re di Mezzogiorno

ha Briegliador che gli donò Ruggiero  
poi che lo tolse a Mandricardo altiero.

Vantaggio ha bene assai de l'armatura  
a tutta prova l'ha buona e perfetta.  
Brandimarte la sua tolse a ventura  
qual poté avere a tal bisogno in fretta.

(XLI, 91-2)

Il duello di Lipadusa è, nel suo complesso, un grande luogo di incontro dei principali oggetti di inchiesta, tutti appartenuti a cavalieri di classe 1 ed ora in gran parte in mano a cavalieri pagani; in tal modo, dove i cavalieri cristiani, di classe 1 o 2 che siano, prendono colpi, ciò è imputabile all'indebito vantaggio apportato agli avversari dagli oggetti sottratti.

Condizione necessaria infatti, (ma non sufficiente) per essere un paladino di classe 1 è l'appartenenza alla religione cristiana. È vero che la distinzione tra pagani e cristiani in Ariosto si mantiene solo a livello nominale; e questo è ben visibile dal fatto che, se c'è qualche dubbio che fa esitare un saracino dinanzi alla conversione, questo non è mai riguardante un articolo di fede o dubbi sulla dottrina, ma semplicemente la questione del proprio onore che potrebbe venir messo in discussione se si scegliesse di cambiare fazione.

È altrettanto vero che, in omaggio alla tradizione, si mantiene comunque una concezione secondo la quale i cristiani a) sono detentori, ovviamente, della vera fede, ed è scontato che un paladino di classe 1 debba servire la vera fede b) finiscono per trionfare, sia nel duello singolo che nella guerra, ed è scontato che un paladino di classe 1, in quanto invincibile, appartenga alla fazione vincente. Esistono ovviamente paladini di classe 1 che non sono cristiani, all'inizio della vicenda; ad esempio, Ruggiero e Marfisa. Ma Ruggiero e Marfisa non sono veri saracini. Nascono da famiglia cristiana, e si trovano a militare in campo pagano solo per ignoranza dello schieramento che compete loro realmente; e comunque, come molti altri valorosi prima di loro, approdano alla conversione immediatamente, così come un altro illustre non sconfitto, Sobrino.

La religione risulta essere un attributo, un oggetto che è necessario acquistare qualora se ne sia carenti; per una volta non sottraendolo a un altro, perché la fede è, per sua natura, necessariamente condivisa e condivisibile.

Tuttavia non possiamo trascurare che, con tutte le limitazioni del caso (siamo bene al di fuori dell'epica carolingia) la fede può fornire moto alla trama al pari di un altro oggetto di desiderio. Ha un effetto di spinta più che di attrazione: i cristiani sono stati attaccati e devono perciò combattere per difendersi. Questo offre a tutti i paladini dei compiti da sbrigare, al di là (e non di rado in contrasto) delle loro inclinazioni personali. Gli ordini di Carlo possono avere parimenti la funzione

di rimettere in moto un cavaliere in stasi o di sviare un paladino dalla ricerca del suo oggetto del desiderio, per conferirgli un incarico che ha un valore superiore per la cristianità (come avviene a Rinaldo, inviato in Inghilterra nel II canto).

Molto spesso, di contro, è il desiderio che svia i paladini dal fare quanto richiede loro la cristianità. Questo, se è assai spesso biasimato, e talvolta ignorato, non è comunque mai causa della condanna imperiosa o del dissidio tragico di Tasso; la sacralità della missione non è più avvertita. Ne esiste comunque l'importanza, che è pacifica e mai messa in discussione: anche quando scelgono di trascurarla, i paladini cristiani hanno una causa (nell'accezione di Bodei) comune e portante. Lo stesso non vale per i saracini, che sono tutt'altro che legati alla loro religione: lo abbiamo osservato riguardo a Ruggiero, la cui esitazione a convertirsi è dettata esclusivamente dal timore della condanna sociale da parte degli altri; ma possiamo osservarlo anche in Marfisa, che si converte fulmineamente al solo scoprire la cristianità dei genitori. Pertanto in campo pagano il ruolo degli oggetti è più rilevante; gli interessi personali prevalgono perché non incontrano ostacolo al loro prevalere. Di ciò approfitterà la Discordia; frenati solo dall'onore e dal rispetto per Agramante, solo fino a un certo punto i pagani saranno disposti a posticipare la vendetta delle loro offese. La maggior parte di loro, addirittura, è giunta da terre remote non per motivi religiosi, ma per procurarsi determinati oggetti.

Poiché nell'economia della narrazione sono stati i pagani ad attaccare, e l'unica esca in grado di muovere i pagani sono gli oggetti, ne consegue necessariamente che i cristiani, e più specificamente i paladini di classe 1, debbano essere quelli che, almeno all'inizio, sono in possesso degli oggetti più ambiti.

Spesso e volentieri li possiedono perché, da protagonisti, spetta a loro compiere tramite essi le azioni più mirabolanti. In alcuni casi, sono gli oggetti stessi che, mettendo un cavaliere di per sé comune (come Astolfo) in grado di compiere gesta straordinarie, e dotandolo di poteri sovrumani, fanno di lui un eroe. Senza libro di Logistilla, corno o ippogrifo, Astolfo è un paladino comune; acquistando questi oggetti e gli attributi che questi gli conferiscono, si eleva al rango di cavaliere di classe 1. Sono gli oggetti a fare di lui quello che è e a metterlo, di conseguenza, in grado di compiere la sua missione divina; e, non a caso, compiuta la missione del libro non si sente più parlare, e l'ippogrifo viene liberato per ordine espresso di S. Giovanni. Il corno rimane in possesso di Astolfo, perché tornerà ancora utile alla cristianità. Comunque nel complesso il cavaliere, come la fata della fiaba che dopo le nozze torna donna comune, riprende il rango di uomo comune (sempre e comunque, però, in questo caso, suscettibile di nuovi sviluppi e nuovi arricchimenti, con il procurarsi nuovi oggetti). È importante osservare però che, come abbiamo già sottolineato, gli oggetti in possesso di Astolfo non sono ambiti e non sono cercati, nemmeno dai saracini: nessuno

glieli contende mai, e questo proprio perché Astolfo senza quegli oggetti non è nessuno, e di conseguenza, per quanto ciò sia scarsamente pragmatico, ai suoi oggetti nessuno bada.

Quelli che generano grandi inchieste sono oggetti di per sé non particolarmente desiderabili, che diventano ambiti solo per essere possesso dei paladini, riconosciuti in quanto loro proprietà. E, allo stesso modo, gli oggetti dei paladini di classe 1 servono per riconoscerli. Orlando viene identificato grazie alle sue armi, che portano la sua insegna, tanto che deve indossarne di nere per addentrarsi in campo pagano; Rinaldo viene riconosciuto da Gradasso perché cavalca Baiardo, che lui desidera; viceversa, nessuno riconosce mai Astolfo che è l'unico ad andarsene in giro in groppa a un ippogrifo.

Gli oggetti dei cavalieri di classe 1 non possono, naturalmente, essere sottratti loro con la sconfitta (dal momento che il paladini di classe 1 non possono essere sconfitti); ma, come vedremo, ci sarà comunque ampio margine per sottrarli loro con l'inganno e la slealtà.

Questo, proprio perché i cavalieri di classe 1 rispondono agli stimoli con esattezza matematica: il loro comportamento è meccanico come l'ingranaggio di un orologio. E similmente, è meccanico il ruolo dei loro avversari pagani nell'essere infidi e sleali e nel batterli in tal modo.

I comportamenti dei personaggi, protagonisti o antagonisti, sono quanto di più oggettivo si possa dare. E, in funzione di ciò, gli stessi oggetti sono oggettivi, nel senso che ciascuno ha una funzione specifica e stabilita nella quale è infallibile (non è possibile che un oggetto, tra quelli desiderati, non funzioni, o che si rompa incidentalmente) ma al di là della quale non trova applicazione (non esiste un oggetto usato per uno scopo o per un obiettivo diverso da quello per cui è stato specificamente creato). La loro stessa descrizione, che, come abbiamo detto, è praticamente assente se la intendiamo come esposizione di caratteristiche sensibili, si riduce a un'elencazione delle loro proprietà e delle loro funzioni. Questo non tanto per una mancanza implicita negli oggetti, ma per il modo in cui nell'ottica della trama i personaggi si rapportano con essi, essendo, come abbiamo detto, capaci di agire in un unico modo in una data situazione e non dotati di libera inventiva. Per lo stesso motivo, le trappole e i nemici sembrano avere un unico modo per essere debellati, come se esistesse un pulsante ON-OFF; non c'è spazio per la libera inventiva dell'individuo, bisogna semplicemente seguire una determinata procedura. Lo vediamo ad esempio nel caso di Orrilo, ma in generale di tutte le situazioni risolte con l'aiuto del libro degli incantesimi donato ad Astolfo da Logistilla; e lo vediamo sin dal III canto, quando Melissa spiega a Bradamante come far fronte alle magie di Atlante.

Ma per fuggire il lume ch'abbarbaglia,  
e gli altri incanti di colui far sciocchi,

ti mostrerò un rimedio, una via presta;  
né altra in tutto 'l mondo è se non questa.

(III, 68)

## 5. Un mosaico di oggetti

Se gli oggetti hanno un determinato valore solo in quanto appartengono ai cavalieri, di contro, l'identità stessa dei cavalieri appare costituita dagli oggetti che questi possiedono. Non solo infatti i cavalieri tengono a procurarsi determinati oggetti al punto da rischiare per essi la vita, e ritengono un fattore fondamentale, per l'affermazione di se stessi, l'essersi procurato questo o quello oggetto (come nel caso di Mandricardo, di Gradasso e di tutti i cavalieri che partecipano alla guerra per una spada o per un cavallo); e non solo diventano molto spesso quello che sono solo grazie agli oggetti e alle facoltà che questi conferiscono loro (come nel caso di Astolfo).

Nel medioevo, dove non esistono certo fotografie, il cavaliere viene definito, nei racconti che di lui vengono fatti (come lo stesso *Furioso*, che, del resto manca di descrizioni fisiche che non siano stereotipate), in senso diacronico, dalle imprese compiute, e, in senso sincronico, dagli oggetti che possiede.

Prime fra tutti, ovviamente, vengono le insegne, che hanno specifica funzione di identificazione: infatti Orlando indossa armi nere per non essere riconosciuto quando si aggira per le terre dei pagani, e questo basta a renderlo apparentemente identico a uno di loro, dal momento che ne padroneggia perfettamente la lingua. Ruggiero e Mandricardo discutono su chi abbia il diritto di portare le insegne di Ettore perché le insegne, come un oggetto, sono qualificanti; Ruggiero le ha ricevute perché discendente di Ettore, Mandricardo perché ne porta, direttamente, le armi. Nel loro scontro il diritto di sangue affronta il diritto di acquisto, e il duello si risolve con Ruggiero che, grazie al proprio sangue, ha maggior valore e lo dimostra riuscendo anche ad acquistare le armi: in tal modo, si arguisce, anche la discendenza di Ruggiero, così come lui l'ha ereditato da Ettore, ne erediterà la possanza, e in tal modo il diritto di portarne le insegne. Ma ciò che conta, dello scontro tra Mandricardo e Ruggiero, è che entrambi si riconoscono in un'insegna da indossare e che non possono ammettere che altri la indossino oltre a loro: in questo caso, non si tratta di combattere per un oggetto che esiste in copia unica e che in due si vuole possedere, ma per un oggetto di cui esiste duplice copia e del quale si pretende invece che ce ne sia copia unica. Per entrambi i cavalieri, l'insegna con l'aquila di Ettore li definisce, e non è ammissibile che altri la usino.



Accade anche che i cavalieri vengano riconosciuti grazie al possesso o alla mancanza di un determinato oggetto, che non sia un'insegna ma che sia altrettanto unico, come avviene a Rinaldo riconosciuto da Gradasso per Baiardo.

Un oggetto può testimoniare il passaggio di una persona da un determinato punto, o l'avvenuto incontro tra due persone: sarà, ad esempio, il cerchio d'oro che Angelica ha donato al pastore nel canto XIX, e che questi mostra ad Orlando nel XXIII, a testimoniare, con la sua innegabile materialità, che Angelica è realmente perduta, e a costringere il cavaliere a smettere di illudersi, come aveva continuato a fare fino all'ultimo, dinanzi a tutte le altre evidenze. Nel suo saggio *La letteratura fantastica*, Tzvetan Todorov circoscrive questa categoria come definita dall'incertezza del personaggio (e con essa, del lettore) dinanzi a un fenomeno apparentemente inspiegabile, tra la tendenza ad accettare di lasciarlo inspiegato, e la tentazione di motivarlo nell'unico modo possibile, attribuendolo cioè a un intervento soprannaturale. Molto spesso, scrive Todorov, l'effettivo accadimento di qualcosa di soprannaturale è testimoniato inconfutabilmente dalla permanenza di un oggetto materiale, che ha a che fare in maniera inscindibile con l'avvenimento inspiegato, e il cui possesso, da parte del personaggio, diventa così prova evidente che il qualcosa è realmente avvenuto, e non è stato solo sogno o allucinazione, come suggerirebbero le spiegazioni razionali che, per quanto improbabili, finirebbero per essere preferite, non fosse per l'oggetto<sup>24</sup>. Se, come abbiamo detto altrove, in Ariosto come nei romanzi medievali non esiste, in presenza del meraviglioso, l'esitazione teorizzata da Todorov, ma solo una pacifica e univoca accettazione, è pur vero che qui Orlando, dinanzi a un evento per lui orrorifico e inspiegabile, cerca dapprima una serie di spiegazioni razionali, sempre più implausibili, ma per lui ugualmente più accettabili, di quanto realmente avvenuto, ai suoi occhi così assurdo e irrealistico che si risolve ad accettarlo solo quando non ha altra scelta, quando cioè si trova di fronte all'oggetto. In quanto unico e insostituibile, e proprietà prima di Orlando e poi della stessa Angelica, l'oggetto è un dato dal quale non si può fuggire, se non con la follia; testimonia in maniera incontrovertibile l'avvenuto passaggio, e l'avvenuta perdita, della donna, come un'estensione del suo io, come farebbero oggi delle fotografie compromettenti.

A differenza delle fotografie, però, l'oggetto però può anche dare origine a un misconoscimento; come avviene ad Ariodante, che crede che Ginevra lo tradisca a causa dell'inganno di Polinesso, che ha fatto indossare i suoi abiti a Dalinda (V); come avviene a Zerbino, scambiato per l'assassino di Pinabello perché Gabrina gli ha nascosto addosso il suo cinto (XXIII); o per Grifone, scambiato per il cavaliere fellone dopo che è costretto a indossarne le armi, mentre questi, che ne ha portato le sue, viene lodato e onorato (XVII). Il fatto che gli oggetti siano pura

---

<sup>24</sup> T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, 2007, capitolo II, pp. 27-43

materialità, e pura esteriorità, è ciò che li rende a un tempo incapaci di mentire e perfetta copertura per una menzogna. In questo senso, la funzione degli oggetti è, non di rado, quella di rendere manifesto al lettore come, molto spesso, l'apparenza inganni: gli oggetti dovrebbero identificare in maniera inequivocabile, ma, essendo, come tutto il *Furioso* dimostra, sottraibili, anche in maniera tutt'altro che eroica, possono ingannare e mentire, esattamente come mentono e ingannano le persone. Anzi, più una persona è infida è ingannevole, più sarà disposta a rubare, e quindi a possedere oggetti che non le competono. Orlando, impazzito, si libera di tutti gli oggetti che fanno di lui un cavaliere (il cavallo, le armi e l'armatura), a definire simbolicamente lo smarrimento della sua identità: e tutti questi oggetti finiranno, uno dopo l'altro, nelle mani di pagani assai meno degni di lui di sfoggiarli, ma indosso ai quali faranno la stessa figura e svolgeranno, egregiamente, la stessa funzione.

In maniera speculare a quanto avviene a Orlando nella capanna dei pastori, ma questa volta solo per intervento indiretto dell'oggetto, Iocondo, tornato indietro a prendere il monile che l'amata moglie gli aveva dato per fargli capire quanto gli costasse separarsi da lui, la trova nel letto con un garzone. A seguito di questa sua brevissima inchiesta dell'oggetto perduto, Iocondo così trova (e perde) ben altro: riottiene infatti l'oggetto, ma scopre che questo ha un significato completamente diverso da quello che voleva apparentemente trasmettere; che è ingannevole e mentitore.

Inganno assai più giocoso e innocente, anzi, quasi benefico per una parte quanto per l'altra, sarà quello che, sempre grazie agli oggetti, Ricciardetto giocherà a Fiordispina (XXV). La fanciulla infatti si è innamorata di Bradamante quando, vedendola rivestita di tutte le sue armi (e dunque a causa della presenza di un oggetto qualificante l'identità maschile) e con i capelli tagliati (dunque a causa dell'assenza di un oggetto qualificante l'identità femminile), la ha creduta un uomo e se ne è innamorata; solo per scoprire, a proprie spese e troppo tardi, che dell'uomo le mancava l'oggetto più qualificante, e che quindi la sua passione era priva di sbocco. Disperata, alla partenza di Bradamante Fiordispina le dona un ginetto e una sopravesta d'oro che ha cucito con le sue mani e che sono, dunque, unici e perfettamente riconoscibili; ancora una volta, un pegno simbolico di cui la dama omaggia il cavaliere (che però, in questo caso, non è un cavaliere). Fin qui la storia, che viene mirabilmente riassunta da Ariosto, era però già stata raccontata da Boiardo. Originale di Ariosto è la sua soluzione, che comporta l'introduzione nella rosa dei personaggi di Ricciardetto, gemello identico di Bradamante, ad eccezione che per il sesso: questa perfetta somiglianza tra due fratelli di sessi diversi, che è ripresa dalla commedia latina, qui però acquista un significato particolare; Bradamante e Ricciardetto sono identici ad eccezione di un unico segno, l'oggetto perduto e ritrovato che si rivela determinante per l'identità dell'uno e dell'altra. Ricciardetto si presenta allora a Fiordispina con indosso gli abiti che essa ha donato a Bradamante, e che quindi lo qualificano

come lei; e le presenta poi l'oggetto che da lei lo distingue come un dono che gli sarebbe stato offerta da una fantomatica ninfa, un "oggetto magico", un meraviglioso acquisto. Come poche altre questa scena riflette quanto l'identità dei cavalieri nel *Furioso* sia paragonabile ad un assommarsi di fattori materiali: lungi dal riconoscere che Ricciardetto non è Bradamante (sono due persone diverse), Fiordispina riconosce che Ricciardetto è Bradamante grazie al ginetto e alla sopravesta e alle loro identiche sembianze; e contemporaneamente riconosce che ha qualcosa di più della Bradamante che conosceva, un oggetto necessario a risolvere e portare a compimento la propria fiaba.

Se quindi da un lato i personaggi sono equiparabili a collezione di oggetti (fisicamente parte di loro o no), gli oggetti di natura sessuale (gli organi riproduttivi) rivestono anch'essi una funzione particolare all'interno del *Furioso*, in quanto non sono propriamente cedibili: o meglio, lo sono, nel senso che se ne può far dono per libera volontà, si possono usare come oggetti di scambio e possono essere sottratti con la forza, ma tutto questo senza che il loro reale possessore ne perda, materialmente, il possesso.

Proprio questo è ciò che sottolinea la pragmatica balia nella novella del giudice Anselmo, cercando di convincere Argia a far dono di se stessa in cambio del possesso del cane fatato:

Torna alla donna, e le fa l'imbasciata;  
e la conforta, poi, che si contenti,  
d'acquistare il bel cane; ch'acquistarlo  
per prezzo può, che non si perde a darlo.

(XLIII, 112)

Questo, d'altro canto, è ciò che fa sì che chi possiede (in senso figurato, cioè l'innamorato, la moglie o, come avviene più di frequente, dato che l'oggetto per eccellenza è la donna, il marito) determinate "ricchezze", non ne abbia il controllo materiale, ma debba delegarlo a chi le detiene materialmente (il consorte); e questi d'altro canto possa farne dono ad altri senza che il reale possessore ne venga mai a conoscenza. E, dal momento che il "bene" è infinito, in questo campo, chi non viene a conoscenza di averlo, seppure occasionalmente, perduto a beneficio di terzi, rimane un felice possessore al pari di chi ne è effettivamente rimasto sempre in possesso (ammesso che esistano fortunati di questa sorta, cosa di cui Ariosto sembra dubitare); e, viceversa, solo chi scopre di averlo perduto lo perde e ne soffre, come avviene al giudice, ma come avviene anche a Orlando; laddove chi teme di averlo perduto, e scopre che non è così, è felice nuovamente, come avviene a Sacripante nel I canto.

## 6. Le funzioni fiabesche

Se in alcune circostanze vengono introdotte nel *Furioso* intere situazioni di fiaba, senza che i personaggi paiano minimamente stonare rispetto ad esse, o gli oggetti di cui fanno generalmente uso risultino inappropriati (come accade nella novella di Astolfo e Iocondo, la novella dell'ospite padano o quella del giudice e Argia, ma anche nella storia raccontata da Ricciardetto a Fiordiligi), dobbiamo concludere che Ariosto ha molti debiti nei confronti del fiabesco.

Dunque, se, come abbiamo detto, il comportamento dei personaggi, e degli oggetti, riproduce determinati schemi in maniera invariabile, possiamo senza dubbio assimilarlo alle "funzioni" dei personaggi e dei mezzi elencate e analizzate da Propp nel suo *Morfologia della fiaba*.

Il fatto stesso, ad esempio, che i personaggi ariosteschi siano mossi dal desiderio, ricalca la funzione VIII A descritta da Propp: "Ad uno dei membri della famiglia manca qualcosa; egli desidera avere qualcosa"<sup>25</sup>.

Questa funzione è quella di un momento d'esordio della fiaba, l'ultima tra quelle possibili elencate. Nello spiegarne le caratteristiche Propp scrive: "Questi casi sono difficilmente raggruppabili. [...] Per il momento possiamo limitarci alla suddivisione secondo l'oggetto della mancanza.

Possiamo individuare le seguenti forme:

1. Mancanza della fidanzata (o dell'amico; in generale, di una persona). Questa mancanza talvolta è descritta molto chiaramente (l'eroe ha intenzione di cercare la fidanzata); talvolta invece non viene nemmeno menzionata. L'eroe è scapolo e parte alla ricerca della fidanzata dando in questo modo inizio all'azione [...].
2. Si ha la necessità di un mezzo magico; ad esempio: mele, acqua, cavalli, sciabole, ecc; [...]
3. Si sente la mancanza di una cosa rara (che non ha poteri magici); ad esempio; l'uccello di fuoco, l'anatra con le piume d'oro, la meraviglia delle meraviglie [...]
4. Una forma specifica: manca l'uovo d'oro con la morte di Scheletro [...]
5. Forme razionalizzate: manca il denaro, i mezzi di sussistenza ecc. [...]
6. Altre forme diverse"<sup>26</sup>

È evidente come tutte le forme, ad eccezione della 4, assai peculiare, e della 5, inadatta a un mondo cavalleresco (peraltro, capita che i personaggi vaghino in cerca di cibo o di vestiti, come

---

<sup>25</sup> V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma, 1980, capitolo III, pp. 46

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 46-7

accade ad Angelica dopo essere sfuggita all'Orca), trovino il loro spazio in Ariosto, ed esauriscano tutti i tipi di inchieste eventualmente intrapresi dai paladini. Ma è ancor più interessante constatare come, nella fiaba così come nel *Furioso*, esseri umani, animali e desideri siano accomunati sotto il segno della funzione.

Riguardo ai “mezzi magici”, Propp scrive: “Possono fungere da mezzi magici: 1) animali (cavallo, aquila, etc.); 2) oggetti che fanno comparire aiutanti magici (l'acciarino col cavallo, l'anello con i giovani); 3) oggetti aventi proprietà magiche: ad esempio spade, bastoni, gusli, sfere e molti altri; 4) proprietà conferite direttamente: ad esempio, la possibilità di trasformarsi in animali ecc. [...]”<sup>27</sup>. È fondamentale constatare che l'oggetto magico viene indicato come “mezzo”: è un termine tutt'altro che neutro.

Indipendentemente da se questo sia lo scopo sin dall'inizio, o se la necessità si imponga successivamente, in tutte le fiabe esiste il momento in cui l'eroe si procura questo mezzo.

Riguardo alla dinamica dell'entrata in possesso dell'oggetto, Propp scrive: ““XIV: l'eroe riesce a entrare in possesso del mezzo magico. [...]”<sup>28</sup>, ed elenca una serie di metodi possibili, la maggior parte dei quali trova applicazione nel *Furioso*.

1. Il mezzo viene consegnato direttamente: come quando Astolfo riceve il libro e il corno da Logistilla, quando Ruggiero riceve l'anello da Melissa, o Angelica da Ruggiero, etc.
2. Gli indicano dove trovare il mezzo: come quando Melissa spiega a Bradamante dove procurarsi l'anello magico, o quando San Giovanni spiega ad Astolfo dove trovare l'erba che risanerà gli occhi del re, etc.
3. Il mezzo viene approntato; come i finimenti che consentono di governare l'ippogrifo e che vengono confezionati da Logistilla per Ruggiero
4. Il mezzo viene venduto e comperato; come il passaggio sulla barca che Orlando si guadagna offrendosi di salvare Olimpia, o quando Lanfusa vende Malagigi e Viviano a Bertolagi per denaro, o quando, sempre per denaro, il medico di Gabrina accetta di avvelenarne il marito
5. L'eroe entra casualmente in possesso del mezzo; come Astolfo che trova l'ippogrifo abbandonato nel castello di Atlante
6. Il mezzo compare improvvisamente; come quando nel canto I Baiardo appare davanti ad Angelica e Sacripante; o, similmente, quando prima la stessa Angelica compariva davanti a Sacripante
7. Il mezzo viene bevuto o mangiato; come nel caso della fonte magica dell'amore e del disamore

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 53-4

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 53

8. Il mezzo viene rubato; come quando Bradamante ruba l'anello a Brunello, o quando Angelica ruba l'elmo ad Orlando (e poi Ferrau sceglie di tenerlo per sé), o quando Gradasso ruba Baiardo a Rinaldo

9. Personaggi diversi si mettono a disposizione dell'eroe; come quando la fata Manto offre il suo aiuto al giovane che l'ha salvata, nella novella raccontata a Rinaldo, o quando, nel racconto immaginario di Ricciardetto, la fata gli farebbe la grazia di trasformarlo in uomo.<sup>29</sup>

Non occorre sottolineare come la 1 e la 8 siano le forme più diffuse nel *Furioso*, senza dubbio perché coinvolgono l'interazione sociale, a discapito della 3 e della 4, assai poco cavalleresche: tuttavia, tutte e nove le forme compaiono almeno una volta.

Piuttosto, possiamo soffermare l'attenzione su come in nessuno di questi casi descritti da Propp, neppure nel decimo e ultimo, il protagonista della fiaba abbia l'intenzione, deliberatamente, di appropriarsi dell'oggetto in quanto tale.

Gli oggetti di cui l'eroe si appropria nel corso della fiaba non sono essi stessi desiderati, ma sono solo tramite, appunto, "mezzi" attraverso i quali l'eroe può realizzare il proprio desiderio, che è altro. Le fiabe hanno una struttura chiusa, costituita da una serie di elementi che, come gradini, conducono uno dopo l'altro alla conclusione felice: e uno di questi elementi è un oggetto *intermediario* che porta invariabilmente al risultato, e questo perché è una funzione.

Anche nel *Furioso*, come abbiamo detto, oggetti e personaggi possono essere equiparati a funzioni: ma gli oggetti non portano al risultato, o perché non si riesce a impadronirsene, o perché, anche quando ci si riesce, nella maggior parte dei casi non c'è alcun risultato da ottenere con essi.

L'oggetto del desiderio molto spesso assomiglia, per sue caratteristiche (un cavallo, una spada magica) all'oggetto intermediario o al mezzo della fiaba, ma un mezzo non è: l'eroe, come abbiamo più volte ripetuto, non lo vuole per farne uso, per lo meno non un uso specifico. Lo vuole per possederlo, come il protagonista della fiaba vuole la propria conclusione felice.

Al limite, più assimilabile all'oggetto di desiderio del *Furioso* potrebbe essere la donna della fiaba; perché tanto nel *Furioso* quanto nella fiaba essa non è un mezzo, ma un fine in sé. Ma anche in quel caso ci sono differenze sostanziali: innanzi tutto, nella fiaba la donna è un fine in quanto porta il protagonista a concludere un matrimonio, accasarsi e porre fine alle sue avventure. Questo ovviamente mal si attaglia alla struttura del *Furioso*: non bisogna dimenticare che gran parte degli amori del *Furioso*, assai in controtendenza con quelli fiabeschi, vedono per protagonisti personaggi già sposati (con altri; a cominciare da Orlando e Rinaldo) e che quindi hanno ben altre mire che il matrimonio. Ben altre mire hanno del resto, anche i personaggi non sposati. Ed entrambi, quando ottengono una donna, come Mandricardo, o, per un breve intervallo, Zerbino, o persino Ariodante,

---

<sup>29</sup> *Ibid.* pp. 53-5

che compare nella prima parte come innamorato di Ginevra e nella seconda come combattente, continuano ad agire nel poema. Come tutti gli altri oggetti di desiderio, la donna non è sentita come un traguardo definitivo (al contrario della donna della fiaba); ma, piuttosto, come una tappa intermedia.

L'unica eccezione è Medoro, che è il più fiabesco dei personaggi, non essendo un cavaliere né un combattente, ma un vincitore passivo del premio più ambito. Esattamente come nelle fiabe, con la conclusione del matrimonio si conclude la sua vicenda.

Lo stesso accade per Bradamante e Ruggiero e, con loro, per l'intero poema: ma non bisogna trascurare che le loro nozze tutto comportano meno che un fiabesco "e vissero per sempre felici e contenti": neanche queste, dunque, porteranno a un'acquisizione definitiva e a una stasi.

## 7. Oggetti fiabeschi:

Oggetti propriamente fiabeschi, poi, possono essere considerati quelli in cui Rinaldo si imbatte nel corso delle cosiddette "novelle padane", chiamate così perché ambientate lungo il fiume Po. Rinaldo si trova in quella zona perché ha appena bevuto alla fonte del Disamore, liberandosi così dell'insana passione per Angelica.

Un gentiluomo mantovano lo accoglie nel suo castello e lo invita a sottoporsi alla "prova del nappo", un calice fatato dal quale solo chi ha la moglie fedele riesce a bere senza bagnarsi.

Il poeta dice che il nappo è stato fabbricato da Morgana "per fare accorto suo fratello del fallo di Ginevra"; il che richiamerebbe a un corno fatato opera di Morgana citato dal *Tristan*: in esso, nessuna donna infedele può bere.<sup>30</sup>

Agisce, cioè, sulle stesse donne infedeli e non sui loro mariti uomini. Ma la modifica del funzionamento dell'oggetto potrebbe essere attribuita senza difficoltà a necessità di trama: bisognava che a dover sottostare alla prova fosse Rinaldo. Tuttavia, come nota Rajna, il rimaneggiamento potrebbe non essere necessariamente opera di Ariosto; basta ipotizzare che l'autore fosse al corrente dell'esistenza di tradizioni alternative a quella del *Tristan*.

Il prototipo del corno fatato nasce infatti alla corte di Artù, e compare in numerose composizioni, anche indipendenti tra loro, le cui vicende si svolgono in quell'ambientazione, facendo presupporre l'esistenza di una precedente e diffusissima tradizione orale.<sup>31</sup> Nel *Perceval* di Gautier de Douvens esiste un corno miracoloso in grado di replicare il miracolo di Cana, e dal quale per di più un cavaliere che sia stato tradito da una donna o da un amico non può bere. L'episodio

---

<sup>30</sup> PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo XIX, p. 573

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 573 e ss.

del corno del *Perceval* non è originario; è il compendio del *Lais del corn* di Robert Biket, con alcune modifiche. Nella prima narrazione infatti il corno non muta l'acqua in vino, e il solo cavaliere a riuscire nella prova beve per ultimo, accentuando la drammaticità del momento.

Oltre al corno esiste una classe molto ampia di oggetti dalle funzioni analoghe, che del resto hanno radici in scritti persiani o antichi; in Achille Tazio l'ingresso di una vergine nella grotta di Diana provoca una dolce musica; in Eliodoro la castità di una donna si prova per mezzo del fuoco; e si trovano esempi anche in Erodoto e nella Bibbia. Alla tradizione britannica appartengono creazioni come il *Mantel Mantaille*, la cui leggenda a dire il vero ebbe maggior diffusione in Germania: si tratta di un mantello magico che si accorcia in proporzione al grado di infedeltà della donna che lo indossa. Ad eccezione del *Tristan*, probabilmente Ariosto non conosceva in modo diretto questi testi, ma piuttosto emanazioni degli stessi.

Di fronte al rifiuto di Rinaldo di affrontare la prova del calice, il cavaliere mantovano che glielo porgeva è ammirato e gli racconta la propria storia di infelice che ha voluto mettere alla prova la fedeltà della propria moglie; è, questa, la prima delle cosiddette "novelle padane".

Rinaldo non è il primo a temere rivelazioni circa la fedeltà della propria moglie.<sup>32</sup> Sia nel *Mantel* che nel *Lais del corn* che nel *Perceval* un cavaliere chiamato Carados (Garadue nel *Lais del corn*), l'unico la cui sposa, alla fine, risulta fedele, non vuole che la prova (su di lui o sulla moglie, a seconda del funzionamento dell'oggetto) si faccia. Nel *Mantel* sua moglie inizialmente non è chiamata a fare la prova perché a letto malata, e lui se ne rallegra: ma dopo che tutte le donne della corte si sono umiliate, si insiste affinché sia convocata anche lei. Carados allora vorrebbe dissuaderla dal sottoporsi al mantello, e dichiara "Amo meglio essere in dubbio". Tuttavia, alla fine, la moglie affronta e supera la prova, dimodoché la mancanza di morbosa curiosità del marito è premiata. Al contrario, Rinaldo non conoscerà la verità, né la conoscerà il lettore.

L'episodio è di fatto una fiaba negata, interrotta prima ancora di quello che Propp considera il suo logico inizio. Viene infatti a mancare la funzione III della fiaba, quella della violazione della proibizione<sup>33</sup>: la situazione iniziale rimane inalterata e di conseguenza non c'è sviluppo. L'infrazione del divieto è elemento fondamentale della trama non solo della fiaba, ma anche di diversi episodi mitici, che spesso riguardano, non a caso, l'ambito della conoscenza: è alla base della biblica cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre (episodio, del resto, richiamato dallo stesso Rinaldo), rappresenta una svolta fondamentale nella storia di Amore e Psiche, quando lei decide di guardare l'amato malgrado la proibizione ricevuta; è presente nella storia di Icaro, in quella di Fetonte, e ricompare in mille altre vicende che non occorre elencare.

---

<sup>32</sup> *Ibid.* pp. 574 e ss.

<sup>33</sup> V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma, 1980, capitolo III, pp. 39-41



Nell'episodio del nappo Rinaldo non riceve il divieto dall'alto (in quella che Propp individua come funzione II della fiaba, "l'imposizione del divieto"), ma se lo impone di propria iniziativa, deducendolo quale logica conseguenza di leggi superiori; conoscere sarebbe quasi un atto di *hybris*, proibito dalla divinità. L'inserimento del divieto in un contesto religioso è però solo uno spunto di colore in un'ambientazione perfettamente laica; a causare infelicità sarebbe non l'eventuale punizione imposta *a posteriori* da un Dio irato, ma la semplice scoperta della verità stessa, che incrinerebbe l'armonia del matrimonio. Consapevole delle conseguenze di un divieto scelto e non semplicemente appreso come postulato, Rinaldo non deve passare attraverso le peripezie che normalmente nelle fiabe e nel mito coinvolgono il protagonista prima del ristabilirsi della situazione di pace iniziale. Non a caso questo brano è collocato nella parte conclusiva del *Furioso*, improntata al richiamo all'ordine caratteristico dell'epica: un'ulteriore deviazione del paladino sarebbe qui stata fuori luogo.

Gli elementi fiabeschi abbondano nella seconda delle novelle padane, quella di Adonio e del giudice Anselmo. Quando, ormai povero, lascia Mantova, Adonio salva un serpente da un contadino che lo minacciava con un bastone, ricordando che secondo una leggenda la sua stirpe viene fatta discendere, per tramite della fata Manto, proprio dai serpenti. E il serpente che ha salvato si rivelerà essere la stessa fata Manto, dotata di enormi poteri magici ad eccezione di un giorno la settimana in cui si tramuta in un innocuo serpente ed è esposta ad ogni genere di pericoli.

Nel *Furioso* la fata Manto, grata, offrirà ad Adonio il proprio aiuto per conquistare la donna amata, come un qualunque aiutante magico fiabesco. In questo caso, la fata assume la forma di un cane in grado di produrre gemme: è, questo, un elemento ricorrente del racconto popolare. Lo si trova in Basile, nei cui racconti compare talvolta un animale domestico (generalmente un asino) in grado di produrre gemme, o nella tradizionale fiaba di Cenerentola, dove a donare alla fanciulla gioielli e vestiti è un animale o una pianta<sup>34</sup>.

Grazie al cane-aiutante magico, divenuto oggetto di baratto, Adonio riesce a portare a compimento la sua fiaba, cioè ad avere Argia per una notte. L'antagonista della fiaba, se vogliamo qui individuarne uno, non era certo il marito della donna, ma piuttosto Argia stessa, con la propria resistenza a tradire. Non di rado nelle fiabe l'eroe deve conquistare la propria principessa sottoponendosi a diverse prove; raramente però, e qui entra in gioco l'elemento prosaico, queste prove consistono nel corromperla con denaro. Ed è significativo che l'iniziativa sia presa proprio dalla fata Manto, che di tutta la vicenda è il componente fiabesco per eccellenza.

---

<sup>34</sup> PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo XIX. pp. 586 e ss.

Argia, tradendo Anselmo, riceve in dono da Adonio il cane che è in realtà la fata Manto trasformata, ed entra a sua volta in possesso di un suo oggetto-aiutante magico.

“L’eroe” o meglio l’eroina della fiaba è ora Argia. Infatti Adonio, finora protagonista, raggiunto il suo obiettivo, che consisteva semplicemente nel trascorrere una notte con la donna amata, scompare di scena e conclude la propria fiaba: ma dalle ceneri della vecchia fiaba se ne sviluppa una nuova, che stavolta ha per protagonista Argia, colpevole, avendo soddisfatto Adonio, della “infrazione del divieto” impostole dal marito. Non è un caso che ad alcuni risulti strano che la novella sia conosciuta come “storia di Adonio”, quando questi scompare improvvisamente prima della metà: le storie infatti in realtà sono due.

Nella nuova fiaba il marito ricopre il ruolo di antagonista, che si serve a sua volta di un aiutante magico (l’astrologo) per avere conferma del tradimento della moglie, e come nelle storie più tradizionali, ordina a un servo di condurre con l’inganno la donna nel bosco e lì ucciderla. Ancora una volta, sarà l’oggetto magico a salvare la situazione, portando a una riconciliazione tra i due sposi.

## 8. Pro bono malum

Per quanto gli eroi del *Furioso*, come gli eroi della fiaba descritta da Propp, agiscano seguendo binari prestabiliti, sono molto diversi dagli eroi della fiaba veri e propri.

Questo, perché altrettanto diverso è il destinatario. La fiaba si rivolge al popolo e il modello di eroe che gli offre è un individuo passivo, che non ha di per sé la capacità di compiere imprese particolari; tuttavia lo fa grazie al mezzo magico. In genere, prima che possa impadronirsi dell’oggetto, l’eroe della fiaba viene messo alla prova: “XII: L’eroe viene messo alla prova, esaminato, aggredito ecc. in preparazione al conseguimento dell’oggetto o dell’aiutante magico”<sup>35</sup>. Una prova tutt’altro che cavalleresca, non cioè di valore guerresco: bensì una prova che costituisca testimonianza di virtù semplici come bontà e gentilezza.

Se l’eroe di Ariosto si procura un oggetto tramite la propria virtù in combattimento, quello fiabesco lo riceve in premio.

Certo, talvolta capita anche nell’Ariosto che i meritevoli guadagnino un oggetto per dono, e, come abbiamo detto, succede in genere per gli oggetti più potenti, quelli magici: infatti, a donarli sono le fate, le incantatrici e i maghi.

In presenza dei maghi, anche i cavalieri non possono che ricorrere a un dono. Ai maghi, ben di rado gli oggetti possono essere rubati, e anche allora solo con il supporto di altri oggetti magici

---

<sup>35</sup> V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma, 1980, capitolo III, pp. 50-2

(forniti da un incantatore amico): questo succede ad esempio quando Bradamante sottrae lo scudo e l'ippogrifo ad Atlante con l'aiuto dell'anello magico, che Melissa le ha suggerito di procurarsi. E anche in questo caso, del resto, l'acquisto si rivela assai nefasto, perché l'ippogrifo, fedele al precedente padrone, strapperà ancora una volta Ruggiero dalle braccia dell'amata. Abbiamo già ricordato, poi, il caso di Astolfo e dei doni di Logistilla; ma alla circostanza presente ce ne sono altri che si prestano maggiormente all'esempio.

Esistono infatti rari episodi più propriamente fiabeschi: un'incantatrice (ad esempio Melissa) suggerisce all'eroe (ad esempio Bradamante) come portare a termine l'impresa procurandosi un determinato strumento magico (l'anello). In genere nella fiaba tradizionale questa fase è preceduta da una prova, ma la natura virtuosa di Bradamante è già ampiamente nota a Melissa come al lettore. Una prova la deve affrontare invece Ricciardetto, almeno finge di averlo dovuto fare nella storia che racconta a Fiordispina, per ottenere il "mezzo magico" che le consentirà di unirsi con lei: e il fatto che questa spiegazione venga accettata come naturale testimonia quanto fiabesca sia l'atmosfera del *Furioso*.

Se il contenitore (fiabesco nella sua struttura) è analogo, però, al di fuori di questi sparuti episodi, il contenuto è ben diverso. Infatti, mentre nella fiaba accade così di frequente che l'eroe riceva l'oggetto magico in dono come premio per la propria virtù, piuttosto che impadronirsene con il proprio valore, continuamente agli atti e alle *dimostrazioni di virtù* nel *Furioso* segue piuttosto la *sottrazione di un oggetto* al virtuoso che il conferimento di un dono. Il messaggio che trapela dalla fiaba ariostesca, ripetuto con lo stesso regolare e quasi ossessivo schematismo, da una parte delinea un genere completamente diverso di eroe fiabesco (attivo e guerresco): dall'altra fa sì che al comportamento virtuoso e indubbiamente nobile di questo eroe non corrisponda mai un premio, bensì una frustrazione.

Per chiarire meglio questo rapporto virtù-perdita, occorre fare delle precisazioni.

Se è vero che le inchieste nel *Furioso* tendono a essere invariabilmente fallimentari, e in tal modo infinitamente dilatate, bisogna tuttavia fare delle precisazioni. Innanzi tutto, Zatti dimostra come le dinamiche del fallimento siano riconducibili a tre diverse categorie: differimento (quando c'è uno sfasamento temporale tra cercatore e oggetto), dirottamento (quando c'è uno sfasamento spaziale tra cercatore e oggetto), e sostituzione (quando il cercatore si imbatte in un oggetto diverso da quello che stava cercando). L'ultimo meccanismo di frustrazione può essere trasformato in un premio di consolazione dal cercatore che sa accontentarsi. Parlando delle varie *quêtes* minori che si susseguono nel poema, Zatti scrive che "esse hanno per protagonisti prevalentemente dei pagani: mirano generalmente non a persone, ma a dei beni materiali, e questi sono di norma intercambiabili: Ferrau vuole l'elmo di Orlando, Mandricardo vuole la spada di Orlando, Durindana, Gradasso vuole

Durindana e il cavallo di Rinaldo, Baiardo. Per questi obiettivi essenzialmente si sono mossi di Paganìa, anche se *non fanno fatica a contentarsi di altri che il caso mette sulla loro strada, pur restando primario lo scopo di partenza*<sup>36</sup>. In tal modo, pur non avendo ottenuto l'oggetto del desiderio che era il loro obiettivo, guadagnano comunque qualcosa che in genere è tutt'altro che disprezzabile.

Specularmente Zatti analizza le due inchieste principali, e le più dilatate, del poema: "Orlando e Bradamante non accetteranno, durante l'intero svolgimento del poema, nessuna delle soluzioni di ripiego proposte dagli altri... Orlando rimarrà fedele fino all'eroismo, cioè fino alla follia, al medesimo oggetto perduto, manifestamente rifiutando le due possibili alternative di Angelica, Olimpia e Isabella, che la sorte getta sul cammino della sua inchiesta"<sup>37</sup>.

Nel *Furioso* la caratterizzazione di Orlando è assai più marcatamente orientata in senso cortese e nobile di quanto non lo sia nel Boiardo, dove il paladino ha una momentanea caduta, ad esempio, dinanzi alle grazie di Orrigille; e questo, senza che Ariosto, a differenza di altri continuatori, venga attenuando la contaminazione in senso bretone che ha portato all'evoluzione del personaggio. Anzi: Orlando è un autentico innamorato petrarchesco. A differenza di come accadeva in Boiardo, perciò, si rivela, in amore, sempre lo stesso che era stato quando era un paladino carolingio, cioè fedele e inamovibile. Dunque non potrebbe mai pensare di approfittare di Olimpia, ad esempio, quando si trova a liberarla dal supplizio dell'orca; comportamento diametralmente opposto a quello che tiene Ruggiero quando tocca a lui liberare dall'orca Angelica. D'altro canto Orlando non sarà meno fermo di fronte ad Isabella, mentre Ruggiero si lascia distrarre anche da Alcina.

Assai più fedele dell'amato, e assai più simile a Orlando, è Bradamante, che cerca il suo promesso in lungo e in largo, è disposta a sacrificare l'onore per l'amore e mai per un momento mette da parte la sua fedeltà: proprio questo la porterà a precipitare in una spirale di follia assai simile a quella di Orlando, quando la coglierà il sospetto che Ruggiero la tradisca con Marfisa.

A differenza di quelle dei pagani le inchieste di Orlando e Bradamante sono compiute alla ricerca di una persona e non di un oggetto e non accettano sostituzioni. Forse per questo la loro inchiesta, ossessivamente fedele, copre l'arco dell'intero poema, costituendone il filo conduttore e il motivo unificante.

Nel caso di Orlando, però, questo è vero solo in parte; cioè, esattamente per metà poema. Questo perché se consideriamo l'inchiesta di Orlando come un'inchiesta di Angelica, dobbiamo riconoscere che essa si conclude con il suo precipitare nella follia; pazzo, infatti, Orlando non cerca

---

<sup>36</sup> S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1990, p. 73

<sup>37</sup> *Ibid.*

più Angelica, anzi, nell'incontrarla neppure la riconosce, e prende in cambio di lei la sua cavalla; risanato, allo stesso modo, Orlando non dedica più ad Angelica neppure un pensiero, se non per biasimare se stesso e vergognarsi del suo agire dissennato. L'inchiesta di Angelica dunque per Orlando si chiude relativamente presto (per quanto comunque in ritardo rispetto al momento in cui la donna è effettivamente perduta): per il resto del *Furioso*, fino al suo rinsavimento, condurrà inchieste minori, inseguendo i fantasmi della sua mente delirante.

Considerata in questo modo, quindi, l'inchiesta di Orlando si presenta tutt'altro che unificante: piuttosto, si tratterebbe di due inchieste distinte, dapprima l'inchiesta di Orlando per Angelica, poi quella dei paladini cristiani per Orlando e dei pagani per le armi che Orlando pazzo ha gettato via.

La questione può però essere considerata sotto un altro profilo. Grazie ad Astolfo e al suo viaggio ultraterreno, Orlando riesce a riavere il suo senno, e a tornare, si badi bene, non com'era all'inizio del romanzo, ma com'era nella situazione di partenza dell'*Innamorato*, un momento prima di vedere Angelica, o, per dirla diversamente, com'era quando era un personaggio del suo ciclo di appartenenza, quello epico carolingio, del tutto estraneo all'amore: non sarebbe del tutto forzato affermare che quello che Orlando svolge nel corso del poema, mentre è sulle tracce di Angelica, è un inconsapevole viaggio di formazione e, in quanto tale, finalizzato al recupero non tanto della donna quanto del suo senno, della sua identità. Mentre crede di compiere l'inchiesta di Angelica, Orlando attraversa un percorso dantesco di cui non è in grado di scorgere il disegno, ma che lo porta prima a incontrare la perdizione (l'innamoramento), poi l'espiazione (la pazzia) e infine, per volere divino, la salvezza, che rappresenterà anche la salvezza per l'intera cristianità. Vista in quest'ottica anche l'inchiesta di Orlando, come quella di Bradamante, è una sola, e anche questa ha successo.

Anche l'altra inchiesta dominante del *Furioso* si pone sotto l'insegna del volere divino, ed è perciò destinata a portare dei frutti: a partire dalla grotta di Merlino, diverse tappe rinnovano e rinsaldano la fede della donna nel disegno superiore, e, ovviamente, servono ad Ariosto come pretesto per glorificare la stirpe degli estensi. Il fatto che l'unione dei due protagonisti sia travagliata e complessa, ma infine giunga a compimento proprio come previsto, non fa che sottolineare quanto questa fosse necessaria e voluta da Dio, in osservanza all'intento encomiastico dell'opera. Alla fine, Bradamante avrà le sue tanto agognate nozze con Ruggiero: è comunque significativo che l'effettiva consumazione del desiderio sia lasciata fuori dal poema, e ciò non è attribuibile interamente al desiderio di marginalizzare l'eros nella conclusione epica, dal momento che lo stesso Agostini, per quanto avverso alla tematica amorosa, descrive brevemente la prima notte dei due sposi.

Tuttavia, al di là di queste due inchieste, in cui la peraltro tardiva e controversa conclusione positiva giunge solo grazie al beneplacito divino, le inchieste si concludono assai male, come abbiamo detto, in generale, ed è proprio questo a fornire al poema il suo moto costante. Tuttavia, bisogna dirlo, le inchieste si concludono negativamente più per i cavalieri cristiani che per i pagani. Anzi, i cristiani, essendo in partenza, come abbiamo detto, lieti detentori dei più preziosi e desiderati oggetti, nel corso del poema sistematicamente li perdono a vantaggio dei pagani.

In particolare, più nobile e generoso è il comportamento del paladino, più questi è destinato alla sventura.

A volte a causa di un valore nel combattimento che non fa adeguato riscontro alla virtù, come nel caso di Zerbino che difende Durindana dall'avidità di Mandricardo; ma questo, richiedendo una vera sconfitta, può valere solo per un personaggio secondario. Zerbino del resto non è nuovo a questo genere di guai: ha già avuto la sua sconfitta e il suo più che mai "doloroso acquisto", quando ha duellato con Marfisa per decidere chi tra loro due avrebbe dovuto essere il cavaliere della brutta e perfida Gabrina. Nelle circostanze che vedono coinvolto Zerbino, però, se il comportamento del pagano cui si oppone era discutibile (per quanto riguarda Marfisa) o disonesto (nel caso di Mandricardo), lo scontro è sempre stato leale, e la sconfitta, dal punto di vista strettamente guerresco, meritata. La tragicità risiede nel fatto che le intenzioni di Zerbino sono sempre le più pure e le più oneste, ma questo non basta a conferirgli la vittoria, anzi, finisce per condurlo alla morte.

Osserviamo tuttavia come in tutti i casi in cui Zerbino è coinvolto in duelli, questi non si combattano per un oggetto di sua proprietà: in quanto cavaliere di classe 2, Zerbino non possiede beni ambiti.

Assai più spesso, a differenza di Zerbino, un cavaliere di classe 1 perde un bene che possedeva a causa di un comportamento sleale che viene offerto in cambio della sua lealtà. Abbiamo già osservato che il comportamento dei cavalieri segue sempre gli stessi binari: ogni volta che un paladino del calibro di Rinaldo o di Orlando viene sfidato per il possesso di un oggetto, questi non solo accetta di duellare, ma mette da parte l'oggetto del contendere, perché non gli sia di vantaggio, dal momento che la legittimità del possesso sarà stabilita proprio con il combattere. Il gesto magnanimo avviene in genere dopo che il paladino è stato insultato dal tutt'altro che cortese pagano, che, in maniera quasi formale, gli rivolge l'infamante accusa di non meritare il possesso, perché lo avrebbe ottenuto per mezzo di un furto o perché (si insinua) sarebbe incapace di difendere l'oggetto stesso.

Similmente, la rinuncia temporanea all'oggetto avviene attraverso gesti quasi stereotipi. Orlando agisce in questo modo con Mandricardo che vuole prendergli Durindana:

-E questa è quella spada che tu cerchi,  
che tua sarà, se con virtù la merchi.

Quantunque sia debitamente mia,  
tra noi per gentilezza si contenda.  
Né voglio in questa pugna ch'ella sia,  
più tua che mia, ma a un arbore s'appena.  
Levala tu liberamente via,  
s'avvien che tu m'uccida o che mi prenda-.  
Così dicendo, Durindana prese,  
e 'n mezzo il campo a un arbuscel l'appese.

(XXXIII, 80-81)

E allo stesso modo Orlando si era comportato anche quando doveva affrontare Ferrau che gli contendeva l'elmo.

-Né da te voglio un minimo vantaggio-  
così dicendo, l'elmo si disciolse,  
e lo suspese a un ramuscel di faggio;  
e quasi a un tempo Durindana tolse.  
Ferrau non perdé di ciò il coraggio;  
trasse la spada, e in atto si raccolse,  
onde con essa e col levato scudo  
potesse ricoprirsì il capo nudo.

(XII, 46)

Anche Rinaldo, duellando con Gradasso, mette da parte Baiardo, che insieme a Durindana è oggetto del contendere (XXXI; XXXIII): da parte sua, Gradasso, pur essendo lo sfidante, si guarda bene dal mettere da parte Durindana, e anzi la usa da subito, dal momento che in assenza del cavallo il duello si svolge a piedi.

Altre situazioni analoghe potrebbero essere citate: ciò che conta è che in esse, come in quelle elencate, al gesto di cortesia del paladino cristiano segue immancabilmente il suo scacco a causa di un atto di fellonia. Il duello viene interrotto da qualche forza esterna; l'oggetto del contendere viene sottratto al paladino quando questi non è presente e non può difenderlo, e il saracino, una volta impadronitosene, si guarda bene dal cercare l'antico possessore per proseguire il duello e stabilire chi abbia maggior diritto ad averlo. Nonostante abbia appena rivolto al cristiano accuse infamanti di ladrocinio e di codardia, l'infido pagano non ha alcun senso di colpa a essere sleale, qualora la cosa

volga a suo vantaggio; ma (e ciò è più significativo) non si preoccupa neanche dell'eventuale biasimo che gli deriverebbe, se questo comporta l'ottenere il bene. Si giustifica, sì, con se stesso, e tanto basta.

È una dinamica analoga a quella che riguarda il possesso delle donne: i paladini cristiani pagano il prezzo del loro voler giocare sempre e strettamente secondo le regole.

La loro non è semplice bontà: si tratta di osservare un codice d'onore, sulla base del quale il possesso dell'oggetto non è autentico se il suo "acquisto" non è realmente avvenuto, con le armi in pugno nel caso di un oggetto materiale o di un animale, con le grandi imprese cortesi nel caso di una donna. Diversamente, si ha sì la disponibilità dell'uso dell'oggetto, ma il suo possesso cessa di essere dimostrazione di valore e quindi manifestazione di una caratteristica dell'io.

È significativo come questo comportamento onorevole porti solo e sistematicamente danno ai cristiani, secondo la logica che segna l'epigrafe del Furioso: "*pro bono malum*". Si tratta anche in questo caso di una dinamica di continua frustrazione, simile a quella dell'inchiesta e ad essa, come abbiamo dimostrato, interconnessa. Il comportamento malvagio viene premiato con quanto di più ambito, l'oggetto del desiderio; al contrario, l'onestà e la nobiltà d'animo hanno in cambio il fallimento. Non si può osservare rigorosamente un comportamento nobile e contemporaneamente veder soddisfatti i propri desideri: almeno, non quando gli altri concorrenti nell'inchiesta degli oggetti non usano affatto lo stesso criterio d'agire. La ricompensa per chi compie un sacrificio è un sacrificio ulteriore.

### **9. Donna-oggetto, donna-soggetto:**

Nel *Furioso* si riflette la complessità del rapporto tra i sessi nella società rinascimentale, nella quale si manifestavano le prime affermazioni della donna come individuo dotato di autonoma capacità decisionale e intellettuale (in particolare nella realtà cortigiana, a partire, sotto gli occhi di Ariosto, dalla stessa Isabella d'Este), ma nella quale la donna era ancora in una condizione di sottomissione legalizzata, condizione che nessuno, neppure le donne stesse, aveva mai messo in discussione.

Assai più dell'uomo, la donna nel poema si muove sulla linea di confine tra soggetto e oggetto. Oltre a riflettere simbolicamente la condizione sociale della donna, questo continuo passaggio di statuto, in tutte le sue possibili varianti e avvicendamenti, si lega con le posizioni oscillanti di Ariosto nella famosa *querelle des femmes*: speculando nel corso del poema sulla natura della donna il poeta passa dall'elogio al biasimo, dall'esaltazione alla condanna, senza dar mai



l'impressione di abbracciare pienamente un'opinione né di considerare definitivamente conclusa la propria indagine.

La donna stessa si rende conto dell'ambivalenza della propria posizione, ed è poco incline ad accettare di essere considerata allo stesso livello di un oggetto materiale, come ben si evince dal rimprovero che Doralice rivolge a Mandricardo, quando questi si appresta a duellare con Ruggiero per il diritto a portare l'insegna di Ettore:

-Ohimé, ch'invano i' me n'andava altiera  
ch'un re si degno, un cavallier si forte  
per me volesse in perigliosa e fiera  
battaglia porsi al risco de la morte;  
ch'or veggo per cagion tanto leggiera  
non meno esporvi alla medesima sorte.  
Fu natural ferocità di core  
ch'a quella v'istigò, più che 'l mio amore.-

(XXX, 32)

È proprio l'ambiguità dello statuto della donna a renderla ancora più desiderabile e, insieme, a sancirne la pericolosità. Mentre un oggetto è solo passivo e immobile; mentre un animale, come un cavallo o un ippogrifo, è talvolta capace di muoversi autonomamente; la donna non solo è capace di muoversi autonomamente ma ha anche l'impulso a farlo, in quanto titolare di desideri propri.

Il possesso della donna si articola perciò su due livelli: c'è il possesso fisico, quello della donna come oggetto, e il possesso della donna come soggetto, cioè il fatto che la donna trasformi l'individuo in proprio oggetto di desiderio. Il solo fatto che la donna ricambi onestamente i sentimenti dell'amante gli conferisce un riconoscimento analogo a quello che verrebbe conferito dall' "acquisto" di un oggetto: è la testimonianza di una conquista in senso proprio, e quindi del raggiungimento di un primato, di una superiorità e di una unicità. Questa seconda specie di possesso non è meno importante, o meno totale: non si può certo dubitare che Bradamante sia di Ruggiero, o che Orlando sia di Angelica, nonostante il loro rapporto non abbia assunto connotazioni carnali.

Non bisogna trascurare che, sempre nella mentalità cortese, è ammissibile, anzi, segno di dignità morale (e in quest'ottica quasi auspicabile), che, a prescindere dai propri sentimenti la donna non si voglia concedere, allo scopo di serbare intatta la propria virtù: priva di pudicizia, infatti, non sarebbe la donna angelicata e divina, degna di suscitare tanta venerazione. Questo non toglie, naturalmente, che l'amante desidererebbe di più; ma fa sì che, quand'anche quel di più non gli fosse concesso, ciò, in quanto parte della logica dell'amor cortese, non sia interpretato come carenza di sentimento, ma come dinamica interna allo stesso.

Finché Angelica non si dà a nessuno, perciò, il suo atteggiamento, peraltro volubile e deliberatamente ambiguo, lascia aperta la porta perché ciascun cavaliere possa illudersi di avere il suo amore, o di poterlo avere in futuro. Il suo non concedersi fisicamente non distrugge nessuna di queste speranze fintanto che è riconducibile al normale codice di comportamento della donna appunto, angelica, un comportamento che non esclude in alcun modo l'amore e il conseguente riconoscimento.

Questa convinzione del resto, e sulla base delle stesse prove poco concrete, è la stessa che Rodomonte ha riguardo a Doralice:

Il re di Sarza, che gran tempo prima  
di Mandricardo amava Doralice.  
Et ella l'avea posto in su la cima  
d'ogni favor ch'a donna casta lice: (XXVII, 104)

Quando però Angelica si dà a Medoro, diventa innegabile che il suo atteggiamento nei confronti degli altri non è e non è stato dettato da riserbo o da castità, ma da mancanza d'amore; cioè da indifferenza nei confronti dell'amore di sì nobili paladini, e quindi mancato riconoscimento del valore di ciò che le offrivano: se stessi.

Quello che essi, almeno quelli virtuosi e cristiani, manifestano, è un amore cortese in senso proprio e canonico: si esprime attraverso la venerazione della donna e il compimento di grandi imprese per lei, e si aspetta, in conseguenza di ciò, di essere *automaticamente* ricambiato. In ciò sta il germe della follia di Orlando: nella convinzione che il suo valore sia ciò che lo farà amare da Angelica. Questa convinzione è talmente forte da far sì che arrivi a illudersi di essere riamato.

Come abbiamo già detto, nella mentalità dei cavalieri del *Furioso* esistono criteri oggettivi, e sotto gli occhi di tutti, per misurare il valore di un individuo. Mandricardo li elenca a Doralice nel condurla con sé: esagera i propri meriti con la menzogna (ad esempio affermando di essere giunto fino in Francia per cercare lei), ma i parametri di giudizio che espone sono quelli che nel corso del poema tutti i cavalieri, cristiani e pagani, riterranno validi.

-Se per amar, l'uom debbe essere amato,  
merito il vostro amor; che v'ho amat'io:  
se per stirpe, di me chi meglio è nato?  
Che 'l possente Agrican fu il padre mio.  
Se per ricchezza, chi ha di me più stato?  
Che di dominio io cedo solo a Dio:

se per valore, credo oggi aver esperto  
ch'essere amato per valore io merto- (XIV, 58)

Simili ragionamenti sono del resto quelli fatti da Rodomonte quando è convinto che Doralice debba preferirlo.

che debba in util suo venire estima  
la gran sentenza che 'l può far felice:  
né egli avea questa credenza solo,  
ma con lui tutto il barbaresco stuolo.

Ognun sapea ciò ch'egli avea già fatto  
per essa in giostre, in torneamenti, in guerra:  
e che stia Mandricardo a questo patto  
dicono tutti che vaneggia et erra.  
Ma quel che più fiata e più di piatto  
con lei fu mentre il sol stava sotterra,  
e sapea quanto avea di certo in mano,  
ridea del popular giudizio vano. (XVII, 105-106)

Proprio in questo si esprime la funzione destabilizzante della donna: ben lungi dal valutare secondo i criteri che tutti si aspettano, la donna, essere capriccioso e irrazionale per eccellenza, sceglie in base al proprio volubile e immotivato giudizio colui che deve essere premiato con il suo amore.

E Rodomonte dice proprio questo, esprimendo sconcerto per la decisione di Doralice:

-Oh femminile ingegno- egli dicea  
-Come ti volti e muti facilmente,  
contrario oggetto proprio de la fede!  
Oh infelice, oh miser chi ti crede!

Né lunga servitù, né grand'amore  
che ti fu a mille prove manifesto,  
ebbono forza di tenerti il core,  
che non fossi a cangiarsi almen sì presto.  
Non perch'a Mandricardo inferiore

io ti paressi, di te privo resto;  
né so trovar cagione ai casi miei,  
se non quest'una, che femina sei.

(XXVII, 117-118)

Da parte degli uomini, che si aspettano un legittimo riconoscimento rispetto al proprio oggettivo valore, c'è un'incomprensione profonda nei confronti dell'atteggiamento della donna, che appare loro (così come a noi, che del resto leggiamo il testo scritto da una voce narrante maschile) inspiegabile e inspiegato. In un'apostrofe al lettore, così Ariosto esprime sconcerto per la scelta di Medoro da parte di Angelica:

-O conte Orlando, o re di Circassia  
vostra inclità virtù, dite, che vale?  
Vostro alto onor dite in che prezzo sia  
o che mercé vostro servir ritruova.  
Mostratemi una sola cortesia  
che mai costei v'usasse, o vecchia o nuova,  
per ricompensa e guiderdone e merto  
di quanto avete già per lei sofferto.

Oh se potessi ritornar mai vivo  
quanto ti parria duro, o re Agricane!  
Che già mostrò costei sì averti a schivo  
con repulse crudeli et inumane.  
O Ferrau, o mille altri che non scrivo,  
ch'avete fatto mille puove vane  
per questa ingrata, quanto aspro vi fora,  
s'a costu' in braccio voi la vedesse ora!

(XIX, 31-32)

Proprio a sottolineare l'imprevedibilità e l'assurdità della scelta, si fa sì che la donna preferisca sempre qualcuno di inaspettato, perché, almeno apparentemente, indegno. Era uno stereotipo della letteratura cavalleresca, soprattutto di opere misogine come il *Palamedès*, il fatto che la donna, messa di fronte alla possibilità di decidere tra uno o più pretendenti, preferisse sempre il più brutto, il più vile e quello che la trattava più indegnamente e crudelmente<sup>38</sup>. Le tre cose vanno ovviamente di pari passo, nell'immaginario cavalleresco, perché la bruttezza esteriore è il contrappunto della bruttezza interiore, e questa a sua volta è dimostrazione del mancato contagio da

---

<sup>38</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, cap. XXV, pp. 423 e ss.

parte dell'azione nobilitante dell'amore. Se l'uomo infatti fosse innamorato, non sarebbe vile, ma compirebbe grandi imprese per la donna; non essendolo, non solo non compie grandi imprese, ma tratta anche la donna in maniera scortese.

Qui la scelta delle donne ha una valenza diversa, oggetto di comica perplessità più che di aspra critica. E del resto, considerando i precedenti nell'ambito del romanzo cavalleresco, le donne del *Furioso* sono ben poco biasimevoli: alla fine, Doralice sceglie un cavaliere pur valente come Mandricardo rispetto a Rodomonte, e Angelica sceglie Medoro che, pur essendo un povero scudiero, è tutt'altro che vile. Certo, non appartiene alla sua stessa classe (comunque, questo era ammissibile in letteratura, a partire dalla novella di Lisabetta del Boccaccio). Anche la moglie di Iocondo, che pur avendo a disposizione il più bell'uomo del mondo lo tradisce, sceglie un garzone di stalla: l'umiliazione consiste nella scelta di qualcuno di non solo più brutto, ma anche inferiore. Colei che si dà all'amante più ignobile è la moglie di Astolfo, che sceglie non solo un servo, ma per di più un nano ripugnante, che, come se non bastasse, la tratta con disprezzo. Sotto gli occhi increduli di Iocondo:

Il dì seguente, alla medesima ora,  
al medesimo loco fa ritorno;  
e la regina e il nano vede ancora,  
che fanno al re pur il medesimo scorno.  
Trova l'altro di ancor che si lavora  
e l'altro; e al fin non si fa festa giorno;  
e la regina (che gli par più strano)  
sempre si duol che poco l'ami il nano.

Stette fra il altri un giorno a veder, ch'ella  
era turbata e di gran malenconia,  
che due volte chiamar per la donzella  
il nano fatto avea, n'ancor venia.  
Mandò la terza volta, et udì quella  
che: "Madonna, egli giuoca" riferia  
"e per non stare in perdita d'un soldo,  
a voi niega venire il manigoldo"

(XXXVIII, 37-38)

Di fronte a questa situazione, diverso, rispetto a quello dei paladini, è l'atteggiamento dei cavalieri pagani: costoro non disdegnerebbero certo il riconoscimento da parte della donna, ma, secondo la loro logica della sostituzione, in mancanza di esso possono tranquillamente accontentarsi

del restante che la donna ha da offrire, come vuol fare Sacripante con Angelica. D'altronde, lei all'apparirgli non solo gli dichiara di essere intatta, ma gli offre, implicitamente, il suo amore (riconoscimento).

Comunque, anche lui sente il bisogno di gratificare il proprio ego con consolazioni illusorie (ma quali consolazioni non sono illusorie nel *Furioso*?), dicendo a se stesso che le eventuali ripulse di lei sarebbero "finte"; difficilmente sentirebbe questo bisogno se fosse solo il possesso fisico quello a cui aspira.

So ben ch'a donna non si può far cosa  
che più soave e più piacevol sia,  
anco che se ne mostri disdegnosa,  
e talor mesta e flebil se ne stia:  
non starò per repulsa o finto sdegno  
ch'io non adombri e incarni il mio disegno. (I, 58)

Similmente, se l'opinione che Angelica ha del suo valore non lo toccasse, poco si preoccuperebbe di come Bradamante lo ha umiliato in sua presenza, né avrebbe bisogno delle sue parole di conforto.

Sospira e geme, non perché l'anno  
che piede o braccia s'abbi rotto o mosso,  
ma per vergogna sola, onde a' dì suoi  
né pria, né dopo il viso ebbe sì rosso:  
e più, ch'oltre al cader, sua donna poi  
fu che gli tolse il gran peso d'adesso.  
Muto restava, mi cred'io, se quella  
non gli rendea la voce e la favella.

-Deh!- diss'ella –Signor, non vi rincresca!  
Che del cader non è la colpa vostra,  
ma del cavallo, a cui riposo et esca  
meglio si convenia che nuova giostra.  
Né perciò quel guerrier sua gloria accresca:  
che d'esser stato il perditor dimostra:  
così, per quel ch'io me ne sappia, stimo  
quando a lasciare il campo è stato il primo- (I, 66-67)

Certo, sarebbe folle affermare che il desiderio del mero possesso fisico sia assente, in Sacripante come in qualunque altro cavaliere (pagano o cristiano che sia): si può sostenere piuttosto che il mero possesso fisico sia del tutto insufficiente a esaurire la carica di significati del desiderio che i cavalieri hanno per le donne.

Nel suo famoso discorso “la verginella è simile alla rosa”, Sacripante riprende una metafora di antichissima tradizione, nata addirittura con Catullo, che la usava per trattare della caducità della gioventù.

-Pensier- dicea –che ‘l cor m’agghiacci et ardi,  
e causi il duol che sempre il rode e lima  
che debbo far, poi ch’io son giunto tardo  
e ch’altri a corre il frutto è andato prima?  
A pena avuto io n’ho parole e sguardi,  
et altri n’ha tutta la spoglia opima.  
Se no tocca a me frutto né fiore,  
perché affligger per lei mi vuo’ più il cuore?

La verginella è simile alla rosa  
ch’in bel giardin su la nativa spina  
Mentre sola e sicura si riposa  
né gregge né pastor se le avvicina;  
l’aura soave e l’alba rugiadosa,  
l’acqua, la terra al suo favor s’inchina:  
giovani vaghi e donne inamorate  
amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non s’i tosto dal materno stelo  
rimossa viene e dal suo ceppo verde,  
che quanto avea dagli uomini e dal cielo  
favor, grazia e bellezza, tutto perde.  
La vergine che ‘l fior, di che più zelo  
che de’begli occhi e de la vita aver de’,  
lascia altrui corre, il pregio ch’avea inanti  
perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Sia vile agli altri, e da quel solo amata  
a cui di sé fece sì larga copia.  
Ah, Fortuna crudel, Fortuna ingrata!  
Dunque esser può che non mi sia più grata?  
Dunque io posso lasciar mia vita propria?  
Ah, più osto oggi manchino i dì miei  
ch'io viva più, s'amar non debbo lei!- (I, 41-44)

Se, come dice Bigi, nella tematica classica vengono “assorbiti e nobilitati echi popolareggianti”<sup>39</sup>, è pur vero che la popolarità di questi elementi è ancora ben percepibile: l’invito alla salvaguardia della verginità, perduta la quale il valore della donna cessa, è quanto di più tradizionale la precettistica per signorine avrebbe da offrire, un discorso che senz’altro ciascuna delle lettrici aveva sentito ripetere in chiesa dal confessore e a casa dalla propria balia.

È grande l’ironia nel mettere parole del genere in bocca a un personaggio poco raccomandabile come Sacripante, ed è evidente, d’altro canto, che questi non sembra realmente credere a quel che dice.

Semplicemente, dopo aver affermato che non deve più affliggersi (“perché affligger per lei mi vuo’ più il core?”) quasi ad allegare prove di questa tesi, allo scopo di convincersene, pronuncia un discorso trito e moralista nel quale afferma che una donna già “avuta” non vale più niente e perciò non deve interessarlo. Subito dopo averlo affermato, però, riprende a disperarsi, invalidando la tesi appena enunciata: e dice di voler morire, piuttosto che smettere di amare Angelica.

Se non bastasse questo a dimostrare la scarsa fede di Sacripante nel suo elogio della verginità, si noti che solo qualche ottava più avanti, la stessa metafora, quella della rosa, viene usata dallo stesso saracino in senso diametralmente opposto, per indicare non più un fiore prezioso e degno di conservazione, ma, al contrario, un fiore passibile di marcire, e che perciò è necessario cogliere al più presto; serve quindi da giustificazione per il suo “dolce assalto”: “Corrò la fresca e matutina rosa/che, tardando, stagion perder potria” (I, 58).

Qui a noi interessa soprattutto come Sacripante, pur facendo riferimento alla “rosa” che viene colta, metafora che vede la donna passiva e l’uomo attivo, usi poi verbi che esprimono inequivocabilmente il ruolo attivo della donna nello scegliere di concedersi (“lascia altrui corre”; “a cui di sé fece sì larga copia”): non è il mero possesso fisico di Angelica da parte di uno o di un altro a costituire la causa prima di un tale tormento, ma il fatto che lei abbia *liberamente* scelto di negarsi

---

<sup>39</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota I, 42



ad alcuni (tra cui lui, Sacripante), dando loro solo “parole e sguardi”, e di concedersi a un altro, dando testimonianza di una preferenza dolorosa e intollerabile.

La verginità conta assai poco. Rodomonte considera Doralice tutt’altro che perduta, nonostante l’avvenuto possesso fisico da parte di Mandricardo; e tutt’altro che nauseato da una rosa già colta, attraversa mezza Francia per riaverla. Quando la sa in mano a Mandricardo, per quanto furioso, è sempre perfettamente padrone di sé; semmai si accende, anzi, maggiormente di desiderio, secondo la logica mimetica teorizzata da Girard, ma comunque non considera mai la donna persa per sé, o degna di un folle odio. La sua collera misogina esplose solo e soltanto nel momento in cui *Doralice preferisce Mandricardo* a lui: segno che è questo a umiliarlo e a farlo sentire realmente privato del possesso.

Poi lor convenzion ratificaro  
in man del re quei duo prochi famosi  
et indi alla donzella se n’andaro.  
Et ella abbassò gli occhi vergognosi  
e disse che più il Tartaro avea caro:  
di che tutti restar maravigliosi;  
Rodomonte sì attonito e smarrito  
che di levar non era il viso ardito.

Ma poi che l’usata ira cacciò quella  
vergogna che gli avea la faccia tinta,  
ingiusta e falsa la sentenza appella;  
e la spada impugnando, ch’egli ha cinta,  
dice, udendo il re e gli altri, che vuol ch’ella  
gli dia perduta questa causa o vinta,  
e non l’arbitrio di femina lieve  
che sempre inchina a quel che men far deve.

(XXVII, 107-108)

Rodomonte è vittima della propria cortesia, e del fatto di aver tenuto con Doralice un atteggiamento quasi degno di un paladino cristiano della levatura di Orlando e Bradamante. Chi tergiversa, e si comporta onestamente con la donna oggetto del desiderio, è destinato a perderne il possesso, sia fisico che non. Un atteggiamento di paziente attesa e posticipazione non viene mai premiato: non in Rodomonte, non in Orlando, non in Alceste, l’innamorato di Lidia, che, sì, è finita all’inferno, ma a lui ha fatto scontare un inferno in vita.

L'atteggiamento opposto invece paga; porta come minimo al conseguimento di un possesso almeno parziale, ma non di rado anche ad uno completo, con l'intervenire del coinvolgimento della donna.

Anche in questo campo, comunque, lo statuto delle donne è sullo stesso piano di quello degli uomini. Le donne fedeli e caste, che sono poche, vengono sistematicamente punite; Isabella prima con la perdita dell'amato e poi con la morte; Olimpia con infiniti tormenti subiti per un uomo che poi la abbandonerà su un'isola deserta; e persino Fiordiligi morirà di stenti a causa della sua estrema fedeltà. Le donne che agiscono secondo i parametri cortesi sono condannate a una fine tragica. Ad eccezione di donne-guerriero come Bradamante e Marfisa, infatti, le donne sono incapaci di difendersi, e questo le relega automaticamente allo stesso rango dei cavalieri di classe 2, condannati a ricoprire ruoli tragici (se virtuosi) o antieroiici (se non virtuosi).

## 10. Oggetti allegorici

Al di là di alcune funzioni allegoriche che sono state attribuite occasionalmente a questo o a quel particolare oggetto, e mai in modo unanime e concorde, è chiaro che i canti nei quali il ruolo degli oggetti è principalmente ed essenzialmente allegorico sono il XXXIV e il XXXV, quelli, cioè, ambientati nel mondo della Luna. Altro luogo prettamente allegorico del *Furioso* è il regno di Alcina, ma lì ad assumere il ruolo di allegorie sono esseri viventi, i servitori della maga che attraverso i loro corpi mostruosi hanno la funzione di personificare i vizi umani; di contro, nel canto della Luna, a svolgere la funzione di allegorie sono degli oggetti; e oggetti smarriti, il che richiede l'assenza dei proprietari. Al di fuori dei visitatori, nel canto della Luna non ci sono quasi creature viventi; proprio la loro lontananza fa sì che l'assurdità degli oggetti inutilmente abbandonati risulti ancor più prorompente.

Un simile investimento di sovrasignificato degli oggetti di desiderio è riscontrabile solo nell'altro luogo incantato per eccellenza del poema, il palazzo di Atlante. Nella tradizione precedente, spiega Rajna, erano esistiti palazzi magici, ma "altrove ciò che si cerca e non si trova è un abitatore qualunque, o l'uscita"<sup>40</sup>. Qui, ciascuno, per incanto, si vede sottratto da un rapitore uno specifico oggetto, che per ciascuno è diverso, ma che rappresenta sempre quanto di più caro la vittima pensa di possedere. I cavalieri non sono dunque tenuti prigionieri dall'impossibilità di trovare l'uscita, ma dal fatto che non la cercano: ciò che cercano è l'oggetto del loro desiderio, che si mantiene sempre vicino ma irraggiungibile. La magia agisce dunque non costringendo in maniera violenta i personaggi a entrare nel castello, e/o impedendo loro materialmente di andarsene, ma

---

<sup>40</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, cap. VII, pp. 220 e ss.

semplicemente illudendoli che ciò che vogliono sia là dentro, da qualche parte: la decisione di continuare a cercare è loro.

Il palazzo di Atlante rappresenta la principale e quasi simbolica espressione del meccanismo che sostiene il poema; quello delle inchieste individuali e fini a se stesse, caratteristiche della materia bretone, di cui, come abbiamo visto, Ariosto aveva fatto uso secondo una logica diversa rispetto agli altri continuatori del Boiardo: indirizzandosi cioè non verso l'accumulo continuo e potenzialmente infinito di sempre nuove prove, ma verso la costante frustrazione del risultato di una stessa inchiesta, che conduceva il cavaliere a un potenzialmente infinito inseguimento sempre dello stesso obiettivo, senza che mai potesse raggiungerlo. Dal momento che nel palazzo di Atlante gli obiettivi sono illusori, magici e in questo loro essere magici, come abbiamo visto, non reali, qui la fallacià e la follia della ricerca dei desideranti è manifesta più che altrove: e dal momento che i simulacri incantati degli oggetti di desiderio sono programmati per sottrarsi continuamente in modo da prolungare la ricerca *ad libitum*, qui, più che altrove, appare manifesta anche la logica della posticipazione e del differimento del soddisfacimento che sorregge la trama.

Ma il palazzo di Atlante non è solo espressione concentrata della logica del poema; è anche questo, ma, dal momento che quella espressa nel poema è una visione del mondo e in particolare della società e dei rapporti tra gli individui, il palazzo di Atlante finisce per essere il paradigma e la sintesi di questa visione, e in questo risiede, in gran parte, il suo fascino e la capacità di seduzione che ha esercitato sui lettori di ogni epoca non meno che sui cavalieri erranti.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> È in questa chiave esegetica che Giovanni Pascoli, nella poco nota poesia *La felicità*, rilegge l'episodio ariostesco: e proprio nella volontà dimostrativa ed esplicativa, anziché narrativa, sta, forse, la povertà di ispirazione del componimento, rispetto al passo ariostesco che lo ha ispirato, nel quale il velo della metafora non viene mai apertamente squarciato.

<< Quella, tu dici, che inseguì, non era  
Lei...? >> << No. Era una vana ombra in sembiante  
Di quella che ciascuno ama e spera

E che perde. Virtù di negromante! >>  
<< Ella è qui, nel castello arduo ch'entrai? >>  
<< Forse la tocchi, o cavaliere errante! >>

<< Forse... E non la vedrò? >> << Non la vedrai >>  
<< Oh >> << Tale è l'arte dell'oscuro Atlante:  
non è, la vedi: è, non la vedi >> << E, mai...? >>

<< Ma sì: se leggi in questo libro tante  
Rapide righe >> << E dicono...? >> << S'ignora:  
chi lesse, tacque, o cavaliere errante! >>

<< Se leggo...>> << Sai: l'incanto è rotto >> << Allora? >>  
<< La vedrai >> << Su l'istante >> << In quell'istante! >>  
<< E il castello? >> << Nell'ombra esso vapora! >>

La dismissione del palazzo magico, ad opera di Astolfo, avviene poco prima dell'impazzimento di Orlando, e coincide perciò con l'apertura della seconda parte del poema, dai critici ritenuta concordemente più assimilabile all'epica, in quanto non tende alla prosecuzione delle sterili inchieste, ma si indirizza a un fine e in quanto tale a una conclusione. Tuttavia la dismissione del palazzo di Atlante non segna la dismissione totale del meccanismo dell'inchiesta, che, come osserva Zatti, rimane quale motivo unificante; e proprio perciò, assecondando la modificata struttura del poema, si evolve a sua volta: "precisamente, da ricerca materiale in ricerca conoscitiva. Il movimento antico della *quête* si intellettualizza, assume gradatamente valenze etiche e conoscitive, così che l'obbiettivo dell'acquisto non è più un oggetto sfuggente ma piuttosto una verità problematica. La vicenda di Orlando folle rappresenta appunto il *turning point* di questa metamorfosi". Zatti scrive che l'inchiesta "a un lato, esprime una coerenza narrativa e tematica fondata sul principio dell'analogia [...]; all'altro, condiziona un mutamento strutturale con il progressivo modificarsi da *quête* puramente materiale (movimento fisico alla ricerca di un oggetto fisico) in *quête* conoscitiva (movimento intellettuale inteso all'esplorazione di una realtà problematica)".

Se il palazzo di Atlante era il luogo di affermazione per eccellenza della *quête* materiale, il mondo della Luna diventa la concretizzazione della *quête* conoscitiva. Come abbiamo detto, l'episodio del palazzo di Atlante ha, senza dubbio, risvolti simbolici che possono arricchire l'interpretazione, dato che la dinamica del rapporto tra oggetti materiali e cercatori è suscettibile di universalizzazione: ma in quanto espressione di una dinamica comunque materiale, funziona di per sé anche senza presupporre l'attribuzione ai suoi elementi di valenze secondarie. Viceversa, il mondo della Luna è fondato su una chiara e ineludibile impostazione allegorica; come il palazzo di Atlante, in esso gli oggetti hanno un ruolo di primo piano, ma non sono, neppure agli occhi dei personaggi e all'interno della logica della trama, semplici oggetti. Esistono in quanto dotati di una valenza seconda: all'intellettualizzazione dell'inchiesta di cui parlava Zatti corrisponde una materializzazione dell'intellettuale che rende possibile una sua autentica ricerca.

Non stette il duca a ricercare il tutto;  
che là non era asceso a quello effetto.  
Da l'apostolo santo fu condotto  
In un vallon fra due montagne istretto,  
ove mirabilmente era ridotto  
ciò che si perde o per nostro difetto,

o per colpa di tempo o di Fortuna:  
ciò che si perde qui, là si raguna.

(XXXIV, 73)

Se nel palazzo di Atlante i personaggi si illudono di trovare gli oggetti da loro perduti, sulla luna (che però è irraggiungibile), troverebbero ciò che hanno realmente smarrito: a cominciare dalla ragione, ma non solo.

Non pur di regni o di ricchezze parlo,  
in che la ruota instabile lavora;  
ma di quel ch'in poter di tor, di darlo  
non ha Fortuna, intender voglio ancora.  
Molta fama è là su, che, come tarlo  
il tempo al lungo andar qua giù divora:  
là su infiniti prieghi e voti stanno,  
che da noi peccatori a Dio si fanno.

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 desideri sono tanti,  
che la più parte ingombrano in quel loco:  
ciò che in somma qua giù perdesti mai,  
là su salendo ritrovar potrai.

(XXXIV, 74-5)

Le cose perdute sulla terra, quand'anche si trattasse di valori, di porzioni di tempo o di altri elementi astratti, acquistano sulla luna una consistenza materiale. Questa loro materializzazione da una parte testimonia inequivocabilmente il loro essere altrove rispetto ai possessori (e dunque il loro essere perduti), che non sarebbe stato altrettanto palese se si fossero mantenuti intangibili; in seconda istanza, conferisce loro una serie di qualità fisiche, oggettive e quantificabili. L'attribuzione a un valore astratto di una determinata qualità fisica però non è mai neutra, ma ha un significato allegorico: corrisponde a una valutazione di carattere morale, che di conseguenza appare inscindibilmente unita al suo contenuto astratto da un legame visibile.

Passando il paladin per quelle biche,  
or di questo or di quel chiede alla guida.

Vide un monte di tumide vesciche,  
che dentro pareva aver tumulti e grida;  
e seppe ch'eran le corone antiche  
e degli Assirii e della terra lida,  
e de' Pesi e de' Gresì, che già furo  
incliti, et or n'è quasi il nome scuro.

Ami d'oro e d'argento appresso vede  
in una massa, ch'erano quei doni  
che si fan con speranza di mercede  
ai re, agli avari principi, ai patroni.  
Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,  
et ode che son tutte adulazioni.  
di cicale scoppiate imagine hanno  
versi ch'in laude dei signor si fanno.

Di nodi d'oro e di gemmati ceppi  
vede c'han forma i mal seguiti amori.  
V'eran d'aquile artigli; e che fur, seppi,  
l'autorità ch'ai suoi danno i signori.  
I mantici ch'intorno han pieni i greppi,  
sono i fumi dei principi e i favori  
che danno un tempo ai ganimedi suoi,  
che se ne van col fior degli anni poi.

Ruine di cittadi e di castella  
stavàn con gran tesor quivi sozzopra.  
Domanda, e sa che son trattati, e quella  
congiura che s'è mal par che si cuopra.  
Vide serpi con faccia di donzella,  
di monetieri e di ladroni l'opra:  
poi vide boccie rotte di più sorti,  
ch'era il servir de le misere corti.

Di versate minestre una gran massa  
vede, e domanda al suo dottor ch'importe.  
-L'elemosina è- dice -che si lassa

alcun, che fatta sia dopo la morte-  
Di varii fiori ad un gran monte passa,  
ch'ebbe già buono odore, or putia forte.  
Questo era il dono (se però dir lece)  
che Constantino al buon Silvestro fece.

Vide gran copia di panie con visco,  
ch'erano, o donne, le bellezze vostre.

(XXXIV, 76-81)

Questo è il senso profondo dell'allegoria: nel mondo della luna i regni perduti non “sembrano” tumide vesciche, e neppure “sono come” tumide vesciche: lo sono, in maniera pura e semplice, e questo rende l'associazione così stretta e innegabile da farla apparire spontanea.

L'idea del mondo della luna, come è stato dimostrato da Garin, ha matrici albertiane<sup>42</sup>: ma ciò non toglie che, come tutto ciò da cui Ariosto prende spunto, classico o moderno che sia, venga inserita nella logica del poema in maniera da sposarsi perfettamente con essa e anzi apparire perfetta conclusione degli sviluppi precedenti. Lo stesso si può dire della successiva descrizione della follia, senza dubbio ispirato da Erasmo, ma prima di lui da Seneca e da Orazio: l'universalità della pazzia umana era un tema estremamente diffuso nel Cinquecento.

Lungo sarà, se tutte in versi ordisco  
le cose che gli fur quivi dimostre;  
che dopo mille e mille io non finisco,  
e vi son tutte l'occurenzie nostre:  
sol la pazzia non ve n'è poca né assai;  
che sta qua giù, né se ne parte mai.

Quivi ad alcuni giorni e fatti sui,  
ch'egli già avea perduti, si converse;  
che se non era interprete con lui,  
non discernea le forme lor diverse.  
Poi giunse a quel che par sì averlo a nui,  
che mai per esso a Dio voti non fèrse;  
io dico il senno: e n'era quivi un monte,  
solo assai più che l'altre cose conte.

---

<sup>42</sup> S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1990, cap VI, p. 127 e ss.

Era come un liquor sottile 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'Aglante era il gran senno infuso;  
e fu da l'altre conosciuta, quando  
avea scritto di fuor: "Senno d'Orlando".

E così tutte l'altre avean scritto anco  
Il nome di color di chi fu il senno.  
Del suo gran parte vide il duca franco;  
ma molto più maravigliar lo fenno  
molti ch'egli credea che dramma manco  
non dovessero averne, e quivi dénno  
chiara notizia che ne tenean poco;  
che molta quantità n'era in quel loco.

Altri in amar lo perde, altri in onori,  
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;  
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.

Astolfo tolse il suo; che gliel concesse  
lo scrittor de l'oscura Apocalisse.  
L'ampolla in ch'era al naso sol si messe,  
e par che quello al luogo suo ne gisse:  
e che Turpin da indi in qua confesse  
ch'Astolfo lungo tempo saggio visse;  
ma ch'uno error che fece poi, fu quello  
ch'un'altra volta gli levò il cervello.

La più capace e piena ampolla, ov'era



il senno che solea far savio il conte,  
Astolfo tolle; e non è sì leggiera  
come stimo, con l'altre essendo a monte.

(XXXIV, 81-7)

È originale di Ariosto, e senza dubbio molto ironica, l'idea che il senno del grande paladino Orlando stia in una semplice ampolla, per di più etichettata in modo da essere riconoscibile. L'episodio, che avrebbe potuto essere astratto, o puramente psicologico, della restituzione del senno, essendo convertito da Ariosto nella ricerca e nel trasferimento di un oggetto materiale da un luogo a un altro, ha tutte le connotazioni della più pura inchiesta; inchiesta che però in questo caso è al servizio di Dio.

## Gli animali:

### Baiardo

#### Proprietari:

I: prima apparizione, in fuga, catturato da Sacripante

II: recuperato dal legittimo proprietario Rinaldo

XXXIII: rubato da Gradasso

XLII: con la morte di Gradasso, preso da Orlando

Primo animale di una certa rilevanza ad apparire in scena, Baiardo viene colto nell'atto di un comportamento per lui assai insolito, e che mai più si ripeterà nel poema: è sfuggito al padrone, Rinaldo, che lo insegue invocando il suo nome. È lui il famoso "cavalier che a pié venia" che tanto ha fatto parlare dell'ironia ariostesca.

L'episodio della fuga di Baiardo era raccontato nell'*Innamorato*, e verrà rievocato anche nel *Furioso* (II, 21); sceso da cavallo per duellare alla pari con Ruggiero, che è a piedi, al momento di risalire in sella Rinaldo vede il suo cavallo fuggire in direzione di una "selva oscura" (*Inn.*, III, IV, 26-30; 36-40).<sup>43</sup>

Dopo aver incrociato Angelica prima e Ferraù poi, Rinaldo continua a seguire il invano il proprio destriero:

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.

(I, 32)

Correndo nella foresta, Baiardo fa una burrascosa apparizione al cospetto di Angelica e Sacripante.

Non furo iti duo miglia, che sonare

---

<sup>43</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota I, 12

odon la selva che li cinge intorno  
con tal rumore e strepito, che pare  
che tremi la foresta d'ogni intorno;  
e poco dopo un gran destrier n'appare,  
d'oro guernito, e riccamente adorno,  
che salta macchie e rivi, et a fracasso  
arbori mena e ciò che vieta il passo. (I, 72)

In questa ottava traspare tutta la straordinaria potenza del galoppo del cavallo magico, che sembra procedere aprendosi la via con l'abbattere alberi. Malgrado ciò, Angelica pare dubbiosa nel riconoscerlo, forse perché si sorprende di vederlo separato da Rinaldo. Dal momento che hanno un solo cavallo in due, propone poi a Sacripante di catturarlo.

Smonta il Circasso et al destrier s'accosta,  
e si pensava dar di mano al freno.  
Colle groppe il destrier gli fa risposta,  
che fu presto a girar come un baleno;  
ma non arriva dove i calci apposta:  
misero il cavallier se giungea a pieno!  
Che nei calci tal possa avea il cavallo,  
ch'avria spezzato un monte di metallo.

Indi va mansueto alla donzella,  
con umile sembante e gesto umano,  
come intorno al padrone il can saltella,  
che sia duo giorni o tre stato lontano.  
Baiardo ancora avea memoria d'ella,  
ch'in Albracca il servia già di sua mano,  
nel tempo che da lei tanto era amato  
Rinaldo, allor crudele, allora ingrato.

Con la sinistra man prende la briglia,  
con l'altra tocca e palpa il collo e 'l petto:  
quel destrier, ch'avea ingegno a maraviglia,  
a lei, come un agnel, si fa soggetto.  
Intanto Sacripante il tempo piglia:  
monta Baiardo, e l'urta e lo tien stretto. (I, 74-6)

Rajna riscontra qui una significativa “eccezione alla ferocia del cavallo”, eccezione rispetto alla quale trova solo un parallelismo nel *Mambriano* del Cieco, dove Baiardo agisce in maniera simile, ma allora perché posseduto da Belzebù.<sup>44</sup> Del resto, osserva sempre Rajna, Ariosto stesso, più avanti nel canto, rileva la stranezza del comportamento di Baiardo, e si preoccupa di giustificarla ai lettori/ascoltatori: il cavallo, essendo intelligente e sapendo che Rinaldo amava Angelica, gli era sfuggito per portarlo a ricongiungersi con lei. In tal modo, Ariosto appianerebbe un’ incoerenza lasciatagli in eredità da Boiardo.

Signor, non voglio che vi paia strano  
Se Rinaldo or sì tosto il destrier piglia,  
che già più giorni ha seguitato invano,  
né gli ha possuto mai toccar la briglia.  
Fece il destrier, ch’avea intelletto umano,  
non per vizio seguirsi tante miglia,  
ma per guidar dove la donna giva  
il suo signor, da chi bramar l’udiva.

Quando ella si fuggì dal padiglione,  
la vide ed appostolla il buon destriero  
che si trovava ancor vòto l’arcione  
però che n’era sceso il cavalliero  
per combatter di par con un barone  
che men di lui non era in arme fiero:  
poi ne seguitò l’orme di lontano  
bramoso porla al suo signore in mano.

Bramoso di ritrarlo ove fosse ella,  
per la gran selva inanzi se gli messe:  
né lo volea lasciar montare in sella  
perché ad altro camin non lo volgesse.  
Per lui trovò Rinaldo la donzella  
una e due volte, e mai non gli successe:  
che fu da Ferraù prima impedito,  
poi dal Circasso, come avete udito.

(II, 20-22)

---

<sup>44</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell’Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, cap. 1, p. 90 e ss.

Bisogna sottolineare che in queste ottave (poste alla conclusione dell'episodio) Ariosto non chiarisce solamente lo strano comportamento del destriero fatato, ma anche un'incongruenza tra il proprio poema e quello di Boiardo. Scrive BruscaGLI che Ariosto opererebbe un' "identificazione dei tre boschi diversi in cui si erano perduti Rinaldo, Angelica e Ferrau", con un' "unica selva"<sup>45</sup>: non è necessario ipotizzare questo, perché appunto nel chiarire quanto accaduto, Ariosto si preoccupa di sottolineare che Rinaldo sta inseguendo Baiardo da diversi giorni, e che lo ha inseguito per molte miglia. La chiara mancanza di realismo di un inseguimento protratto tanto a lungo è giustificabile solo con il tentativo di ricollegarsi all'*Innamorato*: evidentemente Ariosto non intendeva identificare le tre selve. Rinaldo ha perso Baiardo in una selva diversa, o comunque in un punto estremamente lontano di una stessa, immensa selva. Non si è trattato in alcun modo di una coincidenza se si è trovato nello stesso posto in cui si trovava Angelica, ma è tutto dipeso dallo sforzo determinante del suo cavallo. Come spesso accade in Ariosto, non è il destino, ma l'intersecarsi delle volontà, che determina l'incontro e il successo (in questo caso temporaneo) dell'inchiesta.

Quando Rinaldo si trova davanti Sacripante in groppa a Baiardo, e in compagnia di Angelica, lo sfida e i due si mettono a duellare. Contravvenendo al codice cavalleresco, Sacripante resta in sella per affrontare un uomo a piedi: tuttavia, la sua fellonia non gli è di alcun aiuto, perché Baiardo è sempre dalla parte del suo padrone.

A piedi è l'un, l'altro a cavallo: or quale  
Credete ch'abbia il Saracin vantaggio?  
Né ve n'ha però alcun; che così vale  
Forse ancor men d'un inesperto paggio;  
che 'l destrier per istinto naturale  
non volea fare al suo signore oltraggio:  
né con man né con spron potea il Circasso  
farlo a volontà sua muovere il passo.

Quando crede cacciarlo, egli s'arresta:  
e se tener lo vuole, o corre o trotta:  
poi sotto il petto si caccia la testa,  
giuoca di schiene, e mena calci in frotta.

---

<sup>45</sup> R. BRUSCAGLI, *'Ventura' e 'inchiesta' tra Boiardo e Ariosto*, in *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, p. 97

Vedendo il Saracin ch'a domar questa  
bestia superba era mal tempo allotta,  
ferma le man sul primo arcione e s'alza  
e dal sinistro fianco in piede sbalza. (II, 6-7)

Similmente, osserva Rajna, era capitato nell'Innamorato, ma allora era Orlando a essere in sella a Baiardo e del resto era sceso spontaneamente, essendo un cavaliere troppo onorevole per approfittare di un simile svantaggio dell'avversario.<sup>46</sup>

Convinto poi da uno spirito valletto che Angelica sta essendo portata da Orlando a Parigi, Rinaldo risale su Baiardo e si allontana al galoppo. Ancora una volta vengono sottolineate le virtù magiche del destriero.

E dove aspetta il suo Baiardo, passa,  
e sopra vi si lancia, e via galoppa,  
né al cavaliere, ch'a pié nel bosco lassa,  
pur dice a Dio, non che lo 'nviti in groppa.  
L'animoso cavallo urta e fracassa,  
punto dal suo signor, ciò ch'egli 'ntoppa:  
non ponno fosse o fiumi o sassi o spine  
far che dal corso il corridor decline. (II, 19)

Ariosto ci mostra qui un cavallo magico, dal galoppo di straordinaria (in senso proprio, cioè sovranaturale) potenza; e un cavallo di straordinaria intelligenza, che conserva il ricordo del tempo in cui Angelica lo aveva "servito" (*Innam. I, XXVIII, 44, 1-2*)<sup>47</sup>, che è capace non solo di ribellarsi a chi lo cavalca, ma addirittura di improvvisare appostamenti e, per libera iniziativa, di concepire il piano di farsi inseguire dal padrone per giorni nella foresta, allo scopo di ricondurlo dalla sua amata.

Questo cavallo non lo rivedremo più nel corso del poema. Non accadrà più che Baiardo agisca di libera iniziativa o che si muova con tanta irruenza; nemmeno nella selva delle Ardenne, solo due canti dopo.

È probabile che un cavallo magico, e per di più intelligente, mal si prestasse alla maniera tutto sommato seria, con non rare cadenze epiche, con cui Ariosto voleva trattare la sua materia. Sfrutta l'espedito ancora una volta per ricollegarsi a Boiardo, poi rende il destriero secondario e del tutto silente. Il suo disagio nel trattare con la materia traspare, del resto; ad esempio, dalla difficoltà che

---

<sup>46</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, cap. 1, p. 90 e ss.

<sup>47</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a I, 75

in fondo ci risulta nell'acceptare che Rinaldo, pur sapendo di essere in possesso di un cavallo magico e di così provata intelligenza, sia tanto restio a seguirne i suggerimenti da costringere il povero Baiardo a farsi seguire a piedi, perché se lo avesse fatto salire in sella lo avrebbe costretto a cambiare direzione. Rinaldo non sembra cosciente di avere un cavallo così straordinario, e per il resto del poema non lo siamo neanche noi.

Gli unici accenni alla sua magnificenza li abbiamo dalla voce narrante: si dice di Orlando

però ch'avea, quando si messe in barca,  
in Bretagna lasciato il suo destriero  
quel Brioliador sì bello e sì gagliardo,  
che non ha paragon, fuor che Baiardo. (IX, 60)

Baiardo resta pietra di paragone con cui devono confrontarsi tutti gli altri cavalli. Quando Bradamante pensa di mandare a Ruggiero un messaggero con Frontino, Ariosto chiosa:

Pel medesimo messo fe' disegno  
di mandar a Ruggiero il suo cavallo  
che gli solea tanto esser caro; e degno  
d'essergli caro era ben senza fallo;  
che non s'avria trovato in tutto 'l regno  
dei Saracin, né sotto il signor Gallo  
più bel destrier di questo o più gagliardo,  
eccetti Brioliador, soli, e Baiardo. (XXIII, 26)

Il paragone con Baiardo pare quasi un'enfasi, nel suo entusiasmo: ma la straordinarietà di Baiardo rimane solo nominale. Per diversi canti, il cavallo viene solo sporadicamente citato (IV, 53, 68-69; V, 82; XVI, 43, 84; XVIII, 146), come sinonimo di "cavalcatura" per Rinaldo: e qualunque cavalcatura avrebbe effettivamente potuto svolgere la funzione che ricopre. Non è in alcun modo con la sua collaborazione che il paladino, in sella, fa strage di mori nel canto XVI e uccide Dardinello nel canto XVIII.

Baiardo ritorna ad avere un ruolo centrale solo nel canto XXXI. Ha un piccolo momento di gloria quando Rinaldo duella contro un cavaliere sconosciuto (Guidon Selvaggio).

L'uno e l'altro cavallo in guisa urtosse  
che gli fu forza in terra por le groppe.

Baiardo immantinente ridrizzosse,  
tanto ch'a pena il correre interroppe.  
Sinistramente l'altro sì percosse,  
che la spalla e la schena insieme roppe.  
Il cavaliere che 'l destrier morto vede  
lascia le staffe, ed è subito a pede.

(XXXI, 14)

Cavallerescamente, Rinaldo offre all'avversario un altro cavallo per proseguire il duello, e, dinanzi al suo rifiuto, scende da Baiardo per proseguire la lotta ad armi pari. Tuttavia, il sopravvivere di Baiardo era qualcosa che avrebbe potuto accadere al più semplice dei destrieri: e il ruolo che il cavallo ricopre, complessivamente, nello scontro-incontro tra Rinaldo e il fratellastro è inesistente.

Quello che accade più avanti nel canto gli conferisce una rilevanza maggiore, ma come sempre accadrà da ora in poi, nel ruolo di animale-oggetto, completamente passivo.

Saputo dell'attacco dei paladini contro i pagani, Gradasso si rallegra all'idea di poter affrontare Rinaldo, così da avere l'opportunità di sottrargli Baiardo.

Anzi, come egli sente che 'l signore  
di Montalbano è questo che gli assalta,  
gioisce di tal iubilo nel core,  
che qua e là per allegrezza salta.  
Loda e ringrazia il suo sommo Fattore  
che quella notte gli occorra tant'alta  
e sì rara avventura d'acquistare  
Baiardo, quel destrier che non ha pare.

Avea quel re gran tempo desiato  
(credo ch'altrove voi l'abbiate letto)  
D'aver la buona Durindana a lato,  
e cavalcar quel corridor perfetto.  
E già con più di cento mila armato  
era venuto in Francia a questo effetto;

(XXXI, 90-91)

Gradasso dunque, a quanto si dice, è venuto in Francia, con tutto il suo esercito, solo per impadronirsi di Baiardo e Durindana, due straordinari oggetti dei quali ha sentito parlare in modo tale da provare il desiderio di impadronirsene. Siamo di fronte a una sorta di *amor de loin*



oggettuale, e all'estremo diametralmente opposto delle guerre di religione dei cantari carolingi: qui si ringrazia Dio, ma perché offre l'opportunità di fare il proprio interesse. Quella di Gradasso è un'impresa individuale, intrapresa per desiderio personale e senza alcun riguardo per gli ideali collettivi e il beneficio della comunità. Del resto, comunque, le motivazioni di Gradasso non sono invenzione di Ariosto: come lui stesso si premura di sottolineare, l'idea è di Boiardo, e lui ne è soltanto il prosecutore. A ben guardare, sembra che Ariosto abbia il ruolo di semplice prosecutore in tutte le vicende che vedono Baiardo come figura centrale: di sua iniziativa non ne crea.

Viene ricordato come Gradasso e Rinaldo avessero concordato di incontrarsi e duellare per il cavallo, e viene brevemente riassunto come, dato che Rinaldo non si era presentato allo scontro (a causa dell'intervento di Malagigi), Gradasso sia rimasto erroneamente convinto che il paladino sia "timido e vile" (*Inn. I, I, 5, 7-8*)<sup>48</sup>.

Dopodiché, si racconta di come il saracino salga sulla sua "alfana" e parta alla ricerca del paladino: proprio grazie al cavallo lo riconosce.

Quando Gradasso il paladin gagliardo  
conosce, e non perché ne vegga insegna,  
ma per gli orrendi colpi e per Baiardo,  
che par che sol tutto quel campo tegna. (XXXI, 95)

Quindi lo sfida, dichiarando che andrebbe a riprendere quel cavallo anche all'Inferno, e dando a Rinaldo del ladro e dell'indegno possessore dell'oggetto, il che è, come abbiamo detto, la più diffusa e insieme la peggiore offesa che si possa infliggere a uno dei desideranti dell'Ariosto.

Soggiunse poi: -Tu forse avevi speme,  
se potevi nasconderti quel punto,  
che non mai più per raccozzarci insieme  
fossimo al mondo: or vedi ch'io t'ho giunto.  
Sìe certo, se tu andassi ne l'estreme  
fosse di Stigie, o fossi in cielo assunto  
ti seguirò, quando abbi il destrier teco,  
ne l'alta luce e giù nel mondo cieco.

Se d'aver meco a far non ti dà il core,  
e vedi già che non puoi starmi a paro,

---

<sup>48</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XXXI, 91

e più stimi la vita che l'onore,  
senza periglio ci puoi far riparo,  
quando mi lasci in pace il corridore;  
e viver puoi, se sì t'è il viver caro:  
ma vivi a piè, che non merti cavallo,  
s'alla cavalleria fai sì gran fallo- (XXXI, 96-97)

Rinaldo si preoccupa prima di avere l'opportunità di giustificare il proprio comportamento; poi stabilisce le condizioni di un duello alla pari, nel quale, come sempre vuole la cortesia nel Furioso, l'oggetto del contendere sia escluso e messo da parte.

e poi Baiardo al termine di prima  
tra noi vorrò ch'a piedi si contenda,  
da solo a solo in solitario lato  
sì come a punto fui da te ordinato (XXXI, 100).

Dal momento che Gradasso è ora in possesso di Durindana, si stabilisce che qualora dovesse perdere il duello, la spada sarà consegnata a Rinaldo.

Il duello inizia all'ottava 78 del canto XXXIII: e, come sempre accade nei duelli in cui la posta in gioco è stata cavallerescamente messa da parte (Orlando e Ferraù per l'elmo; Orlando e Mandricardo per Durindana), la posta in gioco sparisce.

Senza prender riposo erano stati  
gran pezzo tanto alla battaglia fisi  
che volti gli occhi in nessun mai de'lati,  
aveano, fuor che nei turbati visi:  
quando da un'altra zuffa distornati,  
e da tanto furor furon divisi:  
ambi voltaro a un gran strepito il ciglio,  
e videro Baiardo in gran periglio. (XXXIII, 83)

Baiardo viene aggredito da un "augello", non meglio identificato, che Ariosto ipotizza essere stato evocato da Malagigi, responsabile anche dell'interruzione dello scorso scontro tra Gradasso e Rinaldo.

Fosse augello o demonio, il mostro scese

sopra Baiardo, e con l'artiglio il prese.

Le redine il destrier, ch'era possente  
subito rompe, e con sdegno e con ira  
contra l'augel i calci adopra e 'l dente:  
ma quel veloce in aria si ritira:  
indi ritorna, e con l'ugna pungente  
lo va battendo, e d'ogni'intorno aggira.  
Baiardo offeso, e che non ha ragione  
di schermo alcun, ratto a fuggir si pone.

(XXXIII, 86-7)

Rinaldo e Gradasso stabiliscono di dividersi per cercare nella foresta, con il patto che chi lo trova raggiungerà l'altro per proseguire il duello. Essendo a piedi, Rinaldo perde ben presto le tracce del cavallo, e si dirige pertanto verso il luogo convenuto sperando che l'avversario sia stato più fortunato: ma Gradasso non si presenta.

Ariosto ci riferisce di come il Saracino, in groppa alla sua alfana, abbia trovato ben presto Baiardo.

Non per ragion, ma per suo gran destino  
sentì anitrire il buon destrier vicino

E lo trovò ne la spelonca cava  
da l'avuta paura ancor sì oppresso  
ch'uscire allo scoperto non osava:  
perciò l'ha in suo potere il pagan messo.

(XXXIII 92-93)

Ariosto si premura di precisare che il comportamento docile di Baiardo, che in genere rifiuta di farsi anche solo toccare da estranei (lo abbiamo visto con Sacripante nel canto I) è dovuto al grande spavento. Tuttavia la precisazione a poco vale nel cancellare l'impressione che il Baiardo del XXXIII canto sia assai meno impetuoso e intelligente di quello del I.

Anche perché Gradasso

Ben de la convenzion si raccordava  
ch'alla fonte tornar dovea con esso:  
ma non è più disposto d'osservarla  
e così in mente sua tacito parla:

“Abbial chi lo vuol con lite e guerra:  
io d’averlo con pace più disio.  
Da l’uno all’altro capo de la terra  
già venni, e sol per far Baiardo mio.  
Or ch’io l’ho in mano, ben vaneggia et erra  
chi crede che depor lo volesse io.  
se Rinaldo lo vuol, non disconviene  
come io già in Francia, or s’egli in India viene.

Non men sicura a lui fia Sericana  
che già due volte Francia a me sia stata” (XXXIII 93-95)

Non occorre sottolineare la slealtà del comportamento di Gradasso, che dopo aver rimproverato Rinaldo di viltà per non essersi presentato a duellare per Baiardo, che tra l’altro era di lui proprietà, qui si comporta in maniera assai più disonorevole. Con il cavallo e con Durindana, Gradasso raggiunge Arli e sale su una galea assieme al resto dell’esercito saracino in rotta.

A causa di ciò, nel canto XXXVIII, Rinaldo si troverà a duellare appiedato contro Ruggiero; ma il cortese cavaliere moro scenderà di sella, usandogli la stessa cortesia che il cristiano ha usato a lui nell’Innamorato.

Baiardo ha una parte nel duello di tre contro tre che concluderà la guerra (canto XLI); una parte che è quella di antagonista, dal momento che a cavalcarlo è Gradasso. A sapere Gradasso in groppa a Baiardo, Orlando si impensierisce, e fa bene, dal momento che il destriero, che nel canto I, quando il suo antico padrone Rinaldo doveva affrontare Sacripante, aveva fatto in modo da essere da ostacolo al cavaliere moro, qui si guarda bene dall’usare la stessa accortezza. Anzi, le sue qualità vanno a discapito delle forze cristiane:

Venne Orlando e Gradasso a riscontrarsi:  
e potea stare uguale questa bilancia,  
se non era il vantaggio di Baiardo,  
che fe’ parer Gradasso più gagliardo.

Certo, il fatto che Gradasso monti Baiardo fa sì che lo scontro sia un po’ più equo, e di conseguenza più epico.

Sempre nel corso del combattimento, a un certo punto, Gradasso fa per infierire su Orlando che, stordito da un colpo alla testa, si allontana privo di sensi sul cavallo di Sobrino; e, dice Ariosto, lo raggiungerebbe facilmente, grazie al proprio magico destriero, se non che, vedendo il proprio re in difficoltà, è distolto dall'inseguimento.

Terminato il duello, Orlando fa prendere le armi e i cavalli dei morti, tra cui lo stesso Gradasso (XLII, 19): per cui, anche se Baiardo non è qui nominato, è chiaro che viene in possesso del conte.

Frattanto, al campo dei cristiani, Rinaldo, saputo che Angelica se ne è andata con Medoro, è devastato: e usa proprio la scusa di Baiardo per convincere Carlo a farlo allontanare per un po'.

Chiede licenza al figlio di Pipino:  
e trova scusa che 'l destrier Baiardo,  
che ne mena Gradasso saracino  
contra il dover di cavallier gagliardo,  
lo muove per suo onore a quel camino,  
acciò che vieti al Serican bugiardo  
di mai vantarsi che con spada o lancia  
l'abbia levato a un paladin di Francia. (XLII, 42)

In realtà, ovviamente, vuole partire per il Levante alla ricerca della sua amata.

Quando, avendo bevuto alla fonte del disamore, si è liberato dell'ingombrante passione per Angelica, Rinaldo si ricorda che il suo cavallo è effettivamente scomparso, e gli viene in mente di andarlo a cercare.

Gli fu nel primier odio ritornata  
Angelica; e gli parve troppo indegna  
d'esser, non che sì lungi seguitata,  
ma che per lei pur mezza lega vegna.  
Per Baiardo riaver tutta fiata  
verso India in Sericana andar disegna  
sì perché l'onor suo lo stringe a farlo  
sì per averne già parlato a Carlo.

Non sembra l'affetto o un effettivo desiderio di riaverlo a spingerlo ad andarlo a cercare. A dire il vero, non pare che gliene importi granché: e lo stesso doveva valere anche per Ariosto, dal momento che il cavallo non viene più nominato per il resto del poema.

## **Brigliadoro**

### **Proprietari:**

VIII: prima apparizione, Orlando si allontana da Parigi sulla sua groppa

IX: si dice che Orlando lo ha lasciato in Bretagna

XII: Orlando recupera Briigliadoro

XXIV: Mandricardo prende con sé Briigliadoro

XXX: dopo la vittoria su Mandricardo Ruggiero riceve Briigliadoro che dona ad Agramante

XLII: con la morte di Agramante al duello di Lipadusa, recuperato da Orlando

Come il suo proprietario, Briigliadoro fa la sua apparizione piuttosto tardi nel poema. Viene infatti nominato per la prima volta solo nel canto VIII, quando Orlando lascia Parigi.

Di piastra e maglia, quanto gli bisogna

tutto guarnissi, e Briigliadoro tolse;

(VIII, 84)

Riguardo a lui non si dice di più; ha così poca importanza che, nel canto IX, cavallo e padrone appaiono già separati senza che Ariosto si sia premurato di avvisarci nel momento in cui ciò avveniva e senza che noi ci siamo minimamente accorti della sua assenza. La scopriamo solo nel momento in cui Orlando, per necessità, si procura una nuova cavalcatura:

Nel lito armato il paladino varca  
sopra un corsier di pel tra bigio e nero  
nutrito in Fiandra e nato in Danimarca  
grande e possente assai più che leggiero;  
però ch'avea, quando si messe in barca  
in Bratagna lasciato il suo destriero  
quel Briigliador sì bello e sì gagliardo  
che non ha paragon, fuor che Baiardo.

(IX, 60)

È da notare come Ariosto sembri ricordarsi tardi dell'assenza di Briigliadoro: non nel momento in cui questa si verificherebbe ma in quello, posteriore, in cui risulta utile alla trama. Non è così quando Astolfo si separa da Rabicano per salire sull'ippogrifo: il lettore ne viene informato immediatamente, e, del resto, Astolfo si preoccupa di lasciare il suo destriero a qualcuno (Bradamante), addirittura posticipando la sua partenza finché non trova la persona adatta; qui

Ariosto non dice a chi Orlando abbia affidato Briegliadoro, o in quale ricetta lo abbia sistemato in attesa di riprenderlo.

La nuova cavalcatura, che è lenta, appare un ripiego rispetto al cavallo precedente, di cui si cantano le lodi paragonandolo nientemeno che al magico Baiardo. Ancora una volta, un oggetto (in questo caso con la sua mancanza) ha la funzione di porre in una situazione di svantaggio un cavaliere le cui qualità, diversamente, sarebbero tali da rendere lo scontro quasi superfluo.

Così, Orlando insegue Cimosco:

ma il suo destrier sì al corso poco vale  
che restio sembra, e chi fugge, abbia l'ale (IX, 72)

In tal modo il perfido avversario può precederlo e tendergli un agguato con l'aiuto del malefico archibugio. Solo condizioni esterne svantaggiose, miste a un comportamento sleale da parte dei nemici, possono mettere in difficoltà un cavaliere di classe 1 e far sì che, nonostante la sua palese superiorità, la narrazione possa beneficiare di una certa suspense; suspense che, anzi, risulta accentuata dal fatto che a mettere in pericolo il paladino sia non un suo disvalore ma circostanze da lui indipendenti e la perfidia dell'avversario.

Per tutto il libro, Briegliadoro sarà protagonista di situazioni analoghe, servendo per creare uno squilibrio tra paladini di pari prodezza o avvantaggiare cavalieri meno valorosi su altri che lo sono di più. In che modo esattamente svolga questa sua funzione, non è chiaro. Briegliadoro compare come il cavallo che la tradizione attribuiva a Orlando, ma, di fatto, il suo nome nel libro sarà semplicemente sinonimo di destriero per il conte, dato che non dà prova di alcuna particolare facoltà. L'attribuirgli un'identità specifica era piuttosto una notazione di colore, dovuta alla volontà di dare un'idea di accuratezza "storica": ma Briegliadoro è forse meno soggetto e più oggetto di qualunque altro cavallo famoso, e non è neppure un oggetto particolarmente utile. Nel suo caso non vengono ricordate nemmeno sporadicamente supposte virtù magiche o facoltà intellettuali, e il paragone con Baiardo, volto ad accentuare la situazione di mancanza in cui si trova il paladino, risulta perciò per lo meno esagerato; e questo malgrado sia reiterato, in maniera stereotipa, nel canto XXIII, 26, quando, a proposito di Frontino, si dice che non ha paragone tra i cavalli ad eccezione di Briegliadoro e Baiardo.

Sempre con un accenno, Ariosto ci informa del suo recupero nel canto XI, che segna il termine dell'avventura "marittima" con Olimpia e il riprendere del vagare nella selva:

E sul suo Briegliadoro armato salse,  
e lasciò dietro i venti e l'onde salse. (XI, 80)

Nel canto XII, Orlando si trova, sempre in groppa al suo cavallo, nei pressi del castello di Atlante, e gli appare l'immagine illusoria di Angelica rapita da un cavaliere sconosciuto. Quindi:

Richiama il cavalliero e gli minaccia,  
e Briigliadoro a tutta briglia caccia. (XII, 6).

Il cavaliere e la donna spariscono dentro a un "grande e ricco ostello".

Corse dentro alla porta messa d'oro  
Con la donzella in braccio il cavalliero.  
Dopo non molto giunse Briigliadoro,  
che porta Orlando disdegnoso e fiero. (XII, 8)

Si noti qui la rima equivoca, agevolata dal nome composto del cavallo.

Orlando "subito smonta" e comincia a cercare, ovviamente invano, la sua donna. Ma non rimane a lungo separato dal suo destriero: desiderando trovare un accompagnatore che la scorti in Catai, la vera Angelica si mostra tra le mura illusorie del palazzo di Atlante. La sua apparizione attira fuori sia Ferraù che lo stesso Orlando, che, per seguirla, recuperano rapidamente i propri cavalli.

Infatti, precisa Ariosto:

I loro cavalli con la sella al tergo  
pendendo i morsi dall'arcion, pasceansi  
in una stanza che, presso all'uscita  
d'orzo e di paglia sempre era fornita.

Atlante riparare non sa né puote  
ch'in sella non rimontino i guerrieri. (XII, 32-3)

Una volta fuori, e di nuovo perduta Angelica, Ferraù e Orlando duellano per il possesso dell'elmo di Mambrino. Accortosi poi che l'elmo è sparito, Orlando si mette alla sua ricerca; "e fe' sentire gli sproni a Briigliadoro".

Quando Orlando giunge nei pressi della grotta, dove Isabella è tenuta prigioniera, di nuovo Ariosto si premura di precisare che lega il suo cavallo fuori, prima di entrare;



Poi che legato Briigliadoro ebbe,  
tacito viene alla grotta coperta;

(XII, 89)

Il poeta è molto affezionato a queste piccole notazioni di realismo, che del resto talvolta sono utili a riempire un'ottava. Non si tratta di una particolare attenzione nei confronti di Briigliadoro; tant'è vero che, se il cavallo è presente nel canto XXIII (è nominato alle ottave 115 e 116, quanto Orlando si ferma per riposare alla capanna dei pastori), non si dice poi che fine faccia al momento dell'esplosione della follia del conte. Questi si libera infatti delle armi e dell'armatura, ma del destino del cavallo non sappiamo niente fino al canto XXIV, dove Zerbino

Vede lontan non sa che luminoso  
e trova la corazza esser del conte;  
e trova l'elmo poi, non quel famoso  
ch'armò già il capo all'africano Almonte.

Il destrier ne la selva più ascoso  
sente anitrir, e lava al suon la fronte;  
e vede Briigliador pascer per l'erba  
che dall'arcion pendente il freno serba.

(XXIV, 49)

Il cavallo che ottusamente continua a brucare, evidentemente ignaro della tragedia che ha colpito il suo padrone, ci appare ben lungi dall'essere paragonato a un cavallo come Baiardo, almeno a quel Baiardo che nel canto I si mostra capace di ideare un piano per condurre il proprio padrone dall'amata perduta. Briigliadoro è nominato nuovamente all'ottava 56, quando si mostra a Fiordiligi nelle stesse condizioni. Ed è ancora impegnato a mangiare quando Mandricardo, ucciso Zerbino, si è impadronito di Durindana. A quel punto, dato che il suo cavallo è morto nello scontro con Rodomonte, Mandricardo decide di salire su Briigliadoro (115): in questo caso il destriero del conte non appare nemmeno come un oggetto ambito. Il Tartaro, che desiderava solo Durindana, si prende anche Briigliadoro per necessità. E sulla sua sella combatte contro Ruggiero e contro Marfisa nel canto XXVI.

Il destrier di Marfisa in un voltarsi  
che fece stretto, ov'era molle il prato  
sdruciolò in guisa, che non poté aitarsi  
di non tuto cader sul destro lato;  
e nel voler in fretta rilevarsi  
da Briigliador fu pel traverso urtato,

con che il pagan poco cortese venne;  
sì che cader di nuovo gli convenne. (XXVI, 125)

La battaglia viene però interrotta dal fatto che un demone, insinuatosi nel cavallo di Doralice, lo mette in fuga, così che Mandricardo e Rodomonte si mettono a inseguirlo. Per Marfisa e Ruggiero è impossibile tener loro dietro:

Ben sanno che Frontino e Briigliadoro  
giunger non ponno coi cavalli loro. (XXVI, 132)

Nel canto XXX, durante il duello tra Mandricardo e Ruggiero, assistiamo all'unico cenno di soggettività in Briigliadoro, talmente isolato e talmente incongruo che è difficile ricondurlo alla volontà di attribuire un'identità al destriero: piuttosto, è probabile che il cenno sia inserito da Ariosto per ricordarci chi è Briigliadoro e come Mandricardo ne è entrato in possesso, mettendo in collegamento l'episodio, tematicamente distante, della Discordia in campo pagano, con quello della follia di Orlando, del quale non abbiamo avuto finora più notizie.

Mentre scorrendo va d'intorno il piano  
quel Briigliador che conoscete al nome,  
dolente ancor de le mutate some. (XXX, 55)

Nello stesso intento, del resto, solo poche ottave prima Ariosto aveva scritto, sempre a proposito di Mandricardo:

poi monta sopra il buon cavallo in fretta  
che del gran difensor fu di Parigi; (XXX, 46)

Già all'ottava immediatamente successiva, comunque, Briigliadoro torna ad essere agito come un oggetto;

fece spiccare a Briigliadoro un salto  
verso Ruggiero, e alzò la spada in alto. (XXX, 56)

Anche con la morte di Mandricardo e il nuovo passaggio di proprietà (Briigliadoro è assegnato al vincitore del duello, Ruggiero), Ariosto si preoccupa di ricordare nuovamente che il destriero era, in origine, possesso del conte:

Con l'arme l'altre spoglie a Ruggier sono  
date di Mandricardo, e insieme dato  
gli è Briagliador, quel destrier bello e buono,  
che per furore Orlando avea lasciato.  
Poi quello al re diede Ruggiero in dono,  
che s'avide assai che gli saria grato. (XXX, 75)

Briagliadoro è ancora una volta definito “bello e buono”, ma solo a parole; non è molto desiderato, se Ruggiero se ne libera con tanta leggerezza (pur essendo, al momento, privo di Frontino). È vero, si dice che Agramante lo vuole, ma i cavalieri non cedono facilmente beni cui sono affezionati, neanche al proprio re. Dopo essere finito nelle mani di Agramante, Briagliadoro scompare dalla scena per un intervallo di canti piuttosto lungo.

Nel canto XXXI Fiordiligi parla di lui quando racconta a Rinaldo che cosa ne è stato di Orlando e dei suoi beni (44).

Lo rivediamo in scena solo nel canto XL, quando Agramante abbandona la sua nave:

Smonta con pochi, ove in più lieve barca  
ha Briagliadoro e l'altre cose care. (XL, 8)

In seguito, viene detto che Orlando è felice di accettare la sfida del duello di Lipadusa, perché avrà così occasione di recuperare Durindana, il corno di Almonte:

e Briagliador non men; che sapea in mano  
esser venuti al figlio di Troiano. (XL, 57)

Quando il duello ha finalmente luogo, tocca a Brandimarte, in sella a Frontino, combattere contro Agramante che cavalca Briagliadoro, e Ariosto si preoccupa di precisare come i cavalli siano allo stesso livello.

Nel XLII canto, dopo il duello di Lipadusa, Orlando prende le armi e i cavalli dei morti: non si sottolinea che recuperi Briagliadoro (del resto, non si pone l'accento neanche sul recupero di Durindana). Comunque, si suppone che alla fine il destriero, così come la spada, sia nuovamente in suo possesso.

## Frontino

### Proprietari:

IV: prima apparizione, è in possesso di Ruggiero, che, salito sull'ippogrifo, ne viene rapito; Bradamante lo prende allora con sé

XXIII; Bradamante manda Frontino a Ruggiero, tramite Ippalca, ma Rodomonte ferma la damigella e le ruba il destriero

XXXV; sconfitto da Bradamante, Rodomonte le lascia il destriero. Bradamante lo affida a Fiordiligi che lo consegna a Ruggiero

XLI; sulla nave naufragata di Ruggiero Orlando trova Frontino e lo dà a Brandimarte

XLII; dopo la morte di Brandimarte, Orlando riprende Frontino

XLIV; Orlando restituisce a Ruggiero Frontino, assieme a Balisarda e all'usbergo di Ettore

XLV; Ruggiero lascia libero Frontino

XLVI; Frontino torna spontaneamente da Ruggiero

Frontino compare per la prima volta nel IV canto, insieme al proprietario. Ruggiero è colto proprio nell'attimo di smontare dalla sella.

Or di Frontin quel animoso smonta

(Frontino era nomato il suo destriero),

e sopra quel che va per l'aria monta

(IV, 46)

Ariosto si preoccupa di ricordare all'uditorio il nome di Frontino: nell'*Innamorato*, infatti, il destriero inizialmente rispondeva al nome di Frontalatte (*Inn.* II, II, 69), attribuitogli perché era baio con la testa bianca. Quando Brunello lo aveva sottratto al suo precedente proprietario, Sacripante, e lo aveva donato a Ruggiero, questi lo aveva ribattezzato Frontino (*Inn.* II, XVI, 56). L'intera vicenda non sarà però rammentata da Ariosto fino al canto XXVII, quando Sacripante ritrova il proprio cavallo e ricorda le circostanze in cui lo ha perduto<sup>49</sup>.

Salito sull'ippogrifo ("quel che va per l'aria"), Ruggiero ne sarà rapito, e, per il resto del poema, sarà separato da Frontino altrettanto a lungo di quanto lo è dall'amata Bradamante. Solo al momento delle sue nozze Frontino gli sarà definitivamente restituito, e proprio da Orlando, con un gesto che sta a simboleggiare la sua ammissione all'interno della comunità cristiana. Abbiamo già

---

<sup>49</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a IV, 46

dimostrato come nel *Furioso* gli oggetti abbiano più influenza sulla trama e sui personaggi in quanto ambiti che in quanto utilizzati; e Frontino è il cavallo ambito per eccellenza.

Dopo che Ruggiero è volato via, Frontino rimane a Bradamante:

Poi che Ruggier di vista se le tolse  
al buon destrier Frontin gli occhi rivolse;

e si deliberò di non lasciarlo,  
che fosse in preda a chi venisse prima;  
ma di condurlo seco, e di poi darlo  
al suo signor, ch'anco veder pur stima. (IV, 48-49)

Da questo momento, Frontino sparisce dalla scena. Bradamante compare ancora, e ripetutamente, ma al cavallo di Ruggiero non si fa più cenno, né si sa che cosa sia avvenuto di lui; almeno, non fino al canto XXIII quando Bradamante torna a Montalbano e decide di mandare a Ruggiero una lettera. E inoltre:

Pel medesimo messo fe' disegno  
di mandar a Ruggiero il suo cavallo,  
che gli solea tanto esser caro; e degno  
d'essergli caro era ben senza fallo;  
che non s'avria trovato in tutto 'l regno  
dei Saracin, né sotto il signor Gallo,  
più bel destrier di questo o più gagliardo  
eccetti Briagliador, soli, e Baiardo.

Ruggier, quel dì che troppo audace ascese  
su l'ippogrifo, e verso il ciel levosse,  
lasciò Frontino, e Bradamante il prese  
(Frontino, che 'l destrier così nomosse);  
mandollo a Montalbano, e a buone spese  
tener lo fece, e mai non cavalcosse,  
se non per breve spazio e piccol passo;  
sì ch'era più che mai lucido e grasso. (XXIII, 26-27)

Salta all'occhio come ancora una volta, e solo alla sua seconda apparizione, Ariosto senta il bisogno di chiarire che il nome del cavallo di Ruggiero è Frontino, segno che la cosa doveva essere tutt'altro che scontata per i lettori. Frontino viene descritto come "molto caro" a Ruggiero, e come sempre accade nel *Furioso* si adducono spiegazioni oggettive di questa affezione, in questo caso le proprietà del cavallo, che vengono magnificate, assimilandolo a Briadoro e Baiardo; e in effetti, com'era avvenuto per Briadoro, Frontino per un po' è scomparso senza che se ne desse notizia, e quanto gli è avvenuto viene narrato in falshback. Ma, a differenza di quanto avveniva per Briadoro, il momento della separazione di Frontino dal suo padrone è stato notato, sottolineato e descritto; quel che mancava era la spiegazione di ciò che Bradamante avesse fatto di lui. Ma almeno sappiamo che lo ha messo al sicuro e come, mentre non abbiamo idea di dove Orlando avesse sistemato Briadoro al momento della sua partenza per la Bretagna; si dice solo, sinteticamente, prima che lo aveva lasciato, e poi che lo aveva ripreso.

Bradamante ha finora avuto del cavallo la grande cura che non ha potuto avere del padrone; e, ora che sa dove si trova Ruggiero, e ha deciso di spedirglielo come omaggio, moltiplica i suoi riguardi:

Ogni sua donna tosto, ogni donzella  
pon seco in opra, e con suttil lavoro  
fa sopra seta candida e morella  
tesser ricamo di finissimo oro;  
e di quel cuopre et orna briglia e sella  
del buon destrier;

(XXIII, 28)

In onore del cavallo del suo amato, per la prima e unica volta vediamo Bradamante indulgere in opere femminili come la tessitura e il ricamo.

Come spesso avviene nel *Furioso*, però, le cose non vanno secondo i piani. Ippalca, la donzella incaricata di consegnare Frontino a Ruggiero, lungo la strada incontra Rodomonte, che, da parte sua, essendo a piedi, ha giurato di prendere il primo cavallo che capitasse sul suo percorso.

Il Moro alzò ver lei l'altiera fronte  
e bestemmìò l'eterna Ierarchia,  
poi che s'è bel destrier, s'è bene ornato,  
non avea in man d'un cavallier trovato.

Avea giurato che 'l primo cavallo

torria per forza, che per via incontrasse.  
Or questo è stato il primo; e trovato hallo  
più bello e più per lui, che mai trovasse;  
ma torlo a una donzella gli par fallo;  
e pur agogna averlo, e in dubbio stasse.  
Lo mira, lo contempla, e dice spesso:  
-Deh, perché il suo signor non è con esso!-

(XXIII, 33-4)

Frontino si dimostra quindi da subito un cavallo che, sebbene poco noto (Gradasso riconosce Rinaldo proprio grazie a Baiardo), è in grado di accendere il desiderio dei cavalieri per le sue intrinseche qualità, forse accentuate dalla ricca bardatura di cui Bradamante lo ha fornito.

-Deh se ci fosse egli!- gli rispose Ippalca  
-che ti faria forse cangiar pensiero.  
Assai più di te val chi lo cavalca  
né lo pareggia al mondo altro guerriero.-  
-Chi è- le disse il Moro -Che sì calca  
l'onore altrui?- Rispose ella: -Ruggiero-  
E quel soggiunse: -Adunque il destrier voglio,  
poi ch'a Ruggier, sì gran campion, lo toglio.

(XXIII, 35)

Il sentire il nome di Ruggiero, echeggiato e preannunciato nell'ottava dalle rime precedenti, fa sì che Rodomonte non solo avverta un desiderio di tipo mimetico (nel senso indicato da Girard), ma che, sebbene pretestuosamente, trovi una giustificazione al proprio furto nell'ambito dell'etica cortese. Non sta derubando una donna, ma Ruggiero:

Il qual, se sarò ver, come tu parli  
che sia sì forte, e più d'ogn'altro vaglia,  
non che il destrier, ma la vettura darli  
converrammi, e in sua arbitrio fia la taglia.  
Che Rodomonte io sono, hai da narrarli,  
e che, se pur vorrà meco battaglia,  
mi troverà; ch'ovunque io vada o stia  
mi fa sempre apparir la luce mia.

Dovunque io vo, sì gran vestigio resta,

che non lo lascia il fulmine maggiore.-

(XXIII, 36-7)

Certo, la giustificazione del gesto è chiaramente fallace, ma Rodomonte ha bisogno del cavallo adesso, e il sottrarlo, per quanto indirettamente, a Ruggiero, si conviene bene all'immagine di se stesso ladro e devastatore che vuole evidentemente dare. Come spesso accade nel poema, dunque, il bene di un cavaliere di classe 1 gli viene preso mentre questi non è in grado di difenderlo.

Per ore Ippalca segue Rodomonte, minacciandolo e supplicandolo per farsi restituire il maltolto; ma sempre invano. Infine, decide di lasciarlo per cercare aiuto.

Lo trova nel canto XXVI quando giunge a una radura dove proprio Ruggiero sta riposando insieme con altri cavalieri, tra cui anche Ricciardetto. Non potendo rivolgersi direttamente all'innamorato della sua signora, dato che per adesso la loro relazione è ancora segreta, Ippalca parla invece al fratello di lei, Ricciardetto: ma fa in modo attraverso una serie di allusioni che il messaggio arrivi comunque chiaro al legittimo destinatario.

-Mi traea dietro- disse –per la briglia  
come imposto m'avea la tua sorella,  
un bel cavallo e buono a meraviglia  
ch'ella molto ama e che Frontino appella;  
e l'avea tratto più di trenta miglia  
verso Marsilia, ove venir debbe ella  
fra pochi giorni, e dove ella mi disse  
ch'io l'aspettassi fin che vi venisse.

Era sì baldanzoso il creder mio  
ch'io non stimava alcun di cor sì saldo  
che me l'avesse a tor, dicendogli io  
ch'era de la sorella di Rinaldo.  
Ma vano il mio disegno ieri m'uscìo,  
che me lo tolse un Saracin ribaldo;  
né per udir di chi Frontino fosse  
a volermelo rendere s'indusse.-

(XXVI, 58-9)

Ruggiero finora non era in possesso del cavallo, ma, dal momento che lo aveva lasciato con Bradamante, dava per scontato, si suppone, che fosse al sicuro (non mostra mai di interrogarsi su quale sia stata la sua sorte, né mai si propone di partire alla sua ricerca): invece, ora apprende che il cavallo gli è stato rubato. Questo, solo tre canti dopo quello in cui Orlando, alle prese con la sua



inchiesta di Angelica (che crede comunque e sempre sua), si rende conto che gli è stata portata via per sempre.

Ippalca racconta anche che ha lasciato il saracino ladro nel momento in cui questi duellava con un altro cavaliere. Ruggiero si offre di partire con lei per recuperare Frontino. Ricciardetto esita: ignaro del legame di Ruggiero con Bradamante (e con Frontino), trova disonorevole delegare ad altri un'impresa che spetterebbe a lui (dato che l'offesa è sua sorella): ma dal momento che è in debito con Ruggiero, non può rifiutargli la cortesia di lasciarlo partire in propria vece.

Una volta sola con Ruggiero, Ippalca lo informa che il ladro è Rodomonte, e che ha voluto sottrarre il cavallo proprio perché aveva saputo chi ne era il proprietario.

Ascolta, Ruggier mostra nel volto  
di quanto sdegno acceso il cor gli sia,  
sì perché caro avria Frontino molto,  
sì perché venìa il dono onde venìa,  
sì perché in suo dispregio gli paro tolto;  
vede che biasmo e disonor gli fia  
se torlo a Rodomonte non s'affretta  
e sopra lui non fa degna vendetta.

(XXVI, 65)

La preoccupazione principale di Ruggiero, a quanto sembra, è il disonore che gli deriva dal fatto che un oggetto gli sia stato sottratto. Si fa indirizzare sulla giusta via da Ippalca, dopodiché le suggerisce di tornare a Montalbano, promettendole di farle avere notizia del recupero di Frontino. Dopodiché, prosegue per conto proprio finché non si imbatte in Rodomonte, che si trova nella stessa radura da cui Ruggiero è partito, assieme a Mandricardo, che è venuto con lui, e a Marfisa, Ricciardetto, Viviano e Malagigi, che erano rimasti là a riposare e sono stati aggrediti e sfidati dai saracini di passaggio.

Quivi giunto Ruggier, Frontin conobbe,  
e conobbe per lui chi dosso gli era;  
e su la lancia fe' le spalle gobbe,  
e sfidò l'African con voce altiera.

(XXVI, 92)

Questo è l'unico caso, a quanto ci dice Ariosto, in cui Rodomonte avrebbe mai rifiutato un duello: per quanto infatti desideri misurarsi con Ruggiero, la priorità è, per lui, portare soccorso ad Agramante.

Ruggier rispose a lui: -Mi sarà lieve  
differir questa pugna, fin che de le  
forze di Carlo si traggia Agramante,  
pur che mi rendi il mio Frontino inante.

Se di provarti c'hai fatto gran fallo,  
e fatto hai cosa indegna ad un uom forte,  
d'aver tolto a una donna il mio cavallo,  
vuoi ch'io prolunghi fin che siamo in corte,  
lascia Frontino, e nel mio arbitrio dallo.  
Non pensare altrimenti ch'io sopporte  
che la battaglia tra noi non segua,  
o ch'io ti faccia sol d'un'ora triegua-

(XXVI, 96-7)

Ruggiero, dunque, non è disposto a sottoscrivere lo stesso accordo che è stato sottoscritto da Rodomonte con Mandricardo; e questo, malgrado tra loro ci sia in ballo una donna, Doralice, che Rodomonte ha acconsentito a lasciare nelle mani dell'avversario. La stessa Marfisa del resto è propensa a rimandare lo scontro che la oppone a Mandricardo.

Viceversa, Ruggiero metterà le necessità del proprio esercito davanti a Bradamante, quando si tratterà di contrarre o meno le nozze con lei. Può sembrare una contraddizione, ma in realtà ciò che il cavaliere antepone, in un caso alla sorte del proprio re e nell'altro alle nozze con la propria amata, è l'onore.

Rodomonte ovviamente rifiuta di sottostare alla condizione impostagli da Ruggiero. Nel frattempo, nella lite si inserisce anche Mandricardo, che contende a Ruggiero il diritto di portare lo stemma dell'aquila bianca di Ettore, e Marfisa, e gli altri cristiani presenti. Ruggiero inizia a duellare con Rodomonte, ma il Tartaro lo colpisce a tradimento, lasciandolo stordito. Allora;

Rodomonte a Ruggier dietro si spinge;  
vinto è Frontin, s'un'altra gli n'appica;  
ma Ricciardetto con Vivian si stringe,  
e tra Ruggiero e 'l Saracin si ficca.

(XXVI, 119)

Il duello prosegue finché Malagigi non spinge un demone a entrare nel cavallo di Doralice; il “mansueto ubino” spicca un gran salto e si allontana di corsa, con sulla groppa la donna che grida aiuto, così che sia Rodomonte che Mandricardo sono costretti a lanciarsi all'inseguimento.

Entrambi cavalcano bestie straordinarie, perché anche Mandricardo è in sella a Briadiadoro: Marfisa e Ruggiero sono perciò costretti a rinunciare in partenza all'inseguimento. L'espedito dei cavalli straordinari consente qui ad Ariosto di differire il duello, esattamente come richiesto da Rodomonte, almeno fino all'arrivo al campo pagano. Là, nel canto XXVII, tutti i saracini portano le loro intricate liti al cospetto di Agramante; e anche Ruggiero e Rodomonte espongono al re la loro vertenza riguardo Frontino (42).

Non meno Rodomonte il primo canto  
da terminar col suo rival l'impresa,  
che per soccorrere l'africano campo  
ha già interrotta, e fin qui sospesa.  
Mette Ruggier le sue parole a campo  
e dice che patir troppo gli pesa  
che Rodomonte il suo destrier gli tenga,  
e ch'a pugna con lui prima non venga. (XXVII, 42)

A dire il vero, Rodomonte sembra piuttosto interessato a duellare con Mandricardo per Doralice; è Ruggiero che ha a cuore il duello per il cavallo, dal momento che è lui ad essere privato del bene. Per lo stesso motivo, il Tartaro sembra più impaziente di combattere con Ruggiero per la questione delle insegne, di quanto non lo sia di affrontare Rodomonte. Anche Marfisa pretende di duellare per prima, pur essendo lei stessa l'oggetto della contesa: infatti Mandricardo dopo aver sfidato e vinto i cavalieri che la accompagnavano le ha contestato la sua proprietà, e per dimostrare di meritare il proprio possesso Marfisa deve affrontarlo.

Agramante inizialmente stabilisce di ordinare le varie contese, così intricate tra loro, estraendo a sorte l'ordine dei duelli. Ma la sequenza viene di nuovo alterata dall'inserirsi di ulteriori liti, sempre per il possesso di questo o quell'oggetto; e una delle liti riguarda proprio Frontino.

Questo perché Sacripante ha aiutato Rodomonte ad armarsi per il duello con Mandricardo:

Et eran poi venuti ove il destriero  
facea, mordendo, il ricco fren spumoso;  
io dico il buon Frontin, per cui Ruggiero  
stava iracondo e più che mai sdegnoso.  
Sacripante ch'a por tal cavalliero  
in campo avea, mirava curioso  
se ben ferrato e ben guernito e in punto  
era il destrier, come doveasi a punto.

E venendo a guardagli più a minuto  
i segni, le fattezze isnelle et atte,  
ebbe, fuor d'ogni dubbio, conosciuto  
che questo era il destrier suo Frontalatte,  
che tanto caro già s'avea tenuto  
per cui già avea mille querele fatte;  
e poi che gli fu tolto, un tempo vòlse  
sempre ire a piedi; in modo gliene dolse.

Inanzi Albracca glie l'avea Brunello  
tolto di sotto quel medesimo giorno  
ch'ad Angelica ancor tolse l'anello,  
al conte Orlando Balisarda e 'l corno,  
e la spada a Marfisa; et avea quello,  
dopo che fece in Africa ritorno  
con Balisarda insieme a Ruggier dato,  
il qual l'avea Frontin poi nominato.

(XXVII, 70-2)

Ariosto fa qui, come accade altrove, un breve sunto di quelle vicende dell'*Innamorato* che sono funzionali allo svolgimento del suo poema. Infatti

Quando conobbe non si apporre in fallo  
disse il Circasso, al re d'Aglier rivolto:  
-Sappi, signor, che questo è mio cavallo  
ch'ad Albracca di furto mi fu tolto.  
Bene avrei testimoni da provallo:  
ma poiché son da noi lontani molto,  
s'alcun lo niega, io gli vo' sostenere  
con l'arme in man le mie parole vere.

Ben son contento, per la compagnia  
in questi pochi dì stata tra noi,  
che prestatò il cavallo oggi ti sia,  
ch'io veggo ben che senza far non puoi;  
però con patto, se per cosa mia  
e prestata da me conoscer vuoi;

altrimenti d'averlo non far stima  
o se non lo combatti meco prima-

(XXVII, 73-4)

Ovviamente, Rodomonte rifiuta. Nasce così una nuova contesa che ostacola lo svolgimento del duello tra questi e il Tartaro; per semplificare le cose, Agramante decide che sarà Doralice a scegliere quale preferisce tra i suoi due pretendenti. Dopo che lei ha privilegiato Mandricardo, Rodomonte, scornato, abbandona il campo saracino. Ruggiero pensa di seguirlo, ma poi è trattenuto dal pensiero della contesa con Mandricardo:

Veder torsi Frontin troppo gli pesa  
dinanzi agli occhi, e non poter vietarlo;  
ma dato ch'abbia fine a questa impresa,  
ha ferma intenzion di ricoverarlo.  
Ma Sacripante, che non ha contesa  
come Ruggier, che possa distornarlo,  
e che non ha da far altro che questo  
per l'orme vien di Rodomonte presto.

(XXVII, 113)

Sulla strada, però, il Circasso è rallentato da un “caso strano”: deve smontare dalla sella per salvare una donna che, caduta nella Senna, rischiava di annegare, e il suo destriero fugge così da costringerlo all'inseguimento, malgrado non sia certo quello il cavallo che veramente vuole. Questi avvenimenti sono riassunti rapidamente in due sole ottave: forse Ariosto sperava di svilupparli in seguito, o forse voleva semplicemente giustificare il fatto che Rodomonte non venga subito raggiunto dall'interlocutore; fatto che però non necessitava di per sé di giustificazione, dal momento che, come è stato già sottolineato, la superiorità di Frontino era tale che un cavallo comune non poteva sperare di raggiungerlo al galoppo.

Ariosto, comunque, anticipa già l'esito, ovviamente fallimentare, dell'inchiesta del Circasso, pur posticipandone la descrizione per esteso:

Dove trovollo, e come fu conteso  
con disvantaggio assai di Sacripante,  
come perché il cavallo e restò preso,  
or non dirò; c'ho da narrarvi inante

(XXVII, 115)

Frattanto, Rodomonte “cavalca a gran giornate, e non assonna/e poco lascia riposar Frontino” (XXVII, 127): l’affermazione sembra un dettaglio trascurabile, ma Ariosto lo tiene presente. Ce ne rendiamo conto quando, nel canto successivo, dopo aver trascorso la notte all’osteria, e aver ascoltato la novella di Astolfo e Iocondo, Rodomonte decide di ripartire:

Quindi parte all’uscir del nuovo raggio  
e far disegna in nave il suo viaggio.

Però ch’avendo tutto quel rispetto  
ch’a buon cavallo dee buon cavalliero  
a quel suo buono e bello, ch’a dispetto  
teneva di Sacripante e di Ruggiero;  
vedendo per duo giorni averlo stretto  
più che non si dovria sì buon destriero,  
lo pon, per riposarlo, e lo rassetta  
in una barca, e per andar più in fretta.

(XXVIII, 85-6)

La notazione serve a giustificare il fatto che Rodomonte si imbarchi; tuttavia, accade di rado nel *Furioso* che, come avviene in questo punto, si sottolinei lo statuto di soggetto del cavallo, capace di provare sensazioni (come la stanchezza) e quindi di necessitare di riposo, diversamente dagli oggetti che possono essere usati per un tempo indefinito. Come era accaduto quando Bradamante lo ricopre con preziosi finimenti, nel caso di Frontino, e solo in esso, compare la necessità di prendersi cura attivamente degli oggetti.

Nel canto XXX, Ippocalca racconta a Bradamante che ne è stato di Frontino; e nel canto XXXV Bradamante affronta Rodomonte, che fa la guardia al ponte nei pressi del sacrario che ha innalzato per Isabella: chiunque passi di lì, e sia vinto dal perfido Saracino, è costretto a spogliarsi delle armi e a lasciarle appese in omaggio sulla tomba della giovane. Ma, in questo caso, è Bradamante ad avere la meglio su Rodomonte; e perciò è lui ad essere costretto ad allontanarsi disarmato e a piedi. Appese al sacrario ci sono anche le armi di Sacripante, che, si ricorda, è stato sconfitto da Rodomonte; e, non volendo tornare al campo pagano ricoperto di vergogna, ha deciso di mettersi sulle tracce di Angelica, che, a quanto ha sentito, è tornata in Catai.

Non sono più in molti, dunque, a essere sulle tracce del cavallo: Bradamante lo affida a Fiordiligi, e le chiede di consegnarlo a Ruggiero.

-Voglio che tu gli dica questo:

“Un cavallier che di provar si crede  
e fare a tutto ‘l mondo manifesto  
che contra lui sei mancator di fede;  
acciò ti trovi apparecchiato e presto,  
questo destrier, perch’io tel dia, mi diede.  
Dice che trovi tua piastra e tua maglia,  
e che l’aspetti teco a far battaglia”-

(XXXV, 60)

Questo perché Bradamante è convinta che Ruggiero abbia una tresca con Marfisa. Dal momento che così non è, però, Ruggiero non capisce da chi possa venire il messaggio; e si convince che il cavaliere misterioso che lo ha sfidato non possa essere che Rodomonte, il quale del resto, a quanto ne sa, era in possesso di Frontino. Chiarito l’equivoco, rimarrà poi in possesso del destriero per un breve intervallo di tempo, durante il quale raramente il cavallo tradisce particolare utilità; viene nominato solo nel canto XXXVII, ottava 97, quando Ruggiero vi porta con sé in sella la vecchia che Marganorre voleva far uccidere. Nel canto XLI, il cavaliere, che si è imbarcato per l’Africa, si imbatte in una tempesta; la nave su cui viaggia sembra sul punto di affondare, così Ruggiero decide di salvarsi a nuoto, abbandonando, ovviamente, le armi e Frontino. Ma un cavallo così nobile ed armi così importanti non meritavano di finire in fondo al mare come il malefico archibugio; contro ogni aspettativa, la barca si salva, e, andando alla deriva, giunge dove la troverà nientemeno che Orlando, ormai già risanato. Su di essa, il conte rinviene tra le altre cose Frontino, e lo dà a Brandimarte in vista del duello di Lipadusa che loro due, assieme a Oliviero, devono combattere contro tre campioni pagani per decidere le sorti della guerra. Il cavallo si rivela assai prezioso nello scontro tra Brandimarte e Gradasso:

L’ardito Brandimarte in sui Frontino,  
quel buon destrier che di Ruggier fu dianzi,  
si porta così ben col Saracino,  
che non par già che quel troppo l’avanzi:  
e s’egli avesse osbergo così fino,  
come il pagan, gli staria meglio inanzi;  
ma gli convien (che mal si sente armato)  
spesso dar luogo or d’uno or d’altro lato.

Altro destrier non è che meglio intenda  
di quel Frontino il cavalliero a cenno:  
e par che dovunque Durindana scenda,

or quindi or quindi abbia a schivarla senno

(XLI, 79-80)

Il vantaggio di Brandimarte però, dovuto ai meriti di Frontino, cessa di essere tale quando ad affrontarlo è un cavaliere in sella a un destriero non meno straordinario.

Trovato ha Brandimarte il re Agramante,

e cominciato a tempestargli intorno:

or con Frontin gli è al fianco, or gli è davante

con quel Frontin che gira come torno.

Buon cavallo ha il figliuol di Monodante

non l'ha peggiore il re di Mezzogiorno

ha Briogliador che gli donò Ruggiero

poi che lo tolse a Mandricardo altiero.

(XLI, 91)

Durante il duello, Brandimarte viene ucciso, a tradimento, da Gradasso. A duello terminato, Orlando prende le armi e i cavalli dei morti (XLII, 19); dunque, si suppone, anche Frontino, anche se questo per il momento non viene detto. Il possesso di Frontino da parte di Orlando viene esplicitato nel canto XLIV, quando il conte restituisce a Ruggiero il cavallo, assieme a Balisarda e all'usbergo di Ettore, quale dono di benvenuto nella "vera fede".

E sarà in sella a Frontino che Ruggiero, messosi in viaggio verso l'Oriente, sbaraglierà le armate di Costantino. Ancora una volta, sarà il desiderio di non stancare il cavallo a spingere il proprietario alla sosta.

Ne lo spuntar del nuovo sol vicina

A man sinistra una città comprende;

ove di star tutto quel dì destina,

acciò l'ingiuria al suo Frontino emende,

a cui, senza posarlo o trargli briglia,

la notte fatto avea far tante miglia.

(XLIV, 101)

E sarà proprio nel sonno che, come sempre a tradimento, l'eroe verrà catturato dai fedeli di Costantino; nel rapirlo questi, com'è ovvio, lo priveranno del cavallo. La cosa non viene detta sul momento, ma è implicita; Frontino sarà restituito a Ruggiero al momento della sua liberazione (XLV, 61). Tuttavia, dovendo duellare con Bradamante per ottenerne la mano per conto di Leone, Ruggiero decide di combattere a piedi, e non in sella, con la lancia:



La cagion sola, che Ruggier non giostra,  
è per non far del suo Frontino mostra:

che lo potria la donna facilmente  
conoscer, se da lei fosse veduto;  
però che cavalcato, e lungamento  
in Montalban l'avea seco tenuto.  
Ruggiero, che solo studia e solo ha mente  
come da lei non sia riconosciuto  
né vuol Frontin, né vuol cos'altra avere  
che di far sé indizio abbia potere.

(XLV, 66-7)

La considerazione che lo spinge a prendere non Balisarda ma un'altra spada è diversa; Balisarda è in grado di tagliare ogni metallo, e Ruggiero non vuole fare del male alla sua donna. Dunque, Bradamante potrebbe riconoscere Ruggiero da Frontino, ma non dall'usbergo di Ettore né da Balisarda.

L'espedito di non far combattere Ruggiero e Bradamante a cavallo, comunque, ha un suo rilievo: in tal modo, infatti, Bradamante non può usare la lancia d'oro di cui ignora il potere incantato, e che avrebbe fatto sì che l'avversario venisse automaticamente disarcionato e che tutto il dramma seguente non avesse a verificarsi.

Abbattuto per avere sconfitto la sua donna, guadagnandola non per sé ma per Leone, Ruggiero decide di fuggire:

e sellato il destrier, senza commiato,  
e senza che d'alcun sentito fosse,  
sopra vi salse, e si drizzò al camino  
che più piacer gli parve al suo Frontino.

Frontino or per via dritta or per via torta  
quando per selve e quando per campagna  
il suo signor tutta la notte porta,  
che non cessa un momento che non piagna.

(XLV, 85-6)

Frontino viene lasciato libero di scegliere la direzione, ma è solo un modo per dire che Ruggiero si muove a caso; il cavallo non sembra mostrare alcuna precisa volontà e non ha

l'intenzione di condurlo da nessuna parte. Al suo posto in un'ambientazione moderna potrebbe esserci un'automobile, senza che per questo la sua funzione cambiasse.

In preda alla disperazione e ormai determinato a uccidersi, Ruggiero lascia libero Frontino; il gesto della liberazione dell'animale non pare tanto un riconoscimento della sua individualità, cioè del suo non essere oggetto. È, piuttosto, l'equivalente del gesto con cui Orlando nella Chanson de Roland cerca di spezzare la sua spada; è il comportamento di chi sa che di un oggetto non potrà più servirsi, e di conseguenza se ne libera. È un comportamento che sottolinea, insomma, la determinazione del cavaliere a uccidersi e l'irrevocabilità della sua scelta, tale da consentirgli di separarsi senza rimorsi da tutte le cose che gli servivano in vita. È l'unico caso in cui un cavaliere si libera volontariamente di un oggetto che non abbia connotazioni negative (come le hanno, invece, lo scudo e l'archibugio): questo, se non consideriamo il momento in cui Orlando impazzito getta via le sue armi e abbandona, in effetti, anche il suo cavallo Briadoro. È, questo, per certi versi, il momento dell'impazzimento di Ruggiero, o almeno il momento in cui più di ogni altro è preda dell'amore, e della fissazione per un oggetto (Bradamante) tale da fargli trascurare tutti gli altri e da desiderare di porre fine alla sua stessa vita.

Prima di lasciar andare il suo cavallo, Ruggiero gli tiene un discorso d'addio: anche questo non deve farci necessariamente pensare ad un'umanizzazione dell'animale. I cavalieri parlano con le spade, con Dio e con se stessi; si tratta di monologhi di natura teatrale, insomma, più che di autentiche apostrofi, occasioni che l'autore crea per esprimere il pensiero dei suoi eroi in maniera più esplicita che intimista.

Entra nel folto bosco, ove più spesse  
l'ombrose frasche e più intricate vede;  
ma Frontin prima al tutto sciolto messe  
da sé lontano, e libertà gli diede.  
-O mio Frontin- gli disse -s'a me stesse  
di dare a' mertit uoi degna mercede,  
avresti a quel destrier da invidiar poco,  
che volò al ciel, e fra le stelle ha loco.

Cillaro, so, non fu, non fu Arione  
di te miglior, né meritò più lode;  
né alcun altro destrier di cui menzione  
fatta da' Greci o da' Latini s'ode.  
Se ti fur par ne l'altra parti buone,

di questa so ch'alcun di lor non gode,  
di portersi vantar ch'avuto mai  
abbia il pergio e l'onor che tu avuto hai;

poi ch'alla più che mai sia stata o sia  
donna gentile e valorosa e bella  
sì caro stato sei, che ti nutria  
e di sua man ti ponea freno e sella.  
Caro eri alla mia donna; ah perché mia  
la dirò più, se mia non è più quella?  
s'io l'ho donata ad altri? Ohimè! Che cesso  
di volger questa spada ora in me stesso?-

(XLV, 92-4)

Nell'Eneide c'era un episodio simile, quando Mezenzio si separa dal suo cavallo Rebo.<sup>50</sup> Del resto nell'elogio sono contenuti diversi riferimenti epici e mitologici; Frontino viene accostato prima a Pegaso, trasformato in costellazione, poi a Cillaro, il cavallo che Giunone aveva donato a Polluce, e infine ad Arione, cavallo dotato di parola e di qualità profetiche che Nettuno aveva donato al re Adrasto, ricordato nella Tebaide di Stazio (*Theb.*, 6, 301 e segg.)<sup>51</sup>. Papini, così come altri, ha giudicato questi paragoni manifestazioni di “erudizione viziosa”, laddove per Bigi sarebbero piuttosto “un esempio caratteristico della stilizzazione classicistica operata da Ariosto sulla materia romanzesca”.<sup>52</sup> Che li si voglia interpretare in chiave positiva o negativa, comunque, è ovvio che questi accostamenti epici sono iperbolici, dal momento che Frontino non vola né mostra alcun'altra capacità magica, o neppure intelligenza paragonabile a quella umana: per il resto del poema si è comportato solo e soltanto come un normale cavallo, magari particolarmente abile e veloce. E d'altro canto, queste iperboli, ce ne rendiamo conto subito, sono volte a lodare non l'eccezionalità di Frontino, ma quella di Bradamante; del cavallo si citano generici “merti”, neanche lontanamente compatibili con quelli dei modelli cui viene accostato, e un unico merito esplicito, questo sì, in grado di innalzarlo al di sopra dei suoi ben più fatati predecessori. In questo caso, dunque, Frontino rappresenta solo un tramite per tessere l'elogio della donna amata. Interpretando questo episodio alla luce del pensiero di Girard, si potrebbe dire che in questo caso Bradamante ha la funzione di mediatore nell'attribuire importanza a Frontino. Sarebbe la prima volta, tuttavia, perché per tutto il resto del poema Ruggiero si è preoccupato assai più di riprendersi il cavallo che

---

<sup>50</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XLV, 92

<sup>51</sup> *Ibid.*, nota a XLV, 93

<sup>52</sup> *Ibid.*

di riunirsi alla sua donna; ma ormai le nozze sono imminenti ed è tempo che la storia d'amore acquisti importanza.

Quando Leone interviene a salvare il suo cavaliere prediletto, restituendogli Bradamante e con essa la vita, Frontino, richiamato dal rumore, torna

Sentito in questo tempo avea Frontino

Cavalli quivi, e v'era accorso ratto.

Leon pigliar da li scudieri suoi

Lo fe' e sellare, et a Ruggier dar poi;

(XLVI, 46)

E come una volta il recupero di Frontino e delle armi aveva segnato l'ammissione di Ruggiero nella cristianità, qui il ritorno del cavallo segna il suo ritorno alla vita. Dopo questo episodio, Frontino non verrà più nominato nel poema; ma è sulla sua sella, almeno si suppone, che Ruggiero combatte lo scontro finale contro Rodomonte.

## Rabicano

### Proprietari:

VII: prima apparizione, quando Ruggiero se ne impossessa per fuggire da Alcina

XV: viene detto che Astolfo, che viaggia per tornare in occidente, lo ha ripreso con sé

XXII: per incanto Rabicano viene rubato ad Astolfo che è così condotto nel castello di Atlante

XXIII: volendo salire sull'ippogrifo, Astolfo affida Rabicano a Bradamante

Nell'*Innamorato*, Rabicano era stato prima di tutto il cavallo di Argalia, ed era passato prima a Rinaldo e poi ad Astolfo. Alla sua prima apparizione nel *Furioso*, tuttavia, Rabicano non è in possesso di quello che era diventato il suo padrone: Astolfo infatti è caduto preda degli incanti di Alcina ed è stato trasformato in mirto. E dato che i mirti tradizionalmente non cavalcano, Rabicano è stato temporaneamente sistemato nelle stalle del palazzo della maga: sarà lì che Ruggiero lo troverà, nel VII canto, e sarà sulla sua sella che cercherà di fuggire.

Venne alla stalla, e fece briglia e sella  
Porre a un destrier più che la pece nero:  
così Melissa l'avea instrutto: ch'ella  
sapea quanto nel corso era leggiere.  
Chi lo conosce, Rabican l'appella;  
et è quel proprio che col cavalliero  
del quale i venti or presso al mar fan gioco,  
portò già la balena in questo loco.

(VII, 77)

Ruggiero, si dice, era inizialmente propenso a prendere piuttosto l'ippogrifo, e solo gli ammonimenti della maga circa la natura infida e incontrollabile della cavalcatura volante lo trattengono. Non possiamo non notare come Rabicano e l'ippogrifo siano posti a confronto sin da subito, e come il primo debba risultare inevitabilmente perdente; una volta infatti che sarà possibile cavalcare l'ippogrifo, per quanto Rabicano sia il più magico e il più dotato dei cavalli esistenti, la sua presenza sarà solo accessoria.

Del resto, per Ruggiero, l'ippogrifo sarebbe stato effettivamente un mezzo molto più pratico per fuggire: ma avrebbe reso la fuga talmente facile da renderla priva di avventura. Perciò, Ariosto priva il cavaliere dell'oggetto magico che lo avrebbe troppo avvantaggiato, e lo dota di un destriero che sì è magico, ma non troppo.

Comunque, nel canto VIII, Rabicano si confronta fin da subito con nemici così veloci che anche il suo galoppo prodigioso non gli consente di distaccarli; ed è la loro velocità a venire elogiata e illustrata con paragoni mirabolanti.

Spinge l'augello: e quel sì batte l'ale  
che non l'avanza Rabican di corso.  
del palafren il cacciator giù sale,  
e tutto a un tempo gli ha levato il morso.  
Quel par da l'arco uno aventato strale,  
di calci formidabile e di morso;  
e 'l servo dietro sì veloce viene,  
che par ch'il vento, anzi che il fuoco il mene.

Non vuol parere il can d'esser più tardo,  
ma segue Rabican con quella fretta,  
con che le lepri suol seguire il pardo.

(VIII, 6-7)

Per avere un simile elogio, Rabicano dovrà aspettare il canto VIII. Allora, sarà tornato nelle mani di Astolfo: Ruggiero, infatti, ha lasciato il palazzo di Logistilla in sella all'ippogrifo, e Rabicano è dunque rimasto a disposizione del precedente proprietario, tornato del resto all'aspetto umano. Il passaggio di consegne vien dato per già avvenuto, e per la prima volta ci si dilunga nel descrivere l'eccezionalità della cavalcatura e la sua storia fino a quel momento:

Lungo il fiume Traiano egli cavalca  
su quel destrier ch'al mondo è senza pare,  
che tanto leggiamente e corre e valca  
che ne l'arena l'orma non n'appare:  
l'erba non pur, non pur la nieve calca;  
coi piedi asciutti andar potria sul mare;  
e sì si stende al corso, e sì s'affretta  
che passa e vento e folgore e saetta.

Questo destrier che fu de l'Argalia  
che di fiamma e di vento era concetto;  
e senza fieno e biada, si nutria  
de l'aria pura, e Rabican fu detto.

(XV, 40-1)

Le straordinarie facoltà del cavallo sono superiori, di gran lunga, a quelle di tutti gli altri destrieri descritti finora, ad eccezione, appunto, dell'ippogrifo. Del resto, i poteri di Rabicano non sono invenzione di Ariosto, ma di Boiardo, che così lo descrive: “Fu il caval fatto per incantamento/ perché di foco e di favilla pura/ fu finta una cavalla a compimento/ benché sia cosa fuor de natura/ Questa dapoi se fie’ pregna di vento:/ nacque il destrier veloce a dismisura/ che erba di prato né biada rodea/ ma solamente de aria se pascea” (*Inn.* I, XIII, 4). E ancora: “Va tanto sospeso e leggeri/che ne l’arena, dove pone piede/ signo di pianta ponto non si vede” (*Inn.* I, I, 69, 6-8); “E non rompea l’erba tenerina/ Tanto ne andava la bestia legiera/ e sopra alla rugiada matutina/ veder non puossi se passato vi era” (*Inn.* I, XIV, 4, 1-4) ; “quel ne andava via tanto legiero/ che per li fiori e per l’erba novella/ nulla ne rompe il delicato pede” (*Inn.* I, XVIII, 22, 5-7).<sup>53</sup>

Qui la puntualizzazione di Ariosto è necessaria, perché solo grazie al galoppo incredibilmente veloce di Rabicano Astolfo potrà sfuggire ad Orrilo, portandosi via la sua testa, per il tempo necessario a reciderne il capello magico che lo tiene in vita:

Dietro il lascia gran spazio di campagna

Quel Rabican che corre a maraviglia.

(XV, 85)

Sempre in sella a Rabicano, nel canto XVIII, Astolfo duella con Grifone ed Aquilante.

Astolfo d’altra parte Rabicano

Venìa spronando a tutti gli altri inante

(XVIII, 118)

Senza che sia chiaro qui se l’affermazione che il cavallo viene spronato “a tutti gli altri inante” faccia riferimento alla sua straordinaria velocità, o se semplicemente indichi il fatto che Astolfo si lancia in avanti per primo.

Nel canto XXII, dopo un breve tragitto in barca, Astolfo torna a terra e “fa rimetter la sella a Rabicano” (10).

E giunse, traversando una foresta,  
a piè d’un colle ad una chiara fonte  
ne l’ora che ‘l monton di pascer resta  
chiuso in capanna, o sotto un cavo monte.  
E dal gran caldo e da la sete infesta

---

<sup>53</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XV, 40

Vinto, si trasse l'elmo de la fronte;  
legò il destrier tra le più spesse fronde,  
e poi venne per bere alle fresche onde.

Non avea messo ancor le labra in molle,  
ch'un villanel che v'era ascoso appresso,  
sbuca fuor d'una macchia, e il destrier tolle,  
sopra di sale, e se ne va con esso.

Astolfo il rumor sente, e 'l capo estolle;  
e poi che 'l danno suo vede sì espresso,  
lascia la fonte, e sazio senza bere,  
gli va dietro correndo a più potere.

(XXII, 11-2)

Laddove altri cavalieri hanno l'impressione che venga loro sottratta la propria donna (questo è quel che accade a Orlando, ma anche a Ferrau e a Ruggiero), Astolfo viene attirato nel palazzo dal simulacro di un "villanello" che gli sottrae Rabicano. È dunque questo, per lui, il supremo oggetto del desiderio.

Quel ladro non si stende a tutto corso;  
che dileguato si saria di botto:  
ma or lentando, or raccogliendo il morso  
se ne va di galoppo o di buon trotto.

(XXII, 13)

Qui, ancora una volta, non è chiaro se Ariosto voglia alludere alla sovranaturale velocità di Rabicano; dal momento, infatti, che l'inseguitore è a piedi, il villanello avrebbe potuto dileguarsi agevolmente anche in sella al più comune dei cavalli. Ma non lo fa, perché vuole farsi seguire; l'episodio è simile a quello del I canto, quando, Baiardo sfugge a Rinaldo e da lui si fa seguire nella foresta. Là però l'inseguimento è desiderato dal cavallo, per condurre il paladino dalla donna amata: qui, il cavallo è passivo, un vero e proprio oggetto.

Dentro il palagio il villanel si caccia  
con quel destrier che i venti al corso adegua.  
Forza è ch'Astolfo, il qual lo scudo impaccia,  
l'elmo e l'altr'arme, di lontan lo segua.  
Pur giunge anch'egli, e tutta quella traccia  
che fin qui avea seguita, si dilegua;



che più né Rabican né il ladro vede,  
e gira gli occhi, e indarno affretta il piede:

affretta il piede e va cercando invano  
e le loggie e le camere e le sale;  
ma per trovare il perfido villano,  
di sua fatica nulla si prevale.

Non sa dove abbia ascoso Rabicano,  
quel suo veloce sopra ogni animale;  
e senza frutto alcun tutto quel giorno,  
cercò di su di giù, dentro e d'intorno.

(XXII, 14-5)

Di rilievo è piuttosto che, se nel caso degli altri cavalieri il furto della donna è simulato, nel caso di Astolfo, se il ladro è illusorio, il furto è autentico (almeno, così sembra); questo, a sottolineare la necessità dell'inseguimento di Astolfo, che del resto anche nella sua conclusione si rivela poi tutt'altro che vano, a differenza di quello degli altri cavalieri. Non solo, infatti, Astolfo recupera Rabicano, ma, come accadrà con Orlando più avanti, restituisce lucidità a tutti coloro che sono prigionieri del palazzo di Atlante: e lo fa, innanzi tutto, mettendoli in fuga con il suono del suo corno magico. Dinanzi ad esso, fugge persino Atlante, e anche i destrieri presenti nel palazzo fuggono tutti.

Fuggì il guardian coi suoi' prigion; e dopo  
de le stalle fuggir molti cavalli,  
ch'altro che fune a ritenerli era uopo,  
e seguì i patron per varii calli.

In casa non restò gatto né topo  
al suon che par che dica; Dàlli, dàlli.

Sarebbe ito con gli altri Rabicano,  
se non ch'all'uscir venne al duca in mano.

(XXII, 22)

Trovato l'ippogrifo, che non è potuto scappare perché legato a una catena d'oro, Astolfo decide di salirvi;

Or un pensier di Rabicano solo  
lo fa tardar, che non si leva a volo.

D'amar quel Rabicano avea ragione;  
che non v'era un miglior per correr lancia,  
e l'avea da l'estrema regione  
de l'India cavalcato insin in Francia.  
Pensa egli molto; e in somma si dispone  
darne più tosto ad un suo amico mancia,  
che, lasciandolo quivi in su la strada  
se l'abbi il primo ch'a passarvi accada.

Stava mirando se vedea venire  
pel bosco o cacciatore o alcun villano,  
da cui far si potesse indi seguire  
a qualche terra, e trarvi Rabicano.  
Tutto quel giorno e sin all'apparire  
de l'altro stette riguardando invano.  
L'altro matin, ch'era ancor l'aer fosco,  
veder gli parve un cavallier pel bosco.

(XXII, 28-30)

Il “cavallier” si rivela essere nientemeno che Bradamante:

Non potea Astolfo ritrovar persona  
a chi il suo Rabican meglio lasciasse,  
perché dovesse averne guardia buona  
e renderglielo poi come tornasse,  
de la figlia del duca di Dordona;  
e parvegli che Dio gli la mancasse.

(XXIII, 11)

Astolfo disse a lei, che le volea  
dar Rabican, che sì nel corso affretta,  
che, se scoccando l'arco di movea,  
si solea lasciar dietro la saetta;

(XXIII, 14)

Nonostante queste qualità, Bradamante è poco lieta del dono;

che non sa come a Montalban conduca  
l'armatura e il destrier del suo parente;  
però che 'l cor le cuoce e le manuca

l'ingorda voglia e il desiderio ardente  
di riveder Ruggier, che, se non prima  
a Vallombrosa ritrovar lo stima. (XXIII, 17)

Fortunatamente, la donna si imbatte in un villanello, stavolta non ladro e neanche illusorio, ma in carne ed ossa; questi la aiuta a legare l'armatura di Astolfo su Rabicano e a condurre Rabicano e il cavallo di Pinabello, di cui la donna si trova in possesso, a Montalbano.

Da questo momento, di Rabicano non si sente più parlare fino al canto XXXII, quando Bradamante, per andare a combattere a Parigi, "tolse il destrier ch' Astolfo aver solea" (48).

Rosa dalla gelosia,

Così l'amorosa giovane veniva,  
tutta a pensare al suo Ruggier rivolta,  
ove vuol Rabican; che molte miglia  
lontano è il cor che de' girar la briglia. (XXXII, 62)

Diversi canti più avanti, similmente Ruggiero si lascerà condurre da Frontino, disperato dal fatto di aver conquistato Bradamante per Leone. Come abbiamo già sottolineato trattando quel punto, non si tratta, qui, di attribuire al cavallo la precisa volontà di decidere la via; è soltanto un modo per dire che il cavaliere vaga senza meta.

Bisognosa di un riparo per la notte, Bradamante si rivolge a un pastore che le indica la rocca di Tristano. Vi spinge Rabicano, ma la sua incredibile velocità le è di poco aiuto:

La donna, ancor che Rabican ben trotte,  
solecitar però non lo sa tanto  
per quelle vie tutte fangose e rtte  
de la stagion ch'era poiovosa alquanto,  
che prima arrivi, che la cieca notte  
fatt'abbia oscuro il mondo in ogni canto. (XXXIII, 69)

Pare strano che un cavallo che galoppa senza lasciare impronte sulla neve sia impedito dal fango; ma, qui come altrove, Ariosto tende a porre in secondo piano i cavalli magici e a mettere in ombra le loro facoltà sovranaturali, indirizzando il poema verso una tendenza meno fiabesca e più epica.

Rabicano dimostra invece maggiore utilità nel duello tra Rodomonte e Bradamante, sul ponte nei pressi del sacrario di Isabella. Se infatti, in genere, i cavalieri che andavano ad affrontare il saracino erano in svantaggio perché il loro destriero non era abituato a giostrare in uno spazio così ristretto, cosicché finivano per cadere nel fiume, Rabicano è di gran lunga troppo abile perché ciò possa accadere anche a lui.

Nel trapassar ritrovò a pena loco  
ove entrar col destrier quella guerriera;  
e fu gran risco, e ben vi mancò poco,  
ch'ella non traboccò ne la riviera;  
ma Rabicano, il quale il vento e 'l fuoco  
concetto avean, sì destro et agil era,  
che nel margine estremo trovò strada;  
e sarebbe ito ancor su 'n fil di spada. (XXXV, 49)

Nel canto XXXVI, è in sella a Rabicano che Bradamante si allontana dalla mischia per parlare con Ruggiero (41); non che qui il destriero dia prova di alcuna particolare facoltà. Ancor meno decisivo sarà nel canto XXIX, quando Bradamante dovrà inseguire Agramante; malgrado latanto decantata rapidità, infatti, Rabicano non sarà più veloce del tutt'altro che famoso, anonimo destriero sulla cui groppa viaggia Marfisa. Il re dei Saraceni riuscirà a sfuggire a entrambi e a rifugiarsi nelle mura di Arli (67). Da questo momento, Rabicano esce completamente di scena; Bradamante continua a combattere, e, si suppone, sulla sua sella, ma di lui da questo momento non si ha più notizia. Possiamo immaginare che la fanciulla lo abbia restituito a Ruggiero quando questi è tornato in patria, senza più l'ippogrifo, ma l'episodio non viene descritto.

## Dal cavallo all'ippogrifo:

L'ippogrifo è una creatura che ha avuto grande fortuna nella storia della letteratura fantastica, giungendo a trovare un posto finanche nella modernissima saga di Harry Potter; se è conosciutissima la creatura, però, assai meno conosciuto è il nome del creatore, che è proprio Ludovico Ariosto. Quella dell'ippogrifo è, infatti, una sua invenzione originale; un'invenzione che però, come sempre quando si tratta di Ariosto, ha solide basi nella tradizione, tanto cavalleresca quanto classica.

Secondo Rajna l'ippogrifo sarebbe stato introdotto nell'*Orlando Furioso* in base a quella che il critico chiama “la legge del progresso”<sup>54</sup>: gli autori dei romanzi cavallereschi sono sì propensi a riprendere in mano motivi elaborati dai predecessori, ma sempre sviluppandoli nel senso di una costante accentuazione. Questo, probabilmente, in modo da andare incontro ai gusti dell'uditorio sottoponendogli del materiale di provata efficacia, e insieme suscitare sorpresa e meraviglia.

In base a questa “legge del progresso”, con il procedere degli anni sempre più mirabolanti sono le imprese dei paladini, che in Ariosto diventano capaci di tenere da soli in scacco un'intera città, come fa Rodomonte, o di massacrare centinaia di nemici, come fa Orlando suscitando l'ammirazione di Mandricardo; e similmente sempre più grandiose divengono, di cantare in cantare e di libro in libro, le potenzialità dei loro destrieri.

Se nella tradizione Baiardo era semplicemente un cavallo intelligente, nel corso dell'*Innamorato* si connota come un vero e proprio cavallo fatato, e a lui si affianca anche Rabicano, questo magico sin dalla sua ideazione: è, come abbiamo visto, figlio di una cavalla nata dal fuoco e del vento, e ha un passo così leggero da non toccare neppure l'erba. Secondo Rajna, dunque, l'ippogrifo costituisce, nel *Furioso*, la naturale tappa successiva del processo che ha portato da Baiardo intelligente a Baiardo magico e poi a Rabicano.

La considerazione è, però, quanto meno opinabile, se è vero quanto abbiamo osservato finora, cioè che Ariosto tende a limitare rispetto a Boiardo il ruolo dei cavalli magici, indirizzandosi, in questo campo, piuttosto verso una normalizzazione che verso un'accentuazione della straordinarietà. In primo luogo, infatti, Ariosto ridimensiona la loro intelligenza, attribuendo loro esclusivamente comportamenti animali che li rendono riconducibili alla condizione di oggetti passivi, determinati dalla volontà altrui, più che di soggetti dotati di volontà propria; con l'unica eccezione di Baiardo, limitata però esclusivamente al canto I, quando ancora si presentava la necessità di riconnettersi all'*Innamorato*, e forse Ariosto doveva ancora definire le linee guida della propria poetica. Ma nel *Furioso* non ci si limita a ritrasformare i cavalli in animali: si tende anche,

---

<sup>54</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo III, pp. 116 e ss.

seppure in una misura minore a quanto non lo si è fatto con l'intelligenza, a ridurne le capacità magiche. I loro straordinari poteri sono ancora decantati, certo, ma in forma stereotipa; alla prova dei fatti sono alquanto limitati e, se talvolta dimostrano utilità, questa solo in un numero estremamente limitato di casi è dovuta a facoltà soprannaturali. Dal punto di vista pratico, i destrieri di Ariosto sono validi e abili, ma senza esulare dalla norma; questo, come abbiamo già notato, in ossequio alla tendenza ariosteica a far deviare il romanzesco piuttosto verso la serietà e il realismo dell'epica che verso il fiabesco.

È vero però che l'ippogrifo si inserisce perfettamente nella corrente del processo cui Ariosto sottopone i suoi magici destrieri. Prima di tutto, raramente dà segno di intelligenza, se non nella forma di un pedissequo attaccamento al padrone che potrebbe derivare più dalla magica influenza di Atlante che da una volontà indipendente e attiva. Le straordinarie facoltà dell'ippogrifo sono solo fisiche, e sono, in un certo senso, "naturali"; non nel senso che, come pretende Ariosto, l'ippogrifo esisterebbe realmente, ma piuttosto nel senso che l'ippogrifo ha quei poteri perché *non* è un cavallo, ma un genere di creatura completamente diverso. La particolarità della sua conformazione, che ne denuncia la diversità, lo rende, contemporaneamente, più credibile.

Inoltre, osserva sempre Rajna, "nel mondo fantastico, "come nel reale", esiste "una tendenza a trovare mezzi sempre più rapidi ed efficaci di trascorrere le distanze"<sup>55</sup>. Anche nel *Morgante*, ad esempio, Baiardo supera con un balzo lo stretto di Gibilterra: in quel caso il merito non è suo, ma del demone Astarotte che lo possiede; ma dall'esterno l'immagine che viene evocata è simile a quella di un cavallo volante.

Il proprio "mezzo sempre più rapido" Ariosto, come sempre legato al classicismo, lo trae, piuttosto che dai demoni e dai cavalli incantati della tradizione romanzesca, direttamente dalla mitologia antica. Classico l'ippogrifo lo è sin dal nome, che non nasconde la matrice greca; a tale proposito, Rajna cita come possibile ispirazione gli Ippogipi della *Storia Vera* di Luciano, uomini che cavalcano avvoltoi giganti.<sup>56</sup> E classica per eccellenza è la creatura che viene citata come il padre dell'ippogrifo, quella che gli ha donato la desinenza del nome; si tratta del grifone canonizzato poi nella descrizione che ne dà Alberto Magno come metà falco e metà leone. Rajna nota come due grifoni, quasi in veste di patroni, fossero presenti in occasione della nascita di Rabicano, così come è descritta nell'*Innamorato*. Del resto i grifoni vivono, secondo Alberto Magno, all'estremo settentrione; così come l'Ippogrifo, dice Ariosto, vive sui Monti Rifei.<sup>57</sup>

Desunta dalla mitologia classica è anche l'idea di un destriero che non sia semplicemente veloce, ma che permetta realmente di innalzarsi in volo: basti pensare alle imprese mitiche di Perseo

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 115

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 119

e Bellerofonte. E, a parere di Pietro Micheli, l'immagine di un cavallo misto all'aquila sarebbe "più armoniosa" di quella di un semplice cavallo alato. Senza disquisire su questa considerazione, piuttosto opinabile, ci rivolgiamo sempre a Rajna per scoprire che lo spunto vero e proprio da cui è tratta l'idea di una creatura come l'ippogrifo, è un'affermazione di Virgilio; nell'egloga VIII il poeta, scrivendo "iungentur iam grypes equis", evocava, per assurdo, l'idea del figlio di una giumenta e di un grifo, volendo fornire l'esempio di unione inconciliabile, "per significare impossibilità e incongruenza": e con il passare dei secoli l'espressione virgiliana divenne proverbiale proprio con questo significato.<sup>58</sup> Dunque, Ariosto riprende un motivo classico, ma ribaltandolo di segno; l'ippogrifo non è una creatura inconcepibile, ma, al contrario, *naturale*, con tutte le limitazioni che il termine ovviamente assume all'interno del poema. Naturalmente occorre una certa conoscenza della cultura latina per cogliere l'allusione, ma nel proprio pubblico Ariosto poteva senz'altro aspettarsela.

L'ippogrifo si inserisce perfettamente nel sistema di realtà immaginato da Ariosto anche sotto un altro profilo. Come abbiamo osservato in precedenza, infatti, non di rado nel *Furioso* l'effettiva utilità di un oggetto è inversamente proporzionale al numero dei suoi cercatori. Non deve perciò sorprenderci che, se abbiamo Gradasso che sta accanitamente sulle tracce di Baiardo, se Frontino è oggetto di più furti e sottrazioni, e lo stesso Briogliadoro, per quanto non sia cercato, verrà poi rubato, Rabicano, quello che tra i cavalli è senza dubbio il più magico, non viene mai cercato né sottratto, ma solo prestato (Astolfo lo affida a Bradamante); e, in ossequio con questa tendenza, l'ippogrifo, un cavallo che mette il possessore in grado di volare, non viene mai cercato da nessuno, se vogliamo escludere i pochi metri percorsi da Ruggiero per inseguirlo dopo la distruzione del palazzo di Atlante. Anzi, caso più unico che raro, ci se ne libera; è vero, Ruggiero aveva tentato di liberarsi di Frontino, ma lo aveva fatto perché era convinto di essere in punto di morte, non perché fosse intenzionato a non servirsene più. Questa è invece l'intenzione di Astolfo, e sotto questo rispetto l'ippogrifo è accomunato, nel suo destino finale, ai due funesti oggetti portatori di disonore che sono l'archibugio e lo scudo di Atlante. Ma il suo destino ricorda, piuttosto, quello delle fate delle fiabe, che, dopo il matrimonio, cessano di esercitare la magia: con la ricostruzione dell'equilibrio il cui spezzarsi ha dato origine all'inizio della vicenda, viene a ricostituirsi anche la normalità. Similmente, nel *Furioso*, con l'approssimarsi della storia al termine e il cessare della pazzia di Orlando, la funzione dell'ippogrifo viene meno; e questo proprio nel momento in cui il poema tende, volendo assumere una struttura chiusa, ad adottare connotazioni epiche, che comportano, tra l'altro, la marginalizzazione del meraviglioso.

---

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 118-9

## **Ippogrifo**

### **Proprietari:**

II (citato): è in possesso di Atlante

IV: Bradamante sconfigge Atlante e si dichiara padrona dell'ippogrifo; ma quando Ruggiero sale sulla sua groppa il destriero si innalza in volo portandolo con sé

VIII: in groppa all'ippogrifo Astolfo e Melissa fuggono dal regno di Alcina verso quello di Logistilla

X: per volontà di Logistilla l'ippogrifo è restituito a Ruggiero, che lo usa per tornare in Occidente

XI: l'ippogrifo sfugge a Ruggiero mentre questi è impegnato a cercare Angelica

XXII; nel palazzo di Atlante Astolfo ritrova l'ippogrifo e lo prende con sé

XLIV; per ordine di San Giovanni, tornato in Provenza dopo il suo viaggio ultraterreno Astolfo libera l'ippogrifo

La prima “apparizione” dell'ippogrifo nel poema la si ha nella descrizione che ne fa Pinabello, raccontando di come Atlante gli abbia rapito la donna.

E ritrovai presso a Rodonna armato  
un che frenava un gran destriero alato.

Tosto che 'l ladro, o sia mortale, o sia  
una de l' infernali anime orrende,  
vede la bella e cara donna mia;  
come falcon che per ferir discende,  
cala e poggia in uno atimo, e tra via  
getta le mani, e lei smarrita prende.  
Ancor non m'ero accorto de l' assalto,  
che de la donna io senti' il grido in alto.

Così il rapace nibio furar suole  
il miser pulcin presso alla chioccia,  
che di sua inavvertenza poi si duole,  
e invan gli grida, e invan dietro gli croccia.  
Io non posso seguir un uom che vole,  
chiuso tra' monti, a piè d' un erta roccia;



stanco ho il destrier, che muta a pena i passi  
ne l'aspre vie de' faticosi sassi.

(II, 37-39)

L'ippogrifo viene annunciato prima della sua effettiva apparizione, così che attorno alla sua figura si crea un clima di aspettativa. Anche perché, come spesso accade riguardo alle creature del Furioso, non viene descritto, se non per quanto riguarda la sua principale proprietà (la facoltà del volo); e, anche rispetto ad essa, la sua descrizione è dinamica, e anche epica nel suo basarsi principalmente sul paragone.

L'entrata in scena vera e propria dell'ippogrifo si ha nel canto IV, al cospetto di Bradamante e di Brunello. La comparsa della creatura è annunciata da un gran rumoreggiare della folla e da esclamazioni di meraviglia anche da parte della stessa eroina, che contribuiscono a sottolineare la straordinarietà e l'eccezionalità dell'evento;

Ecco all'orecchie un gran rumor lor viene.  
disse la donna: "O gloriosa Madre,  
o Re del cielo, che cosa sarà questa? -  
e dove era il rumor si trovò presta.

E vede l'oste e tutta la famiglia,  
e chi a finestre e chi fuor ne la via,  
tener levati al ciel gli occhi e le ciglia,  
come l'eclisse o la cometa sia.  
Vede la donna un'alta meraviglia,  
che di leggier creduta non saria:  
vede passar un gran destriero alato  
che porta in aria un cavalliero armato.

Grandi eran l'ale e di color diverso,  
e vi sedea nel mezzo un cavalliero,  
di ferro armato luminoso e terso;  
e ver ponente avea dritto il sentiero.  
Calossi, e fu tra le montagne immeso:  
e, come dicea l'oste (e dicea il vero),  
quel era un negromante, e faceva spesso  
quel varco, or più da lungi, or più da presso.

Volando, talor s'alza ne le stelle,  
e poi quasi talor la terra rade;  
e ne porta con lui tutte le belle  
donne che trova per quelle contrade.

(IV, 3-6)

Anche questa volta, dell'ippogrifo non si dice di più se non che ha le ali, in questo caso specificando che sono variopinte; e dopo aver dato un assaggio della propria esistenza, la creatura si dilegua rapidamente.

Lo rivedremo a breve, quando Bradamante si presenta al palazzo di Atlante per affrontare il mago, e questi si presenta di nuovo in sella al suo destriero. Qui, Ariosto coglie l'occasione per una breve dissertazione "scientifica" sull'ippogrifo.

Non è finto il destrier, ma naturale,  
ch'una giumenta generò d'un grifo:  
simile al padre avea la piuma e l'ale  
li piedi anteriori, il capo e il grifo;  
in tutte l'altre membra pareva quale  
era la madre, e chiamasi ippogrifo;  
che nei monti Rigei vengon, ma rari,  
molto al di là degli agghiacciati mari.

Quivi per forza lo tirò d'incanto;  
e poi che l'ebbe, ad altro non attese  
e con studio e fatica operò tanto,  
ch'a selle e briglia il cavalcò in un mese:  
così ch'in terra e in aria e in goni canto  
lo faceva volteggiar senza contese.  
Non finzion d'incanto, come il resto  
ma vero e natural si vedea questo.

(IV, 18-9)

La precisazione che l'ippogrifo è "naturale", e che frutto di un incanto è solo il fatto che sia stato attirato tanto lontano dalla sua dimora abituale, risulta ironica se raffrontata con la citazione di Virgilio che ne è stata lo spunto: è però anche funzionale alla trama, dal momento che serve a spiegare perché Bradamante, pur avendo indosso l'anello che rende vana la magia, continui a vedere l'ippogrifo come reale.

Malgrado l'anello, Bradamante si finge comunque vittima dello scudo, per fare in modo che l'incantatore scenda dalla sua cavalcatura:

Non che il folgor del lucido metallo,  
come solea agli altri, a lei nocesse;  
ma così fece acciò che dal cavallo  
contra sé il vano incantator scendesse;  
né parte andò del suo disegno in fallo;  
che tosto ch'ella il capo in terra messe,  
accelerando il volator le penne,  
con larghe ruote in terra a por si venne. (IV, 24)

Vinto da Bradamante, Atlante si dichiara disposto a regalarle lo scudo “e quello/ destrier che va per l'aria così presto” (IV, 33, 3-4), a patto che accetti di lasciare che Ruggiero rimanga suo prigioniero. Bradamante replica che, dal momento che lo ha sconfitto, le cose che le sta offrendo le appartengono già di diritto; e, anche qualora potessero essere considerate oggetto di scambio, non varrebbero tanto da farle considerare l'ipotesi di rinunciare a Ruggiero.

Tuttavia, assai presto l'eroica fanciulla sarà comunque costretta a separarsi dal suo amato, e proprio a causa dell'ippogrifo. Infatti, lei e tutti i cavalieri che ha liberato

Scesero il monte, e dismantaro in quella  
valle, ove fu la donna vincitrice  
e dove l'ippogrifo trovaro anco,  
ch'avea lo scudo, ma coperto, al fianco.

La donna va per prenderlo nel freno:  
e quel l'aspetta fin che se gli accosta;  
poi spiega l'ale per l'aer sereno,  
e si ripon non lungi a mezza costa.  
Ella lo segue: e quel né più né meno  
si leva in aria, e non troppo si scosta;  
come fa la cornacchia in secca arena  
che dietro il cane ora qua or là si mena. (IV, 42-43)

L'ippogrifo è frequentemente paragonato, nei suoi diversi atteggiamenti, ora ad uno ora ad un altro uccello. È questo, del resto, il paragone più immediato per descriverne le modalità di movimento.

Ruggier, Gradasso, Sacripante e tutti  
quei cavallier che scesi erano insieme  
chi su, chi giù, si son ridutti  
dove che torni il volatore han speme.  
Quel, poi che gli altri invano ebbe condutti  
più volte e sopra le cime supreme  
e negli umidi fondi tra quei sassi  
presso a Ruggiero al fin ritenne i passi.

E questa opera fu del vecchio Atlante,  
di cui non cessa la pietosa voglia  
di trar Ruggier dal gran periglio instante:  
di ciò sol pensa e di ciò solo ha doglia.  
Però gli manda or l'ippogrifo avante,  
perché d'Europa con questa arte il toglia.  
Ruggier lo piglia, e seco pensa trarlo;  
ma quel s'arresta, e non vuol seguirlo. (IV, 44-5)

Abbiamo, qui, un'inversione dei rapporti che generalmente si instaurano tra cavalcatura e cavaliere; al contrario di come accade in genere, adesso è la prima a condurre il secondo. Al di là di quanto accade con Ruggiero e l'ippogrifo, tali inversioni in genere si verificano nel *Furioso* quando il cavaliere è una donna, e il destriero è posseduto da un demone dotato di volontà propria (o di quella del mago che lo ha evocato). Qui il caso è assai simile, perché è ancora un mago, Atlante (seppure non per mezzo di un demone) a controllare l'ippogrifo: e se Ruggiero non è una donna, tuttavia non di rado vive nel poema situazioni che lo accomunano più alle donne che agli uomini, a cominciare dal fatto che, come la stessa Angelica, è oggetto di una lunga inchiesta amorosa.

L'ippogrifo, con Ruggiero ancora in sella, ricomparirà nel canto VI, dove, di nuovo, Ariosto si dilunga in una descrizione dinamica, espressa tramite similitudini, dell'incomparabile velocità dell'animale:

Quello ippogrifo, grande e strano augello,  
lo porta via con tal prestezza d'ale,

che lascieria di lungo tratto quello  
celer ministro del fulmineo strale.  
Non va per l'aria altro animal sì snello,  
che di velocità gli fosse uguale:  
credo ch'a pena il tuono e la saetta  
venga in terra dal ciel con maggior fretta.

Poi che l'augel trascorso ebbe gran spazio  
per linea dritta e senza mai piegarsi  
con larghe ruote, omai de l'aria sazio,  
cominciò sopra una isola a calarsi;

(VI, 18-9)

Sembra quasi che all'ippogrifo venga attribuita una forma di intenzionalità, o quanto meno di coscienza; ma è più probabile che definendolo “de l'aria sazio” Ariosto volesse piuttosto ricorrere a una formula meno banale per esprimere il semplice fatto che l'ippogrifo si posa. E allo stesso principio possiamo attribuire il suo affermare che l'ippogrifo non ha mai visto una terra più bella di quella di Alcina:

Non vide né 'l più bel né 'l più giocondo  
da tutta l'aria ove le penne stese;

(VI, 20)

Più che un voler attribuire alla creatura dei gusti e delle preferenze, si tratta di una formula retorica che l'autore adotta per dire che la terra di Alcina è la più bella che ci sia in generale (non semplicemente a giudizio dell'animale): infatti, aggiunge

Né se tutto cercato avria il mondo,  
vedria di questo più gentil paese,  
ove, dopo un girarsi di gran tondo,  
con Ruggier seco il grande augel discese:

(VI, 20)

Il cavaliere ne approfitta:

Come sì presso è l'ippogrifo a terra,  
ch'esser ne può men periglioso il salto,  
Ruggier con fretta de l'arcion si sferra  
e si ritruova in su l'erbosio smalto;

tuttavia in man le redine si serra,  
che non vuol che 'l destrier vada più in alto;  
poi lo lega al margine marino  
a un verde mirto in mezzo un lauro e un pino. (VI, 23)

Ruggiero si allontana un attimo per rinfrescarsi a una fonte, quando torna indietro;

Quivi stando, il destrier ch'avea lasciato  
tra le più dense frasche alla fresca ombra,  
per fuggir si rivolta, spaventato  
di non so che, che dentro al bosco adombra:  
e di crollare il mirto ove è legato,  
che de le frondi intorno il pié gli ingombra:  
crollar fa il mirto e fa cader la foglia;  
né succede però che se ne scioglia. (VI, 26)

Il mirto a cui, simbolicamente, è legato l'ippogrifo si rivelerà essere nientemeno che il suo futuro proprietario, lo stesso Astolfo che, grazie alle ali del destriero, ascenderà alla luna per recuperare il senno di Orlando. Questo però è ancora ben lungi dall'accadere: adesso, tramutato in forma di pianta dalla malvagia Alcina, Astolfo ha solo la forza di pregare Ruggiero di slegare l'ippogrifo dal suo tronco: "lieva questo animal da l'arbor mio" (VI, 28, 5). Ruggiero obbedisce in fretta; ascoltata la storia dello sventurato paladino, si rimette in viaggio.

Venne al cavallo, e lo disciolse e prese  
per le redine, e dietro se lo trasse;  
né, come fece prima, più l'ascese,  
perché mal grado suo non lo portasse. (VI, 57)

Avvertito della perfidia della maga che regna sull'isola, Ruggiero è disposto a tutto pur di non cadere nelle sue mani:

Pensò di rimontar sul suo cavallo  
e per l'aria spronarlo a nuovo corso;  
ma dubitò di far poi maggior fallo  
che troppo mal quel gli ubidiva al morso. (VI, 58)

L'espedito dell'incontrollabilità dell'ippogrifo, ribadita molto di frequente nel corso dell'episodio, è funzionale a neutralizzare temporaneamente le potenzialità dell'oggetto, che, se sfruttate, renderebbero impossibile il verificarsi dell'avventura di Ruggiero all'isola di Alcina, perché gli consentirebbero di allontanarsene immediatamente ed evitarne così tutte le insidie. Tecnicamente, come abbiamo visto, è stato affermato che già Atlante era riuscito a piegare l'ippogrifo alla sua volontà dopo un duro addestramento, e quindi a porlo sotto controllo; certo, si potrebbe pensare che l'addestramento abbia messo l'animale in grado di obbedire esclusivamente ai comandi del mago, e, del resto, è stato proprio per volontà del mago che ha portato Ruggiero all'isola di Alcina. Comunque, ben presto l'ippogrifo verrà sottratto all'attuale proprietario, così da evitare il verificarsi di qualunque contraddizione.

Ruggiero infatti, dopo una breve resistenza contro i più ripugnanti servi di Alcina, sarà piegato dall'avvenenza delle damigelle della maga, e da loro condotto all'interno della città di cui lei è regina;

Quivi a Ruggier un gran corsier fu dato  
forte, gagliardo e tutto di pel sauro,  
ch'avea il bel guernimento ricamato  
di preziose gemme e di fin auro;  
e fu lasciato in guardia quello alato,  
quel che solea ubidire al vecchio Mauro,  
a un giovane che dietro lo menassi  
al buon Ruggiero, con men frettosi passi. (VI, 76)

Nel canto VII, per fuggire dalla reggia Alcina, Ruggiero decide di viaggiare su Rabicano.

Potea aver l'ippogrifo similmente  
che presso a Rabicano era legato;  
ma gli avea detto la maga: -Abbi mente  
ch'egli è (come tu sai) troppo sfrenato-.  
e gli diede intenzione che 'l di seguente  
gli lo trarrebbe fuor di quello stato,  
là dove ad agio poi sarebbe instrutto  
come frenarlo e farlo gir per tutto;

né sospetto darà, se non lo tolle  
de la tacita fuga ch'apparecchia. (VII, 78-9)

Così come al momento dell'ingresso di Ruggiero nel regno di Alcina, anche al momento della sua fuga l'ippogrifo è neutralizzato, per consentirgli di dimostrare il proprio valore nell'affrontare, in sella a Rabicano, i sostenitori della maga, e di dare compimento in questo modo al viaggio di formazione che è il suo soggiorno nella terra del vizio. A scappare rapidamente, in volo, sul destriero alato, saranno Melissa e Astolfo, il cui allontanamento è descritto in poche righe, come episodio secondario ("montò il destrier del negromante moro,/ e fe' montar Astolfo in groppa ad agio", VIII, 18, 5-6): come accadeva per Atlante, Melissa, in quanto creatura fatata, non sembra incontrare nel controllare l'ippogrifo le stesse difficoltà che trovano i comuni cavalieri.

Nel canto X, Logistilla stabilisce che l'ippogrifo sia restituito a Ruggiero:

Discorre poi tra sé, come Ruggiero,  
e, dopo lui, come quel duca aiti:  
conchiude infin che 'l volator destriero  
ritorni il primo agli aquitani liti;  
ma prima vuol che gli si faccia un morso,  
con che lo volga, e gli raffreni il corso.

Gli mostra come egli abbia a far, se vuole  
che poggi in alto, e come a far che cali;  
e come, se vorrà che in giro vole,  
o vada ratto, o che stia su l'ali:  
e quali effetti il cavallier far suole  
di buon destriero in piana terra, tali  
facea Ruggier che mastro ne divenne  
per l'aria, del destrier ch'avea le penne. (X. 66-7)

L'episodio del freno donato da una maga che consente di controllare l'ippogrifo è, per Rajna, accomunabile a quello di Pegaso domato da Bellerofonte grazie al freno di Minerva.<sup>59</sup>

Rigettato il regno di Alcina per Logistilla, Ruggiero riceve il dono di innalzarsi, materialmente, verso il cielo; è proprio Logistilla, anzi, che gli insegna come fare. Sarebbe sicuramente azzardato vedere un puntuale riscontro allegorico nel suo entrare in possesso dell'ippogrifo, per quanto questo segua alla carrellata di vizi allegorici apparsi nell'isola di Alcina. Tuttavia, è comunque interessante notare che Ruggiero perde l'ippogrifo proprio nel momento in

---

<sup>59</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo V, p. 190



cui ricade nella tentazione (per quanto il suo comportamento, in quell'occasione, sia tutt'altro che stigmatizzato e condannato dalla voce narrante).

Prima che ciò accada, nel corso del X canto Ruggiero sfrutta l'opportunità offertagli del possesso del destriero volante: se all'andata è stato condotto in India dalla cavalcatura contro la sua volontà, al ritorno è libero di scegliere il percorso, e coglie l'occasione per sorvolare luoghi mai visti guidato da un interesse di natura eminentemente turistica.

Quinci il Cataio, e quindi Mangiana  
sopra il gran Quansai vide passando:  
volò sopra l'Imavo, e Sericana  
lasciò a mano destra; e sempre declinando  
de l'iperborei Sciti a l'onda ircana,  
giunse alle parti di Sarmazia: e quando  
fu dove Asia da Europa si divide,  
Russi e Pruteni e la Pomeria vide.

Ben che di Ruggier fosse ogni desire  
di ritornare a Bradamante presto,  
pur, gustato il piacer ch'avea di gire  
cercando il mondo, non restò per questo  
ch'alli Pollacchi, agli Uncari venire  
non volesse anco, alli Germani, e al resto  
di quella boreale orrida terra:  
e venne alfin ne l'ultima Inghilterra.

Non crediate, Signor, che però stia  
per sì lungo camin sempre su l'ale:  
ogni sera all'albergo se ne già,  
schivando a suo poter d'alloggiar male.  
E spese giorni e mesi in questa via  
sì di veder la terra e il mar gli cale.  
or presso a Londra giunto una matina  
sopra Tamigi il volator declina.

(X, 71-3)

Ironicamente, Ariosto sottolinea il grande desiderio di Ruggiero di tornare da Bradamante, nel momento stesso in cui questi, invece, compie una deviazione della durata di mesi per puro

passatempo; ed è sempre ironico che di tale deviazione Ariosto si sforzi di giustificare da un lato l'aspetto più propriamente realistico, specificando che il cavaliere ha dovuto fermarsi per dormire scendendo dal suo destriero volante.

Quando Ruggiero giunge a Londra, attraverso i suoi occhi assistiamo a una sorta di rassegna delle forze a disposizione dell'esercito inglese, che gli vengono presentate da un gentile cavaliere cui chiede informazioni: "ma", specifica Ariosto "scese prima in terra" (X, 75, 4). Anche se posata, la sua straordinaria cavalcatura attira comunque l'attenzione dei paladini presenti.

Uno ed un altro a lui, per mirar quella  
bestia sopra cui siede, unica o rara,  
meraviglioso corre e stupefatto;  
e tosto il cerchio intorno gli fu fatto.

Sì che per darne ancor più meraviglia,  
e per pigliarne il buon Ruggier più gioco,  
al volante corsier scuote la briglia,  
e con gli speroni ai fianchi il tocca un poco:  
quel verso il ciel per l'aria il camin piglia,  
e lascia ognuno attonito in quel loco.

(X, 90-1)

Sembra quasi un quadretto quotidiano questa scena in cui i cavalieri cristiani, come avventori riuniti davanti a un baraccone, ammirano lo spettacolo dell'ippogrifo, qui definito da Ariosto "unico", forse con una concessione nei confronti del punto di vista dei paladini, "o raro"; tutti paiono preda di una meraviglia e di una curiosità intellettuale, e nessuno si preoccupa alla prospettiva che una simile creatura, così pericolosa, sia in possesso di un cavaliere di parte avversa. Anche Ruggiero, d'altra parte, guidato dalla curiosità si è fatto descrivere le forze cristiane, e con lo stesso spirito prosegue il suo viaggio fino all'Isola del pianto, dove trova Angelica legata nuda a un sasso per essere sottoposta al supplizio dell'Orca. Da qui, l'intero episodio sarà ispirato a quello analogo di Perseo che, con le ali ai piedi, salva Andromeda esposta a un mostro marino nel IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>60</sup>. Anch'egli, infatti, giunge per caso in vista della fanciulla incatenata nuda a un sasso, dopo aver compiuto un lungo viaggio, "gentibus innumeris circumque infraque relictis" (668).

A cavallo dell'ippogrifo, infatti, Ruggiero affronta il mostro;

---

<sup>60</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo VI, pp. 200 e ss.

Ruggier in fronte la feria e tra gli occhi;  
ma par che un ferro o un duro sasso tocchi.

Poi che la prima botta poco vale,  
ritorna per far meglio la seconda.  
L'orca, che vede sotto le grandi ale  
l'ombra di qua e di là correr su l'onda,  
lascia la preda certa litorale,  
e quella vana segue furibonda:  
dietro quella si volve e si raggira.  
Ruggier giù cala, e spessi colpi tira.

(X, 101-2)

Anche il mostro marino di Ovidio seguiva l'ombra di Perseo tra le onde: “ut in aequore summo/ umbra viri visa este, visam fera saevit in umbram” (711-12).

Come d'alto venendo aquila suole,  
ch'errar fra l'erbe visto abbia la biscia,  
o che stia sopra un nudo sasso al sole,  
dove le spoglie d'oro abbellà e liscia;  
non assalir da quel lato la vuole  
onde la velenosa e soffia e striscia,  
ma da tergo la adugna, e batte i vanni,  
acciò non se le volga e non la azzanni:

così Ruggier con l'asta e con la spada,  
non dove era de' denti armato il muso,  
ma vuol che 'l colpo tra le orecchie cada,  
or su le schene, or ne la coda giuso.  
Se la fera si volta, ei muta strada,  
et a tempo giù ala, e poggia in suso:  
ma come sempre giunga in un diaspro,  
non può tagliar lo scoglio duro et aspro.

Simil battaglia fa la mosca audace  
contra il mastin nel polveroso agosto,  
o nel mese dianzi o nel seguace,

l'uno di spiche e l'altro pien di mosto:  
negli occhi il punge e nel grifo mordace,  
volagli intono e gli sta sempre accosto;  
e quel suonar fa spesso il dente asciutto:  
ma a un tratto che gli arrivi, appaga il tutto.

(X, 103-5)

La descrizione della lotta tra l'aquila e il serpente ha radici antichissime; appare già in Omero (*Il. XII*, 200-203)<sup>61</sup>, non però in forma di similitudine, ma come vero spettacolo che si presenta ai Troiani, presagio dello sfavore di Zeus. Ritroviamo poi l'analogia in Virgilio (*Aen. XI*, 751-756) e nello stesso Ovidio (*Met. IV*), fonte dell'episodio:<sup>62</sup> ma difficilmente il paragone avrebbe mai potuto essere attribuito più opportunamente che all'ippogrifo, che con l'aquila ha una così stretta parentela.

Anche la similitudine successiva, quella della mosca, ha precedenti classici, in Omero (*Il.*, XVII, 570-2)<sup>63</sup>. Tuttavia, nel *Furioso*, il paragone riflette una corrispondenza molto più puntuale che nell'*Iliade*: se infatti Omero applicava la similitudine a Menelao che scaglia una lancia, qui non ci si riferisce solo a qualcuno che tormenta con ostinazione una creatura più grande e più forte, come fa una mosca, ma anche a qualcosa che vola, come fa una mosca. In Omero colui che nella metafora viene infastidito dalla mosca è l'uomo; l'idea che il tormentato sia un cane è ripresa da Dante (*Inf. XVII*, 49-51)<sup>64</sup>. Nella Divina Commedia però la funzione della similitudine era di illustrare un atteggiamento, quello dei dannati, simile a quello del mastino tormentato, mentre in Ariosto, come in Omero, è un comportamento simile a quello del tormentatore che si vuole descrivere.

L'accostamento con la mosca, se da un lato abbassa il tono, dall'altro rende fedelmente la sproporzione tra le forze in campo resasi evidente nel corso dello scontro: Ruggiero in sella all'ippogrifo è enormemente più piccolo del mostro, e non ha armi in grado di ferirlo, come le avrà poi, invece, Orlando. Si muove sì rapidamente grazie al suo agile destriero, e solo questo, sottolinea Ariosto, lo salva, perché se l'Orca riuscisse a morderlo lo ucciderebbe immediatamente, proprio come un mastino che divora una mosca.

Sì forte ella nel mar batte la coda,  
che fa vicino al ciel l'acqua innalzare;  
tal che non sa se l'ale in aria snoda,

---

<sup>61</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a X, 103

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, X, 104

<sup>64</sup> *Ibid.*

e pur se 'l suo destrier nuota nel mare.  
gli è spesso che disia trovarsi a proda;  
che lo sprazzo in tal modo ha a durare,  
teme sì l'ale innaffi a l'ippogrifo,  
che brami invano avere o zucca o schifo. (X, 106)

Ancora una volta Ariosto si preoccupa di applicare a una creatura di fantasia come l'ippogrifo una notazione realistica; se le sue ali si bagnassero, pare, non sarebbe più in grado di volare.

Dopo aver tramortito la balena con lo scudo magico, Ruggiero issa Angelica sulla sella;

Il destrier punto, punta i piè all'arena  
e sbalza in aria, e per lo ciel galoppa;  
e porta il cavalliero in su la schena,  
e la donzella dietro in su la groppa. (X, 112)

In volo, Ruggiero giunge a un bosco:

Quivi il bramoso cavallier ritenne  
l'audace corso, e nel pratel discese;  
e fe' raccorre al suo destrier le penne  
ma non a talo che più le avea distese.  
del destrier sceso, a pena si ritenne  
di salir altri; ma tennel l'arnese:  
l'arnese il tenne, che bisognò trarre,  
e contra il suo disir messe le sbarre. (X, 114)

Qui l'ippogrifo serve da bacino di metafore per le successive allusioni sessuali, per contrasto, prima in quanto "ritiene le penne" (a differenza di altro), e poi più semplicemente in quanto "cavalcaturo" da cui si smonta (con l'intenzione di salire su altra). Del resto, Ruggiero offrirà ad Angelica il prezioso destriero in dono, così come lo scudo magico, e l'anello (che lei ha già rubato, diventando invisibile), purché gli si ripresenti.

Come abbiamo anticipato in precedenza, l'ippogrifo abbandona il cavaliere mentre questo è impegnato nella vana ricerca.

Ruggiero intanto, poi ch'ebbe gran pezzo  
indarno atteso s'ella si scopriva,

e che s'aveide del suo error da sezzo;  
che non era vicina e non l'udiva;  
dove lasciato avea il cavallo, avezzo  
in cielo e in terra, e rimontar veniva:  
e ritrovò che s'avea tratto il morso,  
e salia in aria a più libero corso.

Fu grave e mala aggiunta all'altro danno  
vedersi anco restar senza l'augello;  
questo, non men che 'l femminile inganno,  
gli preme al cor; (XI, 13-4)

Questi spostamenti volontari e deliberati, così frequenti nell'ippogrifo, sono, invece, assai più rari negli altri destrieri. Tuttavia, sono attribuibili, più che a una spiccata intelligenza (che era la causa della fuga di Baiardo nel canto I) e alla capacità di avere desideri e inclinazioni proprie, al suo carattere selvatico e difficilmente controllabile per l'uomo comune; l'ippogrifo, a differenza del cavallo, non è un animale domestico, e anche per questo alla fine del poema sarà necessario, dopo la sua breve parentesi da creatura domata, restituirgli la libertà che gli compete. Fino ad allora, l'ippogrifo pare dominato piuttosto da un'animalesca fedeltà nei confronti di quello che percepisce come il proprio padrone (Atlante), e sovranaturale (ma riconducibile anche al mago stesso) è piuttosto la sua capacità di interpretarne il desiderio o di ritrovarlo.

Per parecchi canti, dopo la sua scomparsa, non ne abbiamo più notizie, ma nel canto XXII apprendiamo che ne è stato: è tornato dal suo antico proprietario, comportamento che non si riscontra, nel *Furioso*, in nessuno dei cavalli eventualmente rapiti o sottratti, che possono al limite, in determinate circostanze, manifestare resistenza a contribuire qualora il nuovo proprietario si trovi sulla loro sella mentre duella con il vecchio.

A ritrovare l'ippogrifo è proprio Astolfo, dopo aver vanificato l'incantesimo del castello di Atlante:

Quivi trovò che di catena d'oro  
di Ruggiero il cavallo era legato,  
parlo di quel che 'l negromante moro  
per mandarlo ad Alcina gli avea dato;  
a cui poi Logistilla fe' il lavoro  
del freno, ond'era in Francia ritornato,  
e girato dall'India all'Inghilterra

tutto avea il lato destro de la terra.

Non so se vi ricorda che la briglia  
lasciò attaccata all'arbore quel giorno  
che nuda da Ruggier sparì la figlia  
Di Galafrone, e gli fe' l'alto scorno.  
Fe' il volante destrier, con maraviglia  
di chi lo vide, al mastro suo ritorno;  
e con lui stette infino al giorno sempre,  
che de l'incanta fur rotte le tempre.

(XXII, 24-5)

Essendo legato da una catena d'oro, l'ippogrifo non è fuggito, a differenza degli altri cavalli. Come sempre quando un oggetto è sparito dalla scena per un largo lasso di tempo, Ariosto riassume brevemente quanto ne è avvenuto.

Non potrebbe esser stato più giocondo  
d'altra aventura Astolfo, che di questa;  
che per cercar la terra e il mar, secondo  
ch'avea desir, quel ch'a cercar gli resta,  
e girar tutto in pochi giorni il mondo,  
troppo venìa questo ippogrifo a sesta.  
Sapea egli ben quanto a portarlo era atto,  
che l'avea altrove assai provato in fatto.

Quel giorno in India lo provò, che tolto  
da al savia Melissa fu di mano  
a quella scelerata che travolto  
gli avea in mirto silvestre il viso umano;  
e ben vide e notò come raccolto  
gli fu sotto la briglia il capo vano  
da Logistilla, e vide come instrutto  
fosse Ruggier di farlo andar per tutto.

Fatto disegno l'ippogrifo torsi,  
la sella sua, ch'appresso avea, gli messe;  
e gli fece, levando da più morsi  
una cosa et l'altra, un che lo resse

che dei destrier ch'in fuga erano corsi,  
quivi attaccate eran le briglie spesse.  
Ora un pensier di Rabicano solo  
lo fa tardar che non si leva in volo.

(XXII, 26-7)

Astolfo ricrea in maniera artigianale, si può dire, con i materiali a disposizione nella stalla, una sella e un morso in grado di controllare l'ippogrifo; è questo probabilmente l'unico caso, nel *Furioso*, in cui un cavaliere assembla un oggetto personalmente (le briglie che avevano permesso a Ruggiero di controllare l'ippogrifo gli erano state, come spesso avviene, donate da un aiutante magico). Fatto ciò, però, esita a partire in volo, perché non vuole abbandonare Rabicano; decide pertanto di aspettare, finché non avrà trovato qualcuno cui affidarlo perché glielo custodisca fino al suo ritorno. Sarà Bradamante a passare di lì; e, prima di darle il suo Rabicano, Astolfo le mostrerà con orgoglio l'ippogrifo, proprio come, prima di lui, aveva fatto Ruggiero con gli inglesi. La reazione di Bradamante, però, è assai meno entusiastica:

Astolfo disse: -Ormai, se dei pennati  
vo 'l paese cercar, troppo dimoro-:  
et aprendo alla donna il suo pensiero,  
veder le fece il volator destriero.

A lei non fu di molta meraviglia  
veder spiegare a quel destrier le penne;  
ch'altra volta, reggendogli la briglia,  
Atlante incantator contra le venne;  
e le fece doler gli occhi e le ciglia:  
sì fisse dietro a quel volar le tenne  
quel giorno, che da lei Ruggier lontano  
portato fu per camin lungo e strano.

(XXIII, 12-13)

Dal momento che deve volare, Astolfo decide di tenersi il più leggero possibile, e, oltre a Rabicano, lascia a Bradamante anche la sua lancia.

Salito Astolfo sul destrier volante  
lo fa mover per l'aria lento lento;  
indi lo caccia sì, che Bradamante  
ogni vista ne perde in un momento.



Così si parte col pilota inante  
il nocchier che gli scogli teme e 'l vento;  
e poi che 'l porto e i liti a dietro lassa,  
spiega ogni vela e inanzi ai venti passa.

(XXIII, 16)

La similitudine descrive le modalità del volo dell'ippogrifo, ma non le giustifica; Astolfo parte lentamente non perché si trovi davanti degli ostacoli, ma per semplice esibizionismo. Di lui e dell'ippogrifo non avremo più notizie per ben dieci canti; infine, nel canto XXIII, Ariosto si ricorda di lui.

Voglio Astolfo seguir, ch'a sella e a morso,  
a uso facea andar di palafreno  
l'ippogrifo per l'aria a sì gran corso,  
che l'aquila e il falcon vola assai meno.  
Poi che de' Galli ebbe il paese scorso,  
da un mare all'altro e da Pirene al Reno,  
tornò verso ponente alla montagna  
che separa la Francia dalla Spagna.

(XXXIII, 96)

Ancor più di come non avesse fatto per Ruggiero, Ariosto si dilunga per diverse ottave (96-102) nell'elencare i luoghi visitati da Astolfo nel corso delle sue peregrinazioni. Infine, il paladino smonta di sella nel regno del mitico Prete Gianni, luogo favoloso, qui collocato in Etiopia come in altri scritti in Cina o in India, e descritto come una terra straordinariamente ricca d'oro e di gemme. Qui Ariosto immagina, contrariamente alla tradizione, che il Prete Gianni, qui Senàpo, sia stato punito da Dio per la colpa di aver tentato di raggiungere il paradiso terrestre: è, infatti, divenuto cieco, e per di più le sue immense ricchezze non sono sufficienti a soddisfare la sua fame perché, ogni volta che imbandisce una mensa, le Arpie giungono a saccheggiarla e a devastarla impedendogli di consumare un solo boccone.

Et in desperazion continua il messe  
uno che già gli avea profetizzato  
che le sue mense non sariano oppresse  
da la rapina e da l'odore ingrato,  
quando venir per l'aria si vedesse  
un cavallier sopra un cavallo alato.  
Perché dunque impossibil pareva questo,

privo d'ogni speranza vivea pesto.

(XXXIII, 112)

Il Sanàpo aveva creduto che l'affermazione che solo un cavaliere alato avrebbe potuto liberarlo dal suo supplizio fosse una dichiarazione di impossibilità, simile a quell'affermazione di Virgilio che è stata spunto ad Ariosto per l'ideazione dell'ippogrifo. Avendo notizia della venuta di Astolfo, lo crede un inviato di Dio e lo saluta come un angelo e come un secondo Messia, prostrandosi ai suoi piedi e promettendo di innalzargli un tempio. Astolfo rifiuta questi onori immeritati, ma si offre comunque di prestare aiuto allo sfortunato sovrano, cosa che farà, con l'aiuto del suo corno incantato che gli permetterà di mettere in fuga le Arpie. Non contento, Astolfo le incalza in sella all'ippogrifo finché non le costringe a rifugiarsi in una grotta; allora (siamo ormai nel canto XXXIV) lega a un arbusto il suo destriero alato e, a piedi, entra in quello che scoprirà essere l'Inferno. Uscito poi nuovamente, si purifica lavandosi e una fonte e risale sull'ippogrifo.

Poi monta il volatore, e in aria s'alza  
per giunger di quel monte in su la cima,  
che non lontan con la superna balza  
dal cerchio de la luna esser si stima.  
Tanto è il desir che di veder lo 'ncalza,  
ch'al cielo aspira, e la terra non stima.  
De l'aria più e più sempre guadagna,  
tanto ch'al giogo va della montagna.

(XXXIV, 48)

Mosso da quella che sembra semplice e terrena curiosità, Astolfo intraprende quello che si rivela essere un percorso iniziatico voluto da Dio. Questo, infatti, è quel che gli rivelerà San Giovanni, una volta che il paladino sarà atterrato nel paradiso terrestre.

Disse: - O baraoon, che per voler divino  
sei nel terrestre paradiso asceto;  
come che né la causa del camino,  
né il fin del tuo desir sia da te inteso,  
pur credi che non senza alto misterio  
venuto sei da l'artico emisferio.

Per imparar come soccorrer déi  
Carlo, e la santa fé tor di periglio,  
venuto meco a consigliar ti sei

per così lunga via, senza consiglio.  
Né a tuo saper, né a tua virtù vorrei  
ch'esser qui giunto attribuisse, o figlio;  
che né il tuo corno, né il cavallo alato  
ti valea, se da Dio non t'era dato-

(XXXIV, 55-6)

Il fatto stesso che Astolfo sia entrato in possesso dell'ippogrifo, dunque, è stato tutt'altro che frutto di una casuale combinazione di eventi: a volerlo è stato Dio, e quello che sembrava un oggetto magico venuto in possesso del paladino perché ne facesse uso a suo diletto si rivela essere un dono divino, volto a condurre alla salvezza della cristianità. In tal modo, attraverso l'ippogrifo, una parte apparentemente scollegata e dispersiva nel poema viene inglobata nel disegno complessivo, come necessaria tappa preparatoria per consentire il compiersi del viaggio che restituirà il senno al campione della cristianità: viaggio che era iniziato, a quanto pare, nel disegno di Dio, prima ancora che Orlando effettivamente impazzisse.

Astolfo si ristora nel paradiso terrestre, e così anche l'ippogrifo:

Con accoglienza grata il cavalliero  
fu dai santi alloggiato in una stanza;  
fu provisto in un'altra al suo destriero  
di buona biada, che gli fu a bastanza.

(XXXIV, 60)

Anche in questo caso, seppure è in scena una creatura chiaramente irreale come l'ippogrifo, Ariosto non perde mai occasione per fornire dettagli realistici, ricordando sempre di spiegare dove il destriero è stato sistemato e come è stato nutrito.

Per salire sulla luna, tuttavia, Astolfo non userà l'ippogrifo: insieme a San Giovanni, viaggerà sullo stesso carro trainato da quattro cavalli infuocati che, nell'episodio biblico, sottrasse Elia alla terra per farlo ascendere al cielo ancora vivo. Forse, in quanto creatura appartenente alla sfera del meraviglioso, l'ippogrifo non sembrava agli occhi di Ariosto abbastanza sacro e solenne da essere il mezzo che avrebbe condotto il paladino nei cieli.

Lo rivedremo nel canto XXXVIII, quando Astolfo vi sale nuovamente per lasciare il paradiso terrestre:

Poi lo fe' rimontar su quello alato  
che di Ruggier, e fu prima d'Atlante.

(XXXVIII, 26)

Sulla sua sella, Astolfo vive un'ultima avventura: cattura il Noto e lo imprigiona in un otre. Fatto questo, l'ippogrifo non avrà più un ruolo di primo piano nelle vicissitudini del paladino, che del resto non ha più tempo per viaggiare, volendo dedicarsi alla guerra. Nel canto XLIV, Ariosto scrive:

Ma tempo è omai ch' Astolfo in Francia passi;  
e così, poi che del paese moro  
ebbe provisto ai luoghi principali,  
all'ippogrifo fe' spiegar l'ali.

Volò in Sardigna in un batter di penne,  
e di Sardigna andò nel lito còrso;  
e quindi sopra il mar la strada tenne,  
torcendo alquanto a man sinistra il morso.  
Ne le marenne all'ultimo ritenne  
de la ricca Provenza il leggier corso;  
dove seguì de l'ippogrifo quanto  
gli disse già l'evangelista santo.

Hagli commesso il santo evangelista  
che più, giunto in Provenza, non lo sproni;  
e ch'all'impeto fier più non resista  
con sella e fren, ma libertà gli doni.

(XLIV, 23-5)

Qui, al momento della sua esecuzione, è la prima volta che si fa cenno all'ordine dell'evangelista; e nello stesso momento, in accordo con lo stesso spirito, Ariosto riferisce che dopo il viaggio nel regno della Luna il corno magico dono di Logistilla ha smesso di funzionare per sempre.

## Gli oggetti magici:

### Oggetti meravigliosi:

Non è un caso se, nel suo saggio *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale* Le Goff analizza il ruolo del meraviglioso nella letteratura medievale facendo soprattutto riferimento ai romanzi cavallereschi, in particolare all'*Yvain*.

Nella letteratura moderna, dall'Ottocento in avanti, spiega Le Goff, il meraviglioso è circoscrivibile sulla base della classificazione di Todorov, che ne ha dato una definizione per contrasto; il meraviglioso si contrappone allo strano perché, a differenza di questo, resta privo di spiegazione, a meno che il lettore non accetti di ipotizzare un'interferenza sovranaturale negli eventi. Questa definizione non può però essere applicata al meraviglioso medievale, secondo Le Goff, che cita il *Saggio sulla poetica medievale* di Zumthor: nella mentalità medievale il testo è inteso come un'entità impersonale, soggetta a un'unica interpretazione possibile, che è anche quella corretta; non viene postulato né presupposto alcun lettore implicito che potrebbe propendere per una spiegazione o per un'altra.<sup>65</sup>

Quanto scritto riguardo alla letteratura cavalleresca medievale può, con le dovute limitazioni, essere applicato anche al *Furioso*, che, non a caso, è una propaggine di generi nati nel Medioevo. Non si può dire che nel *Furioso* non venga, a tratti, postulato un lettore implicito; ma che l'elemento meraviglioso entri a far parte della trama come oggettivo, non opinabile o suscettibile di interpretazioni discordanti, è sicuramente vero. La lancia d'oro di Bradamante è effettivamente magica, e quando l'eremita evoca un demone per farlo entrare in un cavallo lo evoca davvero; la spiegazione sovranaturale non è suggerita o allusa, ma è l'unica possibile. Sotto questo profilo, il ruolo del meraviglioso nel *Furioso* è in linea di continuità con il ruolo del meraviglioso nella letteratura medievale.

A questo proposito, osserviamo che Le Goff nota come nell'ambiente colto del Medioevo fosse diffuso il termine *mirabilis*, come corrispettivo del nostro aggettivo "meraviglioso", che ha poi dato luogo a un discendente non solo in tutte le lingue neolatine ma anche nell'inglese. "Tuttavia", scrive Le Goff "non esisteva una categoria letteraria, mentale, intellettuale corrispondente a quello che chiamiamo il meraviglioso"<sup>66</sup>. Questo nel senso che non ne esisteva una

---

<sup>65</sup> J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 2010, a cura di Michele Sampaolo, p. 16

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 5 e ss.

unica. All'accezione che attribuiamo al termine oggi, nel medioevo corrispondeva piuttosto il plurale "mirabilia": "quello che per noi è una categoria, per loro era un universo di oggetti, una collezione".

E non di rado, nella letteratura cavalleresca e non ultimo nel *Furioso*, a rappresentare l'elemento magico sono proprio gli oggetti, che divengono così tramite tra ciò che esiste, fisicamente, e ciò che non esiste. Si tratta, in genere, di oggetti quotidiani o comunque comuni che assumono funzioni straordinarie, ovviamente perdendo, di contro, quelle originarie<sup>67</sup> (nessuno usa il nappo fatato per dissetarsi). Come abbiamo già rilevato commentando lo studio di Propp sulla fiaba, non di rado nel *Furioso* gli oggetti compaiono investiti del ruolo di poteri magici ben precisi che conferiscono loro, entro determinati contesti, proprietà risolutive.

Anzi, nel poema anche i maghi stessi, in genere, non agiscono direttamente con un incantesimo, ma adottano oggetti magici come intermediari. Qui è opportuno richiamare ancora Todorov, che ha osservato nell'ambito della letteratura romanzesca la figura del mago e quella dell'eroe siano sempre ben distinte nei loro ruoli; l'uno spiega, e l'altro agisce. Il mago, che in molteplici occasioni può svolgere il ruolo dell'antagonista, dell'ostacolo, della prova da superare, non può mai, viceversa, assumere in prima persona il ruolo dell'eroe, malgrado sia in possesso di nozioni senza le quali l'agire dell'eroe stesso sarebbe impossibile. "I detentori del senso", scrive Todorov, "costituiscono una categoria a parte tra i personaggi, sono degli "esperti", eremiti, abati, reclusi. Come i cavalieri non potevano sapere, questi non possono agire; nessuno di loro parteciperà alle peripezie, salvo che negli episodi di interpretazione. Le due funzioni sono dunque rigorosamente distribuite tra due classi di personaggi"<sup>68</sup>. In un'ottica fiabesca, deve essere l'eroe in persona a superare la prova; il mago può rappresentare un'agevolazione o la prova stessa, ma mai l'eroe. La sua è sempre una figura accessoria e secondaria: e, malgrado i suoi poteri, o forse proprio a causa di essi, non è riconosciuto merito al suo agire. Per quanto determinante, perciò, la sua funzione non è mai eroica. Questo, tra l'altro, è molto più vero nell'Ariosto di quanto non lo fosse nel Boiardo, dove avevano ancora uno spazio di rilievo figure romanzesche di maghi come ad esempio Malagigi, il cui ruolo nel *Furioso* è, di contro, marginalizzato.

La trasmissibilità delle funzioni del mago è più facilmente esplicabile se queste si manifestano come una sequenza di istruzioni che l'eroe deve seguire, o come oggetti di cui l'eroe può entrare in possesso: Atlante impugna lo scudo incantato e cavalca l'ippogrifo; Melissa suggerisce a Bradamante di usare l'anello incantato contro Atlante e poi di nuovo lo offre a Ruggiero perché

---

<sup>67</sup> Elisabetta Menetti, *Oggetti magici*, in *Oggetti della letteratura italiana* a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, p.113

<sup>68</sup> T. TODOROV, in J. LE GOFF, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 2010, a cura di Michele Sampaolo, pp. 118-9

veda oltre l'incantesimo di Alcina; e, in altra occasione, sempre Melissa crea il nappo fatato; Logistilla stessa manifesta il suo potere solo attraverso i doni che fa ad Astolfo.

L'incapacità del mago di agire in prima persona, e, di contro, il suo poter essere usato, personalmente (come accade ad esempio alla fata Manto nella fiaba padana) o per il tramite di oggetti, accomuna il mago stesso a un oggetto, o piuttosto, come abbiamo osservato riguardo a tutti i personaggi ariosteschi, a una funzione. Addirittura, il libro che Logistilla dona ad Astolfo lo mette in grado di riconoscere e disfare qualunque incantesimo, conferendogli in questo modo potenzialità pari a quelle di un mago autentico.

È dunque possibile, e per di più così semplice, per un cavaliere, acquisire facoltà magiche? La questione non è approfondita, né tantomeno oggetto di interesse. Esattamente come abbiamo osservato che accade per gli oggetti magici più potenti, mentre tutti desiderano essere il più forte dei cavalieri nessuno pare ambire particolarmente a guadagnare capacità magiche. Lo statuto dei maghi e delle fate non è chiaro; non si capisce fino a che punto siano uomini e come abbiano acquisito le loro facoltà, se queste siano innate e frutto di ascendenze sovranaturali (come pare nel caso di Alcina e Logistilla) o se apprese per mezzo di studio, come sembra nel caso di Malagigi.

La sola cosa certa è che, anche quando se ne fa uso (come abbiamo detto, determinate situazioni richiedono l'uso di determinati oggetti, e non di altri), al mago che ha creato l'oggetto o che ha spiegato all'eroe dove procurarselo non viene riconosciuto alcun merito; il potere magico, o la sapienza magica, non sono vista come una facoltà ammirabile, come invece il valore guerresco. Ciò che un mago compie con i suoi incantesimi può essere stupefacente, ma non è mai considerato un merito o, tantomeno, un'impresa o una "prova" degna di ricordo. Ad esempio, Astolfo ha il merito di aver sconfitto Orrilo per l'atto pratico di averlo sconfitto, non per la conoscenza, determinante, di come si dovesse procedere per farlo; per aver agito in veste di cavaliere, insomma, e non in veste di mago. Grifone e Aquilante si mostrano invidiosi di lui semplicemente perché è riuscito a compiere l'impresa, ed è questo che gli è fonte di merito, non l'aver saputo come fare: viceversa, è probabile che se Astolfo avesse detto loro come sconfiggere Orrilo, e poi fossero stati loro ad agire, sarebbero stati loro a riconoscersi il merito, come accade a tutti i cavalieri quando eseguono le istruzioni dei maghi. Ad esempio, nel canto III, Melissa dice a Bradamante:

Ma perché il tuo Ruggiero a te sol abbia

E non al re Agramante, ad obligarsi

Che tratto sia de l'incantata gabbia,

t'insegnerò il rimedio che de' usarsi.

(III, 71)

Addirittura, non sono rare le circostanze in cui gli oggetti magici sono visti negativamente da parte dei cavalieri. In questo caso, il loro demerito (morale) sta proprio nel loro merito (pratico); nel fatto, cioè, che sono in grado di portare il possessore alla vittoria in maniera automatica, aggirando il confronto di prodezze che questo comporta. Si tratta di oggetti, come lo scudo e l'archibugio, che permettono di evitare lo scontro fisico diretto; alla stessa categoria può essere ricondotta anche la lancia d'oro, che, di fatto, abbattendo il nemico al primo tocco, evita il verificarsi del duello. Nel loro essere armi a distanza questi oggetti magici sono il corrispettivo degli archi, stigmatizzati nei romanzi cavallereschi medievali (con l'eccezione di quelli gallesi). Le Goff cita, ad esempio, il *Girard de Vienne* di Bertrand de Bar, dove si legge: "Cento maledizioni abbia colui che fu arciere per primo; fu un codardo e non osò avvicinarsi". In epoca medievale, gli archi erano osteggiati non solo in letteratura ma anche nella morale corrente, persino quella cristiana: Le Goff riporta il canone 29 del concilio Lateranense del 1139 in cui si condanna "l'arte assassina e odiosa davanti a Dio dei balestrieri e degli arcieri", aggiungendo "noi proibiamo di farne uso d'ora innanzi contro cristiani e cattolici"<sup>69</sup>. In base a questo principio, Orlando non può che liberarsi dell'archibugio e Ruggiero dello scudo.

Al contrario, per i cavalieri ariosteschi pare perfettamente lecito e accettabile fare uso di spade in grado di fendere qualunque metallo, come Balisarda o Durindana, o di armature invincibili; queste ultime, del resto, non sono neppure di grande vantaggio a cavalieri già di per sé invulnerabili come Orlando o Ferrau, e il motivo per cui si combatte per esse, come è stato detto, non è legato alla loro utilità. Ma ciò che qui conta è che il possesso di oggetti di tale utilità non è considerato disonorevole, così come non lo è considerata l'invulnerabilità dei paladini. Nonostante entrambe queste cose rappresentino un vantaggio, tale vantaggio, nel sistema morale del *Furioso*, non è visto come sleale e poco cavalleresco: è considerato al pari di una virtù del cavaliere che lo detiene, assimilabile a una maggior forza o a una maggior prodezza, e che quindi lo rende degno, semmai, di maggior pregio.

La stigmatizzazione delle armi magiche (o delle facoltà magiche) deriva dunque non dal loro essere magiche in sé, ma dal fatto che rappresentano un vantaggio ingiusto, in quanto annulla lo scontro. Una connotazione di per sé negativa della magia di fatto non esiste; non esiste anzi, come abbiamo detto, alcuna vera e propria connotazione della magia, di nessun genere, nel *Furioso* come nella maggior parte dei romanzi cavallereschi di matrice bretone.

---

<sup>69</sup> J. LE GOFF, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese, in Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 2010, a cura di Michele Sampaolo, pp. 112-3



Le Goff si interroga su come in epoca medievale il meraviglioso si sia evoluto per trovare spazio all'interno di una religione monoteista come quella cristiana.<sup>70</sup> A una fase iniziale di rigetto del retaggio del meraviglioso ereditato dal paganesimo, ne sarebbe seguita, proprio in coincidenza con la diffusione dei romanzi cavallereschi, una di inclusione, ovviamente attraverso un processo di adattamento. Il meraviglioso veniva ricondotto a tre categorie; una, quella del *mirabilis*, del meraviglioso precristiano inteso in senso neutro, che includeva fenomeni sovranaturali non riconducibili a forze di tipo infero né celeste, e perciò era tollerata; la seconda, quella del *magicus*, che includeva il meraviglioso di origine diabolica, ostracizzata; e la terza, quella del *miracolosus*, cioè del meraviglioso in senso cristiano, di origine rigorosamente divina.

Della *chanson de geste* era entrata a far parte quasi esclusivamente questa terza categoria di meraviglioso, fortemente regolamentato entro schemi ben precisi e quasi razionali; ogni intervento sovranaturale è frutto della volontà di Dio e deriva da lui, del quale gli uomini sono solo il tramite. Certo, l'ingresso del meraviglioso nell'universo cristiano non comporta esclusivamente la cristianizzazione di avvenimenti pagani, ma anche, viceversa, la paganizzazione dell'universo cristiano. Alle molteplici forze divine in campo dell'epica latina si sostituiscono le milizie angeliche e quelle demoniache, che del resto vediamo in scena anche nel *Furioso*, assieme ad antiche divinità di stampo pagano come la Discordia qui ridotte al rango di forze ausiliarie.

Il romanzo bretone, nato in epoca più tarda rispetto alla *chanson de geste*, conosce la sua diffusione proprio nell'epoca che Köhler fa coincidere con la fase dell' "estetizzazione del meraviglioso",<sup>71</sup> con il suo ingresso anche presso le classi più dotte. Nel romanzo cavalleresco il meraviglioso entra perciò con una maggiore libertà, non solo nella veste del meraviglioso di origine divina ma anche in quella più laica del *mirabilis*. È proprio la presenza del *mirabilis*, anzi, al pari di quella dell'eros, a costituire un elemento qualificante della materia bretone rispetto a quella epico-carolingia. Non di rado, però, anche il *mirabilis* bretone viene, almeno parzialmente, convertito in *miracolosus*: è il caso della vicenda del sacro Graal, ponte per eccellenza tra meraviglioso e miracoloso in senso proprio, e, non a caso, come abbiamo visto, anche costola dalla quale si è sviluppata la tematica dell'inchiesta nel *Furioso*. Nel caso della vicenda del Graal, però, più che di cristianizzazione, potremmo parlare di sovrapposizione di due filoni di sovranaturale avvertiti come assimilabili. Se si adotta un'ottica complessivamente monoteista, ogni elemento, naturale così come sovranaturale, dovrà essere ricondotto, per strade più o meno brevi, alla volontà divina e alla creazione. È pertanto automatico che l'oggetto di ricerca di così tanti nobili cavalieri sia investito di un valore sacro, che connota l'inchiesta in senso anche morale (chi non è puro non può portarla a

---

<sup>70</sup> J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 2010, a cura di Michele Sampaolo, pp. 6 e ss.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 9

termine), e contemporaneamente conservi potenzialità magiche di uso più terreno, quasi pratico. Il principio è estensibile: ad esempio, solo nel III canto, l'anello dalle magiche virtù di Angelica viene definito "sacro", senza che il termine venga a indicare altro che, semplicemente, "incantato". Nell'ambito della materia bretonica è difficile stabilire cosa sia magico e cosa miracoloso perché ciò che è magico ha sempre anche a che fare con una realtà ultraterrena, e ciò che è miracoloso assume sempre proprietà magiche terrene. A sparire è il magico in senso negativo, demoniaco: i "demoni" evocati dai maghi e dagli eremiti nel *Furioso* sono demoni in senso neutro, più vicino alla voce greca *daimon* che ai diavoli cristiani. Certo, possono essere usati dagli antagonisti per scopi avversi ai protagonisti, ma non è mai attribuita loro una malvagità intrinseca: la magia è una forza neutra che può essere usata indifferentemente per scopi positivi o negativi. E, dal momento che rientra nell'ordine delle cose così come ci rientra tutto ciò che è voluto da Dio, è assai difficile attribuire, se non arbitrariamente, un fenomeno alla magia o alla realtà. L'ippogrifo, infatti, è definito "naturale", termine che appare privo di connotazione in un'ambientazione nella quale la magia stessa è "naturale"; ma, di contro, il mostro che aggredisce Baiardo durante il duello tra Rinaldo e Gradasso è, secondo Ariosto, probabilmente un demone, e tutt'altro che naturale, ma apparso per forza di incantesimo.

Vider Baiardo a zuffa con un mostro  
ch'era più di lui grande, et era augello:  
avea più lungo di tre braccia il rostro;  
l'altre fattezze avea di vipistrello;  
avea la piuma negra come inchiostro;  
avea l'artiglio grande, acuto e fello;  
occhi di fuoco, e sguardo avea crudele;  
l'ale avea grandi, che parean due vele.

Forse era vero augel, ma non so dove  
o quando un altro ne sia stato tale.  
Non ho veduto mai, né letto altrove  
fuor ch'in Turpin, d'un sì fatto animale:  
questo rispetto a credere mi muove,  
che l'augel fosse un diavolo infernale  
che Malagigi in quella forma trasse,  
acciò che la battaglia disturbasse.

(XXXIII, 84-5)

Ariosto sembra basare la sua distinzione tra creature naturali e sul fatto che, a quando afferma, di ippogrifi ne esistono, seppure “rari”; si tratta, insomma, di una vera e propria specie. Viceversa, il demone che aggredisce Baiardo sarebbe un esemplare unico, frutto di un’evocazione episodica di Malagigi e che perciò non è solito trovarsi “naturalmente” per le strade del mondo.

La distinzione può apparire labile agli occhi di un lettore moderno, che sarebbe più portato a distinguere il magico dal reale discriminando tra quanto effettivamente è possibile, in base alle leggi della fisica e della biologia, e quanto non può verificarsi sulla base delle stesse leggi; ma non dobbiamo dimenticare che, se da un lato la scienza cinquecentesca era ben lungi dallo stabilire determinate regole, la distinzione ariostesca non ha e non vuole avere un senso, anzi. È puramente giocosa l’operazione di un poeta che si premura di affermare come gli ippogrifi effettivamente e naturalmente esistano all’interno del suo mondo fantastico, che non esiste.

Specularmente, l’archibugio, oggetto, quello, realmente esistente, nel mondo reale del Cinquecento, assume, in Ariosto, la connotazione di un oggetto non naturale e magico; come il demone che attacca Baiardo, è un *unicum*; e la sua costruzione viene descritta a tinte nere e imprecise, come la creazione di un maleficio, senza che vi sia il minimo accenno ai fondamenti tecnologici e scientifici che la rendono possibile. Addirittura, a ritrovarlo e a riportarlo sulla terra sarà l’intervento del diavolo in persona: quello del ritrovamento e della diffusione dell’archibugio diviene così l’unico caso in cui vediamo all’opera nel *Furioso* forze inferie e una magia che possa essere interpretata come connotata negativamente.

## Anello

### Proprietari:

III: menzionato da Melissa come in possesso di Brunello, cui, si ricorda, è stato dato da Agramante

IV: Bradamante sottrae l'anello a Brunello

VII; Bradamante dà l'anello a Melissa e questa lo dà a Ruggiero per mostrargli la fallacità degli incanti di Alcina

VIII; Ruggiero restituisce l'anello a Melissa perché possa usarlo per liberare Astolfo

X; si dice che l'anello è stato nuovamente restituito da Melissa a Ruggiero, che qui lo dà ad Angelica per preservarla dal potere dello scudo incantato

L'anello compare per la prima volta nel *Furioso* nelle parole che Melissa rivolge a Bradamante, invitandola a procurarselo per proteggersi dallo scudo incantato e dalle altre magie di cui dispone Atlante.

Ma per fuggire il lume ch'abbarbaglia,  
e gli altri incanti di colui far sciocchi,  
ti mostrerò un rimedio, una via presta;  
né altra in tutto 'l mondo è se non questa.

Il re Agramante d'Africa uno anello,  
che fu rubato in India a una regina,  
ha dato a un suo baron detto Brunello,  
che poche miglia inanzi ne camina;  
di tal virtù, che chi nel dito ha quello,  
contra il mal degl'incanti ha medicina.  
Sa de furti e d'inganni Brunel, quanto  
colui, che tien Ruggier, sappia d'incanto. (III, 68-9)

Non si tratta, però, della prima apparizione dell'anello in assoluto; lunga è, infatti, la sua storia nell'*Innamorato*, a partire da quando Agramante aveva incaricato il nano Brunello di usarlo per liberare Ruggiero, anche in quel caso tenuto prigioniero da Atlante (II, V). Sempre a Brunello era toccato il compito di procurarsi l'anello rubandolo alla legittima proprietaria, Angelica.<sup>72</sup> Le

---

<sup>72</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a III, 69

proprietà dell'anello (conferire invisibilità al portatore e annullare incantesimi) erano già appartenute in precedenza a oggetti meravigliosi della tradizione cavalleresca. Rajna cita diversi esempi di oggetti in grado di conferire invisibilità: l'anello di Gige, quello di Yvain e quello di Ortnit, l'elmo di Ade, la Tarnkappe della mitologia germanica e scandinava e il mantello di Liombruno; inoltre, nella letteratura propriamente italiana, un'erba presente nel *Morgante* e la pietra elitropia dei lapidari, ripresa nel *Decameron* Boccaccio. Sempre Rajna fornisce un elenco di tre anelli cui nei romanzi cavallereschi era attribuita la facoltà di annullare gli incantesimi: l'anello dato dalla dama del Lago a Lancillotto, l'anello dato da Isotta a Tristano e l'anello dato dalla regina di Scozia al figlio Gadisfer.<sup>73</sup> L'anello di Angelica ideato da Boiardo, però, è il primo esempio di oggetto che possa avere entrambe le funzioni; se indossato, vanifica gli incantesimi agli occhi del portatore; se messo in bocca, rende invisibili.

L'ignoranza di Bradamante in merito alla vicenda (e ai poteri) dell'anello offre un ottimo pretesto per rinnovarne la descrizione, così da rinfrescare la memoria ai lettori che lo conoscevano dal Boiardo e, contemporaneamente, emancipare il poema ariostesco dai debiti nei confronti di quello del suo predecessore, sancendone l'indipendenza.

Questo Brunel sì pratico e sì astuto  
come io dico, è dal suo re mandato  
acciò che col suo ingegno e con l'aiuto  
di questo anello, in tal cose provato,  
di quella rocca dove è ritenuto,  
traggia Ruggier, che così s'è vantato,  
et ha così promesso al suo sinore,  
a cui Ruggiero è più d'ogn'altro a core. (III, 68-70)

Melissa descrive a Bradamante l'aspetto fisico (assai ben riconoscibile) di Brunello, le dice dove può trovarlo e la invita ad avvicinarlo con finta indifferenza ("ma non monstrar che ti sia stato detto/ di quel suo annel che fa gl'incanti vani", III, 73, 5-6); in modo che questi, certo che lei non possa in alcun modo essergli rivale, accetti di viaggiare in sua compagnia fino al castello del mago, e possa essere ucciso di sorpresa. Diversamente, potrebbe servirsi delle virtù soprannaturali dell'anello per sfuggirle:

-Non far ch'egli il pensier tuo s'indovini,  
e ch'abbia tempo che l'anello lo copra;

---

<sup>73</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo III, pp. 139-40

perché ti spariria dagli occhi, tosto  
ch'in bocca il sacro anel s'avesse posto-

(III, 74)

Incontrato Brunello, Bradamante ha con lui uno scambio di battute che allude a ciò che il nano, per sua sventura, ignora:

-Non ti mancherà guida- le rispose  
Brunello allora: -E verrò teo io:  
meco ho la strada in scritto, et altre cose  
che ti faran piacere il venir mio-.  
Volsse dir de l'anello, ma non l'espose  
né chiarì più, per non pagarne il fio.  
-Grato mi fia- diss'ella -il venir tuo-;  
volendo dir ch'indi l'anel fia suo.

(IV, 9)

Dopo breve tratto, Bradamante coglie di sorpresa Brunello e lo priva dell'anello; decide tuttavia di risparmiarlo, "che ben potrà posseditrice farsi/ del ricco anello, e lui non porre a morte". Si reca poi nel luogo dove potrà affrontare Atlante; e, fingendo di cader vittima del bagliore del suo scudo, si getta a terra come priva di sensi, per fare in modo che il mago scenda dall'ippogrifo e si trovi, inerme, ad affrontarla. La presenza dell'anello richiede la puntualizzazione che l'ippogrifo è "naturale", a differenza di altre creature come il demone che, pare, viene evocato da Malagigi per interrompere lo scontro tra Rinaldo e Gradasso e che assale Baiardo. In questo senso, però, tale precisazione rende lo statuto della magia ancora più indeterminato; "magico", infatti, in quanto non reale, pare qui sinonimo di illusorio, e quindi non esistente (cosa di cui però si renderebbe conto solo chi non è vittima dell'incantesimo). Ma in che senso un demone non "naturale" non esisterebbe, se è in grado di possedere altre creature, come accade assai di frequente, e di toccarle e aggredirle, agendo, di conseguenza, sulla realtà? Non vedere un demone del genere comporterebbe solo svantaggio per il possessore dell'anello.

Più avanti, l'anello sarà di nuovo necessario a Ruggiero, prigioniero di Alcina; vittima predestinata degli inganni del mago Atlante, il cavaliere si troverà più spesso di chiunque altro colto dal bisogno di rendere vani gli incantesimi. Anche in questo caso, sarà Melissa ad avere un ruolo determinante, in questo caso di messaggera: informata Bradamante della condizione di Ruggiero, le chiede di consegnarle l'anello affinché possa recapitarglielo.

-Da che, donna (dicea), l'anello hai teo,

che val contra ogni magica fattura,  
io non ho dubbio alcun, che s'io l'arreco  
là dove Alcina ogni tuo ben ti fura,  
ch'io non le rompa il suo disegno, e meco  
non ti rimeni la tua dolce cura.  
Me n'andrò questa sera a la prim'ora,  
e sarò in India al nascer de l'aurora-

E, seguitando, del modo narrolle  
che disegnato avea d'adoperarlo  
per trar dal regno effeminato e molle  
il caro amante, e in Francia rimenarlo.  
Bradamante l'annel dal dito tolle;  
né solamente avria voluto darlo,  
ma dato il core e dato avria la vita  
pur che n'avesse il suo Ruggiero aita. (VII, 47-8)

Melissa si presenta a Ruggiero con le sembianze di Atlante, suo mentore, in maniera da carpire più facilmente la sua fiducia. E, dopo averlo rimproverato, gli offre l'anello:

-Ma perché tu conosca chi sia Alcina,  
levatone le frodi e gli artifici,  
tien questo anello in dito, e torna ad ella;  
ch'aveder ti potrai come sia bella.-

Ruggier si stava vergognoso e muto  
mirando a terra, e mal sapea che dire;  
a cui la maga nel dito minuto  
pose l'anello, e lo fe' risentire. (VII, 64-5)

Una volta indossato l'anello, ovviamente, Ruggiero riconosce il vero aspetto di Melissa, avendo così subito una dimostrazione delle proprietà dell'oggetto che vale più di qualunque spiegazione. Quando la maga, poi, gli fa il nome di Bradamante, lui è subito propenso a credere alle sue affermazioni, il che risparmia ad Ariosto l'incomodo di spiegare come mai il suo protagonista riponga fiducia in qualcuno che come primo approccio gli ha mentito e che si è dimostrato

evidentemente in grado di far sembrare la realtà per quel che non è. Melissa fa sì dunque che Ruggiero cominci a detestare Alcina.

In odio gli la pose, ancor che tanto  
l'amasse dianzi: e non vi paia strano  
quando il suo amor per forza era d'incanto,  
ch'essendovi l'annel, rimase vano.  
Fece l'annel palese ancor, che quanto  
di beltà Alcina avea, tutto era estrano:  
estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia;  
il bel ne sparve, e le restò la feccia.

Come fanciullo che maturo frutto  
ripone, e poi si scorda ove è riposto  
e dopo molti giorni è ricondotto  
là dove truova a caso il suo deposto,  
si maraviglia di vederlo tutto  
putrido e guasto, e non come fu posto;  
e dove amarlo e caro aver solia,  
l'odia, sprezza, n'ha schivo, e getta via:

così Ruggier, poi che Melissa fece  
ch'a riveder se ne tornò la fata  
con quell'annell inanzi a cui non lece  
quando s'ha in dito, usare opra incantata,  
ritruova, contra ogni sua stima, invece  
de la bella, che dianzi avea lasciata,  
donna sì laida, che la terra tutta  
né la più vecchia avea né la più brutta.

Pallido, crespo e macilente avea  
Alcina il viso, il crin raro e canuto;  
sua statura a sei palmi non giungea;  
ogni dente di bocca era caduto;  
che più d'Ecuba e più de la Cumea  
et avea più d'ogn'altra mai vivuto.  
Ma sì l'arti usa al nostro tempo ignote,



che bella e giovanetta parer puote.

Giovane e bella ella si fa con arte,  
sì che molti ingannò come Ruggiero;  
ma l'annel venne a interpretar le carte,  
che già molti anni avean celato il vero.  
Miracol non è dunque, se si parte  
de l'animo a Ruggiero ogni pensiero  
ch'avea d'amare Alcina, or che la truova  
in guisa, che la sua fraude non le giova.

(VII, 70-74)

Ariosto si premura di spiegare come l'amore di Ruggiero scompaia immediatamente, non appena indossato l'anello, perché la sua infedeltà era frutto solo ed esclusivamente di un incanto; ma poi si premura, ironicamente, di sottolineare come scompaia fino all'ultima traccia e assai più definitivamente, non appena il cavaliere scorge le vere sembianze della sua amata. Di nuovo, ci sarebbe da domandarsi in che senso le sembianze illusorie di Alcina non siano "vere": dal momento che esistono, sono visibili e hanno consistenza materiale come quelle di qualunque altra donna giovane e bella, rispetto alle quali differiscono solo per l'origine (soprannaturale). Ma la domanda ha poco senso in un contesto come quello del *Furioso*, nel quale, come abbiamo già avuto occasione di sottolineare, il magico è qualcosa di oggettivo e, aggiungiamo ora, oggettivamente non vero: non ci si pone la domanda di se credere o meno al soprannaturale, perché questo sicuramente c'è; ma sicuramente c'è solo in quanto tale, cioè estraneo alla realtà, finzione, e perciò in base allo stesso principio della pacifica accettazione del suo esistere viene automaticamente rigettato da tutti coloro che entrano in contatto con esso. La verità, nel *Furioso*, non è contrapposta all'esistente, ma a un'idea di realtà che va ben al di là di ciò che fisicamente appare.

C'è probabilmente una punta di irrisione nell'affermazione ariostesca che al suo tempo le arti di sembrare più giovani sarebbero ormai ignote: ma per Bigi e Segre il riferimento non è semplicemente ai trucchi femminili, ma, più in generale, alla menzogna e alla frode, che saranno le protagoniste dell'introduzione del successivo canto, l'VIII.

Oh quante sono incantatrici, oh quanti  
incantator tra noi, che non si sanno!  
Che con lor arti uomini e donne amanti  
di sé, cangiando i visi loro, fatto hanno.  
Non con spirti constretti tali incanti,  
né con osservazion di stelle fanno;

ma con simulazion, menzogne e frodi  
legano i cor d'indissolubil nodi.

Chi l'anello d'Angelica, o più tosto  
chi avesse quel de la ragione, potria  
vedere a tutti il viso, che nascosto  
da finzione e d'arte non saria.

Tal ci par bello e buono, che, deposto  
il liscio, brutto e rio forse parria.

fu gran ventura quella di Ruggiero  
ch'ebbe l'anel che gli scoperse il vero.

(VIII, 1-2)

In questo senso, l'anello rappresenta uno strumento di purezza, di salvaguardia dell'onestà: per suo merito le cose appaiono come sono realmente, perciò diverse da come sembrano, permettendo al portatore di vivere un'esperienza simile a quella di Astolfo sulla luna, luogo dove il capovolgimento delle cose del mondo ne svela la natura autentica, mostrando quindi per illusorio l'aspetto che queste quotidianamente hanno. Contemporaneamente, però, l'anello è ciò che distrugge la finzione del meraviglioso, su cui si regge l'intero romanzo cavalleresco: la sua apparizione, anche in questa introduzione del canto VIII, distrugge la finzione narrativa facendola apparire come un velo che adombra un significato di utilità reale. Fare poesia, infatti, e, più in generale, fare letteratura, non significa rappresentare la realtà come essa è, ma, assai spesso, darne un'interpretazione volutamente fuorviante, come ci riferisce Ariosto sempre nel mondo della luna parlando del ruolo dei poeti. Solo che, a differenza dell'inganno di truffatori e mentitori, che agiscono con un secondo fine con lo scopo di coltivare il proprio interesse a nuocere a colui al quale mentono, la menzogna del poeta è produttiva, per il suo signore nel caso di quanto riferito riguardo all'attività dei letterati nel mondo della luna, in generale quando, come in questo caso, risulta benefica perché piacevole e perché istruttiva, anche e soprattutto quando rivela di possedere un significato secondo.

Al momento di fuggire dal regno di Alcina, Ruggiero dà a Melissa l'anello per Astolfo; come aveva fatto con l'ippogrifo, Ariosto fa in modo che al momento della fuga il suo personaggio sia privato di tutti gli oggetti che gliela renderebbero troppo breve e semplice. Non è infatti molto chiaro perché Melissa dovrebbe aver bisogno dell'anello per liberare Astolfo, dato che non lo usa per restituire la forma precedente a nessun altro degli antichi amanti di Alcina. Rajna ricorda come l'anello fosse stato già usato come mezzo di disincanto da Angelica nell'*Innamorato*; e come simile funzione avesse svolto sempre in Boiardo una corona di fiori, usata da Brandimarte su

suggerimento di Fiordelisa. Nel *Mambriano*, Malagigi dà da bere a Rinaldo un liquore per liberarlo da un incantesimo. Rajna cita anche un episodio del *Tristan* in cui un anello deve, viceversa, essere tolto per annullare una malia.<sup>74</sup>

Per un po', dell'anello non abbiamo più notizie. Solo al canto X scopriamo che, al termine dell'avventura all'isola di Alcina, Melissa lo ha restituito a Ruggiero; e lo scopriamo nel momento in cui Ruggiero se ne priva di nuovo per farlo indossare ad Angelica, quando, volendo sconfiggere l'Orca, si serve del magico potere dello scudo che abbaglia tutti coloro che lo vedono fino a far perdere loro i sensi.

Vola nel lito; e per non fare errore  
alla donna legata al sasso nudo  
lascia nel minor dito de la mano  
l'annel, che potea far l'incanto vano:

dico l'annel che Bradamante avea,  
per liberar Ruggiero, tolto a Brunello,  
poi per trarlo di man d'Alcina rea,  
mandato in India per Melissa a quello.  
Melissa (come dianzi io vi dicea)  
In ben di molti adoperò l'anello;  
indi l'avea a Ruggier restituito  
dal qual poi sempre fu portato al dito.

Lo dà ad Angelica ora, perché teme  
che del suo scudo il fulgurar non viete,  
e perché a lei ne sien difesi insieme  
gli occhi che già l'avean preso alla rete.

(X, 107-109)

Dal momento che per qualche canto Ariosto non ha parlato dell'anello, qui si premura di ricordarci la sua storia; una storia che, però, appare limitata esclusivamente entro i confini del *Furioso*. La prima proprietaria dell'anello infatti era stata, nell'*Innamorato*, proprio Angelica; anche lei non riconosce il prezioso oggetto immediatamente, ma solo più tardi, nel canto XI, quando si trova a dover sfuggire all' "amoroso assalto" di Ruggiero. E, nella stessa occasione, abbiamo anche una breve rassegna di quanto avvenuto all'anello nel poema di Boiardo.

---

<sup>74</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo IV, pp. 187 e ss.

Gittato avea Ruggier l'asta e lo scudo  
e si traeva l'altre arme impaziente;  
quando abbassando pel bel corpo ignudo  
la donna gli occhi vergognosamente,  
si vide in dito il prezioso anello  
che già le tolse ad Albracca Brunello.

Questo è l'anel ch'ella portò già in Francia  
la prima volta che fe' quel camino  
col fratel suo, che v'arrecò la lancia  
la qual fu poi d'Astolfo paladino.  
Con questo fe' gl'incanti uscire in ciancia  
di Malagigi al petron di Merlino;  
con questo Orlando et altri una matina  
tolse di servitù di Dragontina;

con questo uscì invisibil de la torre  
dove l'avea rinchiusa un vecchio rio.  
A che voglio io tutte sue prove accorre  
se le sapete voi così come io?  
Brunel sin nel giron lel venne a torre;  
ch'Agramante d'averlo ebbe disio.  
Da indi in qua sempre Fortuna a sdegno  
ebbe costei, fin che le tolse il regno.

Or che sel vede, come ho detto, in mano,  
sì di stupore e d'allegrezza è piena,  
che quasi dubbia di sognarsi invano,  
agli occhi, alla man sua dà fede a pena.  
Del dito se lo leva, e mano a mano  
sel chiude in bocca; e in men che non balena  
così dagli occhi di Ruggier si cela  
come fa il sol quando la nube il vela.

(XI, 3-6)

A proposito di quest'episodio, Rajna cita il *Mambriano*, dove leggiamo di una cintura in grado di donare l'invisibilità, ispirata a sua volta a quella della figlia di Balan nel *Fierebras*. Nel

*Mambriano* la cintura, consegnata da Malagigi a uno scudiero di Astolfo affinché liberi il padrone dalla prigionia, viene invece usata dall'avventato scudiero per avvicinarsi non visto alla bella Argonetta e baciarla.<sup>75</sup> Qui l'oggetto che conferisce l'invisibilità serve a un personaggio femminile per fuggire da un incontro amoroso, anziché a uno maschile per provocarne le condizioni.

Per Zatti e Ceserani la sparizione di Angelica è la prima di una serie di improvvisi e misteriosi dissolvimenti magici del bene cercato, che alludono e preparano alla descrizione del luogo dove, per eccellenza, l'impossibilità del raggiungimento del bene è la regola: il castello di Atlante.

In questo luogo più che altrove, l'anello dà adito alla sua seconda funzione: se dà un lato mostra la realtà per quello che è, dall'altro, di contro, la nasconde.

Ruggier pur d'ogn'intorno riguardava  
E s'aggirava a cerco come un matto;  
ma poi che de l'anel si ricordava  
scornato vi rimase e stupefatto:  
e la sua inavvertenza bestemiava,  
e la donna accusava di quello atto  
ingrato e discortese, che renduto  
in ricompensa gli era del suo aiuto.

-Ingrata damigella, è questo quello  
Guiderdone- dicea -che tu mi rendi?  
Che più tosto involar vogli l'anello  
Ch'averlo in don. Perché da me nol prendi?  
Non pur quello, ma lo scudo e il destier snello  
E me ti dono, e come vuoi mi spendi;  
sol che 'l bel viso tuo non mi nascondi.  
Io so, crudel, che m'odi e non rispondi.

Così dicendo, intorno alla fontana  
brancolando n'andava come cieco.  
Oh quante volte abbracciò l'aria vana  
sperando la fanciulla abbracciar seco.

(XI, 7-9)

Poco più avanti, Ruggiero si rammarica particolarmente di aver perduto l'anello, ancor più di quanto non lo faccia di aver perduto l'ippogrifo. E questo perché, dice Ariosto, era stata la sua

---

<sup>75</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo VI, pp. 204-5

donna a darglielo; tanto più comica risulta l'osservazione, date le circostanze in cui l'oggetto magico è andato perduto.

Fu grave e mala aggiunta all'altro danno  
Vedersi anco restar senza l'augello.  
Questo, non men che 'l femminile inganno,  
gli preme al cor; ma più che questo e quello,  
gli preme e fa sentir noioso affanno  
l'aver perduto il prezioso anello;  
per le virtù non tanto ch'in lui sono  
quanto che fu de la sua donna dono.

(XI, 14)

Zatti e Ceserani ipotizzano che nell'episodio potrebbe esserci un sottofondo allegorico: Ruggiero perde infatti la ragione, simboleggiata dall'anello, e il dominio della propria immaginazione, simboleggiato dall'ippogrifo sfuggito al freno e liberamente vagante.<sup>76</sup> È comico come l'anello, normalmente infilato al dito di una donna per consentirne le nozze, qui diventa non ciò che sancisce l'unione di Angelica a Ruggiero, ma ciò che le consente di evitarla.

Giunta al castello di Atlante, Angelica vi entra, grazie all'anello, indenne e invisibile; non è chiaro qui se riesca a non essere vittima dell'incantesimo del mago perché questi non riesce a vederla, o perché l'anello, anche quando lo porta in bocca, la protegge dalla magia. L'incantesimo, infatti, pare agire in maniera automatica, indipendentemente dalla consapevole volontà di Atlante; tant'è che, Astolfo, anche dopo aver allontanato la persona del mago, deve spostare una pietra per far scomparire il castello. Atlante, del resto, non avrebbe alcun interesse a trattenere tanti paladini, quando il solo che vuole imprigionare è Ruggiero.

Quivi entra, che veder non la può il mago,  
e cerca il tutto, ascosa dal suo anello;  
e truova Orlando e Sacripante vago  
di lei cercare invan per quello ostello.  
Vede come, fingendo la sua imago,  
Atlante usa gran fraude a questo e a quello.  
Chi tor debba di loro, molto rivolve  
Nel suo pensier, né ben se ne risolve.

(XII, 26)

---

<sup>76</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XI, 14

Temendo che Orlando, così valoroso e possente, sia uno spasimante del quale non riuscirà più a liberarsi, Angelica vorrebbe scegliere piuttosto Sacripante come accompagnatore. Con questa intenzione si rivela.

Ma il Circasso depor, quando le piaccia  
potrà, se ben l'avesse posto in cielo.  
Questa sola cagion vuol ch'ella il faccia  
su scorta, e mostri avergli fede e zelo.  
L'annel trasse di bocca, e di sua faccia  
levò dagli occhi a Sacripante il velo.  
Credette a lui sol dimostrarsi, e avvenne  
ch'Orlando e Ferràu le sopravvenne.

Le sopravvenne Ferràu et Orlando;  
che l'uno e l'altro parimente giva  
di su di giù, dentro e di fuor cercando  
del gran palazzo lei, ch'era lor diva.  
Corser di par tutti alla donna, quando  
nessun incantamento gli impediva;  
perché l'annel ch'ella si pose in mano  
fece d'Atlante ogni disegno vano.

(XII, 28-9)

Questo disvelamento improvviso di Angelica confonde ulteriormente le idee riguardo al funzionamento del castello; perché il fatto che Angelica sia preservata dall'incantesimo fa sì che ciò valga anche per gli altri, come Ariosto afferma esplicitamente? Piuttosto, l'immagine reale di Angelica dovrebbe entrare in concorso con le alternative illusorie. Se, di contro, la sola presenza dell'anello funziona in modo da vanificare la magia per tutti i cavalieri, avrebbe dovuto essere efficace, come lo era per Angelica, anche quando lo portava in bocca. Qui come altrove, Orlando non si pone grandi domande di principio sul funzionamento della magia, limitandosi a sfruttarne gli effetti diversivi sulla trama.

Sia Ferràu che Sacripante che Orlando seguono Angelica nella foresta.

E poi che dilungati dal palagio  
gli ebbe sì, che temer più non dovea  
che contra lor l'incantator malvagio  
potesse oprar la sua fallacia rea;

l'anel, che le schivò più d'un disagio,  
tra le rosate labra si chiudea:  
dove lor sparve subito dagli occhi  
e gli lasciò come insensati e sciocchi.

(XII, 34)

Non diversamente dai suoi sosia illusori dentro il palazzo, Angelica scompare; ma solo dopo aver fatto in modo che i cavalieri non siano più preda dell'incantesimo. Questo, nonostante non voglia assolutamente farsi raggiungere da loro mentre sono tutti insieme (ottava 33), e nonostante decida infine che non ne vuole con sé nessuno:

Come che fosse il suo primier disegno  
di voler seco Orlando o Sacripante,  
ch'a ritornar l'avessero nel regno  
di Galafron ne l'ultimo Levante;  
le vennero amendua subito a sdegno,  
e senza più obligarsi o a questo o a quello  
pensò bastar per amendua il suo anello.

(XII, 35)

Non meno degli inseguitori, che si volgono ora all'uno, ora all'altro obiettivo, Angelica, oggetto d'inchiesta per eccellenza, si mostra qui volubile, e la sua volubilità diventa la ragione della sua sparizione, resa possibile dal possesso dell'anello. Del resto, anche Angelica stessa vorrebbe servirsi dei cavalieri come di oggetti; aveva intenzione di fare questo con Sacripante sin dal I canto. Ora, grazie allo stesso atto della loro liberazione, si rende conto da una parte che i cavalieri sono oggetti difficilmente controllabili, un po' come lo era l'ippogrifo; dall'altra che l'anello, che le ha consentito di dar loro la libertà e insieme di non essere la loro preda, è un alleato assai più prezioso, che rende qualsiasi altro ausilio superfluo. Diventa tanto sicura di sé che, giocosamente, si mette a seguire i cavalieri, osservando lo spettacolo della loro meraviglia con non meno compiacimento di quello con cui Ruggiero si divertiva ad esibire l'ippogrifo al cospetto degli inglesi. Gli oggetti meravigliosi generano, in chi li possiede, il gusto di esibirne le potenzialità: e questo sempre senza che nessuno paia provare, come abbiamo detto, il desiderio di sottrarli. Se i paladini vogliono trovare Angelica, anche qui, è per avere Angelica, non il magico oggetto che le consente di sparire a volontà.

Volgon pel bosco or quindi or quindi in fretta  
quelli scherniti la stupida faccia;  
come il can talor, se gli è intercetta



o lepre o volpe a cui dava la caccia,  
che d'improvviso in qualche tana stretta  
o in folta macchia o in un fosso si caccia.  
Di lor si ride Angelica proterva  
che non è vista, e i lor progressi osserva (XII, 36)

Mentre Orlando duella con Ferraù per il possesso dell'elmo di Mambrino, che, in attesa dell'esito dello scontro, viene appeso a un ramo, Sacripante, convinto che Angelica sia poco lontana, riprende da solo la sua ricerca. Ma la principessa è ancora lì, invisibile, e assiste a tutta la scena con grande gusto; anzi, decide di divertirsi ancor di più a spese dei paladini.

Di veder novità volutarosa,  
disegnò l'elmo tor, e mirar quanto  
fariano i duo guerrier, vistose l tolto;  
ben con pensier di non tenerlo molto.

Ha ben di darlo al conte intenzione;  
ma se ne vuole prima pigliar gioco.  
L'elmo dispicca, e in grembio se lo pone,  
e sta a mirare i cavallieri un poco.  
Di poi si parte, e non fa lor sermone;  
e lontana era un pezzo da quel loco  
prima ch'alcun di loro v'avesse mente;  
sì l'uno ne l'altro era ne l'ira ardente. (XII, 52-3)

Una volta in mano ad Angelica, l'elmo diventa a sua volta invisibile, come del resto i suoi vestiti, il suo cavallo e insomma tutto ciò che è in suo possesso. Questa concezione del potere dell'anello ha sì evidenti utilità pratiche, ai fini della trama; diversamente, Angelica non potrebbe andare a cavallo rimanendo invisibile, o sarebbe costretta a spogliarsi ogniqualvolta deve usare l'anello. Questo, certo, pone delle domande: tutto ciò che Angelica indossa diventa invisibile? Ma lei non indossa l'elmo, né il cavallo. Allora vale per tutto ciò che tocca? Ci sono certamente parti del cavallo e dei suoi finimenti che non sono a diretto contatto con lei. Allora, quand'è che una cosa diventa invisibile? Abbiamo già detto come sia sterile porsi queste domande realistiche per quanto riguarda il funzionamento di un oggetto che chiaramente non è reale. Tuttavia, in questo specifico caso il funzionamento della facoltà magica dell'anello chiarisce come sia esteso, e composito, il concetto di persona nel *Furioso*; ciò che diventa invisibile è l'individuo con tutte le sue proprietà,

che, in qualche modo, fanno parte di lui, e lo costituiscono, e, per questo, sono lui e sono coinvolti nei processi di trasformazione magica che subisce.

Angelica, pur invisibile, non si accorge che qualcuno (Ferraù) ha trovato le sue orme (che, a quanto pare, nessuno vedeva quando lei stessa era presente sulla scena).

Angelica si ferma alle chiare onde,  
non pensando ch'alcun le sopravvegna;  
e per lo sacro annel che la nasconde,  
non può temer che caso rio le avegna.  
A prima giunta in su le erbose sponde  
Del rivo l'elmo a un ramuscel consegna;  
poi cerca, ove nel bosco è miglior frasca,  
la iumenta legar, perché si pasca.

Il cavallier di Spagna, che venuto  
era per l'orme, alla fontana giunge.  
Non l'ha sì tosto Angelica veduto  
che gli dispare, e la cavalla punge.  
L'elmo, che sopra l'erba era caduto,  
ritor non può, che troppo resta lunge.  
Come il pagan d'Angelica s'accorse  
tosto ver lei, pien di letizia, corse.

Gli sparve, come io dico, ella davante,  
come fantasma al dipartir del sonno.  
Cercando egli la va per quelle piante  
né i miseri occhi più veder la ponno.

(XII, 57-9)

Per la terza volta nel giro di poche ottave, Angelica sparisce dinanzi agli occhi del suo cercatore, lasciando qui, però, un premio di consolazione: l'elmo di Mambrino. Dopo essersene armato, Ferraù riprende a cercarla, ma stavolta, inspiegabilmente (per lo meno, Ariosto non lo giustifica), non ne ritrova le orme.

Dell'anello non si parla più per molto tempo; esso scompare, insieme con Angelica, per riapparire poi sempre con lei nel canto XIX. Angelica non lo sta indossando; per la maggior parte del tempo, a quanto pare, si accontenta di vestire poveramente, contando sul fatto di non essere riconosciuta, nemmeno dai lettori.

Gli sopravvenne a caso una donzella,  
avolta in pastorale et umil veste,  
ma di real presenza e in viso bella,  
d'alte maniere e acortamente oneste.  
Tanto è ch'io non dissi più novella,  
ch'a pena riconoscer la dovrete;  
questa, se non sapete, Angelica era,  
del gran Can del Catai la figlia altiera.

Poi che 'l suo anello Angelica riebbe  
di che Brunel l'avea tenuta priva,  
in tanto fasto, in tanto orgoglio crebbe  
ch'esser pareva di tutto 'l mondo schiva.  
Se ne va sola, e non si degnerebbe  
compagno aver qual più famoso viva:  
si sdegna a rimembra che già suo amante  
abbia Orlando nomato, o Sacripante.

(XIX, 17-8)

Come chi è in possesso dell'ippogrifo, Angelica, grazie all'anello, viaggia in perfetto isolamento e senza alcun pericolo. Questo però fa nascere in lei una presunzione mai non registrata in altri personaggi prima di lei.

E sopra ogn'altro error via più pentita  
era del ben che già a Rinaldo vòlse,  
troppo parendole essersi avilita,  
ch'a riguardar sì basso gli occhi volse.  
Tant'arroganzia avendo Amor sentita,  
più lungamente comportar non vòlse:  
dove giacea Medor, si pose al varco,  
e l'aspettò, posto lo strale all'arco.

(XIX, 19)

Angelica non svanisce affatto, dinanzi agli occhi di Medoro; anzi, gli si concede, e, a seguito di ciò, di lei non avremo più notizia fino al canto XXIX, quando, inseguita da Orlando impazzito, usa ancora una volta l'anello per trarsi in salvo.

Caccia Angelica in fretta la giumenta,

e con sferza e con spron tocca e ritocca;  
che le parrebbe a quel bisogno lenta,  
se ben volasse più che stral da cocca.  
De l'annel c'ha nel dito si ramenta,  
che può salvarla, e se lo getta in bocca:  
e l'annel, che non perde il suo costume,  
la fa sparire come ad un soffio lume.

O fosse la paura, o che pigliasse  
Tanto disconcio nel mutar l'anello,  
o pur, che la giumenta traboccasse,  
che non posso affermar questo né quello;  
nel medesimo momento che si trasse  
l'anello in bocca e celò il viso bello,  
levò le gambe et uscì de l'arcione,  
e si trovò riversa in sul sabbione.

(XXIX, 64-5)

Questa volta, indossando l'anello, la principessa del Catai non scompare solo dinanzi agli occhi di Orlando, ma a quelli di tutti i lettori, e per sempre. Questa volta, a rimanere scornato non è l'inseguitore, che, ormai folle, non si turba minimamente della scomparsa della sua preda e, anzi, si accontenta della giumenta; è la stessa Angelica che, nell'acquistare l'invisibilità, perde l'equilibrio e cade dalla sella, così che l'ultima immagine che abbiamo di lei è quella, decisamente poco elegante, del suo cadere "riversa in sul sabbione": l'esatto contrario dell'innalzarsi al cielo così tipico delle donne angelicate in letteratura, al momento della loro scomparsa. L'ultimo utilizzo dell'anello va dunque a discapito della sua proprietaria, come una sorta di punizione divina, o, piuttosto, autoriale.

Ma si tratta solo di un effetto collaterale, a fronte del fatto che, comunque, grazie all'anello Angelica si salva ancora una volta da un'aggressione; aggressione che, anzi, in questo caso avrebbe avuto conseguenze assai più funeste di quelle di cui era stato oggetto in precedenza: il folle Orlando l'avrebbe infatti massacrata come fa, in mancanza di lei, con la sua giumenta.

Avrebbe così fatto, o poco manco  
della sua donna, se non s'asconde;  
perché non discernea il nero dal bianco,  
e di giovar nocendo, si credea.  
Deh maledetto sia l'anello et ancor  
il cavallier che dato le l'avea!

Ché se non era, avrebbe Orlando fato  
di sé vendetta e di mill'altri a un tratto.

Né questa sola, ma fosser pure state  
in man d'Orlando quante oggi ne sono;  
ch'ad ogni modo tutte sono ingrate,  
né si trova tra loro oncia di buono.

(XXIX, 73-4)

Ariosto trae spunto dall'episodio per biasimare la presenza dell'anello, che ha consentito la salvezza di Angelica dalla giusta vendetta. Tuttavia, se un cavaliere (Ruggiero) glielo ha fornito, è stato solo perché l'autore del poema, cioè lui stesso, Ariosto, così ha voluto; e d'altro canto, se Ariosto, com'è certo, non parla sinceramente nel maledire il progenitore della casata estense, similmente sarà volutamente iperbolica, e non sincera, la sua maledizione dell'anello e delle donne ingrate, che, del resto, è mitigata dall'accenno autobiografico e autoironico di cui si rende oggetto.

## Corno di Logistilla

### Proprietari:

XV: Logistilla dona il corno ad Astolfo

(XLIV: si riferisce che nel mondo della luna il corno ha perso le proprietà magiche)

Nel canto XV, Logistilla, immagine della razionalità e dell'equilibrio, fa dono ad Astolfo, che ha appena riassunto la forma umana ed è sfuggito alle grinfie della perfida Alcina, di una provvista di oggetti magici: un libro contenente la descrizione di ogni possibile incantesimo e oggetto magico e delle tecniche per vanificarlo, e poi

Un altro don gli fece ancora, che quanti  
Doni fur mai, di gran vantaggio eccede:  
e questo fu d'orribil suono un corno,  
che fa fugir ognun che l'ode intorno.

Dico che 'l corno è di sì orribil suono  
Ch'ovunque s'oda, fa fugir la gente:  
non può trovarsi al mondo un cor sì buono  
che possa non fugir quando lo sente:  
rumor di vento e di termuoto, e 'l tuono  
a par del suono di questo, era niente.  
Con molto riferir di grazie, prese  
Da la fata licenzia il buono Inglese.

(XV, 14-5)

Il corno magico compare qui per la prima volta; non è, cioè, un oggetto magico che Ariosto ha ereditato dal Boiardo. Per crearlo, tuttavia, ha tratto spunto da una vasta tradizione, accuratamente disaminata da Rajna.<sup>77</sup> Questi osserva come il corno sia, notoriamente, un oggetto magico assai tipico della mitologia norrena. Nella materia carolingia, tuttavia, abbiamo un corno notissimo, l'Olifant di Orlando: corno non propriamente magico, per quanto l'autore della *Spagna* parli, al suo proposito, di "miracolo". Proprietà analoghe a quelle del corno che Astolfo riceve da Logistilla le ritroviamo nella materia bretone, non in un oggetto, ma nelle grida di Bavieri. Bavieri è un personaggio della "Romania" e, soprattutto, del "Danese"; cantare, quest'ultimo, non solo conosciutissimo ma certamente noto ad Ariosto. Le sue grida, che nella tradizione francese erano

---

<sup>77</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo IX, pp. 258-60

potenti ma entro i confini della normalità, avevano acquistato nelle versioni romanzesche italiane una proprietà inequivocabilmente magica, e, precisamente, quella di far cadere tramortito chiunque le udisse. Il corno di Logistilla sarebbe, dunque, secondo Rajna, una filiazione dell'Olifant di Orlando, inserita nel meraviglioso attraverso il conferimento di poteri magici ispirati a quelli delle grida di Bavieri. Va rilevato come il fatto che a possedere il potere sia un oggetto e non un essere umano sia un modo per consentirne la trasferibilità; questo, però, non è granché rilevante nel poema, dal momento che, dopo che il corno è stato donato da Logistilla ad Astolfo, non subisce altri passaggi di proprietà.

Come molti altri potenti oggetti magici, il corno di Logistilla non è oggetto di desiderio né tanto meno di inchiesta; a differenza dello scudo di Atlante, però, non è oggetto neanche di disprezzo. Astolfo se ne serve senza esitazione alcuna e senza provare alcun rimorso, e il suo sfruttamento di un oggetto poco cavalleresco non gli procura il biasimo né degli altri cavalieri né dell'autore. Certo, Astolfo non si serve mai del corno nel corso di duelli alla pari, ma solo contro nemici che lo sopravanzano in numero (come avviene all'isola delle femmine omicide o con i cavalieri che affronta al canto XXII) o hanno, anch'essi, facoltà soprannaturali (come avviene nel caso di Caligorante e delle arpie). Tuttavia, è innegabile che Astolfo faccia uso di un oggetto magico che lo favorisce negli scontri con disinvoltura di gran lunga superiore a quella degli altri paladini in casi analoghi. Fin dall'acquisizione, Astolfo adopera il corno innumerevoli volte, al solo scopo di semplificarci il viaggio:

Passò per più di un campo e più d'un bosco,  
per più d'un monte e per più d'una valle;  
ove ebbe spesso, all'aer chiaro e al fosco,  
i ladroni or inanzi or alle spalle.

Vide leoni, e draghi pien di tòsco:  
et altre fere attraversarsi il calle;  
ma non sì tosto avea la bocca al corno  
che spaventati gli fuggiano intorno.

(XV, 38)

Con il contributo del corno, Astolfo sconfigge il gigante Caligorante, facendolo cadere prigioniero della sua stessa rete:

Come venire il paladin lo vede.  
Ferma il destrier, non senza gran sospetto  
che vada in quelli lacci a dar del piede,

di che il buon vecchiarel gli avea predetto.  
Quivi il soccorso del suo corno chiede,m  
e quel sonando fa l'usato effetto:  
nel cor fere il gigante che l'ascolta,  
di tal timor, ch'a dietro i passi volta.

Astolfo suona, e tuttavolta bada;  
che gli par sempre che la rete scocchi.  
Fugge il fellow, né vede ove si vada;  
che, come il core, avea perduti gli occhi.  
Tanta è la tema, che non sa far strada,  
che ne li proprii aguati non trabocchi:  
va ne la rete, e quella si disserra,  
tutto l'annoda, e lo distende in terra.

(XV, 53-4)

Astolfo non prova neanche ad affrontare Caligorante in un duello; di contro, Ruggiero, che pure usa lo scudo contro l'orca, prima tenta di sconfiggerla con la spada, e solo in un secondo momento si rassegna a ricorrere a un mezzo magico, e, anche in quel caso, perché in gioco non è solo la sua stessa vita, ma anche quella di una fanciulla inerme. È vero che Astolfo teme, muovendosi, di cadere nella vile rete di Caligorante; tuttavia la consapevolezza di un comportamento non leale da parte dell'avversario non induce mai paladini del calibro di Orlando ad adottarne uno a loro volta. Mantengono sempre un comportamento cavalleresco, ed è questo a condurli alla sconfitta; viceversa, Astolfo, che in Boiardo era il meno valoroso e che deve il suo successo solo al potenziamento che gli deriva dagli oggetti, non viene mai derubato o battuto nel corso del poema.

Nel canto XIX, tutti i paladini presenti sulla nave (Marfisa, Sansonetto, Grifone e Aquilante) desiderano approdare ad Alessandretta, nella terra delle femmine omicide, e scontrarsi valorosamente con loro. Anche Astolfo non teme di sbarcare, ma il suo eroismo gli deriva dalla consapevolezza del potere del corno.

Bramavano i guerrier venire a proda,  
ma con maggior baldanza il duca inglese;  
che sa, come del corno il rumor s'oda,  
sgombrar d'intorno si farà il paese.

(XIX, 61)



Nel canto XX, Astolfo, vista l'insufficienza delle forze dei suoi alleati contro l'orda delle donne di Alessandretta, usa il corno; anche qui, agisce contro un nemico sleale, perché le donne sono in numero assai maggiore degli uomini che affrontano e per di più combattono con l'arco, arma anch'essa, come abbiamo detto, disonorevole in base ai dettami della tradizione cavalleresca.

Ariosto si dilunga in una minuziosa e particolareggiata digressione, indulgendo con gusto evidente nella descrizione delle reazioni di una grande folla in preda panico:

Astolfo tra sé disse: << Ora, ch'aspetto  
che mai mi possa il corno più valere?  
Io vo' vedere, poi che non giova spada,  
s'io so col corno assicurar la strada >>

Come aiutar ne le fortune estreme  
sempre si suol, si pone il corno a bocca.  
Par che la terra e tutto 'l mondo trieme,  
quando l'orribil suon ne l'aria scocca.  
Sì nel cor de la gente il timor preme  
che per disio di fuga si trabocca,  
giù del teatro sbigottita e smorta,  
non che lascia la guardia de la porta.

Come talor si getta e si periglia  
e da finestra e da sublime loco  
l'esterrefatta subito famiglia  
che vede appresso e d'ogn'intorno il fuoco,  
che, mentre le tenea gravi le ciglia  
il pigro sonno, crebbe a poco a poco;  
così, messa la vita in abbandono  
ognun fuggia lo spaventoso suono.

Di qua di là, di su di giù smarrita  
surge la turba, e di fugir procaccia.  
Son più di mille a un tempo ad ogni uscita;  
cascano a monti, e l'un l'altra impaccia.  
In tanta calca perde altra la vita;  
da palchi e da finestre altra di schiaccia:  
più d'un braccio si rompe e d'una testa,

di ch'altra morta, altra storpiata resta.

Il pianto e 'l grido insino al ciel saliva,  
d'alta ruina misto e di fracasso.  
Affretta, ovunque il suon del corno arriva,  
la turba spaventata in fuga il passo.  
Se udite dir che d'ardimento priva  
la vil plebe si mostri e di cor basso  
non vi maravigliate, che natura  
è de la lepre aver sempre paura.

Ma che direte del già tanto fiero  
cor di Marfisa e di Guidon Selvaggio?  
Dei dua giovini figli d'Oliviero,  
che già tanto onoraro il loro lignaggio?  
Già cento mila avean stimato un zero;  
e in fuga or se ne van senza coraggio  
come conigli, o timidi colombi  
a cui vicino altro rumor rimbombi.

Così noceva ai suoi come agli strani  
la forza che del corno era incantata.  
Sansonetto, Guidone e i duo germani  
fuggon dietro a Marfisa spaventata;  
né fuggendo ponno ir tanto lontani,  
che lor non sia l'orecchia anco intronata.  
Scorre Astolfo la terra in ogni lato,  
dando via sempre al corno maggior fiato.

Chi scese al mare, e chi poggìo su al monte,  
e chi tra i boschi ad occultare si venne:  
fugir per dieci dì non si ritenne:  
uscì in tal punto alcuna fuor del ponte,  
ch'in vita sua mai più non vi rivenne.  
Sgombraro in modo e piazzi e templi e case  
che quasi vòta la città rimase.

Marfisa e 'l bon Guidone e i duo fratelli  
e Sansonetto, pallidi e tremanti,  
fuggiano inverso il mare, e dietro a quelli  
fuggiano i marinari e i mercatanti;  
ove Aleria trovar, che, fra i castelli,  
loro avea un legno apparecchiato inanti.  
Quindi, poi ch' in gran fretta li raccolse,  
diè i remi all'acqua et ogni vela sciolse.

Dentro e d'intorno il duca la cittade  
avea scorso dai colli insino all'onde;  
avea fatto rimaner vòte le strade:  
ognun lo fugge, ognun se gli nasconde.  
Molte trovate fur, che per viltade  
s'eran gittate in parti oscure e immonde;  
e molte, non sappiando ove s'andare,  
messesi a nuoto et affogate in mare.

(XX, 87-96)

Ariosto sembra divertirsi molto nel prolungare questo spettacolo di pura irrazionalità generata dal terrore. Il panico che coglie le donne e i cavalieri non ha fondamento alcuno, dato che non esiste alcuna reale minaccia; è la paura in assenza di qualcosa in grado di generare paura, e ciò produce effetti comici e addirittura paradossali. Ma, anche qualora la paura avrebbe ragion d'essere, le reazioni scoordinate e scomposte dei fuggitivi, che arrivano a condurli alla morte o alla mutilazione, sarebbero comunque prive di senso. Ariosto si riconferma maestro nel riprodurre, piuttosto che le contraddizioni della psiche dei singoli, dinamiche di natura sociale e collettiva.

Non è trascurabile il fatto che il corno non generi semplicemente, come conseguenza magica, l'impulso a fuggire: lo genera, ma solo come reazione secondaria, un effetto collaterale della paura insopprimibile che produce nell'animo di chiunque lo ascolti. Come gli oggetti ambiti rappresentano il motore dell'azione tramite il desiderio che suscitano, così anche il corno crea un'emozione che provoca lo spostamento dei cavalieri: ma mentre la forza esercitata dagli oggetti di desiderio è di tipo attrattivo, quella del corno è repulsiva. Per certi versi, esso rappresenta il corrispettivo del palazzo di Atlante: nel caso di quel luogo sono illusori gli obiettivi che si cerca di raggiungere, qui è illusoria la paura. Tuttavia, Ariosto non immagina che il corno crei un simulacro che spaventi singolarmente ciascuno dei cavalieri in maniera diversa: se ciò che si vuole è differenziato, ciò che si teme è qualcosa di informe e indeterminato.

La straordinaria efficacia del corno gli conferisce il ruolo di *deus ex machina*. Il corno consente al narratore di porre fine a situazioni altrimenti insolubili, o risolvibili solo tramite l'apertura di un lungo e complesso conflitto che avrebbe rallentato il proseguimento della trama, e che invece grazie al corno conoscono una fine immediata.

In questo caso specifico, però, l'efficacia indiscriminata dell'oggetto magico va a discapito di Astolfo, perché lo separa dai suoi compagni:

Per trovare i compagni il duca viene,  
che si credea di riveder sul molo.  
Si volge intorno, e le deserte arene  
guarda per tutto, e non v'appare un solo.  
Leva più gli occhi, e in alto a vele piene  
di sé lontani andar li vede a volo:  
sì che gli convien fare altro disegno  
al suo camin, poi che partito è il legno.

Lasciamolo andar pur (né vi rincresca  
che tanta strada far debba soletto  
per terra d'infedeli e barbaresca,  
dove mai non si va senza sospetto:  
non è periglio alcuno, onde non esca  
con quel suo corno, e n'ha mostrato effetto);  
e dei compagni suoi pigliamo cura  
ch'al mar fuggian tremando di paura.

A piena vela si cacciaron lunge  
De la crudele e sanguinosa spiaggia:  
e poi che di gran lunga non li giunge  
l'orribil suon ch'a spaventar più gli aggia,  
insolita vergogna sì li punge,  
che, com'un fuoco, a tutti il viso raggia.  
L'un non ardisce a mirar l'altro, e stassi  
tristo, senza parlar, con gli occhi bassi.

(XX, 97-99)

Ariosto pare divertirsi nell'immaginare l'imbarazzo dei cavalieri che, passata la momentanea follia, si rendono conto di quanto il loro comportamento sia potuto apparire vile e ridicolo.

Contemporaneamente, glissa sulle avventure future di Astolfo, precisando che, grazie al corno, sarà sempre al sicuro; e infatti lo ritroviamo sano e salvo nel canto XXII. Entrato nel palazzo di Atlante, Astolfo si rende conto di trovarsi in presenza di un potente incantesimo, e si appresta a scioglierlo grazie alle istruzioni del libro fornitogli da Logistilla. Resosi conto del pericolo, Atlante con la sua magia fa sì che Astolfo paia, agli occhi di tutti i cavalieri intrappolati nel castello, un nemico minaccioso e malvagio, anzi, nello specifico, il responsabile del furto del prezioso oggetto che stanno cercando. In questo caso, a differenza di quanto abbiamo osservato riguardo l'effetto del corno, che produce in ciascuno paura attraverso lo stesso stimolo, ciò che dovrebbe generare ostilità è differenziato per ciascuno dei cavalieri, come lo è ciò che genera desiderio.

Lo fa con diaboliche sue larve  
parer da quel diverso, che solea;  
gigante ad altri, ad altri un villan parve,  
ad altri un cavallier di faccia rea.  
Ognuno in quella forma che gli apparve  
nel bosco il mago, il paladin vedea;  
sì che per riaver quel he gli tolse  
il mago, ognuno al paladin si volse.

Ruggier, Gradasso, Iroldo, Bradamante  
Brandimarte, Prasildo, altri guerrieri  
In questo nuovo error si fero inante,  
per distruggere il duca accesi e fieri.  
Ma ricordossi il corno in quello instante  
che fe' loro abbassar gli animi altieri.  
Se non si soccorrea col grave suono,  
morto era il paladin senza perdono.

(XXII, 19-20)

Ancora una volta, soverchiato dal numero, Astolfo è costretto a ricorrere al suono del corno. In questa circostanza vediamo espressamente un altro degli utili risvolti di quest'oggetto incantato: dal momento che pone fine allo scontro senza colpo ferire, può essere usato, come in questo caso, contro alleati la cui mente è temporaneamente annebbiata, senza temere di danneggiarli.

Come in precedenza, anche se in maniera leggermente più sintetica, Ariosto descrive la paura dei cavalieri:

Ma tosto che si pon quel corno a bocca

e fa sentire intorno il suono orrendo,  
a guisa dei colombi, quando scocco  
lo scoppio, vanno i callier fugendo.  
Non meno al negromante fuggir tocca,  
non men fuor de la tana esce temendo  
pallido e sbigottito, e se ne slunga  
tanto, che 'l suono orribil non lo giunga.

Fuggì il guardian co' suo' prigionì; e dopo  
de le stalle fuggir molti cavalli,  
ch'altro che fune a ritenerli era uopo  
e seguì i patron per varii calli.  
In casa non restò gatta né topo  
al suon che par che dica: Dàlli, dàlli.  
Sarebbe ito con gli altri Rabicano,  
se non ch'all'uscir venne al duca in mano.

(XXII, 21-22)

Allontanati tutti i contendenti, Astolfo è libero di darsi da fare per espletare le procedure richieste a sciogliere l'incantesimo del palazzo di Atlante. Dopodiché parte, in sella all'ippogrifo, lasciando a Bradamante quasi tutte le sue armi, tanto è sicuro della protezione che il corno gli conferisce:

Tiensi la spada e 'l corno, ancor che solo  
bastargli il corno ad ogni risco deve.

(XXIII, 15)

Per molto tempo, comunque, anche questo oggetto magico non gli occorrerà più, finché, al canto XXXIII, giunto al regno del mitico Preteianni, lo userà per scacciare le Arpie che imbrattano la sua mensa. In questo caso, istruito dalla precedente esperienza di Alessandretta, Astolfo si premurerà, prima di usare il corno, di preservare dal suono i propri alleati con un espediente di matrice omerica.

E prima fa che 'l re con suoi baroni  
di calda cera l'orecchia si serra,  
acciò che tutti, come il corno suoni  
non abbiano a fuggir fuor de la terra.

(XXXIII, 123)

All'arrivo delle Arpie, che si preparano al solito saccheggio

Ecco l'arpie che fan l'usanza vecchia:

Astolfo il corno subito ritrova.

gli augelli, che non han chiusa l'orecchia,

udito il suon, non puon stare alla prova;

ma vanno in fuga pieni di paura,

né di cibo né d'altro hanno più cura.

(XXXIII, 124)

Non contento di averle messe in fuga, Astolfo le incalzerà in sella al suo ippogrifo fino alla soglia dell'Inferno:

Quivi s'è quella turba predatrice,

come in sicuro albergo, ricondotta,

e giù sin di Cocito in su la proda

scesa, e più in là, dove quel suon non oda.

(XXXIII, 127)

E lì, smontato dalla sella, avrà addirittura il coraggio di entrare, tanto il possesso del corno lo rende audace.

Astolfo si pensò d'entrarvi dentro,

e veder quei ch'hanno perduto il giorno,

e penetrar la terra fino al centro,

e le bolgie infernal cercare intorno.

-Di che debbo temer- dicea -s'io v'entro,

che mi posso aiutar sempre col corno?

Farà fuggir Plutone e Satanasso,

e 'l can trifauce leverò dal passo.-

(XXXIV, 5)

Quello che sembra quasi un atto di *ybris* di Astolfo, che grazie al corno si ritiene ormai in grado di affrontare e sconfiggere i demoni e perciò di muoversi liberamente nell'aldilà, viene ben presto riportato nell'ambito dei piani di una volontà superiore: come San Giovanni spiegherà nel paradiso terrestre, il corno, così come l'ippogrifo, è giunto nelle mani di Astolfo per volontà divina, affinché il cavaliere potesse contribuire alla salvezza della cristianità restituendo il senno a Orlando.

-Né a tuo saper, né a tua virtù vorrei

ch'esser qui giunto attribuissi, o figlio;  
che né il tuo corno, né il cavallo alato  
ti valea, se da Dio non ti era dato-

(XXXIV, 56)

Solo la volontà di Dio, e non i poteri magici, consentono il viaggio nell'aldilà; anzi, i poteri degli oggetti magici sono i mezzi (terreni, non miracolosi) di cui Dio (miracolosamente) si vale perché sia fatta la sua volontà.

Da questo momento in avanti, comunque, Astolfo non si servirà più del corno; e ci si accorge talmente poco dell'assenza dell'oggetto magico, che solo nel canto XLIV, al momento della liberazione dell'ippogrifo, Ariosto si premurerà di informarci che, nel corso del viaggio del paladino sulla luna, il corno ha cessato completamente di funzionare.

Già ave il basso ciel che sempre acquista  
dal perder nostro, al corno tolti i suoni;  
che muto era restato, non che roco,  
tosto ch'entrò 'l guerrier nel divin loco.

(XLIV, 25)



## Libro di Logistilla

### Proprietari:

XV: Logistilla dona il libro ad Astolfo

Nel canto XV, oltre al corno incantato, Logistilla dona anche ad Astolfo un libro contenente tutte le istruzioni per sciogliere ogni genere di incantesimo e far fronte ad ogni creatura magica.

La fata, poi che vide acconcio il tutto,  
diede licenza al duca di partire,  
avendol prima ammaestrato e instrutto  
di cose assai, che fòra lungo dire;  
e per schivar che non sia più ridotto  
per arte maga, onde non possa uscire,  
un bello et util libro gli avea dato,  
che per suo amore avesse ognora allato. (XV, 13)

Logistilla chiede ad Astolfo di tenere il libro allato “per suo amore”, come si farebbe con il pegno di una dama che vuole essere ricordata: ma in realtà si tratta di un dono tutt’altro che simbolico. È un regalo fatato che, come avviene nelle fiabe, ha una precisa utilità.

“E per schivar che più non sia ridotto/per arte maga, onde non possa uscire” è un sintagma di matrice ovidiana, che era già stato ripreso in Petrarca.<sup>78</sup> Qui, serve a motivare per quale motivo Logistilla scelga proprio Astolfo per farlo oggetto di quel dono: egli è stato appena liberato dalla sua lunga prigionia sotto forma di mirto, e il libro rappresenta quindi una forma di profilassi per evitare il ricadere in trappole analoghe di qualcuno che ha già molto sopportato a causa della magia.

Come l’uom riparar debba agl’incanti  
Mostra il libretto che costei gli diede:  
dove ne tratta o più indietro o più inanti,  
per rubrica e per indice si vede. (XV, 14)

Il libro, dunque, non è tecnicamente magico: è un normalissimo libro, che però tratta di magia. Ariosto precisa anche come sia, materialmente, organizzato per “rubriche”, cioè per sommari. A questo proposito, Nardi commenta: “si noti il gusto del particolare esatto e concreto,

---

<sup>78</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XV, 13

che dona realtà alle ombre dell'immaginazione".<sup>79</sup> Del resto abbiamo già osservato in precedenza, ad esempio a proposito dell'ippogrifo, come Ariosto sembri trovare gusto nell'esplicitare dettagli realistici concernenti realtà palesemente fantastiche e irreali.

L'idea del libro di incantesimi, tuttavia, non è sua; c'erano diversi precedenti nella letteratura romanzesca, a partire dalla *Spagna*. E se non possiamo essere sicuri che Ariosto ne conoscesse altri, possiamo affermare, con Rajna, che "il libro è tratto dalla biblioteca degli eroi boiardi"<sup>80</sup>. Già nell'*Innamorato*, infatti, avevamo visto il libro donato a Orlando da un "palmiero" di cui ha soccorso il figlio: in esso troviamo la soluzione a ogni "dubbioso ragionare", ovvero a ogni enigma; non si tratta, in questo caso, di un libro che istruisca su come sciogliere incantesimi. Di magia tratta invece il libro che una dama dona a Orlando, e che contiene le istruzioni per disfare l'incantesimo del giardino di Falerina. Solo che, osserva Rajna, in quel caso si tratta di una "monografia" (il libro era incentrato esclusivamente su un particolare incanto); mentre il dono di Logistilla ad Astolfo, nel *Furioso*, è un "trattato completo", che lo mette in grado di fronteggiare qualunque magia o creatura magica. Anche la magia di Atlante, del resto, deriva da un libro: "avea lasciato quel misero in terra/il libro che faceva tutta la guerra" (IV, 25, 7-8): con esso però fa incantesimi anziché disfarli.

Il libro di Logistilla dà un saggio della sua utilità sin da subito, nello stesso canto in cui il paladino lo ha ricevuto, perché lo mette in grado di uccidere Orrilo.

Astolfo nel suo libro avea già letto  
(quel ch'agl'incanti riparare insegna)  
Ch'ad Orril non traqrà l'alma dal petto  
Fin ch'un crine fatal nel capo tegna;  
ma se lo svelle o tronca, fia constretto  
che suo mal grado fuor l'alma ne vegna.  
Questo ne dice il libro; ma non come  
Conosca il crin in così folte chiome.

(XV, 79)

L'astuzia di Astolfo sta prima nello staccare la testa dell'essere e portarla via al galoppo, così da poterne esaminare comodamente la chioma mentre il corpo decapitato continua ad inseguirlo; e poi, una volta realizzato che nessun capello sembra dissimile dagli altri, nel risolversi a tagliarli tutti, direttamente e in un sol colpo.

Il combattimento con questa creatura magica, immortale a meno che non si sappia come sconfiggerla, sta tenendo impegnati i due fratelli Aquilante e Grifone da un tempo lunghissimo ed è

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, riportato in nota a XV, 14

<sup>80</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo IX, pp. 257-8

suscettibile di proseguire ancora tempo indeterminato; a creare, volutamente, questa stasi fatta di eterna ripetizione, così tipica e così emblematica dello schematismo dei romanzi cavallereschi, sono state, non a caso, due creature anch'esse tipiche ed emblematiche dei romanzi cavallereschi. Si tratta di due fate, innamorate rispettivamente di Grifone e di Aquilante, e che perciò, come fa Atlante, spinto da affetto paterno, con Ruggiero, ambiscono a tenerli lontani dal pericolo della guerra e della morte che è stata loro pronosticata.

Grazie al libro, Astolfo pone dunque fine a un duello progettato per essere infinitamente posticipato, e sblocca quindi una delle apparentemente interminabili situazioni romanzesche che ritarderebbero e differirebbero in eterno lo svilupparsi della vicenda in senso epico. In questo senso, la vicenda di Orrilo è solo una prova generale dell'uso che del libro verrà fatto in seguito, quando Astolfo, grazie alle conoscenze che ne trae, distruggerà il meccanismo, romanzesco e diversivo per eccellenza, del palazzo di Atlante.

Confuso e lasso d'aggirarsi tanto,  
s'avvide che quel loco era incantato;  
e del libretto ch'avea sempre a canto,  
che Logistilla in India gli avea dato,  
acciò che, ricadendo in nuovo incanto,  
potessi aitarsi, si fu ricordato:  
all'indice ricorse, e vide tosto  
a quante carte era il rimedio posto.

Del palazzo incantato era difuso  
scritto nel libro; e v'eran scritti i modi  
di fare il mago rimaner confuso,  
e a tutti quei prigion di sciorre i nodi.  
Sotto la soglia era uno spirto chiuso,  
che facea questi inganni e queste frodi;  
e levata la pietra ov'è sepolto,  
per lui sarà il palazzo in fumo sciolto.

(XXII, 16-7)

Grazie alle istruzioni del libro, Astolfo libera i cavalieri prigionieri e distrugge il palazzo, segnando l'inizio, quasi in concomitanza con la metà del poema, di una seconda fase della trama, che i critici riconoscono concordemente come più marcatamente epica rispetto alla precedente.

È stato scritto che lo straordinario potere che Ariosto attribuirebbe al libro di Logistilla vorrebbe in qualche modo trasmettere il messaggio di un'importanza peculiare rivestita dalla parola

scritta. Ma le (pur senza dubbio presenti) celebrazioni di Ariosto nei confronti della letteratura e dei poeti che la praticano sono da ravvisarsi piuttosto altrove, dove si presentano tutt'altro che coperte e simboliche; l'idea del libro, come abbiamo detto, nasce in Boiardo e in generale nella letteratura cavalleresca precedente, e il libro ha la funzione di un qualunque oggetto magico in grado di contrastare gli incantesimi o piuttosto di un aiutante magico portatile che all'occorrenza fornisca al cavaliere le istruzioni che questi non conosce. L'idea di poesia di Ariosto del resto conserva, piuttosto, dei richiami nei confronti dell'oralità che, per quanto simbolici, costituiscono un sottofondo coerente e costante rispetto alle vicende narrate.

## Lancia d'oro

### Proprietari:

VIII; Melissa la restituisce ad Astolfo dopo che questi ha ripreso le sue sembianze  
XXIII; Astolfo affida a Bradamante la lancia assieme a Rabicano

Subito dopo aver restituito ad Astolfo la forma umana, Melissa gli restituisce anche le sue armi, tra cui la lancia d'oro.

A' prieghi dunque di Ruggier, rifatto  
fu 'l paladin ne la sua prima faccia.  
Nulla pare a Melissa d'aver fatto,  
quando ricovrar l'arme non gli faccia,  
e quella lancia d'or, ch'al primo tratto  
quanti ne tocca de la sella caccia:  
de l'Argalia, poi fu d'Astolfo lancia,  
e molto onore fe' a l'uno e l'altro in Francia.

Trovò Melissa questa lancia d'oro  
ch'Alcina avea repostata nel palagio,  
e tutte l'arme che del duca foro,  
e gli fur tolte ne l'ostel malviaggio.

(VIII, 17-8)

La lancia d'oro era un bene del quale Astolfo era entrato in possesso nell'*Innamorato*, dunque già familiare ai lettori del *Furioso*. Non si tratta, tuttavia, di un'invenzione originale di Boiardo; Rajna cita diversi precedenti di lance simili,<sup>81</sup> sia nel ciclo della Tavola Rotonda che nella materia carolingia, e persino in un trovatore, En Guigò, che prospettava la possibilità che gli venisse offerto di scegliere tra due doni magici: un mantello che lo avrebbe messo in grado di non farsi mai dire di no da una donna e una lancia in grado di sconfiggere tutti i cavalieri. Per Bodei, forse Boiardo aveva tratto spunto anche dalla lancia di Cefalo descritta da Ovidio (*Met.* VII).

La novità introdotta da Boiardo con la lancia, secondo Rajna, senza dubbio esiste: infatti nell'*Innamorato*, “chi entra in possesso della lancia” dopo Argalia (cioè Astolfo), “non ne conosce il potere e attribuisce le prodezze alla propria virtù”<sup>82</sup>. L'intrinseca comicità della situazione sarebbe

---

<sup>81</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo XVII, pp 477 e ss.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 478

accentuata dalla decisione di Boiardo di mettere la lancia nelle mani di Astolfo, che di tutti i cavalieri è insieme il più incapace, e che si ritrova a un tratto tramutato in un'imbattibile macchina da guerra. In questo senso, non può essere intesa che in senso ironico la notazione ariosteica che grazie alla lancia prima Argalia e poi Astolfo si sarebbero fatti "molto onor"; dal momento che è chiaro ai lettori che questo "onor" non è frutto del loro valore.

Grazie alla lancia, anche quando Astolfo non ricorre al corno, ma combatte con le proprie armi, in realtà la vittoria è assicurata, come avviene nella mischia a Damasco:

Astolfo d'altra parte Rabicano  
venia spronando a tutti gli altri inante,  
con l'incantata lancia d'oro in mano,  
ch'al fiero scontro abbatte ogni giostrante.  
Ferì con essa e lasciò steso al piano  
prima Grifone, e poi trovò Aquilante;  
e de lo scudo toccò l'orlo a pena,  
che lo gittò riverso in su l'arena.

(XVIII, 118)

Tuttavia, l'aspetto ridicolo della situazione è tutt'altro che accentuato; anzi, si potrebbe quasi dire che è messo in ombra. E questa è l'unica circostanza in cui Astolfo nel *Furioso* fa uso della sua magica lancia d'oro.

Per Rajna Ariosto, se da una parte mantiene fermo il punto dell'ignoranza, da parte dei cavalieri, dei poteri dell'oggetto, dall'altra limita tuttavia la portata comica dell'espedito, dal momento che fa sì che a detenere l'oggetto magico, per quasi tutta la durata del poema, sia Bradamante, già di per sé valorosa:<sup>83</sup> nel I canto la vediamo abbattere Sacripante con esilarante facilità, e, allora, porta una lancia tutt'altro che magica.

Astolfo disse a lei, che le volea  
dar Rabican, che sì nel corso affretta,  
che, se scoccando l'arco si movea,  
si solea lasciar dietro la saetta;  
e tutte l'arme ancor, quante n'avea,  
che vuol che a Montalban gli le rimetta,  
e gli le serbi fin al suo ritorno;  
che non gli fanno or di bisogno intorno.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 479

Volendosene andar per l'aria a volo,  
aveasi a far quanto potea più lieve.  
tiensi la spada e 'l corno, ancor che solo  
bastargli il corno ad ogni risco deve.  
Bradamante la lancia che 'l figliuolo  
portò di Galafrone, anco riceve;  
la lancia che di quanti ne percuote  
fa le selle restar subito vòte.

(XXIII, 14-15)

Astolfo cede la lancia d'oro a Bradamante quando deve partire in groppa all'ippogrifo e vuole essere il più leggero possibile; ma è probabile che consideri la lancia un peso solo perché ne ignora le reali potenzialità. Addirittura, la decisione di Astolfo di non partire finché non avrà trovato qualcuno cui affidare i propri beni è dettata esclusivamente dalla volontà di non abbandonare Rabicano: nessuna preoccupazione lo sfiorerebbe nei riguardi della lancia, che per lui è una lancia qualunque.

In un primo momento, Bradamante non sa bene come trasferire tutta quella mole di oggetti così inaspettatamente ricevuti, e gli altri di cui era già in possesso: poi incontra un villano, e con il suo aiuto porta tutto quanto a Montalbano, come aveva promesso di fare ad Astolfo.

La lancia d'oro rimane là, insieme a lei, finché nel canto XXXIII la guerriera non decide di mettere da parte l'inutile attesa di Ruggiero e di ripartire per la guerra.

Tolse il destrier ch'Astolfo aver solea  
e quella lancia d'oro che, sol toccando,  
cader di sella i cavallier facea.  
perché la le dié Astolfo, e dove e quando  
e da chi prima avuta egli l'avea,  
non credo che bisogni ir replicando.  
Ella la tolse, non però sapendo  
che fosse del valor ch'era, stupendo.

(XXXII, 48)

Bradamante continua a non essere al corrente delle proprietà magiche della lancia, che, consentendo di sconfiggere automaticamente l'avversario, si configura come un oggetto che qualunque cavaliere onorevole rifiuterebbe di portare (così come altrove Orlando e Ruggiero si sono liberati rispettivamente dell'archibugio e dello scudo di Atlante).

Se nell'*Innamorato* il possesso della lancia da parte di Astolfo aveva la funzione di creare situazioni comiche, il fatto che Bradamante la porti nel *Furioso* consente che gli scontri della guerriera con altri cavalieri di pari valore si risolvano in maniera rapida anziché dar luogo a situazioni di stallo. È vero anche, però, che il possesso della lancia impedisce alla guerriera di dar prova in qualunque modo delle proprie effettive capacità: a causa di essa, in tutta la seconda parte del romanzo il valore di Bradamante è completamente messo tra parentesi. Anzi, in tutto il romanzo la sua unica autentica impresa di valore guerresco è il disarcionamento di Sacripante nel I canto, dove del resto, come abbiamo visto anche a proposito della fuga di Baiardo, si conservano diversi elementi boiardeschi che poi andranno perduti nel resto del *Furioso*. Dopo, tutte le sue vittorie di rilievo sono riconducibili o a interventi magici (come nel caso di Melissa che le permette di sconfiggere Atlante) o alla stessa lancia magica, e l'autore non manca mai di metterlo in risalto: certo, questo non toglie prestigio a Bradamante, in quanto da un lato questa è all'oscuro del potere di cui sta facendo uso, e dall'altro al lettore stesso non è dato sapere se, priva di quel potere, la guerriera non avrebbe comunque vinto.

Fatto sta che non le viene mai data la possibilità di dimostrarlo. Può darsi che Ariosto considerasse deleterio sottolineare la presenza di virtù così poco femminili nella presunta progenitrice della stirpe degli Estensi, cui attribuisce, di contro, un lungo stazionamento (ben otto canti) tra le mura domestiche, la pratica di attività tradizionalmente femminili come il cucito (lo vediamo quando si occupa dei finimenti di Baiardo), e una sottomissione quasi fanciullesca al volere dei genitori (quando, per esempio, vogliono imporle le nozze). Rajna giudica assai negativamente questa inattesa femminilizzazione dell'indole di Bradamante; tuttavia, quandanche non si condividesse la decisione di Ariosto di far prendere al personaggio questo particolare risvolto, non si può certo prenderne spunto per accusarlo di incoerenza e di superficialità nella caratterizzazione dei personaggi, dal momento che le incoerenze e le superficialità nella caratterizzazione sono ben altre e ben più grandi altrove.

Grazie alla lancia d'oro, nel canto XXXII, alla rocca di Tristano, Bradamante sconfigge una prima volta i tre re che accompagnano Ullania:

Tosto che fuor del ponte i guerrier vede  
uscir insieme e con poco intervallo,  
si volge a pigliar campo, e poi riede  
cacciando a tutta briglia il buon cavallo,  
e la lancia arrestando, che le diede  
il suo cugin, che non si corre in fallo,  
che fuor di sella è forza che trabocchi,



se fosse Marte, ogni guerrier che tocchi.

Il re di Svezia, che primier si mosse,  
fu primier anco a riversciarsi al piano:  
con tanta forza l'elmo gli percosse  
l'asta che mai non fu abbassata invano.  
Poi corse il re di Gotia, e ritrovosse  
coi piedi in aria al suo destrier lontano.  
Rimase il terzo sottosopra volto  
ne l'acqua e nel pantan mezzo sepolto.

(XXXII, 75-6)

La vittoria che, per quanto a sua insaputa, è giunta immeritata a Bradamante nel campo delle armi, fa da contraltare alla vittoria che invece la fanciulla riscuote contro Ullania in maniera indiscutibilmente meritata, quando, una volta toltesi le armi e indossati abiti femminili, viene giudicata senz'altro più bella, all'unanimità, da tutti i presenti. Con questa doppia sfida, e con la doppia (ma solo in un campo autentica) vittoria, Ariosto ambisce a sottolineare l'eccellenza di Bradamante su terreni alternativi a quelli del torneo, terreni più adeguati a una donna desiderabile e atta a essere moglie e madre.

Sempre grazie alla lancia Bradamante affronta e sconfigge di nuovo i tre re che, nel canto successivo, la sfidano insistentemente sperando in una rivincita:

E presti o di morire, o di vendetta  
subito far del ricevuto oltraggio,  
acciò la messaggiera, che fu detta  
Ullania, che nomata più non aggio,  
la mala opinion ch'avea concetta  
forse di lor, si tolga del coraggio,  
la figliuola d'Amon sfidano a giostra,  
tosto che fuor del ponte ella si mostra;

non pensando però che sia donzella,  
che nessun gesto di donzella avea.  
Bradamante ricusa, come quella  
ch'in fretta già, né soggiornar volea.  
Pur tanto e tanto fur molesti, ch'ella,  
che negar senza biasmo non potea,

abbassò l'asta, et a tre colpi in terra  
li mandò tutti; e qui finì la guerra:

(XXXIII, 68-9)

Non è forse del tutto esatto quanto sostenuto da Rajna, cioè che il potenziale comico derivato dai poteri della lancia sia esaurito con Boiardo: il lettore infatti sa in anticipo che gli orgogliosi re non potranno che essere inevitabilmente sconfitti; e l'ignoranza da parte dei personaggi del loro destino e delle reali motivazioni della vittoria non può che accentuare il ridicolo dell'episodio.

Bradamante, dominata com'è, in questo caso, dalla gelosia e dal desiderio di raggiungere rapidamente Ruggiero, affronta i re grazie alla lancia con sconvolgente rapidità: "che senza più voltarsi mostrò loro/ lontan le spalle, e dileguossi tosto" (XXXIII, 70, 1-2). Dopodiché, ad aumentare lo scorno dei tre, Ulliana rivela loro che sono stati battuti da una donna; non diversamente da come aveva fatto il messaggero con Sacripante nel canto I. Ma qui, dato che il lettore, a differenza di Ulliana, sa bene che la vittoria di Bradamante non avrebbe dovuto essere così semplice, lo scoraggiamento in fondo ingiustificato dei tre re risulta divertente: soprattutto considerato che, data la loro ignominia, si spogliano delle armi e se ne vanno nudi e a piedi per un intero anno. Tutto per colpa della lancia magica.

Sempre in virtù di essa Bradamante sconfigge Rodomonte;

Rodomonte alla giostra s'apparecchia:

viene a gran corso: et è sì grande il suono  
che rende il ponte, ch'intronar l'orecchia  
può forse a molti che lontan ne sono.

La lancia d'oro fe' l'usanza vecchia;  
che quel pagan, sì dianzi in giostra buono,  
levò di sella, e in aria lo sospese,  
indi sul ponte a capo in giù lo stese.

(XXXV, 48)

Non sarebbe stato ammissibile che la donna di Ruggiero sconfiggesse prima di lui quello che doveva essere il suo avversario conclusivo, e fatale. Il duello tra Rodomonte e Bradamante, dal momento che condanna il pagano a girare senz'armi per un anno, ha comunque la funzione di posticipare la resa dei conti definitiva tra lui e il progenitore degli estensi: e ci fornisce anche una misura di tempo dell'arco cronologico del poema, perché ci fa capire che, anche se potrebbe non sembrare, tra il canto XXXV e il XLVI passa un intero anno.

Giunta ad Arli, Bradamante lancia la sua sfida a Ruggiero; prima che questi compaia, atterra diversi cavalieri pagani che si erano azzardati ad affrontarla. Prima Serpentin de la Stella, poi Grandonio di Volterra:

Volta la donna, e contro quel superbo  
la lancia d'oro e Rabicano drizza.  
come l'asta fatal lo scudo tocca,  
coi piedi al ciel il Saracin trabocca. (XXXV, 71)

Infine, a Bradamante si fa incontro Ferraù. Prima di affrontarla, il pagano conversa con lei:

Parlando tuttavolta la donzella  
teneva la visiera alta dal viso.  
mirando Ferraù la faccia bella,  
si sente rimaner mezzo conquiso,  
e taciturno dentro sé favella:  
“Questo un angelo mi par del paradiso;  
e ancor che con la lancia non mi tocchi,  
abbattuto son già da' suoi begli occhi”. (XXXV, 78)

Ovviamente, poi Ferraù sarà anche abbattuto dalla lancia magica; ma anche qui Ariosto si premura di mettere in primo piano piuttosto la femminile bellezza di Bradamante che il suo valore.

Bradamante si trova poi faccia a faccia con Marfisa, che crede responsabile di avere una tresca con il suo Ruggiero.

Volta il cavallo, e con gran furia riede,  
non per desir di porla in terra, quanto  
di passarle con l'asta in mezzo il petto  
e libera restar d'ogni suspetto.

Forza è a Marfisa ch'a quel colpo vada  
a provar se 'l terreno è duro o molle;  
e cosa tanto insolita le accada  
ch'ella n'è per venir di sdegno folle.  
Fu in terra a pena, che trasse la spada,  
e vendicar di quel cader si volle.

La figliuola d'Amon non meno altiera  
gridò: -Che fai? Tu sei mia prigioniera.

Se bene uso con gli altri cortesia,  
usar teco, Marfisa, non la voglio  
come a colei che d'ogni villania  
odo che sei dotata, e d'ogni orgoglio.-  
Marfisa a quel parlar fremmer s'udia  
come un vento marino in uno scoglio.  
grida, ma sì per rabbia si confonde,  
che non può esprimer fuor quel che risponde.

Mena la spada, e più ferir non mira  
lei, che'l destrier, nel petto e ne la pancia:  
ma Bradamante al suo la briglia gira,  
e quel da parte subito si lancia;  
e tutto a un tempo con isdegno et ira  
la figliuola d'Amon spinge la lancia,  
e con quella Marfisa tocca a pena,  
che la fa riversar sopra l'arena.

A pena ella fu in terra, che rizzosse,  
cercando far con la spada mal'opra.  
Di nuovo l'asta Bradamante mosse,  
e Marfisa di nuovo andò sozzopra.  
Ben che possente Bradamante fosse,  
non però sì a Marfisa era di sopra,  
che l'avesse a ogni colpo riversata;  
ma tal virtù ne l'asta era incantata.

(XXXVI, 19-23)

Grazie alla lancia, Ariosto è tolto dall'imbarazzo di decidere quale delle due donne guerriero valga di più sul campo.

Al momento di affrontare Ruggiero, Bradamante non ha il coraggio di colpirlo, così come lui non ha il coraggio di colpire lei:

Quando Ruggier la vede tanto accesa,  
si restringe ne l'arme e ne la sella:

la lancia arresta; ma la tien sospesa,  
piegata in arte ove non nuoccia a quella.  
La donna, ch'a ferirlo e a fargli offesa,  
venìa con mente di pietà rubella,  
non poté sufferir, come fu appresso,  
di porlo in terra e fargli oltraggio espresso.

Così lor lance van d'effetto vòte  
a quello incontro; e basta ben s'Amore  
con l'un giostra e con l'altro, e gli percuote  
d'una amorosa lancia in mezzo il core.

(XXXVI, 37-8)

Qui come altrove, Ariosto evita che Ruggiero subisca l'umiliazione di essere atterrito da una donna, ancorché per mezzo di una magia: anche perché, dal momento che nessuno dei personaggi è al corrente delle proprietà della lancia, in tutti rimarrebbe la convinzione che Ruggiero sia stato sconfitto da Bradamante.

Poi che la donna sufferir non puote  
di far onta a Ruggier, volge il furore  
che l'arde il petto, altrove; e vi fa cose  
che saran, fin che giri il ciel, famose.

In poco spazio ne gittò per terra  
trecento e più con quella lancia d'oro.  
ella sola quel dì vinse la guerra,  
messe ella sola in fuga il popul Moro.

(XXXVI, 38-9)

Ruggiero e Bradamante si ritirano poi in disparte per parlare; ma Marfisa sopraggiunge a interrompere la conversazione. Bradamante, sopraffatta dalla gelosia, la atterra per la quarta volta:

Sdegnosa più che vipera, si spicca  
così dicendo, e va contra Marfisa;  
et allo scudo l'asta sì le appicca,  
che la fa a dietro riversare in guisa,  
che quasi mezzo l'elmo in terra ficca;  
né si può dir che sia colta improvvisa;  
anzi fa incontra ciò che far si puote;

e pure in terra dal capo percuote.

La figliuola d'Amon, che vuol morire  
o dar morte a Marfisa, è in tanta rabbia,  
che non ha mentre id nuovo ferire,  
con lasta, onde a gittar di nuovo l'abbia;  
ma le pensa dal busto dipartite  
il capo mezzo fitto ne la sabbia:  
getta da sé la lancia d'oro, e prende  
la spada, e dal destrier subito scende.

(XXXVI, 46-7)

Inizialmente le due guerriere si affrontano con le spade, poi vengono alle mani; infine, Marfisa recupera la spada e prende a infierire su Ruggiero, che ha cercato di dividerla. La voce di Atlante si manifesta a dirimere lo scontro, rivelando che Ruggiero e Marfisa altro non sono che fratelli.

Bradamante userà nuovamente la lancia nella sua successiva avventura, nel canto XXXVII, per sconfiggere gli uomini del tiranno Marganorre:

La figliuola d'Amon, quanti ne tocca  
con la sua lancia d'or, tanti n'atterra:  
fulmine par, che 'l cielo ardendo scocca,  
che ciò ch'incontra spezza e getta a terra.

(XXXVII, 102)

Della lancia poi non si sentirà più parlare nel resto del poema. Nel canto XLV, quando Ruggiero deve duellare con Bradamante e vincerla per contro di Leone, decide di usare solamente la spada. Questo perché teme che se dovesse affrontare la donna in una vera e propria giostra, questa potrebbe riconoscere il suo cavallo, Frontino; non perché sia a conoscenza del potere della lancia, che, come Ariosto si premura di ribadire nuovamente, sia Bradamante che Astolfo hanno sempre ignorato.

Eletto avea combatter tutto armato,  
perch'esser conosciuto non vorrebbe;  
né lancia né destriero adoprar vòlse,  
né, fuor che 'l brando, arme d'offesa tolse.

Lancia non tolse; non perché temesse

di quella d'or, che fu de l'Argalia,  
e poi d'Astolfo a cui costei successe,  
che far gli arcion votar sempre solia:  
perché nessun, ch'ella tar forza avesse,  
o fosse fatta per negromanzia,  
avea saputo, eccetto quel re solo  
che far la fece e la donò al figliuolo.

Anzi Astolfo e la donna, che portata  
l'aveano poi, credean che non l'incanto,  
ma la propria possanza fosse stata,  
che dato loro in giostra avesse il vanto;  
e che con ogni altra asta ch'incontrata  
fosse da loro, farebbono altrettanto.  
La cagion sola, che Ruggier non giostra,  
è per non far del suo Frontino mostra.

(XLV, 64-66)

Così, Ariosto evita ancora una volta che Bradamante possa abbattere Ruggiero; in questo caso non solo la cosa sarebbe uno smacco per il cavaliere, ma costituirebbe anche un ostacolo allo sviluppo tragico della vicenda: bisogna che Ruggiero batta Bradamante, perché possa dimostrare la sua onorabilità accettando di cederla a Leone e di lasciarsi morire, e perché a sua volta Leone possa poi dimostrarsi generoso nel restituirla.

Della lancia d'oro non si farà più menzione, nel poema: a differenza di altri oggetti magici, ad esempio quelli di Astolfo, resta in possesso dei personaggi (non si sa se Bradamante la restituisca o meno al legittimo proprietario, ma possiamo ipotizzare di sì): non perde le sue facoltà, e, tuttavia, nessuno viene a conoscenza di esse. La sua vicenda resta aperta a ulteriori sviluppi che Ariosto avrebbe potuto voler introdurre in seguito.

## Scudo di Atlante

### Proprietari:

II: citato per la prima volta nel racconto di Pinabello, è in possesso di Atlante

IV: Bradamante sconfigge Atlante e si dichiara proprietaria dello scudo; l'ippogrifo vola via con in sella Ruggiero e con lo scudo

VII: Ruggiero prende lo scudo con sé per fuggire dall'isola di Alcina

XXII: Ruggiero lega lo scudo a una pietra e lo getta in un pozzo

Lo scudo compare per la prima volta citato nel racconto che Pinabello fa a Bradamante, di quando Atlante lo ha aggredito in sella all'ippogrifo e ha rapito la fanciulla che era con lui:

D'un bel drappo di seta avea coperto  
lo scudo in braccio il cavallier celeste.  
Come avesse, non so, tanto sofferto  
di tenerlo nascosto in quella veste;  
ch'immantinente che lo mostra aperto,  
forza è, chi 'l mira, abbarbagliato reste,  
e cada come corpo morto cade,  
e venga al negromante in potestade.

Splende lo scudo a guisa di piropo,  
e luce altra non è tanto lucente.  
Cadere in terra allo splendor fu d'uopo  
con gli occhi abbacinati, e senza mente.  
Perdei da lungi anch'io li sensi, e dopo  
gran spazio mi riebbi finalmente;  
né più i guerrier né più vidi quel nano  
ma vòto il campo, e scuro il monte e il piano.

Pensai per questo che l'incantatore  
avesse amendui colti a un tratto insieme,  
e tolto per virtù de lo splendore  
la libertade a lloro, a me la speme.-

(II, 55-7)



Rajna osserva come lo scudo lucente ricordi quello che Perseo usa per affrontare Medusa, guardando non lei ma il suo riflesso. Similmente, in Boiardo, uno specchio era usato da Prasildo.<sup>84</sup>

Sempre Rajna riscontra l'analogia tra la targa imbracciata dal Veglio della Montagna alla battaglia di Roncisvalle nel *Viaggio di Carlo in Ispagna*: su di essa erano incastonate tre gemme che rendono "stulto o matto" chi le guarda. È però certo, sempre secondo Rajna, che Ariosto non può aver tratto ispirazione diretta dal *Viaggio di Carlo in Ispagna*, perché non ha avuto la possibilità di leggerlo.

A Lavezuola la descrizione dello scudo ricorda l'esordio del *Miles gloriosus* di Plauto. La citazione che più salta all'occhio, comunque, è quella dantesca (*Inf.* V, 142) che comunque era già stata adoperata in un romanzo cavalleresco da Pulci (*Morg.* XXII, 244, 2).

Nel IV canto lo scudo compare direttamente in scena, usato da Atlante contro Bradamante: risulta però inefficace, perché la guerriera ha con sé l'anello che rende vani tutti gli incantesimi.

Il mago vien per far l'estremo incanto;  
che del fatto ripar né sa né crede:  
scuopre lo scudo, e certo si prosume  
farla cader con l'incanto lume.

Potea così scoprirlo al primo tratto,  
senza tenere i cavalieri a bada;  
ma gli piaceva veder qualche bel tratto  
di correr l'asta o di girar la spada:  
come si vece ch'all'astuto gatto  
scherzar col topo alcuna volta aggrada;  
e poi che quel piacer gli viene a noia,  
dargli di morso, e al fin voler che muoia.

Dico ce 'l mago al gatto, e gli altri al topo  
S'assomigliar ne le battaglie dianzi;  
ma non s'assomigliar già così, dopo  
che con l'annel si fe' la donna inanzi.  
Attenta e fissa stava a quel ch'era uopo,  
acciò che nulla seco il mago avanzi;  
e come vide che lo scudo aperse,  
chiuse gli occhi, e lasciò quivi caderse.

---

<sup>84</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo III, pp. 121 e ss.

Non che il folgor del lucido metallo,  
come solea agli altri, a lei nocesse;  
ma così fece acciò che dal cavallo  
contra sé il vano incantator scendesse;  
né parte andò del suo disegno in fallo;  
che tosto ch'ella il capo in terra messe,  
accelerando il volator le penne,  
con larghe ruote in terra a por si venne.

Lascia all'arcion lo scudo, che già posto  
avea ne la coperta, e a piè discende  
verso la donna che, come reposto  
lupo alla macchia il capriolo, attende.

(IV, 21-5)

Sconfitto, Atlante offre a Bradamante tutti i suoi possedimenti, tra i quali l'ippogrifo e lo scudo, a condizione che lei gli lasci Ruggiero: ma la guerriera replica che, dal momento che lo ha sconfitto, le sue proprietà le appartengono già di diritto, e che comunque non varrebbero a farle rinunciare al suo amante.

Il suo possesso dello scudo però è assai breve, così come è breve quello di Ruggiero: infatti l'ippogrifo si alza in volo portando via sia il cavaliere, che gli era salito in groppa nel tentativo di prenderne il controllo, sia lo scudo, ancora legato alla sua sella là dove lo ha lasciato Atlante.

Giunto all'isola di Alcina, Ruggiero potrebbe usare lo scudo per sconfiggere la turba di mostruosi servitori della maga:

Se di scoprire avesse avuto avviso  
lo scudo ce già fu del negromante  
(io dico quel ch'abbarbagliava il viso,  
quel ch'all'arcione avea lasciato Atlante),  
subito avria quel brutto stuol conquiso  
e fattosel cader cieco davante;  
e forse ben, che dispreggò quel modo  
che virtù usar vòlse, e non frodo.

(VI, 67)

Malgrado la superiorità numerica degli avversari, e la loro natura sovranaturale, Ruggiero, contrariamente a come farà Astolfo in più situazioni, rifiuta di ricorrere al mezzo magico che lo

salverebbe: “sia quel che può, più tosto vuol morire/ che rendersi prigioniero a sì vil gente” (VI, 68, 1-2). Preso prigioniero dalle ancelle di Alcina con mezzi tutt’altro che violenti, Ruggiero soggiorna per un breve periodo al palazzo, diventando amante della maga. Quando infine risolve di fuggire:

E Balisarda poi si messe al fianco  
(che così nome la sua spada avea);  
e lo scudo mirabile tolse ancora,  
che non pur gli occhi abbarbagliar solea,  
ma l’anima facea sì venir manco,  
che dal corpo esalata esser parea.  
Lo tolse e col zendado in che trovollo  
che tutto lo copria, sel mise al collo.

(VII, 76)

Ruggiero trova lo scudo ancora avvolto nel drappo di seta che Atlante usava per coprirlo: e, seppur lasciandolo coperto, sceglie di prenderlo con sé, dimostrandosi quindi, in questa seconda circostanza, disposto a usarlo, qualora estrema necessità lo spingesse.

Il nuovo comportamento di Ruggiero ingenera il sospetto che questi, dopotutto, nel canto precedente non fosse così ostile alla prospettiva di conoscere la bella Alcina e di restare suo prigioniero: almeno, non quanto lo è adesso che ha visto che la maga altro non è che una vecchia orrenda, e farebbe di tutto per non restare in suo potere.

Infatti, nel canto VIII, Ruggiero, intralciato da un servo di Alcina, e dal suo falco e dal suo cane magici, scoprirà lo scudo, seppur malvolentieri e solo come ultima risorsa:

Ruggiero, al fin constretto, il ferro caccia;  
e perché tal molestia se ne vada,  
or gli animali, or quel villan minaccia  
col taglio e con la punta de la spada.  
Quella importuna turba più l’impaccia:  
presa ha chi qua chi là tutta la strada.  
Vede Ruggiero il disonore e il danno  
che gli averrà, se più tardar lo fanno.

Sa ch’ogni poco più ch’ivi rimane,  
Alcina avrà col populo alle spalle:  
di trombe, di tamburi e di campane  
già s’ode alto rumor in ogni valle.

Contra un servo senza arme e contra un cane  
gli par ch'a usar la spada troppo falle:  
meglio e più breve è dunque che gli scopra  
lo scudo che d'Atlante era stato opra.

Levò il drappo vermiglio in che coperto  
già molti giorni lo scudo si tenne.  
Fece l'effetto mille volte esperto  
il lume, ove a ferir negli occhi venne:  
resta dai sensi il cacciator deserto,  
cade il cane e il ronzin, cadon le penne  
ch'in aria sostener l'augel non ponno.  
Lieto Ruggier li lascia in preda al sonno.

(VIII, 9-11)

Più che dal desiderio di aver salva la vita, Ruggiero è spinto a usare lo scudo dal timore del “disonore” che gliene verrebbe se rimanesse oltre in potere di Alcina; e dalla considerazione che sarebbe sleale attaccare con la spada su un uomo che, come il servo, è disarmato. Non è quindi il dover fronteggiare una forza superiore a spingerlo a ricorrere alla magia, ma, al contrario, la volontà di non nuocere a un inferiore. Ha estratto la lama solo per minacciare gli avversari, ma intraprendere un combattimento gli è materialmente impossibile (e non è, del resto, neanche nell'intenzione dei suoi avversari, che cercano soltanto, vilmente, di intralciarlo): per questo motivo Ruggiero decide di ricorrere allo scudo. Del resto, l'oggetto è progettato per non nuocere: Atlante lo ha creato per poter prendere prigionieri i cavalieri, e non per ucciderli.

Il successivo uso dello scudo non è da imputarsi a Ruggiero. Infatti, accade che mentre il cavaliere sta fuggendo su una nave guidata da un nocchiero incaricato da Logistilla, alle loro spalle si profili la numerosissima flotta di Alcina.

-Scuopre, Ruggier, lo scudo, che bisogna;  
se non, sei morto, o preso con vergogna.-

Così disse il nocchier di Logistilla:  
et oltre il detto, egli medesimo prese  
la tasca e dallo scudo dipartilla,  
e fe' il lume di quel chiaro e palese.  
L'incantato splendore che ne sfavilla  
gli occhi degli avversari così offese,

che li fe' restar ciechi allora allora,  
e cader chi da poppa e chi da propra. (X, 49-50)

Lo splendore incantato dello scudo non ha, sembra (qui), effetto sugli alleati di chi ne fa uso: e questa è la principale differenza, peraltro vantaggiosa, tra esso e il suono del corno.

È perciò solo per timore che l'anello, se da lui indossato, vanifichi l'effetto dello scudo, che Ruggiero lo mette al dito di Angelica, al momento di affrontare l'Orca: per quanto Ariosto si mostri indeciso sull'effettiva motivazione del gesto.

Lo dà ad Angelica ora, perché teme  
che del suo scudo il fulgurar non viete,  
e perché a lei ne sien difesi insieme  
gli occhi che già l'avean preso alla rete. (X, 109)

Anche in questo caso il cavaliere ricorre appositamente alla magia: ma lo fa solo e soltanto contro un nemico sovranaturale, e solo dopo avere a lungo tentato di sconfiggerlo con la spada. Del resto, in questo caso c'è poco spazio per gli eroismi, perché non è la sua sola vita ad essere in gioco.

Prese nuovo consiglio, e fu il migliore  
di vincer con altre arme il mostro crudo:  
abbarbagliar lo vuol con lo splendore  
ch'era incantato nel coperto scudo.  
Vola nel lito; e per non fare errore,  
alla donna legata al sasso nudo  
lascia nel minor dito de la mano  
l'annel, che potea far l'incanto vano. (X, 107)

Per Rajna in questo caso l'uso dello scudo da parte di Ruggiero ricorda quello che Perseo fa della testa di Medusa alla corte di Cefeo nelle *Metamorfosi*.<sup>85</sup> Del resto, il cavaliere non si accontenterebbe di aver messo il mostro fuori combattimento, ma vorrebbe finirlo:

Ferì negli occhi l'incantato lume  
Di quella fera, e fece al modo usato.  
Quale o trota o scaglione va giù pel fiume

---

<sup>85</sup> P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni, capitolo V, p. 188

C'ha con calcina il montanar turbato,  
tal si vedea ne le marine schiume  
il mostro orribilmente rovesciato.  
Di qua di là Ruggier percuote assai,  
ma di ferirlo via non trova mai.

La bella donna tuttavolta priega  
ch'invan la dura squama oltre non pesti.  
-Torna, per Dio, signor: prima mi slega  
(dicea piangendo), che l'orca si desti:  
portami teco e in mezzo il mare mi anniega:  
non far ch'in ventre al brutto pesce io resti-  
Ruggier, commosso dunque al giusto grido,  
slegò la donna, e la levò dal lido.

(X, 110-111)

Osservano Zatti e Ceserani che il riferimento alla calcina è dovuto al fatto che i montanari dell'Appennino versavano calce nel torrente per far risalire a galla i pesci.<sup>86</sup>

L'ippogrifo abbandona Ruggiero mentre questi è sulle tracce di Angelica invisibile: ma lo scudo, che stavolta non era legato alla sella, rimane in suo possesso. Ruggiero continua a tenerlo coperto, e a usarlo come un comune scudo: ne fa solo un altro uso, in maniera accidentale, nel canto XXII, quando si trova a duellare con Sansonetto a causa del malvagio volere di Pinabello. Ariosto spiega come entrambi i cavalieri fossero forniti di lance particolarmente robuste.

Veniansi incontra i cavalieri arditi,  
fermando in sui le reste i gran lancioni,  
grossi duo palmi, di nativo cerro,  
che quasi erano uguali insino al ferro.

Di tali n'avea più d'una decina  
fatto tagliar di su lor ceppi vivi  
Sansonetto a una selva indi vicina,  
e portatone due per giostrar quivi.  
Aver scudo e corazza adamantina  
bisogna ben, che le percosse schivi.  
aveane fatto dar, tosto che venne,

---

<sup>86</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a X, 110

l'uno a Ruggier, l'altro per sé ritenne.

Con questi, che passar dovean gl'incudi  
(sì ben ferrate avean le punte estreme),  
di qua di là fermandoli agli scudi,  
a mezzo il corso si scontraro insieme.  
Quel di Ruggier, che i demòni ignudi  
fece sudar, poco del colpo teme:  
de lo scudo vo' dir che fece Atlante,  
de le cui forze io v'ho già detto inante.

Io v'ho già detto che con tanta forza  
l'incantato splendor negli occhi fere,  
ch'al scoprirsi ogni veduta ammorza,  
e tramortito l'uom fa rimanere:  
perciò, s'un gran bisogno non lo sforza,  
d'un vel coperto lo solea tenere.  
Si crede ch'anco impenetrabil fosse  
poi ch'a questo incontrar nulla si mosse.

(XXII, 67-8)

È, questo, il primo accenno a una particolare robustezza dello scudo, del quale finora erano state sottolineate solo le proprietà magiche. Dopo aver ferito Sansonetto, Ruggiero si dedica a Grifone, Aquilante e Guidon Selvaggio.

Con la medesima asta con che avea  
Sansonetto abbattuto, Ruggier viene,  
coperto da lo scudo che solea  
Atlante aver sui monti di Pirene:  
dico quello incantato, che splendea  
tanto, ch'umana vista nol sostiene;  
a cui Ruggier per l'ultimo soccorso  
nei più gravi perigli avea ricorso.

Ben che sol tre fiata bisognolli,  
e certo in gran perigli, usarne il lume:  
le prime due, quando dai regni molli  
si trasse a più lodevole costume;

la terza, quando i denti mal satolli  
lasciò de l'orca alle marine spume,  
che doveano devorar la bella nuda  
che fu a chi la campò poi così cruda.

(XXII, 81-2)

Ben due volte, nel giro di poche ottave, Ariosto sente il bisogno di ricordare al lettore non solo quali siano le facoltà dello scudo (che del resto qui si riveleranno determinanti) e la sua storia, ma anche il fatto che Ruggiero aveva fatto ricorso alla magia dell'oggetto solo in circostanze estreme: circostanze cioè nelle quali (così come sono presentate da Ariosto in questo sunto), Ruggiero rischiava ben più della propria vita, che un cavaliere onorevole non teme di perdere; le prime due volte infatti ha usato lo scudo per salvaguardare il proprio onore dal vizio, la terza per salvare la vita di un'altra persona.

Fuor che queste tre vote, tutto 'l resto  
lo tenea sotto un velo in modo ascoso,  
ch'a scoprirlo esser potea ben presto,  
che del suo aiuto fosse bisognoso.  
Quivi alla giostra ne venia con questo,  
come io v'ho detto ancora, sì animoso,  
che quei tre cavallier che vedea inanti,  
manco temea che pargoletti infanti.

(XXII, 83)

Quindi, solo con l'intenzione di continuare a farne uso esclusivamente in circostanze così estreme Ruggiero teneva lo scudo con sé, e sempre coperto. Ariosto precisa come il cavaliere non abbia alcun timore, nonostante stia andando, solo, incontro a tre avversari.

Ruggier scontra Grifone, ove la penna  
de lo scudo alla vista si congiunge.  
Quel di cader da ciascun lato accenna,  
et al fin cade, e resta al destrier lunge.  
Mette allo scudo a lui Grifon l'antenna;  
ma pel traverso e non pel dritto giunge:  
e perché lo trovò forbito e netto,  
l'andò strisciando, e fe' contrario effetto.

Roppe il velo e squarciò, che gli copria



lo spaventoso et incantato lampo,  
al cui splendor cader si convenia  
con gli occhi ciechi, e non vi s'ha alcun scampo.  
Aquilante, ch'a par seco venia,  
stracciò l'avanzo, e fe' lo scudo vampo.  
Lo splendor ferì gli occhi ai duo fratelli  
et a Guidon, che correa dopo quelli.

Chi di qua, chi di là cade per terra:  
lo scudo non pur lor gli occhi abbarbaglia,  
ma fa che ogn'altro senso attonito erra.  
Ruggier, che non sa il fin de la battaglia,  
volta il cavallo; e nel voltare afferra  
la spada sua che sì ben punge e taglia:  
e nessun vede che gli sia all'incontro;  
che tutti eran caduti a quello scontro.

I cavalieri e insieme qui ch'a piede  
Erano usciti, e così le donne anco,  
e non meno i destrier in guisa vede,  
che par che per morir battano il fianco.  
Prima si maraviglia, e poi s'avvede  
che 'l velo non pendea dal lato manco:  
dico il velo di seta, in che solea  
chiuder la luce in quel caso rea.

(XXII, 84-7)

Ariosto mette in evidenza come Ruggiero fosse determinato a continuare il combattimento, con la spada, per quanto si trovasse di fronte a forze impari. Qui, oltretutto, lo scudo ha effetto anche sugli alleati:

Fra gli altri che giacean vede la donna,  
la donna che l'avea quivi guidato.  
Dinanzi se la pon, sì come assonna,  
e via cavalca tutto conturbato.  
D'un manto ch'essa avea sopra la gonna,  
poi ricoperse lo scudo incantato;  
e i sensi riaver le fece, tosto,

che 'l nocivo splendor ebbe nascosto.

Via se ne va Ruggier con faccia rossa  
che, per vergogna, di levar non osa:  
gli par ch'ognuno improverar gli possa  
quella vittoria poco gloriosa.

“Ch'emenda poss'io fare onde rimossa  
mi sia colpa tanto obbrobriosa?

Che ciò ch'io vinsi mai, fu per favore

diran, d'incanti, e non per mio valore”

(XXII, 89-90)

Resosi conto, con suo stupore, dell'accaduto, decide di liberarsi per sempre dello scudo, non tanto per evitare che un evento così ignominioso abbia a ripetersi, quanto per emendare, con questo gesto così magnifico, la colpa che potrebbe essergli imputata: rigettando lo scudo, Ruggiero dimostra di poterne, e volerne, fare a meno, dopo averlo comunque, in alcuni casi volontariamente, in questo involontariamente, usato. Teme che se si sapesse in giro che una sua sola vittoria è dovuta alla magia, siano poi ricondotte ad essa anche tutte le altre, che gli derivano da legittimo valore. Orlando, di contro, si libera dell'archibugio senza averlo mai usato, e senza avere in programma di usarlo mai, per evitare che altri se ne impadroniscano. Per quanto in entrambi i casi il mezzo sia disonorevole, la risoluzione dei paladini è dettata da motivazioni ben diverse. Del resto, diversa è anche l'ingiusta natura del mezzo; per quanto, infatti, tanto l'archibugio quanto lo scudo comportino una vittoria sleale, l'uno lo fa provocando la morte, l'altro solo un temporaneo stordimento; e per quanto in entrambi sia adombrata la natura magica, nel caso dell'archibugio si tratta solo di una metafora: la creazione è riproducibile, e questo lo rende ben più pericoloso. Tuttavia, simile è il modo i cui i due cavalieri scelgono di liberarsi dell'oggetto compromettente: entrambi, infatti, lo gettano in acqua profonda (nel caso di Orlando l'oceano, qui in un pozzo); ed entrambi, prima di liberarsene, gli rivolgono una breve apostrofe.

Mentre così pensando seco giva,  
venne in quel che cercava a dar di cozzo;  
che 'n mezzo de la strada soprarriva  
dove profondo era cavato un pozzo.  
Quivi l'armento alla calda ora estiva  
si ritraea, poi ch'avea pieno il gozzo.  
Disse Ruggiero: -Or proveder bisogna  
che non mi facci, o scudo, più vergogna.

Più non starai meco: e questo sia  
L'ultimo biasmo c'ho d'averne al mondo.-  
Così dicendo, smonta ne la via:  
piglia una grossa pietra e di gran pondo,  
e la lega allo scudo, et ambi invia  
per l'alto pozzo a ritrovarne il fondo;  
e dice: -Così giù statti sepulto,  
e teco stia sempre il mio obbrobrio occulto-

Il pozzo è cavo, e pieno al sommo d'acque;  
grieve è lo scudo, e quella pietra grieve.  
Non si fermò fin che nel fondo giacque:  
sopra si chiuse il liquor molle e lieve.

(XXII, 91-3)

Rigettando lo scudo, Ruggiero vuole tutelare il proprio buon nome, che è sempre per lui una priorità assoluta, tanto che anche le volte che si è risolto a usare lo scudo lo ha fatto, quasi sempre, in nome del proprio onore; e il proprio onore antepone anche non solo all'amata Bradamante, ma addirittura a Dio, rifiutando in più circostanze di convertirsi al cristianesimo quando teme che la sua conversione potrebbe essere attribuita dalla gente a slealtà, viltà e timore di stare dalla parte dello sconfitto.

Il suo gesto dovrebbe restituirgli gloria, e così fa:

Il nobil atto e di splendor non tacque  
la vaga Fama, e divulgollo in breve;  
e di rumor n'emì, suonando il corno  
e Francia e Spagna e le province intorno.

Poi che di voce in voce si fe' questa  
strana avventura in tutto il mondo nota,  
molti guerrier si missero all'inchiesta  
e di parte vicina e di remota:  
ma non sapean qual fosse la foresta  
dove nel pozzo il sacro scudo nuota;  
che la donna che fe' l'atto palese,  
dir mai non volse il pozzo né il paese.

(XXII, 93-4)

Abbiamo già osservato come gli oggetti magici siano oggetto di inchiesta solo da parte di cavalieri di minor valore (e, ovviamente, onore), e solo in maniera collaterale rispetto al poema, come avvien in questo caso. In quanto oggetto propriamente magico (non solo in senso figurato), e, come abbiamo già osservato, non responsabile di omicidi, lo scudo è oggetto di uno sguardo assai più benevolo, rispetto all'archibugio; come abbiamo notato, Ruggiero lo rigetta, ma solo dopo averne fatto uso. L'aneddoto secondo il quale lo scudo non sarebbe stato più ritrovato serve a giustificare il fatto che lo scudo, nel mondo del Cinquecento, non c'è; mentre c'è, invece, l'archibugio, che è stato recuperato dal diavolo. La vicenda del *Furioso* pare volersi inserire così non in un mondo alternativo, ma in un passato compatibile, a chi voglia stare al gioco narrativo, con la realtà presente. Quindi la magia, pare suggerire Ariosto, esiste veramente, come l'ippogrifo, che è "naturale", per quanto "raro". Ed esiste ancora, da qualche parte, nel nostro mondo che ne sembra privo: è nascosta, magari in fondo a un pozzo, ma basterebbe volerla cercare, e saperla trovare.

# Le armi

## Armi di Nembrotte

### Proprietari:

XIV: prima apparizione, in possesso di Rodomonte

XXXV: sconfitto da Bradamante, Rodomonte abbandona le armi; Bradamante le appende nel sacrario di Isabella

Nel canto XIV Ariosto ricorda la peculiarità dell'armatura di Rodomonte:

Armato era d'un forte e duro usbergo,  
che fu di drago una scagliosa pelle.  
Di questo già si cinse il petto e 'l tergo  
quello avol suo ch'edificò Babelle,  
e si pensò cacciar de l'aureo albergo,  
e tòrre a Dio il governo de le stelle:  
l'elmo e lo scudo fece far perfetto,  
e il brando insieme; e solo a questo effetto.

(XIV, 118)

Il dettaglio che l'armatura sia di pelle di "drago" era già stato riferito da Boiardo in diversi passi (*Inn.* II, VII, 5, 7-8; II, XIVm 33, 1-8 e 34, 1-2; II, XV, 5, 5-8).<sup>87</sup>

Tutta la storia dell'armatura di Nembrotte era già stata raccontata nell'*Innamorato*, II, XIV, 32-33: "Ed ha quel brando sì meraviglioso/ Qual già Nembroto fece fabricare/ Nembroto il fier gigante, che in Tesaglia/ Sfidò già Dio con seco a la battaglia/ Poi quel superbo per la sua arroganza/ fece in Babel la torre edificare/ Ché de giongere in celo avea speranza/ E quello a terra tutto ruinare".<sup>88</sup> Come osservano Zatti e Ceserani, qui Ariosto rifiuta la curiosa contaminazione adottata da Boiardo della mitologia greca ed ebraica,<sup>89</sup> ma riprende l'impostazione della vicenda, che è richiamata anche nel canto XXVI: "mi credo ch'a difendere la testa/ di Rodomonte l'elmo non bastasse,/ l'elmo che fece il re far di Bebelle/ quando muover pensò guerra alle stelle" (121, 5-8).

La stessa costruzione dell'armatura di Nembrotte è stata improntata a intenti sacrileghi; e ciò ben si attaglia al suo attuale proprietario:

---

<sup>87</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XIV, 118

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

Rodomonte non già men di Nembrotte  
indomito, superbo e furibondo,  
che d'ire al ciel non tarderebbe a notte  
quando la strada si trovasse al mondo.

(XIV, 119)

Del resto, solo nell'ottava precedente, Ariosto scrive sempre a proposito di Rodomonte: "Dove nel caso disperato e rio/ gli altri fan voti, egli bestemmia Dio" (XIV, 117, 7-8). Anche l'empietà di Rodomonte trova la sua matrice in Boiardo, dove ritroviamo, quasi identico, questo stesso verso (*Inn.* VI, 30, 1-2).<sup>90</sup>

Forse è proprio a causa del disegno peccaminoso che ha portato al loro essere forgiate che, malgrado la grande rilevanza, per così dire, storica, e le loro potenzialità, le armi di Rodomonte non sono oggetto d'inchiesta da parte di nessuno dei paladini né dei saraceni; del resto, a essere oggetto d'inchiesta sono quasi sempre beni in possesso di cavalieri cristiani, e questa regola ha una validità assoluta per quanto riguarda le armi. I cristiani non ambiscono per desiderio di gloria a possedere cose che appartengono a pagani, mentre, viceversa, i pagani ambiscono alle proprietà dei cristiani: questo perché i cristiani sono i cavalieri più famosi e invidiati, e perché i pagani, più dei cristiani, perseguono uno scopo individuale più che dare un contributo a una guerra collettiva.

In conseguenza di ciò, le armi di Rodomonte non subiscono grandi passaggi di mano.

Gli sono d'aiuto in molteplici circostanze, dando il loro decisivo contributo alle grandi prodezze del cavaliere: a partire dal canto XVIII, quando questi, da solo, sta mettendo a ferro e fuoco Parigi.

Otto scontri di lance, che da forza  
di tali otto guerrier cacciati foro,  
sostenne a un tempo la scagliosa scorza  
di ch'avea armato il petto il crudo Moro.  
Come legno si drizza, poi che l'orza  
lenta il nochier che crescer sente il Coro,  
così presto rizzossi Rodomonte  
dai colpi che gittar doveano un monte.

(XVIII, 9)

Percosso fu tutto in un tempo anch'esso  
da molti colpi in tutta la persona;

---

<sup>90</sup> *ibid.*

ma non gli fan più ch'all'incude l'ago:  
sì duro intorno ha lo scaglioso drago.

(XVIII, 12)

La particolarità dell'armatura è tale da rendere il cavaliere pagano assolutamente riconoscibile: "Quando fu noto il Saracino atroce/ all'arme istrane, alla scagliosa pelle" (XVI, 21, 1-2). A causa dell'aspetto della sua armatura, frequente è il paragone tra Rodomonte e un serpente, che del resto nella terminologia romanzesca (e fiabesca) è sinonimo perfettamente interscambiabile di "drago" (della cui pelle è effettivamente fatta l'armatura); e infatti, di un drago è la descrizione che se ne dà.

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

(XVII, 11)<sup>91</sup>

Malgrado la sua straordinaria armatura, però, Rodomonte è costretto a fuggire da Parigi perché le forze che lo contrastano sono troppo superiori. L'armatura di Nembrotte lo proteggerà ancora durante il duello con Ruggiero (XXVI, 121): ma solo perché questi non ha con sé Balisarda, che sarebbe in grado di tagliarle come se fossero state di carta; Ariosto ha fatto in modo che il cavaliere perdesse la sua magica spada, ovviamente a causa di un colpo a tradimento, prima dell'inizio del duello, in modo tale da assicurare la sopravvivenza di Rodomonte senza che però questa fosse imputabile a una mancanza di valore del protagonista.

Questo primo scontro tra Ruggiero e Rodomonte si conclude dunque con un nulla di fatto, anche perché viene interrotto. Quando il duello verrà replicato, alla conclusione del poema, i rapporti di possesso degli oggetti saranno invertiti; se prima Ruggiero aveva perso Balisarda e

---

<sup>91</sup> Cfr. la descrizione di Pirro in VIRGILIO, *Eneide*, libro II, vv. 469-475:

"Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus  
exultat telis et luce coruscus aena:  
qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus,  
frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat,  
nunc, positus novus exuviis nitidusque iuventa,  
lubrica convolvit sublato pectore terga  
arduus ad solem, et linguis micat ore trisulcis"

Rodomonte aveva l'armatura di Nembrotte, questa volta Ruggiero avrà Balisarda, e Rodomonte non avrà più le sue armi magiche. Come le ha perdute?

Ancora al momento di prepararsi per il duello con Mandricardo le possedeva:

Nel padiglion ch'è più verso ponente  
sta il re d'Algier, c'ha membra di gigante.  
gli pon lo scoglio indosso del serpente  
l'ardito Ferrau con Sacripante.

(XXVII, 49)

A privarlo di esse è Bradamante, quando (non per suo valore, ma grazie alla lancia magica) lo sconfiggerà presso il sacrario di Isabella. Rodomonte aveva costretto tutti coloro che aveva battuto a rimanere prigionieri, e a lasciare le loro armi in omaggio alla tomba della donna. Bradamante, prima di duellare, impone queste condizioni:

-S'abbattuta sarò, di me farai  
quel che degli altri prigion tuoi fatt'hai:

ma s'io t'abbatto, come io credo e spero  
guadagnar voglio il tuo cavallo e l'armi,  
e quelle offerir sole al cimitero,  
e tutte l'altre distaccar da'marmi;  
e voglio che tu lasci ogni guerriero-

(XXXV, 43-44)

A giudizio di Bradamante, per onorare la defunta Isabella saranno un dono assai più appropriato e più gradito le armi di Rodomonte, che è stato il responsabile della sua morte, piuttosto che quelle degli innocenti cavalieri di passaggio.

Sconfitto, Rodomonte

Di terra si levò tacito e mesto;  
e poi ch'andato fu quattro o sei passi,  
lo scudo e l'elmo, e de l'altre arme il resto  
tutto si trasse, e gittò contra i sassi;  
e solo e a piè fu a dileguarsi presto;  
non che commission prima non lassi  
a un suo scudier, che vada a far l'effetto  
dei prigion suoi, secondo che fu detto.



Partissi; e nulla poi più se n'intese,  
se non che stava in una grotta scura.  
Intanto Bradamante avea sospese  
di costui l'arme all'alta sepoltura,  
e fattone levar tutto l'arnese,  
il qual dei cavallieri, alla scrittura  
conobbe de la corte esser di Carlo;  
non levò il resto, e non lasciò levarlo.

(XXXV, 51-2)

Le armi di Nembrotte diventano così il più prezioso tra i molteplici trofei dei cavalieri pagani appesi sopra la tomba di Isabella; e questa sarà la loro ultima apparizione nel poema. Dunque è in parte merito di Bradamante (del suo intervento, se non del suo valore) se Rodomonte non indossa queste armi al momento del duello conclusivo con Ruggiero: questo fa sì che, indirettamente, la guerriera contribuisca alla vittoria del suo sposo. Ma del resto, come aveva anticipato Ariosto al canto XXVI, qualora Ruggiero avesse impugnato Balisarda le armi di Nembrotte non sarebbero servite a proteggere il saracino. E, quand'anche il lettore non lo ricordasse, Ariosto, al momento del verificarsi del duello, lo ripete:

Non si trovò lo scoglio del serpente,  
che fu sì duro, al petto Rodomonte,  
né di Nembrotte la spada tagliente,  
né 'l solito elmo ebbe quel dì alla fronte;  
che l'usate arme, quando fu perdente  
contro la donna di Dordona al ponte,  
lasciato avea sospese ai sacri marmi,  
come di sopra avervi detto parmi.

Egli avea un'altra assai buona armatura,  
non come era la prima già perfetta:  
ma né questa né quella né più dura  
a Balisarda si sarebbe retta;  
a cui non osta incanto né fattura,  
né finezza d'acciar né tempra eletta.  
Ruggier di qua di là sì ben lavora,  
ch'al pagan l'arme in più loco fora.

(XLVI, 119-120)

## **Balisarda**

### **Proprietari:**

VII: nominata per la prima volta quando Ruggiero la cinge mentre si prepara a fuggire dal castello di Alcina

XLI: a causa di una tempesta Ruggiero abbandona Balisarda su una nave, dove Orlando la recupera

XLIV: Orlando restituisce la spada a Ruggiero

XLV: A Ruggiero viene restituita nuovamente Balisarda (che gli era stata tolta quando era stato fatto prigioniero dagli uomini di Leone)

Balisarda, come altre gloriose armi in possesso di pagani, non è oggetto di inchiesta da parte di nessuno dei cavalieri, e non subisce grandi passaggi di mano. Se viene nominata, è soprattutto per decantarne le sue potenzialità guerresche. Compare per la prima volta nel canto VII, quando Ruggiero la cinge nell'apprestarsi a fuggire dal castello di Alcina: "E Balisarda poi si pone al fianco/ (che così nome la sua spada avea)". Balisarda era appartenuta a Orlando, cui l'aveva rubata Brunello, dandola a Ruggiero. La spada era stata forgiata da una fata, Falerina, e aveva la capacità di tagliare agevolmente qualunque metallo o materiale, indipendentemente dalla sua resistenza o dagli incantesimi che lo tutelavano. Lo stesso Ariosto lo ricorda nel canto XXV, nel momento in cui Ruggiero combatte per salvare Ricciardetto:

D'ogni suo colpo mai non cadea manco  
d'un uom in terra, e le più volte un paio;  
e quattro a un colpo e cinque n'uccise anco,  
sì che si venne tosto al centinaio.  
tagliava il brando che trasse dal fianco  
come tenero latte, il duro acciaio.  
Falerina, per dar morte a Orlando,  
fe' nel giardin d'Orgagna il crudel brando.

Averlo fatto poi ben le rincrebbe,  
che 'l suo giardin disfar vide con esso.  
Che strazio dunque, che ruina debbe  
far or ch'in man di tal guerriero è messo?

(XXV, 16-7)

L'immagine dell'acciaio tagliato come latte è pulcesca (*Morg.* XVIII, 106, 4).<sup>92</sup> Balisarda ha, di fatto, un potere paragonabile per certi versi a quello dell'anello di Angelica: non solo, infatti, è in grado di tagliare qualunque metallo, ma contro di essa non hanno efficacia neppure armature o scudi incantati.

Balisarda risulta pressoché assente nella parte iniziale del poema, quasi dimenticata. Tra il canto VII e il XXV non è più citata per nome, per quanto indubbiamente Ruggiero la usi in molteplici occasioni, prima di allora: ad esempio al momento di affrontare l'Orca, quando estrae una spada che non può essere altro che Balisarda. Si tratta però proprio di lei? Ariosto sembra aver dimenticato di che oggetto magico si tratti. Contro la pelle dell'animale, l'incredibile capacità della spada di fendere qualunque materiale sembra fare cilecca, senza che l'autore lo rilevi o che il proprietario se ne mostri minimamente sorpreso.

Nel canto XXVI, al contrario, Balisarda viene nominata con rinnovata frequenza, e con essa tornano in auge le sue straordinarie capacità, come vediamo a cominciare da quando Marfisa osserva ammirata Ruggiero che combatte:

Mirava quelle orribili percosse,  
miravale non mai cadere in fallo:  
parea che contro Balisarda fosse  
il ferro carta, e non duro metallo.  
Gli elmi tagliava e le corazze grosse,  
e gli uomini fendea fin sul cavallo,  
e li mandava in parti uguali al prato,  
tanto da l'un quanto da l'altro lato.

(XXVI, 21)

Poi, quando Ruggiero si appressa a combattere con Mandricardo: “E tutto a un tempo Balisarda stringe,/ la buona spada, e me' lo scudo imbraccia” (XXVI, 106).

Mentre Ruggiero affronta Rodomonte, Mandricardo lo colpisce a tradimento:

Mandricardo gli grida: -O la battaglia  
differisci, Ruggiero, o meco fàlla-;  
e crudele e fellon più che mai fosse,  
Ruggier su l'elmo in questo dir percosse.

---

<sup>92</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XXV, 16

Fin sul collo al destrier Ruggier s'inchina,  
né, quando vuolsi rilevar, si puote;  
perché gli sopraggiunge la ruina  
del figlio d'Ulien che lo percuote.  
Se non era di tempra adamantina,  
fesso l'elmo gli avria fin tra le gote.  
Aprè Rugier le mani per l'ambascia,  
e l'una il fren, l'altra la spada lascia.

Se lo porta il destrier per la campagna:  
dietro gli resta in terra Balisarda.

(XXVI, 116-8)

Ruggiero proseguirà il duello brandendo la spada di Viviano: questo farà sì che i suoi colpi non siano mortali, come avrebbero potuto essere altrimenti. Privando Ruggiero della sua arma per un brevissimo intervallo di tempo, Ariosto fa in modo che il duello non abbia conseguenze letali per nessuno, senza però che la cosa sia imputabile a un disvalore del paladino.

Ancora una volta, un cavaliere onorevole viene privato di un oggetto in suo possesso con un atto di slealtà: è interessante però come in questo caso la privazione non consista in un vero e proprio furto. Nell'intrecciarsi di contese ordite dalla Discordia, una spada potente come Balisarda non ha alcun ruolo; e anzi, quando, come adesso, giace abbandonata, non c'è alcuno che cerchi di approfittare dell'occasione per sottrarla, al punto che non viene neppure detto che Ruggiero la riprende: si assume semplicemente che sia accaduto.

Nel canto XXVII, quando Sacripante riconosce Frontalatte e ricorda come ne è stato privato, viene ricordato anche come Ruggiero è venuto in possesso di Balisarda:

Inanzi Albracca glie l'avea Brunello  
tolto di sotto quel medesimo giorno  
ch'ad Angelica ancor tolse l'anello,  
al conte Orlando Balisarda e 'l corno,  
e la spada a Marfisa: et avea quello,  
dopo che fece in Africa ritorno,  
con Balisarda insieme a Ruggier dato,  
il qual l'avea Frontino poi nomato.

(XXVII, 72)

Nel corso del poema, il futuro capostipite della stirpe estense perderà sia Frontino che Balisarda, per poi rientrare in loro possesso in modo più onorevole che tramite un dono di qualcosa che è stato precedentemente oggetto di furto.

Nel canto XXX, Ruggiero duella con Mandricardo per il possesso delle armi di Ettore: anche in questo caso, Balisarda compie meraviglie. A rendere il duello ancora più spettacolare è il fatto che Mandricardo impugna Durindana: nelle mani del malvagio saracino e del suo avversario futuro cristiano si affrontano dunque la più famosa spada della materia carolingia e una straordinaria arma di matrice romanzesca.

Ferirsi alla visiera, ch'era doppia,  
et a pena anco la furia resse.  
L'un colpo appresso all'altro si raddoppia:  
le botte più che grandine son spesse,  
che spezza fronde e rami e grano e stoppia,  
e uscir invan fa la sperata messe.  
Se Durindana e Balisarda taglia  
sapete, e quanto in queste mani vaglia. (XXX, 50)

L'equivalenza di potere delle spade serve, in questo caso, a sottolineare lo squilibrio di valore che sussiste, invece, tra Ruggiero e il suo avversario. Non che Mandricardo sia indegno, anzi, come ha già dimostrato in precedenza, e come Ariosto si preoccupa di sottolineare, è un valente cavaliere: ma il suo essere prode mette ancora più in risalto la destrezza di chi, infine, lo sconfigge.

Ma degno di sé colpo ancor non fanno,  
sì l'uno e l'altro ben sta su l'aviso.  
Uscì da Mandricardo il primo danno,  
per cui fu quasi il buon Ruggiero ucciso:  
d'uno di quei gran colpi che far sanno  
gli fu lo scudo per mezzo diviso,  
e la corazza apertagli di sotto;  
e fin sul vivo il crudel brando ha rotto.

L'aspra percossa agghiacciò il cor nel petto,  
per dubbio di Ruggiero, ai circostanti,  
nel cui favor si conosceva lo affetto  
dei più inchinar, se non di tutti quanti.

E se Fortuna ponesse ad effetto  
quel che la maggior parte vorria inanti,  
già Mandricardo sarebbe morto o preso:  
sì che 'l suo colpo ha tutto il campo offeso.

Io credo che qualche agnol s'interpose  
per salvar da quel colpo il cavalliero.

(XXX, 51-3)

Il colpo inferto da Durindana divide lo scudo di Ruggiero e trapassa anche la sua corazza, tanto è grande la potenza della lama: in scontri di questo genere, l'armatura è pressoché inutile, perché i colpi di queste armi giungono sempre a fare danno. È questo che mette in primo piano il valore dei cavalieri che si affrontano, e anche, di contro, i loro errori: infatti, quando un fendente non è letale la colpa non può essere che della mano che lo ha inferto.

E proprio la collera di Ruggiero per la ferita ricevuta fa sì che la sua reazione non sia quella che avrebbe potuto: infatti, colpisce di piatto, ed è questo a salvare temporaneamente la vita di Mandricardo.

Ma ben senza più indugio gli rispose,  
terribil più che mai fosse, Ruggiero.  
La spada in capo a Mandricardo pose;  
ma sì lo sdegno fu subito e fiero,  
e tal fretta gli fe', ch'io men l'incolpo  
se non mandò a ferir di taglio il colpo.

Se Balisarda lo giungea pel dritto,  
l'elmo d'Ettore era incantato invano.  
Fu sì del colpo Mandricardo afflitto,  
che si lasciò la briglia uscir di mano.  
D'andar tre volte accenna a capo fitto,  
mentre scorrendo va d'intorno il piano  
quel Briigliador che conoscete al nome,  
dolente ancor de le mutate some.

(XXX, 53-4)

Mandricardo è solo stordito, come era avvenuto a Ruggiero quando il Tartaro lo aveva colpito a tradimento, nel loro precedente duello. Furioso, torna a sua volta all'attacco: e, come era il caso di Ruggiero, se colpisse nel modo giusto, con una spada come Durindana, potrebbe senz'altro

uccidere. Ma il punto è che non riesce a colpire come avrebbe voluto: e non, in questo caso, per la troppa collera, ma perché la prontezza di riflessi di Ruggiero glielo vieta.

Calcata serpe mai tanto non ebbe,  
né ferito leon, sdegno e furore  
quanto il Tartaro, poi che si riebbe  
dal colpo che di sé lo trasse fuore.  
E quanto l'ira e la superbia crebbe,  
tanto e più crebbe in lui forza e valore:  
fece spiccare a Briogliadoro un salto  
verso Ruggiero, e alzò la spada in alto.

Levossi in su le staffe, et all'elmetto  
segnolli: e si credette veramente  
Partirlo quella volta fin al petto:  
ma fu di lui Ruggier più diligente;  
che, pria che 'l braccio scenda al duro effetto,  
gli caccia sotto la spada pungente,  
e gli fa ne la maglia ampla finestra,  
che sotto difendea l'ascella destra.

E Balisarda al suo ritorno trasse  
di fuori il sangue riepido e vermiglio,  
e vietò a Durindana che calasse  
impetuosa con tanto periglio;  
ben che fin su la groppa si piegasse  
Ruggiero, e per dolor strignesse il ciglio:  
e s'elmo in capo avea di peggior tempre,  
gli era quel colpo memorabil sempre.

(XXX, 55-7)

Il colpo di Durindana giunge, dunque, mitigato, e questo consente all'elmo di Ruggiero di ripararlo. Ma niente può riparare ai colpi di Balisarda:

Ruggier non cessa, e spinge il suo cavallo  
e Mandricardo al destro fianco trova.  
Quivi scelta finezza di metallo  
e ben condotta tempra poco giova

contro la spada che non scende in fallo;  
che fu incantata non per altra prova,  
che per far ch'a suoi colpi nulla vaglia  
piatra incantata et incantata maglia.

Taglione quanto ella ne prese, e insieme  
lasciò ferito il Tartaro nel fianco,  
che 'l ciel bestemmia, e di tant'ira freme,  
che 'l tempestoso mare è orribil manco.

(XXX, 57-8)

Mandricardo mena un ultimo colpo con Durindana, che trapassa l'armatura di Ruggiero sulla gamba. Gravemente ferito, Ruggiero riesce comunque a dare a Mandricardo il colpo di grazia:

De l'un, come de l'altro, fatte rosse  
il sangue l'arme avea con doppia riga;  
tal che diverso era il parer, chi fosse  
di loro, ch'avesse il meglio in quella briga.  
Ma quel dubbio Ruggier tosto rimosse  
con la spada che tanti ne castiga:  
mena di punta, e drizza il colpo crudo  
onde gittato avea colui lo scudo.

Fora de la corazza il lato manco,  
e di venire al cor trova la strada;  
che gli entra più d'un palmo sopra il fianco:  
sì che convien che Mandricardo cada  
d'ogni ragion che può ne l'augel bianco,  
e che può aver de la famosa spada;  
e da la cara vita cada insieme,  
che, più che spada e scudo, assai gli preme.

(XXX, 63-4)

Mandricardo ferirà ancora una volta, prima di cadere: comunque, la vittoria finale spetterà a Ruggiero con Balisarda.

Nel canto XXXVI, Ruggiero cerca di separare Bradamante e Marfisa che combattono. La guerriera pagana, offesa dal suo comportamento, lo assale, e Ruggiero si difende con Balisarda, ma avendo cura di colpire di piatto: e questo fa sì che, ancora una volta, un duello non si svolga su un



piano di parità tra i contendenti, perché, se l'una attacca per uccidere, l'altro non è intenzionato neppure a ferire. In tal modo, di fatto, il confronto tra i due cavalieri non avviene: e, del resto, sarebbe risultato disonorevole se Ruggiero avesse duellato con una donna, per di più senza vincere.

Vero è ch'un pezzo il giovane gagliardo  
di non fare il potere ebbe riguardo.

sapea ben la virtù de la sua spada;  
che tante esperienze n'ha già fatto.  
ove giunge convien che se ne vada  
l'incanto, o nulla giovi, e stia di piatto;  
sì che ritiene che 'l colpo suo non cada  
di taglio o punta, ma sempre di piatto.  
Ebbe a questo Ruggier lunga avvertenza;  
ma perdé a un tratto la pazienza;

(XXXVI, 54-5)

A seguito di un colpo particolarmente crudele di Marfisa, Ruggiero si fa prendere dalla furia:

Per questo ogni pietà da sé rimuove;  
par che negli occhi avampi una facella:  
e quanto può cacciar, caccia una punta.  
Marfisa, mal per te se n'eri giunta!

(XXVI, 57)

Balisarda va però a conficcarsi in un cipresso; e, proprio adesso che il duello è cominciato sul serio, la voce di Atlante interviene ad interromperlo, rivelando a Ruggiero e Marfisa che loro altri non sono che fratello e sorella. Al che, tra i due ogni lite cessa.

Nel canto XXXVIII, al momento del duello con Ruggiero Rinaldo concorda di combattere piedi, con l'ascia e con il pugnale: dunque, Balisarda non entra nello scontro.

O fosse caso, o fosse pur ricordo  
di Malagigi suo provido e saggio,  
che sapea quanto Balisarda ingordo  
il taglio avea di fare all'arme oltraggio;  
combatter senza spada fur d'accordo  
l'uno e l'altro guerrier, come detto aggio.

(XXXVIII, 75)

Per la prima e unica volta, accade che i cavalieri si pongano il problema dello svantaggio comportato dall'uso di armi magiche anche riguardo a una lama come Balisarda, in grado di fendere ogni metallo: in genere, come abbiamo già esposto in precedenza, veniva considerato ingiusto solo il beneficio comportato da armi o oggetti che consentivano di evitare completamente lo scontro, mentre il fatto che una determinata spada agevolasse il possessore non era minimamente affrontato, come, del resto, non si pone mai la questione del vantaggio che in uno scontro fisico hanno paladini praticamente invulnerabili come Orlando o Ferrau. Anche qui, comunque, il problema non viene posto in termini di onore: Rinaldo non dice che sarebbe ingiusto che Ruggiero usasse Balisarda, ha semplicemente l'accortezza (forse solo per caso) di proporre un duello senza spada.

Nel canto XL Ruggiero, nel combattere contro Dudone, di nuovo usa Balisarda solo di piatto, per non ferire un parente della sua donna:

per questo mai di punta non gli trasse  
e di taglio rarissimo ferìa.

Schermiasi, ovunque la mazza calasse,  
or ribattendo, or dandole la via.

Crede Turpin che per Ruggier restasse,  
che Dudon morto in pochi colpi avria:  
né mai, qualunque volta si scoperse,  
ferir, se non di piatto, lo sofferse.

Di piatto usar potea, come di taglio,  
Ruggier la spada sua ch'avea gran schena;  
e quivi a strano giuoco di sonaglio  
sopra Dudon con tanta forza mena,  
che spesso agli occhi gli pon tal barbaglio,  
che si ritien di non cadere a pena.

(XL, 81-2)

Per la prima volta Ariosto chiarisce come la costola nel mezzo della spada di Ruggiero (“schena”), fosse particolarmente ampia, in modo da consentirgli di usare agevolmente la lama di piatto come così spesso ha fatto nel corso del poema. Quello del “sonaglio” è un gioco di bambini, citato anche nel Pulci: il riferimento serve a chiarire da una parte la dinamica dello scontro, dall'altra l'intenzione non offensiva di Ruggiero.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a XL, 82

Accortosi del fatto che l'avversario non vuole ferirlo, Dudone si dichiara vinto dalla sua cortesia, e gli offre in dono sette re pagani che aveva prigionieri. Ruggiero si imbarca per la Paganìa, ma, come sempre accade nel *Furioso*, la sua nave viene colta da una tempesta: e, poiché sembra sul punto di affondare, il cavaliere è costretto a gettarsi in mare e raggiungere la più vicina spiaggia a nuoto. La nave però non affonda: si arena su una spiaggia, e a ritrovarla, con il suo prezioso contenuto, è il conte Orlando, recentemente rinsavito grazie ad Astolfo.

Poi che sotto coverta s'introdusse,  
tutta al ritrovò d'uomini scarca:  
vi trovò sol Frontino il buon destriero,  
l'armatura e la spada di Ruggiero;

di cui fu per campar tanta la fretta,  
ch'a tor la spada non ebbe pur tempo.  
Conobbe quella il paladin, che detta  
du Balisarda, e che già fu sua un tempo.  
So che tutta l'istoria avete letta,  
come la tolse a Falerina, al tempo  
che le distrusse anco il giardin sì bello,  
e come a lui poi la rubò Brunello;

e come sotto il monte di Carena  
Brunel ne fe' a Ruggier libero dono.  
Di che taglio ella fosse e di che schena,  
n'avea già fatto esperimento buono;  
io dico Orlando: e n'ebbe però piena  
letizia, e ringrazionne il sommo Trono;  
e si credette (e spesso il disse dopo)  
che Dio gliela mandasse a sì grande uopo:

(XLI, 25-7)

Il “grande uopo” è il duello di Lipadusa che Orlando si appresta a combattere, cui parteciperà anche Gradasso, in possesso non solo di Baiardo ma anche di Durindana. Balisarda è dunque un prezioso aiuto per il paladino, che sulla nave trova anche Frontino e l'usbergo di Ettore, e li distribuisce tra coloro che dovranno combattere con lui. Mentre la sua storica spada diventa l'arma del campione della cristianità, Ruggiero, giunto alla grotta di un eremita, finalmente compie al sua conversione.

Al momento del duello, Orlando si scontra innanzi tutto con Sobrino.

Sobrin lo scudo oppone alla ruina  
Che da la spada vien di Falerina.

Di tal finezza è quella Balisarda,  
che l'arme le puon far poco riparo;  
in man poi di persona sì gagliarda,  
in man d'Orlando, unico al mondo o raro,  
taglia lo scudo; e nulla la ritarda,  
perché cerchiato sia tutto d'acciaro:  
taglia lo scudo e sino al ondo fende,  
e sotto a quello in su la spalla scende.

Scende alla spalla; e perché la ritrovi  
di doppia lama e di maglia coperta,  
non vuol però che molto ella le giovi,  
che di gran piaga non la lasci aperta.  
Mena Sobrin; ma indarno è che si provi  
ferire Orlando, a cui per grazia certa  
diede il Motor del cielo e de le stelle,  
che mai forar non se gli può la pelle.

Raddoppia il colpo il valoroso conte,  
e pensa da le spalle il capo torgli.  
Sobrin che sa il valor di Chiaramonte,  
e che poco gli val lo scudo opporgli,  
s'arretra, ma non tanto che la fronte  
non venisse anco Balisarda a corgli.  
Di piatto fu, ma il colpo tanto fello,  
ch'amaccò l'elmo, e gl'intronò il cervello.

(XLI, 74-7)

Credendo Sobrino morto, Orlando si dedica a Gradasso, per proteggere Brandimarte, che rispetto al pagano ha armi inferiori, e forse, osserva Ariosto, è anche meno forte. Lasciando perdere il precedente avversario, Gradasso si appresta a combattere con Orlando, e constata con meraviglia lo straordinario potere di Balisarda, in grado di affondare persino nell'usbergo di Ettore che finora lo aveva riparato da qualunque colpo.

Voltasi al conte, e Brandimarte lassa,  
e d'una punta lo trova al camaglio:  
fuor che la carne, ogni altra cosa passa:  
per forar quella è vano ogni travaglio.  
Orlando a un tempo Balisarda abbassa:  
non vale incanto ov'ella mette il taglio.  
L'elmo, lo scudo, l'osbergo e l'arnese,  
venne fendendo in giù ciò ch'ella prese;

e nel volto e nel petto e ne la coscia  
lasciò ferito il re di Sericana  
di cui non fu mai tratto sangue, poscia  
ch'ebbe quell'arme: or gli par cosa strana  
che quella spada (e n'ha dispetto e angoscia)  
le tagli or sì; né pur è Durindana.  
E se lungo il colpo era o più appresso  
l'avria dal capo insino al ventre fesso.

Non bisogna più aver ne l'arme fede,  
come avea dianzi; che la prova è fatta.  
Con più riguardo e più ragion procede  
che non solea; meglio al parar si adatta.

(XLI, 83-5)

È con Balisarda che Orlando uccide tutti e due i pagani che muoiono a Lipadusa.

Qual nomade pastor che vedut'abbia  
fuggir strisciando l'orrido serpente  
che il figliuol che giocava ne la sabbia  
ucciso gli ha col venenoso dente,  
stringe il baston con còlera e con rabbia;  
tal la spada, d'ogni altra più tagliente,  
stringe con ira il cavallier d'Aglante:  
il primo che trovò, fu 'l re Agramante;

che sanguinoso e de la spada privo,  
con mezzo scudo e con l'elmo disciolto,

e ferito in più parti ch'io non scrivo,  
s'era di man di Brandimarte tolto,  
come i piè all'astor sparvier mal vivo,  
a cui lasciò alla coda invido o stolto.  
Orlando giunse, e messe il colpo giusto  
ove il capo si termina col busto.

Sciolto era l'elmo e disarmato il collo  
sì che lo tagliò netto come giunco.  
cadde, e diè nel sabbion l'ultimo crollo  
del regnator di Libia il grave trunco.  
Corse lo spirto all'acque, onde tirollo  
Caron nel legno suo col graffio adunco.  
Orlando sopra lui non si ritarda,  
ma trova il Serican con Balisarda.

(XLII, 7-9)

Trapassata ancora una volta l'armatura di Gradasso senza difficoltà, Balisarda lo uccide. In tal modo, Orlando recupera la sua Durindana; e, nel canto XLIV, è libero di restituire Balisarda a Ruggiero, ora convertitosi, insieme a Frontino e all'usbergo di Ettore. I paladini, infatti, malgrado la loro costante ricerca degli oggetti di desiderio, non tendono all'accumulo di beni sovrannumerari, e ciascuno si accontenta di avere una spada, un'armatura e un cavallo.

Ruggier che era stato in esilio tanto,  
né da lo scoglio avea mai mosso il piede,  
tolse licenzia da quel mastro santo  
ch'insegnata gli avea la vera fede.  
La spada Orlando gli rimesse a canto,  
l'arme d'Ettore, e il buon Frontin gli diede;  
sì per mostrar del suo amor segno espresso  
sì per saper che dianzi erano d'esso.

E quantunque miglior ne l'incantata  
spada ragione avesse il paladino,  
che con pena e travaglio già levata  
l'avea dal formidabile giardino,  
che non avea Ruggiero a cui donata  
dal ladro fu, che gli diede ancor Frontino;

pur volentier gliele donò col resto  
de l'arme, tosto che ne fu richiesto.

(XLIV, 16-7)

Di nuovo, Ruggiero riceve Balisarda in dono, ma non da un ladro, bensì dal più legittimo dei possessori, nonché paladino della cristianità: si tratta quasi di un regalo di benvenuto, che segna la rinascita del cavaliere a una nuova vita spirituale. Un nuovo dono, del resto, era l'unico modo che aveva Ariosto per far rientrare Ruggiero in possesso della spada: una volta diventato cristiano, infatti, questi non poteva certo contenderla a Orlando; e anche se lo avesse fatto ci saremmo trovati, come in situazioni simili, davanti a uno scontro insolubile.

Dal momento che la famiglia di Bradamante desidera darla in moglie a Leone, figlio di Costantino, piuttosto che a Ruggiero, il cavaliere inizia una sua personale crociata contro i Greci. Con l'aiuto di Balisarda, lui solo causa una straordinaria devastazione nell'esercito di Costantino. Preso prigioniero nel sonno, è poi liberato dallo stesso Leone con straordinario atto di cortesia. Ruggiero diviene così debitore del suo odiato rivale; anzi, per pagare questo debito si assume l'impegno di duellare con Bradamante così da guadagnare il diritto alla sua mano, ma non per sé, bensì per Leone.

Al momento di condurlo in Francia, Leone gli restituisce anche Balisarda (che, sebbene non venga detto esplicitamente, si suppone gli sia stata sottratta al momento della sua cattura): "e seco avea Ruggiero, a cui le buone/ arme avea fatto rendere e Frontino" (XLV, 61, 5-6). Tuttavia, per il duello con l'amata Bradamante Ruggiero rinuncia a usare la sua spada incantata:

A questa impresa un'altra spada volle;  
che ben sapea che contra a Balisarda  
saria ogn'osbergo, come pasta, molle;  
ch'alcuna tempra quel furor non tarda:  
e tutto 'l taglio anco a quest'altro tolle  
con un martello, e la fa meno gagliarda.

(XLV, 68)

Pur volendo combattere onestamente per riguardo dell'accordo che ha con Leone, infatti, Ruggiero non vuole far del male alla sua donna.

Userà Balisarda solo in un'altra occasione: al momento del duello conclusivo con Rodomonte. Le lance, infatti, si rompono al primo assalto, e i due guerrieri "con le pungenti spade incominciaro/ a tentar dove il ferro era più raro" (XLVI, 118, 7-8). Quando in precedenza si erano affrontati, Ruggiero impugnava una spada meno valente, e Rodomonte aveva la sua famosa

armatura di scaglie di drago ereditata da Nembrotte: ora Ruggiero ha la sua Balisarda, mentre Rodomonte ha un'armatura di peggior qualità.

Egli avea un'altra assai buona armatura,  
non come la prima già perfetta:  
ma né questa né quella né più dura  
a Balisarda si sarebbe retta;  
acui non osta incanto né fattura,  
né finezza d'acciar né tempra eletta.  
Ruggier di qua di là sì ben lavora,  
ch'al pagan l'arme in più d'un loco fora. (XLVI, 120)

Nel corso del duello, per di più, la spada di Rodomonte si rompe quasi subito contro il robusto elmo di Ruggiero, ereditato da Ettore: Ruggiero resta stordito, e l'avversario ne approfitta per gettarlo giù da cavallo. Il valoroso cavaliere si rialza subito: "Ruggiero ad emendar presto quell'onta/ stringe la spada, e col pagan s'affronta" (XLVI, 125, 7-8). Ferisce nuovamente Rodomonte, e, infine, riesce a tirare anche lui giù dal cavallo: al che i due avversari si trovano entrambi a piedi, e Ruggiero è in vantaggio perché la sua spada è ancora intera. Ben presto però i due cavalieri si trovano a lottare corpo a corpo, e Ruggiero, infine, userà il pugnale prima per minacciare e poi per uccidere Rodomonte.



## **Durindana**

### **Proprietari:**

IX: nominata per la prima volta, in possesso di Orlando

XXIII: Orlando appende temporaneamente Durindana a un albero durante il duello con Mandricardo; in seguito la recupera ma poi, impazzito, la getta via

XXIV: Mandricardo sopraggiunge dove Zerbino ha composto le armi di Orlando; si prende la spada e uccide Zerbino che vuole impedirglielo

XXVII: Gradasso si accorge che Mandricardo ha Durindana e ne reclama il possesso: la impugna ma Mandricardo gliela fa cadere di mano

XXX: Ruggiero uccide Mandricardo, Durindana è consegnata a Gradasso

XLII: alla fine del duello di Lipadusa, Orlando prende le armi e i cavalli dei cavalieri morti, tra cui Gradasso, e dunque recupera Durindana

Durindana, così come il proprietario Orlando, compare tardi nel *Furioso*: viene nominata per la prima volta nel canto IX, e solo per dire che non verrà usata. Orlando si sta infatti aggirando nottetempo nel campo pagano, e sebbene abbia occasione di uccidere parecchi Mori indifesi, rifiuta di compiere un atto così vile.

Dormono; e il conte uccider ne può assai:

né però stringe Durindana mai.

(IX, 3)

La impugnerà, invece, contro l'Orca: entrato nella bocca del mostro, userà la spada per ferirlo nel fragile palato. In questo caso, però, Durindana non viene nominata: è nominata più tardi, quando il paladino si trova ad affrontare gli abitanti dell'isola di Ebuda, che lo assalgono in massa, temendo che la morte del mostro possa scatenare la collera del dio che lo aveva evocato.

E ben si fece far subito piazza

che lor si volse, e Durindana prese.

(XI, 50)

Pur essendo disarmato, Orlando è invulnerabile, così non corre alcun pericolo; e mulinando Durindana compie tra la folla una formidabile strage. Userà di nuovo la spada nel duello contro Ferrau per il possesso dell'elmo, e poi nell'affrontare un gruppo di Mori, nel canto XII: i soldati di Alzirdo, re di Norizia, e di Manilardo, re di Tremisenne. Trovandosi di fronte a tanti morti,

Mandricardo rimarrà ammirato, e deciderà di seguire le tracce del cavaliere che è stato capace di compiere questa impresa, per affrontarlo e misurarsi con lui in valore.

È importante rilevare, comunque, che a Durindana non vengono esplicitamente (né implicitamente) attribuite facoltà soprannaturali: le imprese che Orlando compie, per quanto straordinarie, sono riconducibili solo alle sue qualità. E, se qualcuno cerca Durindana, come avviene, non è per il suo potere, ma per la sua storia e per il fascino esercitato dalla figura del suo storico possessore.

Lo stesso Mandricardo è giunto dalla lontana Paganìa per procurarsela.

Non porta spada né baston; ché quando  
l'arme acquistò, che fur d'Ettor troiano,  
perché trovò che lor mancava il brando,  
gli convenne giurar (né giurò invano)  
che fin che non togliea quella d'Orlando,  
mai non porrebbe ad altra spada mano:  
Durindana ch'Almonte ebbe in gran stima,  
e Orlando or porta, Ettor portava prima. (XIV, 43)

Se le armi di Ettore dimostrano altrove di possedere facoltà straordinarie, non si può dire lo stesso di Durindana, che tuttavia Mandricardo ambisce a possedere, quasi, sembrerebbe, per collezionismo. Si tratta, in realtà, di una questione d'onore: dal momento che Mandricardo possiede l'armatura di Ettore, non vuole che qualcuno sia portato a domandarsi perché non ne porta anche la spada, e a concluderne che non è stato in grado di procurarsela. Così, fa un giuramento simile a quello che Ferraù ha fatto nei riguardi dell'elmo: con la differenza che Ferraù non ha effettivamente bisogno di un elmo, essendo invulnerabile, mentre lui potrebbe avere bisogno di una spada. Tale bisogno, comunque, non si manifesta mai nel poema: al momento di rapire Doralice, Mandricardo se la cava egregiamente contro molteplici avversari usando la sola lancia.

Ignora che Durindana sia nelle mani dello stesso cavaliere che ha compiuto la strage tra i Mori, e sulle cui tracce si mette esclusivamente allo scopo di compiere un'impresa memorabile nello sconfiggerlo.

Orlando, nel frattempo, usa prima la lancia e poi Durindana per salvare Zerbino dai Maganzesi:

Tutto in un corso, senza tor di resta  
la lancia, passò un altro in mezzo 'l petto:

quivi lasciolla, e la mano ebbe presta  
a Durindana: e nel drappel più stretto  
a chi fece due parti de la testa  
a chi levò dal busto il capo netto;  
forò la gola a molti; e in un momento  
n'uccise e messe in rotta più di cento.

(XXIII, 60)

Poco dopo, Mandricardo incontra Orlando, che è ancora in compagnia di Zerbino. Mandricardo non lo riconosce per Orlando, dal momento che, proprio per celare la sua identità, il paladino indossa armi nere: ma lo riconosce come colui che ha compiuto la strage tra i Mori e con il quale si era proposto di duellare. Gli spiega dunque perché lo ha seguito, e lo sfida. Orlando loda il suo magnanimo desiderio di farsi valere, ed è disposto a combattere; senonché, nota che il suo avversario non porta la spada.

Il conte tuttavia dal capo al piede  
va cercando il pagan tutto con gli occhi:  
mira ambi i fianchi, indi l'arcion; né vede  
pender né qua né là mazze né stocchi.  
gli domanda di ch'arme si provvede,  
s'avvien che con la lancia in fallo tocchi.  
Rispose quel: -Non te ne pigliar tu cura:  
così a molt'altri ho ancor fatto paura.

Ho sacramento di non cinger spada,  
fin ch'io non tolgo Durindana al conte;  
e cercando lo vo per ogni strada,  
acciò più d'una posta meco sconte.  
Lo giurai (se d'intenderlo t'aggrada)  
quando mi posi quest'elmo alla fronte,  
il qual con tutte l'altr'arme ch'io porto,  
era d'Ettòr, che già mill'anni è morto.

La spada sola manca alle buone arme:  
come rubata fu, non ti so dire.  
Or che la porti il paladino, parme:  
e di qui vien ch'egli ha sì grande ardire.  
Ben penso, se con lui posso accozzarme,

fargli il mal tolto ormai restituire.  
Cercolo ancor, che vendicar disio  
il famoso Agrican genitor mio.

Orlando a tradimento gli diè morte:  
ben so che non potea farlo altrimenti-.  
Il conte più non tacque, e gridò forte:  
-E tu, e qualunque il dice, mente.  
Ma quel che cerchi t'è venuto in sorte:  
io sono Orlando, e uccisil giustamente;  
e questa è quella spada che tu cerchi,  
che tua sarà, se con virtù la merchi.

Quantunque sia debitamente mia,  
tra noi per gentilezza si contenda:  
né voglio in questa pugna ch'ella sia  
più tua che mia; ma a un'arbore s'appenda.  
Levala tu liberamente via  
s'avvien che tu m'uccida o che mi prenda-  
Così dicendo, Durindana prese,  
e 'n mezzo al campo a un arbuscel l'appese.

(XXIII, 77-81)

Lo schema cui abbiamo assistito si ripete anche altrove nel corso del *Furioso*, ad esempio a proposito dell'elmo di Orlando che gli viene conteso da Ferraù. Un pagano incontra Orlando senza riconoscerlo; questi nota che gli manca una parte delle armi, e questi afferma di volersi procurare qualcosa che appartiene al famoso Orlando, gloriandosi di essere in grado di sconfiggerlo e sminuendo le sue imprese precedenti (come fa Mandricardo) o millantando di averlo già battuto in precedenza (come fa Ferraù): Orlando si incollerisce e si rivela, ma, prima di iniziare il duello, si priva del bene conteso (come fa altrove anche Rinaldo, quando duella con Gradasso per Baiardo); e quel bene (come avveniva anche per Rinaldo) gli viene poi sottratto a tradimento, e finisce nelle mani di chi glielo contendeva che lo ottiene senza bisogno di vincere.

Nel caso di Mandricardo, Durindana non viene in suo possesso immediatamente. Lui e Orlando combattono, e, nel corso dello scontro, il cavallo di Mandricardo si imbroglia e fugge, trascinando via il suo possessore e impedendo di fatto la conclusione del duello.

Orlando, sempre leale, aspetta a lungo il ritorno del suo avversario, e, non vedendolo, addirittura si premura di andare a cercarlo.

Rimontò sul destriero, e ste' gran pezzo  
a riguardar che 'l Saracin tornasse.  
nol vedendo apparir, vòlse da sezzo  
egli esser quel ch'a ritrovarlo andasse.

(XXIII, 96)

Sulla strada, troverà però ben altro: le prove del tradimento di Angelica. Orlando cerca a lungo di illudersi che le cose non siano andate come teme, ma poi, di fronte all'evidenza, impazzisce. Il suo impazzimento osserva una serie di stilemi dei romanzi (Le Goff cita, ad esempio, l'*Yvain*<sup>94</sup>), che comportano, oltre alla disperazione, l'assunzione di un atteggiamento catatonico, il digiuno e la spoliazione: il cavaliere, in una sorta di rituale opposto a quello della vestizione, che ha segnato il suo ingresso nella categoria, getta vita l'armatura e le armi, e, nudo, si riduce a uno stato di incoscienza animalesca.

Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,  
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.  
Senza cibo e dormir così si serba,  
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.  
Di crescer non cessò la pena acerba,  
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.  
Il quarto dì, da gran furor commosso,  
e maglie e piastre si stracciò di dosso.

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 tego;  
e cominciò la gran follia, sì orrenda  
che de la più non sarà mai ch'intenda.

In tanta rabbia, in tanto furor venne,  
che rimase offuscato in ogni senso.

---

<sup>94</sup> J. LE GOFF, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 2010, a cura di Michele Sampaolo, pp. 106-7

Di tor la spada in man non gli sovenne;  
che fatto avria mirabil cose, penso.  
Ma né quella, né scure, né bipenne,  
era bisogno al suo vigore immenso.

(XXIII, 134)

Se nella *Chanson de Roland* Orlando, in punto di morte, cerca vanamente di distruggere Durindana perché non cada in mano dei suoi nemici, qui, benché sia in perfetta salute, la getta via dove chiunque può prenderla. La sua regressione a uno stato animalesco e selvaggio comporta necessariamente che non si serva di armi cavalleresche: e, del resto, le sue imprese risultano e risulteranno ancora più mirabili in quanto sono compiute a mani nude, senza l'ausilio di alcun oggetto o strumento, magico o non magico. Tutto quel che Orlando nudo e pazzo fa, lo fa esclusivamente con le sue forze, cosa che raramente accade in un romanzo cavalleresco come il *Furioso* dove, come abbiamo visto, i personaggi sono assai spesso collezione di oggetti. Del resto, l'Orlando privo di oggetti è anche un Orlando privo di sé: non ha più identità, non sa più cosa vuole e agisce in maniera insensata e irrazionale, come una forza primeva della natura. Assieme agli oggetti che possedeva, e forse non è un caso, Orlando ha perso tutte le connotazioni che facevano di lui un individuo.

Nel canto XXIV, Zerbino, che sopravviene in compagnia di Isabella, si trova davanti alla devastazione provocata dalla furia del paladino. Trova le armi di Orlando e Briegliadoro abbandonati, e, cercando, ritrova anche Durindana: “Durindana cercò per la foresta/ e fuor la vide dal fodero starse” (XXIV, 50, 1-2). Zerbino e Isabella comprendono che è avvenuta una tragedia, ma non riescono a comprendere di che cosa si tratti né a darsi una spiegazione: “pensar potrian tutte le cose, eccetto/ che fosse Orlando fuor dell'intelletto” (XXIV, 50, 7-8). Infine, sopraggiunge un pastorello “smorto”:

Costui richiesto da Zerbin, gli diede  
vera informazion di tutto questo.  
Zerbin si maraviglia, e a pena il crede;  
e tuttavia n'ha indizio manifesto.  
Sia come vuole, egli discende a piede,  
pien di pietade, lacrimoso e mesto;  
e ricogliendo da diversa parte  
le reliquie ne va ch'erano sparte.

(XXIV, 52)

Dopo la dipartita (seppur solo metaforica) di Orlando, gli oggetti che sono stati sua proprietà divengono “reliquie”. Neppure per un momento Zerbino, che deve al conte la vita propria e quella dell’amata, nonché il loro sospirato ricongiungimento, pensa di impadronirsene. Anzi, si incarica di comporre i beni come si comporrebbe il cadavere, che, in questo caso, non c’è: li raduna a formare una sorta di monumento, che deve essere sia un ricordo dello scomparso, sia un luogo dove questi, tornato in sé, possa ritrovare intatti i propri beni.

Quivi Zerbin tutte raguna l’arme,  
e ne fa come un bel trofeo su ‘n pino;  
e volendo vietar che non se n’arme  
cavallier paesan né peregrino,  
scrive nel verde ceppo in breve carne:  
“Armatura d’Orlando paladino”;  
come volesse dir: nessun la muova,  
che star non possa con Orlando a prova. (XXIV, 56)

Il cartello, che vorrebbe rappresentare una minaccia, è invece uno stimolo per Mandricardo, come lo è altrove, ad esempio, per Rodomonte, la consapevolezza che Frontino è proprietà di Ruggiero.

Il Tartaro giunge sul luogo e sente la storia dalle labbra di Zerbino:

Allora il re pagan lieto non bada  
che viene al pino, e ne leva la spada,  
  
dicendo: -Alcun non me ne può riprendere;  
non è pur oggi ch’io l’ho fatta mia,  
et il possesso giustamente prendere  
ne posso in ogni parte, ovunque sia.  
Orlando che temea quella difendere,  
s’ha finto pazzo, e l’ha gittata via;  
ma quando sua viltà così pur scusi,  
non debbe far ch’io mia ragion non usi- (XXIV, 58-9)

Zerbino e Mandricardo si affrontano; Zerbino schiva i colpi del nemico, perché, quando questi andassero a segno, l’armatura non basterebbe certo a proteggerlo.

Di prestezza Zerbin pare una fiamma  
a torsi ovunque Durindana cada:  
di qua di là saltar come una damma  
fa 'l suo destrier dove è miglior la strada.  
e ben convien che non ne perda dramma;  
ch'andrà, s'un tratto il coglie quella spada  
a ritrovar gl'innamorati spirti  
ch'empion la selva degli ombrosi mirti.

Come il veloce can che 'l porco assalta  
che fuor del gregge errar vegga nei campi,  
lo va aggirando, e quinci e quindi salta;  
ma quello attende ch'una volta inciampi:  
così, se vien la spada o bassa od alta,  
sta mirando Zerbin come ne scampi;  
come la vita o l'onor salvi a un tempo,  
tien sempre d'occhio, e fiere e fugge a tempo.

Da l'altra parte, ovunque il Saracino  
la fiera spada vibra o piena o vòta,  
sembra fra due montagne un vento alpino  
ch'una frondosa selva il marzo scuota;  
ch'ora la caccia a terra a capo chino,  
or gli spezzati rami in aria ruota.  
Ben che Zerbin più colpi e fuggia e schivi,  
non può schivare al fin, ch'un non gli arrivi.

Non può schivare al fine un gran fendente  
che tra 'l brando e lo scudo entra sul petto.  
Grosso l'usbergo, e grossa parimente  
era la piastra, e 'l panziron perfetto:  
pur non gli steron contra, et ugualmente  
alla spada crudel dieron ricetto.  
Quella calò tagliando ciò che prese,  
la corazza e l'arcion fin su l'arnese.

(XXIV, 61-4)



L'ultima impresa compiuta da Orlando era stata proprio quella di salvare, impugnando Durindana, la vita di Zerbino: ora che è impazzito, ciò che ha costruito viene immediatamente distrutto. Mandricardo infatti usa la stessa Durindana per uccidere Zerbino che, per reverenza nei confronti di Orlando, gliela contende.

Ancora morente, il cavaliere rimpiange di non essere stato in grado di difendere la gloriosa arma del conte:

che 'l lasciar Durindana sì gran fallo  
gli par, che più d'ogn'altro mal gl'incresce; (XXIV, 75)

Frattanto, Mandricardo si trova a duellare con Rodomonte per Doralice; “e Durindana aggira” (XXIV, 106, 2), scrive Ariosto. Mandricardo rimarrà in possesso di Durindana ancora a lungo, e la userà per tutti gli altri scontri che affronterà nel poema, fino al momento della sua morte; Ariosto tuttavia non la nomina nei duelli minori, ad esempio in quello con Marfisa. E non ce n'è motivo, perché per quanto Durindana sia senza dubbio un'ottima spada, a differenza di Balisarda non possiede qualità soprannaturali che è necessario di volta in volta ricordare e giustificare.

La successiva occorrenza del nome di Durindana la ritroviamo nel canto XXVII, quando, nell'aiutare Mandricardo ad armarsi, Gradasso si accorge che questi ha Durindana.

Avendo armato il re di Sericana  
di sua mano tutto il re di Tartaria,  
per porgli al fianco la spada soprana  
che già d'Orlando fu, se ne venia:  
quando nel pome scritto Durindana  
vide, e 'l quartier ch'Almone aver solia,  
ch'a quel meschin fu tolto ad una fonte  
dal giovinetto Orlando in Aspramonte.

Vedendola, fu certo ch'era quella  
tanto famosa del signor d'Aglante,  
per cui con grande armata, e la più bella  
che giamai si partisse di Levante,  
soggiogato avea il regno di Castella,  
e Francia vinta esso pochi anni inante:  
ma non può imaginarsi come avenga  
ch'or Mandricardo in suo poter la tenga.

E dimandògli se per forza o patto  
l'avesse tolta al conte, e dove e quando.  
e Mandricardo disse ch'avea fatto  
gran battaglia per essa con Orlando;  
e come finto quel s'era poi matto,  
così coprire il suo timor sperando,  
ch'era d'aver continua guerra meco,  
fin che la buona spada avesse seco.

E dicea ch'imitato avea il castore,  
il qual si strappa i genitali sui,  
vedendosi alle spalle il cacciatore,  
che sa che non ricerca altro di lui.  
Gradasso non udì tutto il tenore,  
che disse: -Non vo' darla a te né altrui:  
tanto oro, tanto affanno e tanta gente  
ci ho speso, che è ben mia debitamente.

Cercati pur fornir d'un'altra spada,  
ch'io voglio questa, e non ti paio nuovo.  
Pazzo o saggio ch'Orlando se ne vada,  
averla intendo, ovunque io la ritrovo.  
Tu senza testimoni in su la strada  
te l'usurpasti: io qui lite ne muovo.  
La mia ragion dirà mia scimitarra  
e faremo il giudizio ne la sbarra.

Prima di guadagnarla t'apparecchia  
che tu l'adopri contra a Rodomonte.  
di comprar prima l'arme è usanza vecchia  
ch'alla battaglia il cavallier s'affronte-

(XXVII, 54-9)

Quella di Gradasso va ad aggiungersi alle intricate contese che la Discordia ha creato nel campo dei pagani. Agramente aveva appena stabilito, per estrazione a sorte, una sequenza di duelli, e nessuno dei contendenti è disposto ad accettare che l'ordine venga turbato dall'aggiungersi di pretese ulteriori, a rischio di veder retrocedere la propria posizione e posticipare la soluzione della

propria contesa. Ruggiero, che è presente, protesta vivacemente, e si suppone che anche gli altri farebbero lo stesso.

Nel porgerla a Mandricardo, Gradasso ha preso in mano Durindana: per fargliela restituire, il Tartaro lo colpisce.

E tratto da la còlera, avventosse  
col pugno chiuso al re di Sericana;  
e la man destra in modo gli percosse,  
ch'abandonar gli fece Durindana.  
Gradasso, non credendo ch'egli fosse  
di così folle audacia e così insana,  
colto improvviso fu, che stava a bada,  
e tolta si trovò la buona spada.

(XXVII, 63)

Agramante deve intervenire nuovamente a mettere ordine: prova a proporre che Gradasso si offra, per intanto, di prestare a Mandricardo la spada affinché possa portare a termine il duello che si apprestava a combattere con Rodomonte, ma i litigi continuano ad accavallarsi e lo costringono a prendere una decisione. Il re stabilisce dunque che il contenzioso tra Mandricardo e Ruggiero e quello tra Mandricardo e Gradasso saranno risolti in un unico duello, nel quale Ruggiero o Gradasso combatterà per le pretese di entrambi; il nome di colui che deve assumersi l'impresa viene estratto a sorte, e tocca a Ruggiero.

Prima del duello, Doralice si rammarica con Mandricardo che voglia nuovamente combattere, proprio adesso che nessuno si oppone più alla loro unione. Il Tartaro la rassicura, ricordando le sue passate imprese e allegando le prove del proprio valore: e, aggiunge che se ha compiuto tali imprese in passato, adesso che ha Durindana nessuno gli si potrà più opporre: “et or c’ho Durindana e l’armatura/ d’Ettòr, vi de’ Ruggier metter paura?” (XXX, 41, 7-8).

Mandricardo impugna proprio Durindana nel corso del suo duello contro Ruggiero. Abbiamo già osservato come in questo duello si affrontino due spade storiche. Mandricardo però è in possesso anche di un’armatura straordinaria, benché questa contro Balisarda valga poco. Viceversa, l’armatura di Ruggiero è valida, ma comune: e sebbene Durindana non abbia lo stesso potere incantato, è però sufficiente a distruggere un comune scudo e una comune corazza.

Uscì da Mandricardo il primo danno,  
per cui fu quasi il buon Ruggiero ucciso:  
d’uno di quei gran colpi che far sanno

gli fu lo scudo per mezzo diviso,  
e la corazza apertagli di sotto;  
e fin sul vivo il crudel brando ha rotto. (XXX, 51)

Come abbiamo osservato in precedenza, quando in un duello si confrontano spade del genere, e l'armatura è tutt'altro che magica, essere colpiti equivale a essere feriti: e Ruggiero viene ferito per primo.

Così dicendo, forza è ch'egli attasti  
con quanta furia Durindana vegna;  
che sì gli grava e gli pesa la fronte  
che più leggier potea cadervi un monte.

E per mezzo gli fende la visiera;  
buon per lui che dal viso si discosta;  
poi calò su l'arcion che ferrato era,  
né lo difese averne doppia crosta:  
griunse al fin su l'arnese, e come cera  
l'aperse con la falda sovrapposta;  
e ferì gravemente ne la coscia  
Ruggier, sì ch'assai stette a guarir poscia. (XXX, 61-2)

Mandricardo colpisce di nuovo, prima di cadere; il fendente di un moribondo risulta debole, ed è questo che salva Ruggiero, non l'elmo, che, come sempre accade alle armature del *Furioso*, viene diviso agevolmente.

Non morì quel meschin senza vendetta:  
ch'a quel medesimo tempo che tu colto  
la spada, poco sua, menò di fretta;  
et a Ruggier avria partito il volto,  
se già Ruggier non gli avesse intercetta  
prima la forza, e assai del vigor tolto:  
di forza e di vigor troppo gli tolse  
dianzi, che sotto il destro braccio il colse.

Da Mandricardo fu Ruggier percosso  
nel punto ch'egli a lui tolse la vita;

tal ch'un cerchio di ferro, anco che grosso,  
e una cuffia d'acciar ne fu partita.  
Durindana tagliò cotenna et osso,  
e nel capo a Ruggier entrò dua dita.  
Ruggier stordito in terra si riversa,  
e di sangue un ruscel dal capo versa.

(XXX, 65-6)

Ruggiero uccide dunque Mandricardo, ma a caro prezzo; rimane gravemente ferito.

Con molta diligenza il re Agramante  
fece colcar Ruggier ne le sue tende;  
che notte e di veder sel vuole inante:  
sì l'ama, sì di lui cura si prende.  
Lo scudo al letto e l'arme tutte quante,  
che fur di Mandricardo, il re gli appende;  
tutte le appende eccetto Durindana,  
che tu lasciata al re di Sericana.

(XXX, 74)

Nel XXXI canto, Fiordiligi racconta a Rinaldo che Orlando è impazzito:

-Onde causato così strano e rio  
accidente gli sia, non so narrarte.  
La sua spada e l'altr'arme ho vedute io,  
che per li campi avea gittate e sparte;  
e vidi un cavallier cortese e pio  
che le andò raccogliendo da ogni parte,  
e poi di tutte quelle un arbuscello  
fe', a guisa di trofeo, pomposo e bello.

Ma la spada ne fu tosto levata  
al figliuol d'Agricane il dì medesmo.  
Tu pòi considerar quanto sia stata  
gran perdita alla gente del battesmo  
l'essere un'altra volta ritornata  
Durindana in poter del paganesmo.  
Né Briigliadoro men, ch'errava sciolto  
intorno all'arme, fu dal pagan tolto.

(XXXI, 43-4)

Durante il duello tra Rinaldo e Gradasso, inoltre, si ripete ancora una volta di come Gradasso sia giunto dalla Paganìa solo per Baiardo e Durindana. Ora gli manca solo Baiardo; e, d'altro canto, Rinaldo accetta di affrontarlo:

Ma se Gradasso è quel che faccia fallo,  
che sia condotto all'ultimo ribrezzo,  
o, per più non poter, che gli si renda,  
da lui Rinaldo Durindana prenda. (XXXI, 104)

Ovviamente non è per sé che Rinaldo vuole recuperarla, ma per Orlando. Il suo non è un gesto di egoismo, o dettato dalla sete di gloria, come quello di Gradasso; Rinaldo è mosso dal desiderio di acquistare un bene, stavolta non per sé, ma per un amico. Comunque, ancora una volta lo scontro tra un pagano e un cristiano si verifica per motivi personali ed estranei alla guerra:

La pugna lor, di che vo' dirvi alquanto,  
non è per acquistar terre né imperi,  
ma perché Durindana il più gagliardo  
abbia ad avere, e a cavalcar Baiardo. (XXXIII, 78)

Ora però che Gradasso ha la spada di Orlando, i compagni di Rinaldo paventano che lui lo affronti:

De la battaglia che Rinaldo avere  
Con Gradasso dovea da solo a solo,  
parean gli amici suoi tutti temere,  
e inanzi il caso ne faceano il duolo.  
Molto ardir, molta forza, alto sapere  
Avea Gradasso; et or che del figliuolo  
Del gran Milone avea la spada al fianco  
Di timor per Rinaldo era ognun bianco. (XXXI, 107)

Per timore che Rinaldo perisca nello scontro, Malagigi arriva addirittura a turbarlo evocando un demonio. In questo modo Gradasso si impadronisce di Baiardo, e, con gesto sleale e scortese, non torna più indietro per completare lo scontro che avrebbe potuto permettere (anzi, senz'altro avrebbe permesso) al paladino cristiano di recuperare Durindana.

In tal modo, è ancora il re di Sericana il possessore di Durindana: e anche perciò Orlando si rallegra, una volta risanato, alla prospettiva del duello di Lipadusa, durante il quale avrà occasione di recuperare Durindana, Briegliadoro, che è in possesso di Agramante, e il corno di Almonte, che viene qui nominato per la prima e unica volta nel poema.

Lo ‘nvito di Gradasso e d’Agramante  
e di Sobrino in publico fu espresso,  
tanto giocondo al principe d’Anglante,  
che d’ampli doni onorar fece il messo.  
Avea dai suoi compagni udito inante  
che Durindana al fianco s’avea messo  
il re Gradasso: onde egli, per desire  
di racquistarla, in India volea gire,

stimando non aver Gradasso altrove,  
poi ch’udi che di Francia era partito.  
Or più vicin gli è offerto luogo, dove  
spera che ‘l suo gli fia restituito.

(XL, 57)

Anche per questo, Orlando è felice quando ritrova Balisarda, perché sa che sta per

condursi col signor di Sericana;  
ch’oltre che di valor fosse tremendo,  
sapea ch’avea Baiardo e Durindana.

(XLI, 28)

Nel corso del duello, Gradasso impugna appunto la spada di Orlando. Fortunatamente, Brandimarte è in sella a Frontino, che “par che dovunque Dudindana scenda/ or quindi or quindi abbia a schivarla senno” (XLI, 80, 3-4). In seguito, quando Orlando cerca di distogliere Gradasso dal combattere con Brandimarte, questi si meraviglia accorgendosi che Balisarda taglia l’armatura che era di Ettore, “né pur è Durindana” (XLI, 84, 6). A differenza di Durindana, Balisarda, per quanto potente, non è una spada celebre; perciò Durindana è considerata pregiata, ed è ricercata, malgrado il suo taglio sia forse addirittura meno fino (Ariosto non lo dice mai esplicitamente, ma parla della straordinaria capacità di Balisarda senza mai dire altrettanto di Durindana; e nella pratica è questo che appare al lettore).

Accorgendosi che Brandimarte è sul punto di uccidere Agramante, Gradasso lascia perdere Orlando, sopraggiunge e, con la stessa Durindana, dà la morte al più caro amico di Orlando. Ariosto rivolge alla spada un'apostrofe in cui la biasima:

Ah Durindana, dunque esser tu puoi  
al tuo signore Orlando sì crudele,  
che la più grata compagnia e più fida  
ch'egli abbia al mondo, inanzi tu gli uccida? (XLI, 100)

Nel *Furioso* solo altre due apostrofi agli oggetti, una rivolta all'archibugio, e l'altra allo scudo di Atlante: e anche allora, si tratta di apostrofi a scopo di biasimo. A parlare, però, non è Ariosto ma un paladino, Orlando nel caso dell'archibugio e Ruggiero nel caso dello scudo; l'apostrofe è, sia in un caso che nell'altro, molto più lunga; e dà seguito all'azione, perché, dopo averlo criticato, il paladino si libera dell'oggetto.

Qui la questione è diversa: la condanna di Durindana è espressa a scopo enfatico, per sottolineare la drammaticità di quanto è avvenuto (la morte di Brandimarte inferta proprio dall'arma che spetterebbe all'amico, e sotto gli occhi dell'amico stesso): non si tratta di una condanna autentica alla spada e al suo metodo di funzionamento, come avveniva, invece, nel caso degli oggetti magici. Piuttosto, quello che Ariosto maledice è, in maniera indiretta, il destino (ironicamente, dato che in realtà è frutto delle sue scelte autoriali), per aver portato al verificarsi di questa coincidenza.

Possiamo qui osservare come il fatto che gli oggetti siano, appunto, oggetto di tanto investimento affettivo da parte dei paladini non faccia certo sì, comunque, che questi siano realmente dotati di connotazioni e caratteristiche uniche che giustifichino cotanto attaccamento. Anzi, la totale freddezza e inerzia degli oggetti risalta qui più che altrove.

Dopo il duello di Lipadusa, si dice genericamente che Orlando recupera le armi e i cavalli dei morti: nessuno specifico riferimento viene fatto a Durindana, e non si accenna in alcun modo alla gioia, al sollievo o alla soddisfazione che il conte avrebbe provato nel recuperarla, quando comunque, come Ariosto ha detto in precedenza, desiderava riaverla al punto che pensava di recarsi addirittura in India per riprenderla. Certo, si può ipotizzare che questi sentimenti siano offuscati dalla morte di Brandimarte: rimane il fatto che, dopo la drammatica apostrofe, Durindana non viene più nominata per il resto del *Furioso*.



## Elmo di Almonte

### Proprietari:

I: nominato per la prima volta da Argalia, come possesso di Orlando

XII: Orlando lo mette da parte per duellare con Ferraù che glielo contende; Angelica invisibile lo sottrae, poi, quando Ferraù la sorprende nei pressi di un fiume, lo abbandona, così il cavaliere pagano se ne impadronisce.

La prima apparizione dell'elmo di Almonte la abbiamo già nel canto I, attraverso le parole del fantasma di Argalia. Questi, comparso a Ferraù che cercava di recuperare il proprio elmo caduto del fiume (avvenimento, questo, tratto dall'*Innamorato*) gli ricorda che aveva promesso di fargli dono di quell'elmo: e lo sfida, se gliene serve un altro, a prendere piuttosto quello di Rinaldo o quello di Orlando, guadagnandolo onestamente in duello.

-Ma se desir pure hai d'un elmo fino,  
trovane un altro et abbil con più onore;  
un tal ne porta Orlando paladino,  
un tal Rinaldo, e forse anco migliore:  
l'un fu d'Almonte, e l'altro di Mambrino:  
acquista un di quei due col tuo valore;  
e questo, c'hai già di lasciarmi detto,  
farai bene a lasciarmi con effetto-

(I, 28)

L'elmo di Orlando, come Briegliadoro e Durindana, era, appunto appartenuto ad Almonte; Orlando glielo aveva sottratto quando lo aveva ucciso ad Aspramonte, in gioventù, assai prima dell'arco cronologico trattato non solo nel *Furioso*, ma anche nell'*Innamorato*. L'elmo indossato da Rinaldo è il famoso elmo di Mambrino d'Ulivante: i romanzi italiani raccontano diffusamente delle imprese di Rinaldo e dei suoi fratelli contro di lui, finché il paladino non lo uccise e non gli prese l'elmo. Dell'elmo di Mambrino, però non si parla quasi mai nel *Furioso*<sup>95</sup>. Lo si nomina qui, per definirlo "forse migliore" di quello di Orlando. Viene citato brevemente nel canto XVIII, quando protegge Rinaldo da un colpo di Dardinello, e poi nuovamente nel canto XXXVIII, quando Rinaldo si appresta a duellare contro Ruggiero e Uggieri il Danese, che lo aiuta nella vestizione, gli porta l'elmo.

---

<sup>95</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota a I, 28

Di esso, per il resto, non si parla; perché nessuno lo cerca, malgrado sia buono quanto quello di Orlando. E la scelta di Ferrau è obbligata e immediata: senza esitare e senza neanche prendere in considerazione l'idea di sottrarre l'elmo a Rinaldo, il pagano risolve immediatamente di rubare quello di Orlando.

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 trafisse  
che giurò per la vita di Lanfusa  
non voler mai ch'altro elmo lo coprisse,  
se non quel buono che già in Aspramonte  
trasse dal capo Orlando al fiero Almonte.

E servò meglio questo giuramento,  
che non avea quell'altro fatto prima.

(I, 30-1)

Con questa vicenda, Ariosto, già nel I canto, ha gettato le basi di un'importante sottotrama, cioè di quella che sarà l'inchiesta di Ferrau per una rispettabile porzione del poema. Non solo; l'inchiesta di Ferrau andrà a segno, nel canto XII, e, a differenza di come accade con altre sue proprietà, perdute nel corso della pazzia, Orlando non recupererà più, nel corso del poema, l'elmo di Almonte.

Esaminiamo le circostanze in cui lo perde. Angelica, manifestandosi nel palazzo di Atlante, ha attratto fuori Ferrau, Orlando e Sacripante: è poi tornata invisibile, così che i cavalieri la cercano invano. Ferrau reclama il possesso di Angelica e invita gli altri due, con insulti e con minacce, ad abbandonare immediatamente l'inchiesta, cosa che Orlando non ha certo intenzione di fare: né il pagano lo spaventa.

Poi volto a Ferrau, disse: -Uom bestiale,  
s'io non guardassi che senza elmo sei,  
di quel ch'hai detto, s'hai ben detto o male,  
senz'altra indugia accorger ti farei.-  
Disse il Spagnuol: -Di quel ch'a me non cale,  
perché pigliarne tu cura ti dèi?  
Io solo contra ambidui per far son buono  
Quel che detto ho, senza elmo come sono.-

-Deh- disse Orlando al re di Circassia  
-in mio servizio a costui l'elmo presta,  
tanto ch'io gli abbia tratta la pazzia;  
ch'altra non vidi mai simile a questa-  
Rispose il re: -Chi più pazzo saria?  
Ma se ti par pur la domanda onesta,  
prestagli il tuo; ch'io non sarò men atto  
che tu sia forse, a castigare un matto.-

Soggiunse Ferrau: -Sciocchi voi, quasi  
che, se mi fosse il portar elmo a grado,  
voi senza non ne fosse già rimasi:  
che tolti i vostri avrei, vostro mal grado.  
Ma per narrarvi in parte li miei casi,  
per voto così senza me ne vado,  
et anderò, fin ch'io non avrò quel fino  
che porta in capo Orlando paladino.-

-Dunque- rispose sorridendo il conte  
-ti pensi a capo nudo esser bastante  
Far ad Orlando quel che in Aspramonte  
Egli già fece al figlio d'Agolante?  
Anzi credo io, se tel vedessi a fronte,  
ne tremaresti dal capo alle piante;  
non che volessi l'elmo, ma daresti  
l'altre arme a lui di patto, che tu vesti.-

Il vantator Spagnuol disse: -Già molte  
fiate e molte ho così Orlando astretto,  
che facilmente l'arme gli avrei tolse,  
quante indosso n'avea, non che l'elmetto;  
e s'io nol feci, occorrono alle volte  
pensier che prima non s'aveano in petto:  
non n'ebbi, già fu, voglia; or l'aggio, e spero  
che mi potrà succeder di leggiero.-

Non poté aver più pazienza Orlando,  
e gridò: -Mentitor, brutto marrano,  
in che paese ti trovasti, e quando  
a poter più di me con l'arme in mano?  
Quel paladin, di che ti vai vantando,  
son io, che ti pensavi esser lontano.  
Or vedi se tu puoi l'elmo levarme,  
o s'io son buon per torre a te l'altr'arme.

Né da te voglio un minimo vantaggio-.  
Così dicendo, l'elmo si disciolse  
e lo suspese a un ramuscel di faggio;  
e quasi a un tempo Durindana tolse.  
Ferraù non perdé di ciò il coraggio:  
trasse la spada, e in atto si raccolse,  
onde con essa e col levato scudo  
potesse ricoprirsì il capo nudo.

(XII, 40-6)

Lo schema dell'incontro tra Orlando e Ferraù ricalca anche, ad esempio quello del duello tra Orlando e Mandricardo: il pagano è partito da un luogo remoto per ottenere un qualche possesso del paladino, più per fama di lui che per grandi potenzialità dell'oggetto o per grande necessità dello stesso; e finché non avrà ottenuto l'oggetto di Orlando rifiuta di portare alcunché di corrispondente. Incontra poi Orlando, senza riconoscerlo, e millanta che il famoso Orlando sarebbe in possesso dell'oggetto del contendere in maniera indebita, o che lui stesso sarebbe stato in grado di sottrarglielo in passato. Orlando si incollerisce, ma accetta di contendere per il possesso del bene e anzi lo mette temporaneamente da parte per non avere un vantaggio nel corso dello scontro.

Dal canto suo, Ferraù si appresta a cercare di coprirsi il capo con la spada e con lo scudo, senza che ce ne sia reale necessità. Infatti, come lo stesso Ariosto ricorda dopo, Ferraù è invulnerabile in quasi in tutto il corpo, e lo stesso vale per Orlando:

Non era in tutto il mondo un altro paro  
che più di questo avesse ad accoppiarsi:  
pari eran di vigor, pari d'ardire;  
né l'un né l'altro si potea ferire.

Ch'abbiate, Signor mio, già inteso estimo,

che Ferraù per tutto era fatato,  
fuor che là dove l'alimento primo  
piglia il bambin nel ventre ancor settato:  
e fin che del sepolcro il tetro limo  
la faccia gli coperse, il luogo armato  
usò portar, dover era il dubbio, sempre  
di sette piastre fatte a buone tempre.

Era ugualmente il principe d'Anglante  
tutto fatato, fuor che in una parte:  
ferito esser potea sotto le piante;  
ma le guardò con ogni studio et arte.  
Duro era il resto lor più che diamante  
(de la fama dal ver non si diparte);  
e l'uno e l'altro andò, più per ornato  
che per bisogno, alle imprese armato.

(XII, 47-9)

Dunque Orlando e Ferraù portano l'elmo per "ornamento": e abbiamo già sottolineato altrove come la feroce lotta per l'elmo che i due cavalieri ingaggiano non abbia niente a che vedere con un pressante o anche solo effettivo bisogno di indossare un elmo. Qui possiamo notare come non siano i soli a tentare di impadronirsi di un bene che per loro non riveste alcuna utilità pratica: Angelica, invisibile poco lontano, segue infatti il loro esempio.

Di veder novità volutarosa,  
disegnò l'elmo tor, e mirar quanto  
fariano i duo guerrier, vistose l tolto;  
ben con pensier di non tenerlo molto.

Ha ben di darlo al conte intenzione;  
ma se ne vuole prima pigliar gioco.  
L'elmo dispicca, e in grembio se lo pone,  
e sta a mirare i cavallieri un poco.

(XII, 52-3)

Come i paladini, Angelica prende l'oggetto per il gusto di prenderlo e per godersi le reazioni degli altri di fronte al suo gesto, non perché l'elmo in alcun modo le serva, né perché pianifichi di usarlo.

E l'importanza dello scontro per il possesso dell'oggetto, più ancora che dell'oggetto stesso, è riconfermata e posta in evidenza dal fatto che i paladini, in questo come in altri casi, impiegano parecchio tempo ad accorgersi che l'oggetto del contendere è scomparso.

Di poi si parte, e non fa loro sermone,  
e lontana era un pezzo da quel loco,  
prima ch'alcun di loro v'avesse mente:  
sì l'uno e l'altro era ne l'ira ardente.

(XII, 53)

Non solo, ma chi infine resta privo (Orlando) lo sostituisce senza difficoltà con uno di qualità minore, dal momento che non ne ha effettivamente necessità per lo scopo per cui l'oggetto è stato costruito (riparare il cranio).

Come sempre avviene in questi casi, lo abbiamo già osservato, il paladino che ha compiuto l'onesto gesto di mettere da parte il bene viene ripagato con la privazione dello stesso tramite un gesto sleale. È particolarmente interessante però che in questo caso l'elmo di Almonte sia, in un certo caso, più al sicuro delle altre proprietà di Orlando. Sarà infatti l'elmo di cattiva qualità che ha rimediato in un secondo momento che il paladino, impazzito, getterà via: l'elmo di Almonte, viceversa, rimane in possesso di qualcuno che conosciamo, e, in qualche modo, sotto i nostri occhi. Forse Ariosto progettava di inserire in un secondo tempo un episodio nel corso del quale l'elmo sarebbe stato recuperato, o comunque sottratto a Ferrau.

## Usbergo di Ettore

### Proprietari:

XIV: prima apparizione, in possesso di Mandricardo, che se lo è procurato nell'*Innamorato*

XXX: dopo che Ruggiero ha ucciso Mandricardo in duello, l'usbergo di Ettore spetta a lui

XLI: nel corso di una tempesta Ruggiero abbandona la nave su cui sta trasportando anche l'usbergo di Ettore. A ritrovarla è Orlando che affida l'usbergo a Uliviero per il duello di Lipadusa

XLIV: Orlando restituisce l'usbergo a Ruggiero, che si è riconvertito al cristianesimo

L'usbergo compare per la prima volta indosso a Mandricardo, che se ne è impadronito nell'*Innamorato* (*Inn.* III, I-III)<sup>96</sup>; fatto prigioniero da una fata, ha dovuto combattere contro mostri spaventosi ottenendo in premio, appunto, l'armatura che Vulcano aveva forgiato per l'eroe troiano Ettore.

Per molti chiari gesti era famoso,  
e di sua fama tutto il mondo empia;  
ma lo faceva più d'altro glorioso  
che al castello de la fata di Soria  
l'usbergo avea acquistato luminoso  
ch'Ettor troian portò mille anni pria,  
per strana e formidabile aventura,  
che 'l ragionarne pur mette paura.

(XIV, 31)

Quando Mandricardo ha acquistato le armi di Ettore, di esse mancava la spada: si tratta di Durindana, che ora è in possesso di Orlando. Mandricardo ha giurato di non portare spada, se non quella. La vicenda viene ricordata da Ariosto in XIV, 43, e di nuovo da Mandricardo quando questi incontra, senza saperlo, lo stesso Orlando (XIV, 78), in compagnia di Zerbino.

Lo stesso Zerbino, poi, glielo ricorda ironicamente quando lo vede cercare di prendere per sé Durindana, una volta che Orlando pazzo la ha abbandonata:

Zerbino a lui gridava: -Non la torre  
o pensa non l'aver senza questione.  
Se togliesti così l'arme d'Ettorre,  
tu l'hai di furto, più che di ragione!-

(XXIV, 60)

---

<sup>96</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006, nota XIV, 31

L'usbergo di Ettore è di vantaggio a Mandricardo nel corso del duello:

Quivi poco a Zerbin vale esser mastro  
di guerra, et aver forza e più ardimento;  
che di finezza d'arme e di possanza  
il re di Tartaria troppo l'avanza.

(XXIV, 66)

In quanto discendente di Ettore, Ruggiero porta sulle armi la sua insegna: un'aquila bianca in campo azzurro, identica a quella, perciò, che è effigiata sulle armi di Mandricardo (e, del resto, l'aquila era anche l'insegna degli Estensi, che si proclamavano i discendenti di Ruggiero).

È questo il motivo del contendere che nasce tra i due cavalieri pagani non appena si incontrano, sotto l'influenza perfida della Discordia; mentre Ruggiero si sta scambiando minacce con Rodomonte, che gli ha rubato Frontino, il Tartaro interviene.

Mandricardo ne vien da un'altra banda  
e mette in campo un'altra lite ancora,  
poi che vede Ruggier che per insegna  
porta l'augel che sopra gli altri regna.

Nel campo azur l'aquila bianca avea,  
che de' Troiani fu l'insegna bella:  
perché Ruggier l'origine traea  
dal fortissimo Ettòr, portava quella.  
Ma questo Mandricardo non sapea;  
né vuol patire, e grande ingiuria appella,  
che ne lo scudo un altro debbe porre  
l'aquila bianca del famoso Ettore.

Portava Mandricardo similmente  
l'augel che rapì in Ida Ganimede.  
come l'ebbe quel dì che fu vincente  
al castel periglioso, per mercede,  
credo vi sia con l'altre istorie a mente,  
e come quella fata gli lo diede  
con tutte le bell'arme che Vulcano



avea già date al cavallier troiano.

(XXVI, 98-100)

Anche Boiardo aveva già raccontato come l'insegna fosse stata posta sullo scudo in ricordo del rapimento di Ganimede (*Inn.* III, II, 6, 4-5)<sup>97</sup>, e i due cavalieri pagani hanno già duellato per l'insegna nell'*Innamorato* (*Inn.* III, 6, 39 e ss)<sup>98</sup>: la novità introdotta da Ariosto consiste nel riprendere questa storica lite e nell'inserirla nella rete di contese nuove e vecchie creata dalla Discordia. Anche la vecchia lite, comunque, era stata introdotta dal sopraggiungere di Gradasso che contestava a Mandricardo il diritto a procurarsi Durindana.

Altra volta a battaglia erano stati  
Mandricardo e Ruggier solo per questo;  
e per che caso fosser distornati  
io nol dirò, che già v'è manifesto.  
Dopo non s'eran mai più raccozzati,  
se non quivi ora; e Mandricardo presto,  
visto lo scudo, alzò il superbo grido  
minacciando, e a Ruggier disse: -Io ti sfido

Tu la mia insegna, temerario, porti;  
né questo è il primo di ch'io te l'ho detto.  
E credi, pazzo, ancor ch'io tel comporti,  
per una volta ch'io t'ebbi rispetto?  
Ma poi che né minaccie né conforti  
ti pòn questa follia levar del petto,  
ti mostrerò quanto miglior partito  
t'era d'avermi subito ubbidito-.

Come ben riscaldato àrrido legno  
a piccol soffio subito s'accende,  
così s'avampa di Ruggier lo sdegno  
al primo motto che di questo intende.  
-Ti pensi- disse -farmi stare al segno  
perché quest'altro ancor meco contende?  
Ma mostrerotti ch'io son buon per torre  
Frontino a lui, lo scudo a te d'Ettore.

---

<sup>97</sup> *Ibid.* nota a XXVI, 100

<sup>98</sup> *Ibid.* nota a XXVI, 101

Un'altra volta pur per questo venni  
teco a battaglia, e non è gran tempo anco;  
ma d'ucciderti allora mi contenni,  
perché tu non avevi spada al fianco.  
Questi fatti saran, quelli fur cenni;  
e mal sarà per te quell'augel bianco  
ch'antiqua insegna è stata di mia gente:  
tu te l'usurpi, io 'l porto giustamente.-

-Anzi t'usurpi tu l'insegna mia!-  
rispose Mandricardo, e trasse il brando,  
quello che poco inanzi per follia  
avea gittato alla foresta Orlando.  
Il buon Ruggier, che di sua cortesia  
non può sempre ricordarsi, quando  
vide il Pagan ch'avea tratta la spada,  
lasciò cader la lancia ne la strada.

(XXVI, 101-5)

Nel canto XXVI Mandricardo e Ruggiero portano la loro lite, insieme con le altre, dinanzi ad Agramante. Questi inizialmente stabilisce un ordine nel quale dirimere le contese, ma poi l'ordine viene turbato dall'inserirsi di nuove liti, tra le quali, ancora una volta, quella di Gradasso che rivendica il possesso di Durindana, che ora ha Mandricardo. Riguardo a lui e a Ruggiero, Agramante stabilisce che ci sarà un unico duello, nel quale uno dei due combatterà con Mandricardo per rivendicare i diritti di entrambi: viene estratto a sorte un nome, e tocca a Ruggiero.

Prima del duello, a Doralice che teme per la sua sorte Mandricardo ricorda di essere in possesso dell'usbergo di Ettore, oltre che di Durindana (XXX, 41).

Scoppia dunque la battaglia tra i due cavalieri pagani che portano la stessa insegna:

Quinci e quindi venir si vede il bianco  
augel che Giove per l'aria sostenne;  
come ne la Tessalia si vide anco  
venir più volte, ma con altre penne.

(XXX, 48).

L'aquila venuta con "altre penne" vorrebbe essere quella dell'impero romano, alle cui imprese in *Tessaglia* Ariosto fa riferimento. In realtà ad avere "altre penne" è l'aquila dell'impero medievale, che, a differenza di quella dell'impero romano (e di Ettore) era nera, non bianca.<sup>99</sup>

Mentre infuria la battaglia, Ruggiero, in preda alla collera per essere stato ferito, colpisce Mandricardo di piatto: "Se Balisarda lo giungea pel dritto/ l'elmo d'Ettore era incantato invano" (XXX, 55, 1-2). Nel proseguire del duello Mandricardo, ormai gravemente ferito, getta via lo scudo con l'insegna per impugnare Durindana con entrambe le mani:

Or s'apparecchia a por le forze estreme:  
lo scudo ove in azzurro è l'augel bianco,  
vinto da sdegno, si gittò lontano,  
e messe al brando e l'una e l'altra mano.

-Ah- disse a lui Ruggier –senza più basti  
a mostrar che non merti quella insegna,  
ch'or tu la getti, e dianzi la tagliasti;  
né potrai mai più dir che ti convegna-. (XXX, 60-1)

Il "dianzi la tagliasti" di Ruggiero è riferito a quando, all'inizio del combattimento, il fendente di Durindana ha tagliato in due il proprio scudo.

L'usbergo di Ettore comunque non basta a proteggere Mandricardo dai colpi di Balisarda, che è in grado di tagliare qualunque metallo.

Fora de la corazza il lato manco,  
e di venire al cor trova la strada;  
che gli entra più d'un palmo sopra il fianco:  
sì che convien che Mandricardo cada  
d'ogni ragion che può ne l'augel bianco  
o che può aver ne la famosa spada;  
e de la cara vita cada insieme,  
che, più che spada e scudo, assai gli preme. (XXX, 64)

---

<sup>99</sup> *Ibid.* nota a XXX, 48

A seguito del duello, anche Ruggiero è gravemente ferito, e per lungo tempo giace incosciente: “Lo scudo al letto e l’arme tutte quante/ Che fur di Mandricardo, il re gli appende;” (XXX, 74, 5-6).

Più avanti, l’usbergo di Ettore sarà prezioso a Ruggiero. Ad esempio, quando questi si trova a duellare con Marfisa, cerca di non ferirla, ma lei non è altrettanto clemente; fortunatamente, il robusto scudo protegge il cavaliere, perché solo Balisarda è in grado di rompere questo metallo incantato.

Perché Marfisa una percossa orrenda  
gli mena per dividergli la testa.  
Leva lo scudo che ‘l capo difenda  
Ruggiero, e ‘l colpo in su l’aquila pesta.  
vieta lo ‘ncanto che lo spezzi o fenda;  
ma di stordir non però il braccio resta:  
e s’avea altr’arme che quelle d’Ettorre,  
gli potea il fiero colpo il braccio torre:

e saria sceso indi alla testa, dove  
disegnò di ferir l’aspra donzella.

(XXXVI, 56-7)

Successivamente, quando Ruggiero deve duellare con Rinaldo, Marsilio gli porta l’elmo, e Ariosto ricorda brevemente come ne è entrato in possesso.

L’elmo, che dianzi con travaglio tanto  
trasse di testa al re di Tartaria,  
l’elmo, che celebrato in maggior canto  
portò il troiano Ettòr mill’anni pria,  
gli porta il re Marsilio a canto a canto:  
altri principi et altra baronia  
s’hanno partite l’altr’arme fra loro,  
ricche di gioie e ben fregiate d’oro-

(XXVIII, 78)

Nel canto XLI, a causa di una tempesta, Ruggiero deve abbandonare la nave su cui viaggiava, e con essa tutti i suoi possedimenti; a ritrovare la nave è Orlando, e da lui i beni di Ruggiero vengono spartiti tra i tre cavalieri cristiani che dovranno partecipare al duello di Lipadusa.

L'armatura di Ettore si rivelerà provvidenziale per Oliviero, che, grazie ad essa, rimane illeso malgrado i colpi di Sobrino.

Sobrin raddoppia il colpo, e di reverso  
gli mena, e se gli crede il capo tòrre;  
ma lo vieta l'acciar lucido e terso  
che temprò già Vulcan, portò già Ettore.

(XLI, 88)

Nel canto XLIV, Orlando restituisce a Ruggiero, ora cristiano, l'usbergo di Ettore, oltre a Balisarda e a Frontino. Comunque, al momento di partire per affrontare i Greci Ruggiero, pur conservando l'armatura, fa sostituire l'insegna, per evitare di essere riconosciuto:

L'arme che fur già del troiano Ettore,  
e poi di Mandricardo, si riveste,  
e fa la sella al buon Frontino porre,  
e cimier muta, e scudo e sopraveste.  
A questa impresa non gli piacque torre  
l'aquila bianca nel color celeste,  
ma un candido liocorno come giglio,  
vuol ne lo scudo, e il campo abbia vermiglio.

(XLIV, 77)

L'armatura di Ettore, essendo incantata, si rivela però un'arma a doppio taglio, perché grazie ad essa Ruggiero vince Bradamante per conto di Leone: a nulla valgono i colpi della guerriera contro un avversario che indossa un usbergo forgiato da Vulcano. L'espedito consente ad Ariosto di far sì che, se da un lato Ruggiero non deve subire l'onta di essere battuto, e per di più da una donna, anche Bradamante, da parte sua, sia sconfitta senza ignominia; ancora una volta, infatti, un confronto alla pari viene evitato, e la presenza dell'oggetto magico, cui è imputabile la gran parte del merito della vittoria, rende impossibile stabilire quale dei due grandi cavalieri, in circostanze normali, avrebbe prevalso.

Ma non più di quercia antica, o grosso muro  
di ben fondata torre a borea cede,  
né più all'irato mar lo scoglio duro,  
che d'ogni intorno il dì e la notte il fiede;  
che sotto l'arme il buon Ruggier sicuro,  
che già al troiano Ettore Vulcano diede

ceda all'odio e al furor che lo tempesta  
or ne' fianchi, ore nel petto, or ne la testa.

Quando di taglio la donzella, quando  
mena di punta; e tutta intenta mira  
ove cacciar tra ferro e ferro il brando,  
sì che si sfoghi e disacerbi l'ira.  
Or da un lato, or da un altro il va tentando;  
quando di qua, quando di là s'aggira:  
e si rode e si duol che non le avegna  
mai fatta alcuna cosa che disegna.

Come chi assedia una città che forte  
sia di buon fianchi e di muraglia grossa,  
spesso l'assalta, or vuol batter le porte,  
or l'alte torri, or atturar la fossa;  
e pone indarno le sue genti a morte,  
né via sa ritrovar ch'entrar vi possa:  
così molto s'affanna e si travaglia,  
né può la donna aprir piastra né maglia.

Quando allo scudo e quando al buon elmetto,  
quando all'osbergo fa gittar scintille,  
con colpi ch'alle braccia, al capo, al petto  
mena dritti e riversi, e mille e mille,  
e spessi più, che sul sonante tetto  
la grandine far soglia de le ville. (XLV, 73-6)

Nel canto XLVI, Ruggiero si vale dell'usbergo contro Rodomonte: sin dal primo assalto, l'armatura incantata si mostra preziosa.

La lancia del pagan, che venne a còrre  
lo scudo a mezzo, fe' debole effetto:  
tanto l'acciar, che pel famoso Ettore  
temprato avea Vulcano, era perfetto. (XLVI, 116)

L'usbergo si rivela ancora prezioso quando Rodomonte percuote ripetutamente Ruggiero sulla testa con la propria spada:

Con quella estrema forza che percuote  
la machina ch'in Po sta su due navi,  
e levata con uomini e con ruote  
cader si lascia su le aguzze travi;  
fere il pagan Ruggier, quanto più puote,  
con ambe man sopra ogni peso gravi:  
giova l'elmo incantato; che senza esso,  
lui col cavallo avria in un colpo fesso.

Ruggiero andò due volte a capo chino,  
e per cadere e braccia e gambe aperse.  
Raddoppia il fiero colpo il Saracino,  
che quel non abbia tempo a riaverser:  
poi vien col terzo ancor; ma il brando fino  
sì lungo martellar più non sofferse;  
che volò in pezzi, et al crudel pagano  
disarmata lasciò di sé la mano.

(XLVI, 122-3)

## **Bibliografia:**

### **Testi di riferimento:**

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, UTET, Torino, 2006

### **Saggi critici:**

#### a) Ariosto

- R. BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983
- P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1975, a cura di Francesco Mazzoni
- E. SACCONI, *Il soggetto del Furioso*, Liguori Editore, Napoli, 1974
- S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1990

#### b) Thing theory

- AA. VV., *Oggetti della letteratura italiana*, Carocci editore, Roma, 2010
- J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Bologna, 2009
- R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009
- M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna, 2012

#### c) Altri saggi

- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000
- J. L. BORGES E M. GUERRERO, *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino, 1998
- I. CALVINO, *Fiabe italiane. Introduzione*, Mondadori, Milano, 2002
- J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 2010, a cura di Michele Sampaolo
- V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma, 198
- T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, 2007