

SABRINA STROPPA

L'ira di Orlando
Orlando Furioso XLI 95-XLII 10

XLI

- 95 Gradasso disperato, che si vede
del proprio sangue tutto molle e brutto,
e ch'Orlando del suo da capo al piede
sta dopo tanti colpi ancora asciutto;
leva il brando a due mani, e ben si crede
partirgli il capo, il petto, il ventre e 'l tutto:
e a punto, come vuol, sopra la fronte
percuote a mezza spada il fiero conte.
- 96 E s'era altro ch'Orlando, l'avria fatto,
l'avria sparato fin sopra la sella:
ma, come colto l'avesse di piatto,
la spada ritornò lucida e bella.
De la percossa Orlando stupefatto,
vide, mirando in terra, alcuna stella:
lasciò la briglia, e 'l brando avria lasciato;
ma di catena al braccio era legato.
- 97 Del suon del colpo fu tanto smarrito
il corridor ch'Orlando avea sul dorso,
che discorrendo il polveroso lito,
mostrando già quanto era buono al corso.
De la percossa il conte tramortito,
non ha valor di ritenergli il morso.
Segue Gradasso, e l'avria tosto giunto,
poco più che Baiardo avesse punto.
- 98 Ma nel voltar degli occhi, il re Agramante
vide condotto all'ultimo periglio:
che ne l'elmo il figliuol di Monodante
col braccio manco gli ha dato di piglio;
e glie l'ha dislacciato già davante,
e tenta col pugnol nuovo consiglio:
né gli può far quel re difesa molta,
perché di man gli ha ancor la spada tolta.
- 99 Volta Gradasso, e più non segue Orlando,
ma, dove vede il re Agramante, accorre.
L'incauto Brandimarte, non pensando

ch'Orlando costui lasci da sé tôrre,
 non gli ha né gli occhi né 'l pensiero, instando
 il coltel ne la gola al pagan porre.
 Giunge Gradasso, e a tutto suo potere
 con la spada a due man l'elmo gli fiere.

100 Padre del Ciel, dà fra gli eletti tuoi
 spiriti luogo al martir tuo fedele,
 che giunto al fin de' tempestosi suoi
 viaggi, in porto ormai lega le vele.
 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?

101 Di ferro un cerchio grosso era duo dita
 intorno all'elmo, e fu tagliato e rotto
 dal gravissimo colpo, e fu partita
 la cuffia de l'acciar ch'era di sotto.
 Brandimarte con faccia sbigottita
 giù del destrier si riversciò di botto;
 e fuor del capo fe' con larga vena
 correr di sangue un fiume in su l'arena.

102 Il conte si risente, e gli occhi gira,
 et ha il suo Brandimarte in terra scorto;
 e sopra in atto il Serican gli mira,
 che ben conoscer può che glie l'ha morto.
 Non so se in lui poté più il duolo o l'ira;
 ma da piangere il tempo avea sì corto,
 che restò il duolo, e l'ira uscì più in fretta.
 Ma tempo è omai che fine al canto io metta.

XLII

1 Qual duro freno o qual ferrigno nodo,
 qual, s'esser può, catena di diamante
 farà che l'ira servi ordine e modo,
 che non trascorra oltre al prescritto inante,
 quando persona che con saldo chiodo
 t'abbia già fissa Amor nel cor costante,
 tu vegga o per violenza o per inganno
 patire o disonore o mortal danno?

2 E s'a crudel, s'ad inumano effetto
 quell'impeto talor l'animo svia,
 merita escusa, perché allor del petto
 non ha ragione imperio né balia.

Achille, poi che sotto il falso elmetto
vide Patròclo insanguinar la via,
d'uccider chi l'uccise non fu sazio,
se nol traeva, se non ne faceva strazio.

- 3 Invitto Alfonso, simile ira accese
la vostra gente il dì che vi percosse
la fronte il grave sasso, e sì v'offese,
ch'ognun pensò che l'alma gita fosse:
l'accese in tal furor, che non difese
vostri inimici argini o mura o fosse,
che non fossino insieme tutti morti,
senza lasciar chi la novella porti.
- 4 Il vedervi cader causò il dolore
che i vostri a furor mosse e a crudeltade.
S'eravate in piè voi, forse minore
licenzia avriano avute le lor spade.
Eravi assai, che la Bastia in manche ore
v'aveste ritornata in potestade,
che tolta in giorni a voi non era stata
da gente cordovese e di Granata.
- 5 Forse fu da Dio vindice permesso
che vi trovaste a quel caso impedito,
acciò che 'l crudo e scelerato eccesso
che dianzi fatto avean, fosse punito;
che, poi ch'in lor man vinto si fu messo
il miser Vestidel, lasso e ferito,
senz'arme fu tra cento spade ucciso
dal popul la più parte circonciso.
- 6 Ma perch'io vo concludere, vi dico
che nessun'altra quell'ira pareggia,
quando signor, parente, o sozio antico
dinanzi agli occhi ingiuriar ti veggia.
Dunque è ben dritto per sì caro amico,
che subit'ira il cor d'Orlando feggia;
che de l'orribil colpo che gli diede
il re Gradasso, morto in terra il vede.
- 7 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'Anglante:
il primo che trovò, fu 'l re Agramante;

- 8 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 di 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.
- 9 Sciolto era l'elmo e disarmato il collo,
sì che lo tagliò netto come un giunco.
Cadde, e diè nel sabbion l'ultimo crollo
del regnator di Libia il grave trunco.
Corse lo spirito all'acque, onde tirollo
Caron nel legno suo col graffio adunco.
Orlando sopra lui non si ritarda,
ma trova il Serican con Balisarda.
- 10 Come vide Gradasso d'Agramante
cadere il busto dal capo diviso;
quel ch'accaduto mai non gli era inante,
tremò nel core e si smarrì nel viso;
e all'arrivar del cavallier d'Anglante,
presago del suo mal, parve conquiso.
Per schermo suo partito alcun non prese,
quando il colpo mortal sopra gli scese.¹

Del «fare al peggio che si può»

Un'idea cinquecentesca dell'*Orlando Furioso* che inizia come l'*Iliade* e finisce come l'*Eneide* – è quella di Giovan Battista Pigna – non è forse inutile a meglio illuminare certe zone del poema: soprattutto la sua parte conclusiva. L'enigmatica sentenza finale, sotto le cui insegne Ariosto colloca, a posteriori, l'intero romanzo² non è del tutto incongrua al cupo duello finale e alla morte di Rodomonte, che tanto debbono alla conclusione tragica, senza residui, del poema virgiliano – rimossa, per altro, da un Cinquecento che preferisce veder concludere l'*Eneide* nell'apoteosi³. Ma ancor più fruttuoso è recare memoria di quella sentenza nello snodo, a nostro parere di non agevole comprensione e forse non ancora debitamente illuminato, che, fra i canti XLI e XLII, mette in primo piano l'ira di Orlando. Il duello di Lipadusa, primo atto di Orlando dopo il suo rinsavimento, si configura infatti come un episodio dubitosamente glorioso nelle vicende del paladino dopo la restituzione del senno⁴, anzi segnato da una cupezza e una dismisura – tutt'altro che, tassianamente, «digne d'un chiaro sol» – che obbligano, forse, a rimettere in questione la definizione di quella 'ragione' a cui è stato restituito.

Se è vero che l'*Orlando Furioso* è costruito secondo un «diagramma ascen-

sivo» che nel finale abbandona «i vivi colori dell'avventura a vantaggio di un predominio dei toni epici e tragici»⁵, si può dire che esso cominci a declinare verso la fine – verso questo tipo di fine – proprio con il cupo e sanguinoso duello fra pagani e cristiani a Lampedusa. L'inedita disfida dei sei 'campioni' interrompe la serie dei duelli singolari per mettere in campo, sommate all'arte delle armi, l'amicizia e la fedeltà personale: *virtutes* alla cui carica etica è affidato, qui, il ruolo di assicurare la coesione dello schieramento. Ma la sua funzione, nella struttura del romanzo, va ben al di là di quella di una tappa narrativa, o di un confronto di virtù diverse.

Il nostro combattimento può essere classificato come un 'duello guerresco', ovvero un combattimento che sostituisce la battaglia⁶, e non – almeno sulle prime – un duello cercato per desiderio di vendetta. L'iniziativa viene, significativamente, dal campo dei mori, ed è intrapresa come alternativa 'virtuosa' al duello che Gradasso vorrebbe affrontare da solo contro Orlando (XL xlix 1-2: «Io piglierò per amor tuo [*sc.* di Agramante] l'impresa / d'entrar col conte a singular certame»), e a cui Agramante rifiuta di acconsentire, parendogli necessario scendere in campo in prima persona accanto all'amico (XL lii 1-2: «S'a disfidar s'ha Orlando, son quell'io / [...] a cui la pugna più conviene»); protesta che induce, per contagio eroico, quella analoga di Sobrino (XL liii 5 ss.). Di qui la sfida pubblica a Orlando (XL liv 8, e lvi 1-2), «che s'abbia a ritrovar con numer pare / di cavallier armati in Lipadusa» (XL lv 1-2). L'uno e l'altro schieramento – ma con più evidente focalizzazione su quello degli infedeli – si produce dunque in quella competizione virtuosa che è tipica della narrazione epica e che mostra, insieme, come l'idea dell'eroe resti sul principio strettamente legata alla congiunzione aristotelica di eroismo e virtù; ma sarà smentita dallo svolgimento dei fatti d'arme. I quali contravverranno crudamente, forse per la prima volta nel poema, al codice d'onore, in un modo che pare inaccettabile anche all'economia di libertà che contraddistingue il *Furioso*. Bisognerà dunque dare credito al cinquecentesco anonimo *Parere in duello* – tutt'altro che ascrivibile alla penna di uno dei detrattori, partigiani di un aristotelismo radicale – quando sentenzia che, a Lipadusa, ognuno dei combattenti si vede spinto «al fare al peggio che si può»⁷: colpire chi non si difende, infierire su chi è in ginocchio e insomma sfruttare ogni istante di accidentale superiorità in campo sono eccessi manifesti, libertà inaudite anche nel liberissimo poema ariostesco: neppure quella trattatistica sul duello che è, storicamente, «figlia del *Furioso* e degli altri poemi cavallereschi quattrocenteschi o del primo Cinquecento»⁸ riesce a integrarle in uno schema accettabile. Nel duello a sei, Ariosto mostra i 'cortesi' paladini nell'atto di superare il confine tra il lecito e l'onorevole, così come lo descriverà Girolamo Muzio nel 1550: «se una arme cade all'uno di mano, all'altro è lecito di ferirlo così disarmato. È lecito, dico, perciocché atto onorevole sarebbe dire a colui che repigliasse l'arma sua, e starsene senza offenderlo infino che egli avesse quella ricuperata»⁹. Ed è su questa 'macchia', che sembra scolorire e annerire la «gran bontà» dei cavalieri antichi, che converrà interrogarsi.

Non descriveremo qui la complessa orchestrazione della disfida a sei, su cui

altri si sono soffermati con acutezza di sguardo¹⁰; ci basti notare che, fin dalle sue prime battute, la «bilancia» delle forze che potrebbe governare con sostanziale parità il conflitto si trova ad essere squilibrata da «strani» colpi che appiedano, in breve tempo, Orlando da una parte e poi Sobrino dall'altra (cfr. XLI lxx 1-4 «Percosse egli [sc. Gradasso] il destrier di minor forza, / ch'Orlando avea, d'un urto così strano [sc. 'straordinario'], / che lo fece piegare a poggia e ad orza, / e poi cader [...]»; e XLI lxxi 3-8: «avezzo era cader Sobrin di raro»): si genera così una disparità fra uomini a piedi e a cavallo che insinua il primo elemento di squilibrio nel duello, impedendogli di fatto di svolgersi all'insegna del confronto valoroso.

Dopo tanto e vario e alterno giostrare, il fatto centrale – esposto nelle ottave citate – si svolge in un istante, rallentato e concitatissimo: Orlando viene stordito da un colpo «disperato» di Gradasso, il quale poi corre a difendere Agramante dal pugnale che Brandimarte gli sta puntando al collo; Orlando fa appena a tempo a riaversi, che già il saraceno ha sferrato al nemico un terribile fendente a due mani con la spada, la magica Durindana che ora è in suo possesso. La chiusa del canto XLI dirige lo sguardo del narratore sullo sguardo di Orlando che scorge a terra «il suo Brandimarte»: vista terribile, subito doppiata dal levarsi degli occhi sul nemico che l'ha atterrato: «e sopra in atto il Serican gli mira, / che ben conoscer può che glie l'ha morto» (XLI cii 2-4). Sull'ira e il dolore che combattono nel petto di Orlando, e sul predominio della prima, si concludono i versi del canto XLI, aprendosi quello successivo con un proemio sentenzioso sull'ira («Qual duro freno o qual ferrigno nodo [...]») che, come è consuetudine ariostesca, sospende il tempo del racconto.

È l'ira infatti che muove, da questo momento, il braccio di Orlando; ed è sentimento smisurato, nato com'è dalla vista dell'infrazione del patto che lega gli amici in guerra (XLII vi 1-4). La conclusione della sezione storico-morale si compie su un *verbum videndi* che bipartisce l'ottava (v. 4 «ti veggia»), e su un altro si conclude la seconda parte della stanza, sebbene non in rima: «[...] morto in terra *il vede*» (v. 8). La ripresa dell'ultima ottava del canto precedente avviene dunque annettendo la narrazione sullo sguardo di Orlando, là minutamente analizzato fino alla 'conoscenza' dolorosa – secondo una 'scuola dello sguardo' di cui avrà netta memoria Tasso nel «la vide e la conobbe» di Tancredi –: «Il conte si risente [sc. dal colpo di Gradasso che l'aveva stordito], e *gli occhi gira*, / ed ha il suo Brandimarte in terra *scorto*; / e sopra in atto il Serican gli *mira*, / che ben *conoscer* può che glie l'ha morto» (XLI cii 1-4). È quello sguardo a far stringere più forte la spada a Orlando, precipitandosi su Agramante (XLII vii 6-8).

Ed è qui che l'intervento autoriale che già ha sospeso la narrazione fra un canto e l'altro riemerge di nuovo: se tutta la descrizione del duello a sei compresa nelle 35 ottave finali del canto XLI risulta priva affatto di coloriture di tropi – potendovisi solo annoverare un'apostrofe a Durindana «crudele», a stretto contatto con la topica invocazione metanarrativa al «Padre del Ciel» (ottava c) –, nel canto XLII tra la morte di Brandimarte, contemplata in un istante di attonita stupefazione, e la feroce vendetta di Orlando su Agramante e Gradasso Ariosto interpone una prima similitudine, quella del pastore che uc-

cide l'«orrido serpente» nascosto, che funge da immagine simbolica, e dunque concettualmente rielaborata, del paladino (XLII vii 1-6), aggiungendovene subito un'altra, apparentemente più enigmatica, relativa ad Agramante malamente ferito che «s'era di man di Brandimarte tolto, / come di piè all'astor sparvier mal vivo» (XLII viii 4-5).

Le due similitudini hanno storie e fisionomie diverse, relative soprattutto alla larga canonicità della prima e all'oscurità della seconda: Ariosto lavora, nel primo caso, su una lunga *filière* autoritativa, e nel secondo inventa; e se la seconda immagine è strettamente legata alla sua posizione nel canto, la prima richiama una serie di immagini analoghe che percorrono tutto il poema. L'immagine dell'«orrido serpente», infatti, ha indubbia congruenza con l'occasione: la *societas* che lega Orlando a Brandimarte è di fatto assai prossima a un rapporto parentale, come si ricorda subito dopo (XLII xv 6-7: «male era sofferto / ch'un tal più che fratel gli fosse tolto»), e la «sabbia» in cui gioca il figlio del pastore è la stessa della spiaggia su cui si svolge il duello – come viene ricordato, ancora, in questo canto, per disseminazione degli elementi dell'*illustrans* (come il «sabbion» di ix 3) –. L'immagine ha tuttavia diramazioni infinite nella tradizione letteraria, potendo richiamare egualmente il serpente biblico come quello lirico, nonché luoghi fondanti della tradizione epica occidentale e della sua «estetica macabra», alla quale vanno annoverate le orrende morti per serpenti narrate da Lucano¹¹. Ariosto non indulge allo 'spettacolo della morte', ma trasforma l'icona del serpente in uno strumento conoscitivo: in un'immagine che, costituendosi come una sorta di rima strutturale¹², nelle sue varie declinazioni intona il tema dell'innocenza tradita, dall'iniziale allusione a un petrarchesco 'invecamento' amoroso al finale serpente maligno che porta la morte nell'Eden. E questo suo riemergere estremo, nella prima vera impresa di cui Orlando è attore dopo il rinsavimento, è studiabile a posteriori come cifra di un discorso che coinvolge l'intero poema.

Il serpente e lo sparviero

L'immagine del 'serpe ascoso' è infatti la prima similitudine dell'*Orlando Furioso*, collocata nel microcosmo testuale del primo canto a segnare la seconda azione di oculata prudenza compiuta da Angelica: come, infatti, nel padiglione «quando bisognò le spalle diede» (I x 4), così nel bosco ella compie uno scarto improvviso dalla sua fuga lineare, alla vista del cavaliere che sopraggiunge di corsa: «Timida pastorella mai si presta / non volse piede inanzi a serpe crudo, / come Angelica tosto il freno torse [...]» (I xi 5-7). La stessa immagine accompagnerà l'ultimo degli indizi che portano Orlando alla follia, aprendo definitivamente «le porte al duolo»: «Non altrimenti or quella piuma abborre, / né con minor prestezza se ne leva, / che de l'erba il villan che s'era messo / per chiuder gli occhi, e veggia il serpe appresso» (XXIII cxxiii 5-8). I due luoghi sono correlati, segnalando due snodi cruciali del poema: è la fuga di Angelica, iniziata nel canto I, che conduce Orlando alla follia, nel canto XXIII.

Le altre due occorrenze della similitudine si addensano intorno alle vicende conclusive: lo sgomento del nocchiero che conduce nel porto di Biserta i paladini catturati da Rodomonte, credendo di venire «in loco fido» come la rondine torna al suo nido, e trovandosi invece improvvisamente di fronte alle insegne cristiane (XXXIX xxxii 3-8: «restò pallido in faccia, come quello / che 'l piede incauto d'improvviso ha messo / sopra il serpente venenoso e fello, / dal pigro sonno in mezzo l'erbe oppresso; / che spaventato e smorto si ritira, / fuggendo quel, ch'è pien di tòscò e d'ira»); e appunto l'ira di Orlando, nel canto XLII. La quale ultima, poi, non crediamo doversi interpretare come 'esorbitante' dal tema, a causa di una sua sostanziale difformità con l'immagine-tipo¹³, bensì come sua declinazione ultima e decisiva, motivata dall'incupirsi progressivo del *colore* della similitudine attraverso il poema.

Non è infatti solo la congruenza dei comparanti – soprattutto il ritorno dell'identità del soggetto, dalla «pastorella» al «villan» al «nomade pastore», passando per il deittico «quello» – a legare le quattro immagini, bensì il senso di un 'improvviso' nel male, a cui è intonata la similitudine fin dall'*aversio* di Angelica di fronte a Rinaldo, in fuga dai 'crudi' allettamenti d'amore¹⁴. Solo l'occorrenza del canto XXXIX ne completa però il senso, se la considera in tutta la sua estensione, giacché l'ottava precedente aggiunge all'"improvviso" la scoperta del tradimento, di un nemico annidato dove si pensa possano dimorare solo requie e pace: «Venir tra i suoi credette e in loco fido, / come vien Progne al suo loquace nido» (xxxix 7-8). Il pallore subitaneo del saraceno, segno di una disfatta improvvisa che costeggia la percezione della morte¹⁵, può essere letto alla luce della quinta occorrenza della similitudine nel *corpus* allargato del poema, ovvero nel terzo dei *Cinque canti*. Il caso del nocchiero che pensa di condurre i paladini catturati in luogo sicuro e si trova invece inaspettatamente fra i nemici, cadendo egli stesso prigioniero – in un alternarsi di rapporti tra *captivus* e *captivante* che si rovescia proprio nel momento di maggior sicurezza – trova infatti un corrispettivo, nei *Cinque canti*, nell'analogo accidente di Bradamante, che «senza timor, senz'armi corse al lito, / credendosi ire in braccio al suo marito», e invece «non dal marito, ma dal fraudolente / Gano si ritrovò ch'era abbracciata», con subitaneo e inatteso scambio di persona. «Come chi còrre il fior volea», commenta Ariosto, «e il serpente / truova che 'l punge; così disarmata, / e senza poter farli altra difesa, / dagli nimici suoi si trovò presa» (*Cinque Canti*, III lxxiii 7-8 e lxxiv 3-8).

Non serve, dunque, passare in rassegna i luoghi letterari in cui i pericoli della vita mortale sono assimilati a un serpente che striscia tra i fiori: occorre invece guardare al *tempo* della sua apparizione, che sorprende il personaggio. Assumeremo dunque a capostipite per la storia dell'immagine il passo virgiliano che contiene tutti gli elementi su cui lavorerà il testo ariostesco: l'improvvisa percezione del pericolo, la fiducia tradita, il piede che si ritrae, il pallore mortale, la fuga. È il luogo del racconto di Enea in cui il greco Androgeo, credendo di trovarsi in mezzo agli alleati, li esorta al saccheggio di Troia: «A che tardanze, a che dimore tante? / Affrettatevi amici, c'habbiam vinto. / Altri de la città prede infinite / Portano, e da le navi hor voi venite?» (cfr. *Aen.* II 373-

75)¹⁶, avvedendosi troppo tardi di essere capitato in mezzo a una schiera di nemici, che non danno risposte fidate («Fide non sendo le risposte molto»; e cfr. *Aen.* II 376-77). Preso da improvviso terrore, Androgeo ammutolisce e ritrae il piede, come se avesse schiacciato un serpente: «Obstipuit retroque pedem cum vocem repressit. / Improvisum aspris veluti qui sentibus anguem / Pressit humi trepidusque repente refugit», etc., vv. 378-80); e infine, «tremefactus», cerca di fuggire (v. 381)¹⁷: ma i Troiani fanno scempio di lui e delle sue schiere (vv. 383-85). Dopo quel primo, feroce massacro («sternimus», v. 385), i Troiani decidono di sottomettere anch'essi il valore all'inganno: vestite le insegne dei Dànai, portano strage tra i nemici, confondendosi in loro – «obscura nocte per umbram» (v. 420).

Se pensiamo che i rinvii intertestuali debbano avere un valore conoscitivo, bisognerà ammettere che questo luogo virgiliano debba essere allegato al solo passo relativo al nocchiero (*Orl. Fur.* XXXIX, per brevità), che ne è traduzione esatta, e non, ad esempio, alla follia di Orlando (*Orl. Fur.* XXIII) – come si legge in genere nei commenti¹⁸ –, che se ne discosta per molti dettagli importanti (non vi si trovano il pallore dello sgomento, l'«improvvisa vista», l'ira del serpente); e che un'immagine-modello non possa essere usata indiscriminatamente per ogni suo ricorso lontano, senza esaminarne il *proprium* e gli scarti. E tuttavia, annettendo all'immagine dell'*Eneide* un valore d'archetipo, occorrerà vedere come i suoi caratteri siano pronti a celarsi o a disseminarsi a ogni ritorno nel *Furioso*: il che equivale a studiarne la funzione.

L'episodio di Androgeo è collocato tra una delle più amare e cupe visioni dell'assedio di Troia, mentre le parole di Enea pareggiano a stento l'orrore per la sua caduta («Urbs antiqua ruit», *Aen.* II 363) con la desolata immagine di una carneficina immane («Crudelis ubique / Luctus, ubique pavor et plurima mortis imago», vv. 368-69), e lo sconcio di Cassandra trascinata fuori dal tempio (vv. 403 ss.). L'errore del greco, che parla con baldanzosa fiducia ai suoi nemici esortandoli al saccheggio, è alla radice del primo moto di confidenza dei Troiani stessi (v. 387 «prima [...] fortuna»), che di fronte alla disfatta imminente reagiscono spogliandosi volontariamente del mito della *virtus* per abbracciare, insieme alle vesti dei Dànai, anche il dolo con cui la città è stata presa: un dolo che Giovanni Pontano classificherà, all'inizio del Cinquecento, come *malus*, perché connesso alla *fraus* e non alla *prudencia* o, come nota Virgilio stabilendo un'alternativa escludente, alla *virtus*: «Chi sia colui, che cerchi se convenga / In un nimico usar fraude, o valore?» (e cfr. *Aen.* II 390: «Dolus an virtus, quis in hoste requirat?»)¹⁹. L'«improvisum ... anguem», che Androgeo tocca dove pensava non esservi che amici, si rispecchia così nel simmetrico *dolus* che all'improvviso i Troiani scelgono dove non doveva esserci che prova di *virtus*.

Questo mi sembra doversi interpretare come l'intendimento con cui Ariosto fa riaffiorare l'immagine del serpente nell'erba nel punto culminante del duello di Lipadusa, in cui cristiani e saraceni si confondono, e le 'fedi diverse' si mescolano, all'insegna della sola crudeltà, e il valore cede alla forza; mentre i feroci pagani conoscono l'inaudita irrevocabilità della sconfitta e della morte, e i 'cortesi' cristiani la vendetta spietata.

Che il canto secondo dell'*Eneide* funga da *subtext* per l'intero duello, lo mostra anche la morte di Agramante. Per il re saraceno che muore, dal collo – improvvisamente – fragile come un giunco, Ariosto ritrova infatti i versi dedicati da Virgilio all'imbelle, vecchio Priamo, che cade sotto i colpi di Pirro, e giace sul lido come massa informe, «un capo tronco dagli omeri, un corpo senza più nome» (*Aen.* II 558: «avolsunque umeris caput et sine nomine corpus»), come il «regnator di Libia» cade, «grave trunco», nel «sabbion» dell'arengo (*Orl. Fur.* XLII ix 3-4). E come il greco Androgeo aveva visto il serpente nei Troiani celati nell'ombra, mentre Priamo viene ucciso da un Pirro-serpente corrusco, «Qualis [...] in lucem coluber» (*Aen.* II 471 ss.), così, specularmente, Orlando vede nel saraceno il serpente infido che gli toglie il figlio, per poi doppiare egli stesso il *coluber* Pirro («atro serpente» per Dolce) nell'irata furia.

Mosso dalla percezione (improvvisa, e 'nuova') che il duello ha portato la morte, nella sua realtà più cruda, là dove sembrava essere solo lo spazio del gioco d'arme – come il «nomade pastor» che vede il serpente colpire dove sembrava che solo regnasse lo spazio edenico dell'infanzia –, Orlando incombe, contravvenendo alle leggi di cavalleria, su un nemico «mal vivo», ferito e senza spada, e con l'elmo disciolto: totalmente privo di capacità di difesa e di offesa, dunque: alla mercé del paladino (XLII viii 1-6).

Al penoso sottrarsi di Agramante ferito dalle mani di Brandimarte è dunque associata la seconda similitudine che accompagna questa ripresa del duello nel canto XLII («come di piè all'astor sparvier mal vivo»): e l'inciampo metrico nella pronuncia del v. 5 dell'ottava, che cambia improvvisamente cadenza, accompagna un certo 'inciampo' esegetico nell'interpretazione dell'immagine²⁰. L'oscura allusività della similitudine andrà però indagata più da vicino, confortati dalla considerazione che il rapace fosse considerato, nell'attività venatoria medievale e rinascimentale, come una sorta di «doppio del nobile», e perciò, in certo senso, sua immagine fedele. Ed è un'immagine del duello in corso che Ariosto sta offrendo, quasi *bellum* come *beluarum dissensio*²¹. Non è un caso che protagonisti della similitudine siano due rapaci appartenenti alla specie degli accipitrini: i trattati di falconeria associano l'astore e lo sparviero, differenziandoli dai falconidi, nelle loro funzioni principali di caccia: entrambi afferrano la preda in 'basso volo', mentre il falco la percuote al termine di una picchiata ('alto volo'); ed entrambi, ancora, quanto al loro comportamento nei confronti del falconiere alla fine della caccia, sono uccelli *de poig*, mentre i falchi (falcone pellegrino e falchetto) sono *à tour*²². Il senso della similitudine che se ne ricava è complesso e tragico: da una parte, solo un falconiere irragionevole e discortese (non certo un 'buon signore') potrebbe lanciare un astore contro uno sparviero, usando rapace contro rapace e trasformando la nobile *ars venandi* in un massacro fratricida: è una «pazzia», secondo Lorenzo il Magnifico²³; dall'altra, nell'identità di specie fra astore e sparviero si insinua la dolente constatazione ariostesca della sostanziale identità, nonostante le 'fedi diverse', dei due cavalieri che qui si combattono. E anche in questo caso, in fondo, come in quello del serpe ascosto si potrebbe constatare il progressivo incupirsi di un'immagine attraverso il poema, se ammettiamo che il felice «eran di fé di-

versi», che segna la «gran bontà» dei cavalieri all'inizio del poema (*Orl. Fur.* I xxii 1-2), sia giunto qui alla sua declinazione estrema. L'alleanza fraterna stabilita all'inizio, nonostante la differenza di fede, si rovescia qui nella irragionevole guerra tra due combattenti sostanzialmente fratelli. Anche questo è da addebitare alla virgiliana 'confusione' che domina il duello a sei: Ariosto doppia il 'peggio' ravvisabile nel duello con la 'scortesìa' del falconiere.

Quanto, poi, al «fare al peggio che si può» nel duello di Lipadusa (e qui, in specie, all'incombere di Orlando su un nemico «mal vivo» e disarmato), occorrerà richiamare alla mente come, in situazioni analoghe – ma sempre prima di questi eventi conclusivi, a cui si potrà assegnare come atto primo lo scontro tra l'armata di Dudone e la flotta di Agramante su cui si chiude il canto XXXIX²⁴ –, gli atti di Orlando, e dei cavalieri tutti, fossero stati segnati da ben altra *virtus*. Prima del duello con Ferraù il paladino si era tolto l'elmo per non prendersi «un minimo vantaggio» sul nemico (XII xlvi 1); così come Zerbino aveva risparmiato Medoro ferito, venendogliene pietà (XIX x 7-8); e Dudone aveva gettato la lancia vedendo che Ruggiero ne era privo, «sdegnando / con tal vantaggio il cavallier ferire» (XL lxxvii 3-4): «l'assoluta parità di condizioni era in effetti una delle garanzie di prova del duello»²⁵, e la «superchieria» sarà riprovata dai trattati di cavalleria, teste l'Ariosto stesso²⁶. Ma irrimediabilmente lontano – anche nel poema, che si avvia a conclusione – è il tempo della «gran bontà» dei cavalieri antichi; e la ripresa interstrofica proprio su questo mette l'accento, replicando lo sguardo su ciò che mette Agramante in situazione di irrimediabile inferiorità: «con mezzo scudo e con l'elmo disciolto [...] // *Sciolto era l'elmo*» (XLII viii 2 e ix 1). Quell'elmo disciolto il feroce Orlando osserva, sì da assestare il colpo mortale: «*Sciolto era l'elmo e disarmato il collo, / sì che lo tagliò netto come un giunco*» (XLII ix 1-2).

Vedere la morte

Il punto in cui l'ira di Orlando 'passa la misura' è dunque segnato dalla similitudine del serpe ascoso: che ha attraversato il poema arrivando qui alla sua metamorfosi estrema. Dalla vista improvvisa del serpente (canto I) alla sua vista improvvisa dove si pensava aver requie (XXIII), alla vista improvvisa di un essere potenzialmente letale e pieno d'ira (XXXIX), si giunge alla vista del serpente che ha usato del suo potenziale mortifero e ha ucciso (XLII). Il rapporto con l'essere umano si rovescia: ora è il serpente che fugge, dopo aver colpito a tradimento, e l'uomo cerca di colpirlo, «con còlera e con rabbia». La posizione della similitudine in questo inizio di canto somma rallentamento a rallentamento: se il canto precedente si chiudeva di fatto sulla parola «ira», aprendosi quello successivo sulla lunga investigazione sulle ragioni dell'ira, quando la focalizzazione narrativa torna sullo sguardo di Orlando (XLII vi 8 «[...] morto in terra il vede») abbandonato al termine del canto XLI, tra il suo sguardo e l'immediato «stringer la spada» si interpone la nostra similitudine. Ariosto ha bisogno di moltiplicare le allegazioni per rappresentare l'irrapresentabile, ov-

vero la lucida furia di Orlando *ormai tornato in sé dalla sua follia*, la sua ira mortale.

Gli atti del paladino rinsavito sembrano infatti scoprire un nuovo volto della *crudelitas*, che non è più la «ferocia professionale del guerriero»²⁷, ma una nuova, lucida crudeltà: ben lo si coglie dallo sguardo altrui. Quando Gradasso, «il saracino Marte» (XLI lxviii 3), vede la morte di Agramante – *quella* morte, così inaspettata e reale, nella cancellazione delle leggi d'onore –, per la prima volta conosce la paura:

Come vide Gradasso d'Agramante
cadere il busto dal capo diviso;
quel ch'accaduto mai non gli era inante,
tremò nel core e si smarrì nel viso... (XLII x 1-4);

e già, con oscuro presentimento, nell'imminenza dello scontro di Lipadusa, per la prima volta Fiordiligi aveva provato timore per Brandimarte (XLI xxxiii).

La *verità* della morte che all'improvviso, a Lipadusa, si disvela – per la prima volta, nel poema, con tale forza – sta, per tutti i personaggi, nello sguardo. Con minuta dissezione dei particolari, come abbiamo già ricordato, viene rappresentato, alla fine del canto XLI, lo sguardo fatale di Orlando su Brandimarte che muore (cii 1-4): e le parole in rima, con intenzione inequivocabile, incatenano i multiformi verbi di 'vedere' alla monolitica e finale morte. Sulla centralità del *vedere* come innesco per l'esplosione dell'ira vendicativa insistono, del resto, le ottave proemiali del canto successivo, dedicate all'ira e alle sue declinazioni storiche. Sembra, in tutti i casi, che la smisurata *passio* dell'ira, ricondotta uniformemente da Ariosto al desiderio di vendetta per la morte di un amico, sia prodotta non dal fatto di sangue in sé, ma dalla sua vista, che accende il cuore: sia nella perorazione iniziale (XLII i 7-8: «tu *vegga* [...] / patire») che nell'esempio epico (XLII ii 6: «*vide* Patròclo insanguinar la via») che in quello storico (XLII iv, 1: «Il *vedervi* cader causò il dolore»); e nella già citata sentenza riassuntiva finale: «quando signor, parente o sozio antico / dinanzi agli occhi ingiuriar ti *veggia*» (XLII vi 3-4). Allorché la focale dello sguardo narrativo torna su Orlando, è ancora al verbo 'vedere' che viene affidata la sutura fra racconto e similitudine: «[...] morto in terra *il vede*. // Qual nomade pastor che *vedut'abbia* [...]» (XLII vi 8 - vii 1); e per finire, e chiudere il cerchio, Gradasso – che era stato visto uccidere Brandimarte all'inizio della sequenza dell'ira di Orlando – *vede*, ora, arrivare la morte: «Come *vide* Gradasso d'Agramante / cadere il busto [...]» (XLII x 1-2).

Certa insistenza nei confronti di uno sguardo posato sulla propria morte, anzi sull'orrendo smembramento del corpo, è portato topico dell'epica latina, e in specie lucaea, nella quale «lo scempio dei corpi sembra una costante metafora della dilaniante guerra civile»²⁸. Ma Ariosto non sembra aderire all'idea di una «spettacolarizzazione della morte»²⁹: l'eccezionalità del fatto nel corso del poema, e la sua esibizione in questo luogo, sembra piuttosto voler alludere a un'eccezionalità dei fatti d'arme di Lipadusa, a una 'caduta' della legge della

'cortesia' che fino a qui aveva governato gli eventi. È come se nel duello di Lipadusa venisse sospeso il dono di Prometeo ai mortali, il *mega ophelma* di procurarsi salvezza e beatitudine sviando lo sguardo dal proprio destino di morte³⁰. Di fronte alla potenza dello sguardo gorgonico, lo «schermo» di protezione cade, né potrà più essere risollevato: gli eroi tutti – accompagnati in ciò, sembra, dall'autore stesso, che sospende ogni accento ironico – sono obbligati a fissare in volto la morte e la sua inesorabilità: «e all'arrivar del cavallier d'Anglante, / presago del suo mal, parve conquiso» (XLII x 5-6).

L'ultimo momento di narrazione distaccata e divertita, prima della 'frattura' del duello a sei, è stato forse l'iperbolico massacro compiuto da Marfisa e Bradamante a spese dell'esercito infedele: «Chi potrà conto aver d'ogni guerriero / ch'a terra mandi quella lancia d'oro? / o d'ogni testa che tronca o divisa / sia da la orribil spada di Marfisa?» (XXXIX xiii 5-8). Congiunte, le due «magnanime guerriere» sono una forza della natura che tutto irresistibilmente travolge al suo passaggio (XXXIX xiv 1-3: «Come al soffiare de' più benigni venti / [...] / muovonsi a par duo turbidi torrenti [...]), e dunque *innocente* della strage: i loro nemici non hanno nome né volto. «Questi uccidean di genti saracine / tanto, che non v'è numero né fine» (XXXIX xviii 7-8). Diversa, perché *unica* – e unicamente significativa – sarà la morte di Agramante, nello sguardo attonito di Gradasso. Quella sola morte può, in lui, ciò che non ha potuto la vista dei caduti che a mucchi, fino a quel momento, hanno ingombrato i terreni di battaglia.

Il fatto è che lo strano e 'discortese' duello combattuto sulle arene siciliane ha il potere di sconcertare Gradasso: fin dal primo colpo ricevuto da Orlando, che inaspettatamente – non è nemmeno vibrato con la fatata Durindana – gli fa versare sangue, in un orrore dello sguardo ben misurabile sulla lunga enumerazione delle parti dell'armatura attraversate dalla spada: «L'elmo, lo scudo, l'osbergo e l'arnese, / venne fendendo in giù ciò ch'ella prese» (XLI lxxxiii 7-8); e, di più, su quella, del pari stupefatta, delle membra toccate dall'acciaio: «e nel volto e nel petto e ne la coscia / lasciò ferito il re di Sericana / [...] or gli par cosa strana / che quella spada [...] / le tagli or sì; né pur è Durindana» (XLI lxxxiv 1-6). «Cosa strana» è vedersi 'tagliare' le armi possenti: da questo momento, in un istante di rivelazione isolato e rallentato – «or gli par cosa strana ... che ... le tagli or sì» –, Gradasso si fa spettatore attonito, quasi distaccato, del duello che ormai presagisce mortale: l'*improvviso* del male associato alla similitudine del serpente aveva radici celate in ognuno dei personaggi coinvolti nel duello. La reazione all'inaudita e «strana» cosa di vedersi colpito non è però l'ira, ma una cauta misura dei colpi, secondo una *ratio* pensosa che rivela il suo secondo grande sconcerto:

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 lxxxv 1-4)

La «prova» dell'esperienza ha infranto la certezza del guerriero nell'invulnerabilità delle sue armi, e dunque del suo corpo; il colpo stesso di Orlando ha mostrato la struttura anatomica, la fisiologia quasi, di un corpo che si squaderna ai suoi occhi di spettatore, per la prima volta, come un aggregato di membra *disiecta*. Alla percezione della loro potenziale disaggregazione, Gradasso non può che opporre una «ragion» che ne garantisca un cauto governo; per la prima volta – «meglio al parar si adatta» – scopre la necessità della difesa.

Il che rappresenta, naturalmente, un passo indietro rispetto all'attitudine micidiale tenuta nel duello. Ancora non basta, tuttavia: quel corpo, che improvvisamente non risponde più, viene ancora colpito, e ancora, senza requie: Orlando *«in faccia, ne la gola, in mezzo il petto / l'ha ferito [...]»* (XLI xciv 7-8). La vista del suo proprio sangue ha precipitato Gradasso dal mondo fatato della cavalleria a quello reale, dominato dal calcolo della *ratio*; un passo ancora, e la 'ragione' si svela nella sua spietata realtà di morte.

Gradasso *disperato*, che si vede
del proprio sangue tutto molle e brutto,
[...]
leva il brando a due mani... (XLI xcv 1-5).

L'ultimo passo indietro viene compiuto nella necessità e nelle ragioni della difesa. Non al proprio corpo, ormai squassato dai colpi di Orlando, ma a quello di Agramante, minacciato da Brandimarte, Gradasso guarda come estremo baluardo di integrità. Per difendere lui, come nelle più classiche scene dell'epica medievale³¹, il re di Sericana brandisce la spada «a tutto suo potere», uccidendo il paladino. Ma la ritrovata fiducia nelle armi è di breve durata. In un passaggio cruciale, e perciò rallentato e sospeso nello snodo fra i canti XLI e XLII, Gradasso vede la sua ultima disperata opera di cavalleria – difendere l'indifeso Agramante – andare in frantumi di fronte all'ira di Orlando. Il *fascinum tremendum* di Orlando che si avvicina non prevede 'riparo' possibile: è come guardare il volto della morte stessa, ormai ineluttabile. Come di fronte alla dantesca «mala striscia» che assale «Da quella parte *onde non ha riparo / la picciola valle*» (*Purg.* VIII 97-98) – ma per ragioni diverse: là per inavvedutezza dell'uomo, qui per impotenza –, il saraceno rinuncia a opporre difese all'assalto del nemico. Gradasso non può che, ancora una volta, *guardare* il proprio corpo farsi teatro di morte:

Per schermo suo partito alcun non prese,
quando il colpo mortal sopra gli scese. (XLII x 7-8)

Fine tragica, inaspettata, di terribile e inaudita inesorabilità: in quello «schermo» mancato di fronte al colpo «mortale» si legge lo sguardo di Gradasso che si arrende volontariamente alla morte, e non tanto per *magnanimitas* ma perché assolutamente sopraffatto dal suo incombere senza possibilità di riparo. E, dall'altra parte, si intravede Orlando: che per la seconda volta in pochi minuti ha ucciso un nemico che non si difende. Trasportato dall'ira.

L'ira di Orlando

L'ira di Orlando, lo si è visto, trova nella similitudine del serpente un saldo fondamento di giustificazione, anche al di là della possibile memoria di un Plutarco che assomiglia gli atti dell'irato ai morsi del serpente (*De ira cohibenda*, 8): il disfrenarsi di Orlando ha come causa diretta l'«improvvisa vista» di un male che minaccia, subdolo e infido, ciò che il paladino presupponeva controllare in virtù delle sue armi e del suo senno; e le varie metamorfosi attraversate dall'immagine nel corso del poema hanno contribuito a rendere *necessaria* tale ira. E tuttavia, se l'*utile* del poema è da ravvisarsi nel suo costituirsi come «narrazione-modello per la corte»³², è inevitabile interrogarsi circa il senso di una giustificazione dell'ira vendicativa come passione praticabile e, di fatto, praticata da un Orlando *rinsavito*. I colpi di Orlando, si è detto, oltrepassano ogni misura possibile, trasgrediscono ogni atto 'cortese': nella descrizione del duello guerresco, la similitudine stessa dell'astore e dello sparviero viene ad ergersi a emblema di crudeltà gratuita e di *perversio ordinis*, doppiando il fatto d'arme con quel secondo 'fatto' eminentemente cortese e valoroso che è la caccia. E se è la giusta ira a muovere la sua vendetta, questa si compie tuttavia in un vortice di eccessi, di atti che trapassano il segno, in cui nessuno può dirsi innocente. Non lo è chi si lascia trascinare oltre la *ratio* del buon uso delle passioni, come fece Achille e farà Orlando: «Qual duro freno [...] / farà che l'ira servi *ordine e modo* [...]?», commenta Ariosto (XLII i 1-3); non lo sono i nemici che compiono «crudi e scelerati eccessi», come l'armata spagnola che uccide Vestidello che si è arreso (XLII v 5-8); né è innocente la «gente» fedele ad Alfonso d'Este, che per vendicare il suo ferimento trascende le leggi di guerra e non lascia in vita chi possa narrare la sconfitta: accesa tale «gente» in «tal furor», da troncare la parola altrui (XLII iii 5-8).

L'*Orlando Furioso* sta insomma mettendo in discussione, per via di *dispositio*, l'approvazione aristotelica dell'ira come passione abbracciata per giusta causa e contro chi la merita (*Eth. Nic.* IV 11). Mentre descrive i moti dell'ira 'giusta', Ariosto mette anche in campo il tema classico dei limiti dell'eroe³³, mostrando in realtà quanto sia labile il confine – per dirla nei termini del Pontano – tra la *crudelitas* e la *immanitas*. Se ira e vendetta sono accettabili sul campo di battaglia, lo sono in quanto sottomesse a una misura: mentre, nei casi illustrati, l'ira ha avuto come effetto di sospendere ogni virtù necessaria a portare a termine i fatti bellici: dimenticate sono le pontoniane *consyderatio*, *perspicacitas* e *circumspectio*³⁴.

Il problema avrà lunga eco nella trattatistica cavalleresca, incline a rinvenire una scusante nell'«affetto dell'ira, la quale perturba l'electione, e il consiglio»³⁵ all'«ingiusta azione» in cui il cavaliere può cadere; sebbene poi l'etica eroica imponga il controllo delle passioni: «però poiché i principii di questo affetto sono in noi: guardar si dovrebbe ciascuno dall'adirarsi, e dal dar occasione, che altri s'adiri [...]. E non solo l'ira fa questo effetto di scusa: ma il medesimo fanno tutte quelle passioni, e subitani movimenti dell'animo, all'impeto de' quali è quasi impossibile che resister si possa»³⁶. Si veda poi, in un passo del

Birago, l'analisi dell'atto d'ira come accensione subitanea, mescolata alla collera, che genera desiderio di vendetta, ovvero tre passaggi tutti ravvisabili nelle ottave 6 e 7 del canto XLII:

si piglia poi occasione di correggere la risposta del Conte "Non è vero" [dettata] dall'Ira, perché essendo ella un affetto dell'animo, nato da *subita* accensione di sangue, mescolato con la *colera*, che dall'offesa come da zolfo subitamente s'accende intorno al cuore con *desiderio di vendetta*; e perciò l'animo dell'huomo offeso in un subito s'altera, e si perturba; onde egli all'ora viene impedito, ed offuscato da poter con ragionevole discorso discorrere, e operare, come è suo proprio, e naturale ufficio; e perciò l'Ira non può esser retta, né governata dalla Ragione, la quale è il vero sostegno, e saldo fondamento d'ogni virtù; e per esser questo impeto, e furor d'Ira tanto subito, e violento offusca la Ragione; e perciò quegli errori, che dall'Ira causati vengono, sono in gran parte escusabili, e quasi degni di compassione; perché l'huomo adirato par che sia in un certo modo sforzato, e costretto ad errare³⁷.

E nonostante poi egli indichi l'«ufficio» proprio dell'uomo «ragionevole» nella giusta e libera deliberazione contraria a quel primo moto («ma passata quella prima turbatione di stolta, ed impetuosa Ira, dee l'huomo in se stesso ritrarsi, e con la mente discorrere, e conoscere quello che è ragionevole, facendo una giusta deliberatione, contro una ingiusta operatione, che così facendo fa il proprio, e debito ufficio di huomo ragionevole: poiché opera secondo la vera Ragione»)³⁸, e il *proprium* del «magnanimo» nell'atto del perdono («Egli è cosa da magnanimo il perdonare; è cosa inhumana il non farlo, e il cercar la vendetta»)³⁹, il problema della giusta ira, ovvero della sua giustificabilità, resta aperto verso una soluzione positiva, verso insomma la sua definizione come errore *scusabile*, in quanto «l'huomo adirato par che sia in un certo modo sforzato, e costretto ad errare». A più riprese, nei suoi *Consigli*, il Birago annota a proposito della 'giusta ira' un luogo della *Gerusalemme conquistata* che ha alle spalle i nostri versi ariosteschi:

Sarà dunque ufficio di colui nelle paci parlar primo, chi primo si sarà da' termini civili allontanato, e dato occasione all'altro di risentimento, non ostante, che nell'atto di risentirsi si trapassasse il modo, perciocché «Chi è, che 'l segno a giusta ira prescrive? / Chi conta i colpi, o la dovuta offesa / Mentre arde la tenzon misura, e pesa[?]», disse il Tasso nella *Gerusalemme conquistata* [VI, 89], quasi voglia dir 'niuno'⁴⁰.

Il problema della prescrizione di un «segno» alla «giusta ira», infatti, è il medesimo posto dall'inizio del canto XLII dell'*Orlando Furioso*. Benché le leggi d'onore chiedano di vendicare l'amico morto, infatti, è inevitabile chiedersi quanto sia *giusta* l'ira del «savio», o 'rinsavito' Orlando, che si scaglia su nemici che non si difendono: quasi avesse deciso di non sottrarsi più alla ferrea 'visibile' necessità delle cose. L'esordio del canto si interroga, dolente, sull'impossibilità di rinvenire una *ratio* per tale 'smisurata' passione (XLII i 1-4); e ripete la menzione di quella smisurata «ira» (XLII i 3; iii 1; vi 2) – col suo corteggio di «furore» (XLII iii 5 e iv 2) e «crudeltade» (XLII ii 1 e iv 2) – che conduce al-

la rappresentazione dell'ira di Orlando (XLII vi 6 e vii 7). E sebbene non esista ira simile a quella che si soffre alla vista di un'ingiuria subita da «signor, parente, o socio antico» (XLII vi 3), chi se ne lascia trasportare rischia di trascorrere, usando le categorie elaborate da Giovanni Pontano, dalla *crudelitas* alla *immanitas*. Come recita il capitolo XIII del suo trattato *De Immanitate, Iram ulciscendique appetitum esse cohibendum ne incidamus in immanitatem*:

Ira igitur ipsa libidoque ulciscendi nunquam tanta esse debet, ut naturae obliviscamur humanaeque societatis. Nihil enim tantopere ad immanitatem impellit raptaque quam reponendae vindictae aviditas. [...] Omnino igitur furor ille, seu rabies rectius dicitur, temperanda est vel compescenda penitus, quod magni est ac summe excellentis animi. [...] Omnino igitur in victoria temperandum adhibendusque vindictae modus, ut si parcere noluerimus, non tamen impellamur ad feritatem, cum haec ipsa belluarum sit, humanitas vero hominum generosissimique cuiusque maxime⁴¹.

È vero che, nel trattato pontaniano, la crudeltà è ammessa sul campo di battaglia come ferocia implicita nell'atto bellico, e dunque non riprovevole come sarebbe infierire su un nemico morto dopo la fine delle ostilità (cfr. cap. XI), ma è anche vero che la prima differenza tra *crudelitas* e *immanitas* risiede nel fatto che quella, pur ispirata al senso di vendetta, opera delle scelte, mentre questa si lascia trasportare dall'istinto:

Quoniam autem magna quaedam inesse videtur immanitati cum crudelitate communis, praetereundum non est quibus in rebus haec ab illa differat, quippe cum crudelitas vindictam magis sequatur, *nec electione sit vacua*, haec vero impetu potius rapiatur sponteque feratur sua in praeceps⁴².

Ma gli atti di Orlando proprio in questo mancano gravemente, che *electio* *carent*: la passione gli ha offuscato quella che è, aristotelicamente, la virtù estimativa. Il suo moto di vendetta, offuscato da «còlera» e «rabbia», ha una direzione quasi casuale, cioè senza «ordine e modo»: egli ha ben visto che Gradasso è l'uccisore di Brandimarte (cfr. XLI cii 3-4), ma sfoga il suo impeto sul re saraceno perché il caso glielo pone innanzi: «*il primo che trovò*, fu 'l re Agramante» (XLII vii 8). E questa mancanza di *electio*, di quella scelta razionale che, discendendo dal retto uso del *iudicium*, separa la ferocia dalla *immanitas*, fa riaffiorare un tratto che la restituzione del senno dovrebbe ormai aver cancellato. La tecnica della ripresa e della memoria interna, così importante nei meccanismi che governano la 'macchina' del *Furioso*⁴³, porta infatti alla luce, e alla memoria del lettore, un frammento del poema che proprio 'non dovrebbe' trovarsi a questa altezza, ovvero l'indistinzione, dettata da mancanza di discernimento, che aveva segnato l'inabissarsi di Orlando nella follia: «Senza il pane discernere da le giande, / dal digiuno e da l'impeto cacciato, / le mani e il dente lasciò andar di botto / *in quel che trovò prima*, o crudo o cotto» (XXIV xii 5-8). Ma il discernimento è qualità che, aristotelicamente, accompagna la *prudentia* (*Etica Nicomachea*, III 4), «virtus maxime necessaria ad vitam humanam»⁴⁴, e la sua assenza, rilevata da Ariosto con precisione («*Senza ... discernere*»;

e poi di nuovo a XXIX lxxiii 3: «perché non discernea il nero dal bianco»), fa da puntuale comite alla perdita del senno: il rinnovato offuscarsi della facoltà estimativa, una volta riconquistata la ragione, pone gravi interrogativi sulla capacità dell'eroe di dominare le passioni *anche da 'assennato'*, insinuando insieme un'idea dell'ira come capace di ripiombare l'essere 'ragionevole' nel lucido abisso che costeggia quella follia che si credeva ormai definitivamente 'legata'⁴⁵. Si ricordi, infine, che nel lamento di Bradamante che, nel canto XXIII, funge in certo modo da anticipazione alla pazzia di Orlando, l'eroina lamenta di essere stata «disgiunta» dal suo amore (che è come dire: tolta da sé) a causa dell'ira: «Spesso di cor profondo ella sospira, / di pentimento e di dolor compunta, / ch'abbia in lei, più ch'amor, potuto l'ira. / – L'ira (dicea) m'ha dal mio amor disgiunta», etc. (XXIII vii 1-4). È un esempio 'a specchio' di quella 'disgiunzione' o 'sfrenatura' a cui darà corpo il paladino⁴⁶: di quell'ira della quale durante il duello di Lipadusa sperimenterà che, come il cavallo di Mandricardo, «non si può guidar, che non ha freno» (XXIII xci 2)⁴⁷.

Un «freno» all'ira è ciò che invoca il proemio al canto XLII («Qual duro freno o qual ferrigno nodo»): quasi che i «nodi correnti» faticosamente adattati al corpo nudo di Orlando (XXXIX liv 2) si siano già disciolti. La follia del paladino è stata, alla lettera, 'frenata' da legami e nodi che gli hanno permesso, componendo il corpo, di ritrovare l'uso dell'intelletto; ma forse non è dato porre freno – non esiste «schermo» possibile – alla lucida ira che conduce alla vendetta, l'ira luttuosa che muove la macchina dell'*Iliade*, l'ira che è passione «senza bellezza né grandezza» (Plutarco, *De cohibenda ira*, 8), e che viola il fatto 'cortese' toccando i limiti della cavalleria⁴⁸. Non è dunque del tutto vero che Ariosto ci restituisce, nel capitale duello di Lipadusa, un Orlando «sano, come era prima che apparisse [...] la fatale bellezza di Angelica»⁴⁹, perché il suo rinsavimento lo spinge ben al di là di un'ideale misura di virtù (mostrandolo forse, in questo, 'geneticamente' figura di certa aristocrazia moderna deplorata dall'Ariosto)⁵⁰, insinuando una vistosa crepa nel processo di «armonizzazione del caos» del poema⁵¹: e se la 'sfrenatura' è stata cifra e segno della pazzia, quasi inavvertitamente all'Orlando rinsavito è dato in sorte di toccare un medesimo, e inquietante, superamento del 'freno' di ragione. Il regno di Logistilla è – in modi fin troppo stilizzati – saggezza che conduce a prudenza (cfr. X lix 8): ma a Orlando, prima della sua *redintegratio* in seno alla Chiesa e all'onore, tocca l'esperienza dell'oltranza dell'ira: il ritorno «all'epica grandezza delle sue origini»⁵² deve passare attraverso la cupa vendetta. Allo stesso tempo, insieme all'eroe del *Furioso*, il poema intero incupisce: l'assedio di Biserta, Orlando presente, si trasforma in una strage: «D'uomini morti pieno era per tutto; / e de le innumerabili ferite / fatto era un stagno più scuro e più brutto / di quel che cinge la città di Dite» (XL xxxiii 1-4). «Apertosi sul "fuoco" della passione e della gelosia, il libro si chiude sul "giaccio" della morte che raggela i corpi»⁵³.

Aggirato l'esito alternativo, e diametralmente opposto a quello del duello di Lipadusa, dell'episodio dei *Cinque Canti* in cui Orlando governa la campagna militare contro i Lombardi con uno spirito nuovo, moderno⁵⁴, superando la logica dell'eroismo individuale propria alla cavalleria 'antica'⁵⁵, ad altri toccherà,

nel *Furioso*, rilevare il testimone del senno: da Rinaldo che sceglie di non sottoporsi alla 'folle' prova del nappo⁵⁶ a Ruggiero che, sul finire del poema, riuscirà a «stare in sé raccolto» mettendo in opera «senno e valor» per sconfiggere Rodomonte (XLVI cxxxiii 7-8). Orlando, una volta che la sua «ragion» si è lasciata «vincer da l'impeto e da l'ira» (XXX i 1-2), non può forse più evitare di lasciarsene toccare: le armi sono divenute ormai, per lui, emblema vivo di pazzia.

NOTE

¹ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, pp. 1070-1075.

² Sull'emblema che chiude il *Furioso*, zona di inaudita opacità che contraddice la liquidità del poema che si vorrebbe 'armonioso' per eccellenza, mi limito a rinviare ad A. Casadei, *Il «Pro Bono malum» ariostesco e la Bibbia*, in Id., *La Fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 149-51, e a G. Masi, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medievali delle imprese ariostesche nel Furioso*, «Albertiana», V, 2002, pp. 141-164. Per l'evocazione dei due grandi modelli epici classici da parte del Pigna mi riferisco ovviamente a D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, pref. di N. Gardini, trad. it. Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 45-46; ma per la conclusione del poema si veda anche J. C. Sitterson, *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending*, «Renaissance Quarterly», XLV, 1992, pp. 1-19.

³ Si veda la conclusione dell'*Achille e l'Enea* di Lodovico Dolce (cfr. nota 16), che dopo la morte di Turno prosegue con la restituzione del corpo al padre e i funerali, il pianto sui morti troiani, le nozze di Enea e la sua ascesa al trono, e infine la profezia di Venere circa «la felice sorte / De la sua descendencia illustre, e degna», nonché l'apoteosi dell'anima di Enea (si vedano gli *Argomenti* dei canti LIV e LV).

⁴ Le vicende finali di Orlando nel poema sono invece generalmente liquidate con disinvoltata brevità, quasi più nulla importasse di lui dopo la conclusione del suo stato di follia: si veda, per tutti, F. Pool, *La pazzia di Orlando e la saggezza di Messer Ludovico*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IV, 2001, p. 357: «Ma dopo la pazzia e il castigo dell'abbruttimento Orlando ricupererà il senno e potrà condurre a termine la sua missione di paladino da cui l'amore l'ha distratto». Di «deterioramento» e di «diseroicizzazione» della figura di Orlando parlava invece Emilio Zanette nella sua bella lettura del duello di Lipadusa (*Conversazioni sull'Orlando Furioso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958, cap. XIV: *Cerco il vincitore*, p. 348).

⁵ È la struttura canonizzata da Cesare Segre nell'introduzione alla sua edizione mondadoriana del poema; poi, come *La poesia dell'Ariosto*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 23-24.

⁶ Seguo la classificazione di Francesco Erspamer, che riprende termini dall'Huizinga di *Homo ludens*: cfr. *La Biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 141; Erspamer avanza a esempio del duello guerresco nel *Furioso* il confronto tra Rinaldo e Ruggiero nel canto XXXVIII (p. 142), proposto da Sobrino (ott. lxiii-lxiv) ma turbato nel suo svolgimento: il duello a sei ne risulta dunque il necessario 'doppio'.

⁷ «Del duello fatto nell'Isola di Lipadusa da tre contra tre, non ho altro da notare, se non che fu a tutto transito, ed al fare al peggio che si può. Né so che peggio far si possa, che ferir chi non si guarda, come fece Gradasso a Brandimarte; e non lasciar, che quale ha un cavallo addosso, si possa levare, come fece Sobrino. E nondimeno a Sobrino Orlando usò cortesia» (cito dall'edizione veneziana dell'*Orlando Furioso*, per Gio. Andrea Valvassori, 1566, p. 492).

⁸ Erspamer, *La Biblioteca di don Ferrante* cit., p. 168.

⁹ Citato in Erspamer, *La Biblioteca di don Ferrante* cit., p. 163.

¹⁰ Il confronto di Lipadusa, per il quale il Rajna non trovava fonti, è studiato da M. Praloran, *Vedere, patire, agire: il duello di Lipadusa nel «Furioso»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. II, pp. 1089-1105 (ma si veda anche il citato *Cerco il vincitore di Zanette*). Sulla fine del poema nella prima redazione, a partire appunto da Lipadusa, si veda A. Casadei, *Breve analisi sul finale del primo Furioso*, «Studi e problemi di critica testuale», XLIV, 1992, pp. 87-100 (poi in Id., *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 1993).

¹¹ Sull'episodio, in relazione ai destini dell'epica, cfr. R. Gigliucci, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio, De Rubéis, 1994, sopr. il cap. I.

¹² Per il ritorno a distanza delle similitudini si veda G. Sangirardi, *Forme e strategie della similitudine nell'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia», n. 13-14, 1992, p. 81 ss.

¹³ Quella che qui si registra come quarta occorrenza della similitudine (per via dell'identico nucleo generatore: il serpente scorto, all'improvviso, in un pacifico luogo naturale: virgilianamente, *latet anguis in herba*) non è ritenuta tale dai commentatori: si veda per tutti Stefano Jossa, che studia per due volte la sequenza di *Orl. Fur.* I 11 5-8 / XXIII 123 5-8 / XXXIX 32 2-8 (escludendo, quindi, anche il passo dei *Cinque Canti* che aggiungiamo *infra*) come esempio di riscrittura rifunzionalizzante: cfr. il suo *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 123-24 e 140-42. La nostra similitudine, in particolare, è assunta come primo esempio dei «percorsi stratigrafici all'interno dello stesso *Furioso*, nella "verticalità" della sua lettura consecutiva» (p. 140, con rinvio a M. C. Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990).

¹⁴ Quasi esito della celebre sentenza petrarchesca che collega il serpente nel prato all'*invescamento* amoroso e alla caduta (*Rvf* 99, 5-8 «Questa vita terrena è quasi un prato, / che 'l serpente tra' fiori e l'erba giace; / e s'alcuna sua vista agli occhi piace, / è per lassar più l'animo invescato»), eletta da Sara Sturm-Maddox a cifra del tema della caduta nel Libro petrarchesco: si veda il suo *Petrarch's Serpent in the Grass: The Fall as Subtext in the «Rime sparse»*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», XIII, 1983, pp. 213-226; sui lacci e il vischio in Petrarca si veda ora anche S. Chessa, *Il profumo del sacro nel Canzoniere di Petrarca*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, cap. V (*Vincula* amorosi), pp. 155-248. Trascuro intenzionalmente l'occorrenza del *Purgatorio* dantesco, che sposta decisamente il discorso sul versante della tentazione demoniaca di matrice biblica.

¹⁵ Il pallore è infatti colore univocamente attribuibile alla morte o alla sua percezione: si veda M. Feo, «*Pallida no, ma più che neve bianca*», «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLII, 1975, pp. 321-61.

¹⁶ Cito, nei punti in cui è più vicina all'originale, la traduzione di Lodovico Dolce: cfr. *L'Achille e l'Enea di messer Lodovico Dolce. Dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Virgilio, ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima. Con argomenti, e allegorie per ogni canto [...]*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1570, p. 275 (XXVIII xliii 5-8).

¹⁷ «Come, chi sopra il serpe il piede porse, / Che con grave paura a dietro è volto: / E quello il collo alza di rabbia pieno, / E tutto gonfio d'ira e di veleno. // Non altrimenti Androgeo spaventato / Dentro nel cuor da l'improvvisa vista, / Fuggia per ricovrarsi in altro lato» (XXVIII xlv 5-8 - xlv 1-3).

¹⁸ Si veda, per tutti, il commento di Cesare Segre, che a XXIII cxxiii 8 cita *Aen.* II 379-80 e Ovidio, *Fasti* II 341-42, rinviando agli analoghi luoghi dei canti I e XXXIX; e a XXXIX xxxii 8 aggiunge Giovenale, *Sat.* I, I 143 («palleat ut nudis pressit qui calcibus anguem») per il pallore del nocchiero (ed. cit., *ad loc.*); stessa sequenza di allegazioni per E. Bigi (Milano, Rusconi, 1982). Remo Ceserani, citando Giovenale e Virgilio a XXXIX xxxii 3-8, ricorda che Pio Rajna osservava «che l'Ariosto fu portato a usare la similitudine virgiliana dal ricordo che la situa-

zione di Androgeo era simile a questa del nocchiero» (L. A., *Orlando Furioso e Cinque Canti*, a c. di R. Ceserani e S. Zatti, Torino, UTET, 1997², *ad loc.*). Nessuno compie il rinvio ai *Cinque Canti*, mentre Sergio Zatti ne fa uno all'indietro da CC III, lxxiv, 5-6 (ivi, *ad loc.*; ma sempre escludendo l'occorrenza del canto XLII).

¹⁹ Dolce, *L'Achille e l'Enea* cit., p. 275 (XXVIII xlvi 1-2). Per il *dolus malus* cfr. M. Santoro, *Fortuna e prudenza nella «lezione» del Pontano*, in Id., *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1978², p. 60.

²⁰ Si veda la nota di Lanfranco Caretti: «la lezione non può essere modificata, il senso è discusso. L'interpretazione più persuasiva: come si toglie mal vivo dagli artigli dell'astore quello sparviero a cui un cacciatore (per invidia della preda fatta dallo sparviero altrui o per un'altra ragione sciocca, cioè per gioco o avventatezza) abbia lanciato dietro quell'astore. Brandimarte è l'astore e Agramante lo sparviero» (L. Ariosto, *Orlando Furioso*, pref. e note di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1966 e ss., *ad loc.*); più secco Cesare Segre: «A cui un (cacciatore) invidioso (delle prede fatte da altri) o sciocco lo abbia lanciato dietro» (commento citato, *ad loc.*); Emilio Bigi e Remo Ceserani (per il quale «i due versi sono fra i più discussi del poema») rinviano all'*Uccellazione* di Lorenzo il Magnifico, st. 31-36 (commento citato, *ad loc.*), in cui uno sparviero viene lanciato contro un altro.

²¹ Pseudoetimologia riferita da L. Monti Sabia nel suo commento al *De Immanitate* del Pontano (cfr. *infra*), p. 96. Sui paragoni animali associati ai cavalieri si veda M. Mancini, *I «cavalieri antichi»: paradigmi dell'aristocratico nel «Furioso»*, «Intersezioni», VIII, 1988, pp. 423-54.

²² Ricavo la sintesi da G. Lorenzoni, *Pratica e simbologia della caccia presso le aristocrazie nobilitari tra Medioevo ed età moderna*, «Schifanoia», 26/27, 2004, pp. 179-88: 185. In realtà, nell'*Uccellazione* di Lorenzo si parla di un logoro usato per uno sparviero (31, 1), pratica che secondo la Lorenzoni appartiene alla caccia col falco.

²³ «“La tua è stata troppa villania! / Credo che 'l tuo sparvier massiccio scorga / a sparvier certo; e, per la fede mia, / tu pigli assai villani e stran' trastulli; / ma io pazzo a 'mpacciarmi con fanciulli!”» (*Uccellazione di starne*, 29, 4-8; cito da L. de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Ed., 1992, t. II, p. 665).

²⁴ La quale disegnava già una vittoria inquietante perché «feroce e sanguinaria, volta allo sterminio di un nemico ormai inerme»: A. Matucci, *Ariosto e Machiavelli: lettura del canto XL dell'«Orlando Furioso»*, «Allegoria», IX, 1997, n. 26, p. 15.

²⁵ Erspamer, *La Biblioteca di don Ferrante* cit., p. 164. Fra i molti altri esempi che è possibile addurre, vorrei attingere all'eredità post-ariostesca e citare le imprese di Orlandino di Lodovico Dolce, in cui Carlo Magno trova Almonte addormentato accanto a un fonte e gli permette di vestire le armi (e anzi lo aiuta a farlo) prima di ingaggiare duello con lui per vendicare la morte del «suo» Milone: «[...] a te non è mistero / ch' a un disarmato non mi fora onore / oltraggio far, ma biasmo e vitupero» (*Le Prime imprese del conte Orlando*, XV [xxxiii] 3-4; ed. Venezia, Giolito de' Ferrari, 1572, p. 126).

²⁶ Si veda ad esempio G. B. Olevano, *Trattato ... in due libri diviso, nel quale co'l mezo di cinquanta Casi vien posto in atto pratico il modo di ridurre a pace ogni sorte di privata inimicitia nata per cagion d'Honore* [1605], Milano, Bidelli, 1620, lib. II, caso XII, *De' successi stravaganti di guanciata con superchieria*: «[Brianzo] non [doveva] commettere quell'eccesso di percoerlo per cagion così leggiera concorrendo nel modo la superchieria di luogo, d'huomini, e d'armi: lo quale è bastante a liberar Papiro dall'obbligo della vendetta: ma sicuramente non si è Brianzo ricordato, come l'honore, ed il vantaggio non stanno insieme, e che l'Ariosto ha cantato “Che contr'un debil quant'è più gagliardo / Chi le forze usa, tant'è maggior fallo”» (p. 171).

²⁷ M. Beer, *Romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 122.

²⁸ Gigliucci, *Lo spettacolo della morte* cit., p. 18.

²⁹ Gigliucci, *Lo spettacolo della morte* cit., p. 22.

³⁰ Il “dono” prometeico «libera dalla morte, ma non perché possa cancellarla, bensì perché spinge gli uomini a guardare *altrove*»: U. Curi, *Imparare a morire*, Introduzione del volume, a sua cura, *Il volto della Gorgone. La morte e i suoi significati*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 15 (corsivi nel testo).

³¹ Il rinvio alla *topica* dell'atto è suggerito da Marco Praloran («L'eroe che guarda il corpo morto dell'amico o del proprio signore in battaglia e si prepara alla vendetta è una scena classica dell'epica medievale»), che parla anche di un «sorprendente processo interiore», di una «nuova consapevolezza» acquisita da Gradasso durante il duello con Orlando (cfr. Praloran, *Vedere, partire, agire* cit., p. 1098). Ma se la scena è *topica*, inaudite sono qui la 'scortesias' e la mancanza di misura della vendetta, come stiamo cercando di mostrare.

³² Seguo la definizione ricapitolativa di una lunga stagione di studi offerta da Casadei, *La Fine degli incanti* cit., p. 12.

³³ Sulla difficile determinazione della violazione di codici di comportamento in guerra e sul limite da porre all'azione eroica, nel mondo omerico, mi limito a citare L. Ceccarelli, *L'eroe e il suo limite. Responsabilità personale e valutazione etica nell'Iliade*, Bari, Edipuglia, 2001.

³⁴ Santoro, *Fortuna e prudenza nella «lezione» del Pontano* cit., pp. 56-57.

³⁵ Cito ancora dal *Trattato* dell'Olevano, lib. II, caso VII (p. 153).

³⁶ Olevano, *Trattato* cit., lib. I, caso II, p. 37 («quell'accennare che fu effetto d'ira iscusata Cesare dall'ingiusta azione; perché come dice il Filosofo, l'ira sgrava assai il peccato dell'ingiustizia, atteso che sembra, che 'l principio dell'azione provenga da colui, che dà l'occasione all'ira, e non dall'irato; però», etc.); si veda anche la terza delle norme ricavate dal caso XXII del medesimo libro I: «Che l'impetuoso affetto dell'ira trahe l'huomo fuor di se stesso, onde l'attioni fatte in quella commotione del sangue sono quasi degne di scusa» (p. 113).

³⁷ F. Birago, *Consigli Cavallereschi ... ne' quali si ragiona circa il modo del far le paci. Con un'Apologia cavalleresca per il sig. Torquato Tasso, e la tavola delle cose notabili*, Milano, Bidelli, 1623, Consiglio sesto (p. 49; miei i corsivi).

³⁸ Birago, *Consigli Cavallereschi* cit.

³⁹ Birago, *Consigli Cavallereschi* cit., Consiglio decimoquarto, p. 82.

⁴⁰ Birago, *Consigli Cavallereschi* cit., Consiglio ventesimo, pp. 113-114; luogo citato anche nel Consiglio decimosesto, «il che disse Tasso in persona di Ruperto a difesa di Riccardo» (p. 102); e nel *Secondo libro dei consigli* (Milano, Bidelli, 1637), Consiglio quarantesimosesto, con il commento: «quasi voglia dir 'niuno'; essendo, che è cosa molto malagevole raffrenare il dolore, e la giusta ira, anzi alle volte si possono usar parole male, e anco fatti per rintuzzar l'orgoglio del calunniatore» (p. 283).

⁴¹ «Dunque, la collera e la smania di vendetta non devono mai essere così grandi, da farci dimenticare della nostra essenza e dei vincoli che ci legano agli altri uomini. Niente, infatti, spinge e trascina tanto alla matta bestialità quanto la brama di fare vendetta. [...] Dunque, quell'impeto di furore, o per meglio dire di rabbia, va in ogni caso tenuto a freno o senz'altro represso, e questo è prova di un animo grande e veramente superiore. [...] Al momento della vittoria bisogna dunque dominarsi sino in fondo, e porre un limite alla vendetta, in modo che, qualora non si voglia concedere il perdono, non ci si lasci però spingere fino alla bestialità, giacché la bestialità è delle bestie, mentre l'umanità è degli uomini, e soprattutto dei più nobili»: cito da Ioannis Ioviani Pontani *De Immanitate liber*, edidit, italice vertit, commentariolo extruxit Liliana Monti Sabia, Napoli, Loffredo, 1970, pp. 25-27 per il testo e pp. 74-76 per la traduzione (l'autrice ricorda a p. 138 di aver tradotto *immanitas* con 'matta bestialità' sull'autorità di G. Toffanin, *Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura*, Bologna 1938); testo confrontato anche con quello compreso nel primo volume degli *Opera omnia* di Pontano curati da Pietro Summonte (Venezia, Aldo, 1518, cc. 319v-320r).

⁴² «E poiché la matta bestialità sembra avere una stretta relazione con la crudeltà, non va tra-

scurato l'accertamento delle differenze che tra loro intercorrono. La crudeltà è più ispirata al senso della vendetta e non manca di far le sue scelte; l'altra, invece, si lascia piuttosto trascinare dall'istinto e va a gettarsi spontaneamente nel precipizio» (Pontani *De Immanitate liber cit.*, cap. V, pp. 15 e 62; miei i corsivi a testo; cfr. *Opera omnia cit.*, c. 315v).

⁴³ Mi limito a citare M. C. Cabani, *La tecnica della ripresa nell'ottava ariostesca*, «Metrica», III, 1982, pp. 263-308.

⁴⁴ Tommaso d'Aquino, *Summa*, I, 2, q. LVII, a. 5; per l'importanza della posizione di Tommaso nel Rinascimento riguardo alla classificazione della prudenza fra le virtù morali, contro Aristotele, si veda Santoro, *Fortuna e prudenza nella «lezione» del Pontano cit.*, pp. 47-49.

⁴⁵ Una soluzione potrebbe essere la considerazione che, come è stato detto per il Pontano, anche nella lezione ariostesca, e più di quanto non si creda, la realtà appaia dispiegarsi «nella sua estrema varietà e nella sua straordinaria mobilità, al di là di ogni schema, di ogni norma, di ogni legge» (Santoro, *Fortuna e prudenza cit.*, p. 67): ove anche i 'cavalieri antiqui' trasgrediscono la loro pretesa 'bontà'. Ma l'appello alla 'cognizione del reale', se è tema oggettivo e capitale nell'esegesi del poema ariostesco (rimando, fra tutti, a G. Padoan, *Il Furioso e la crisi del Rinascimento*, in *Ariosto 1974 in America*, ed. by A. Scaglione, Ravenna, Longo, 1976, pp. 1-29), mi pare in questo caso generico e insufficiente.

⁴⁶ Su questo punto si veda la bella analisi di A. Bartlett Giamatti, «*Sfrenatura*»: *Restraint and Release in «Orlando Furioso»*, in *Ariosto 1974 in America cit.*, pp. 31-39: 33. Prelevo da questo saggio anche la citazione successiva a testo, interpretata dall'autore come una cifra del poema intero: «There can be no advancement without restraint – a basic paradox in this poem, as in so many Renaissance poems» (p. 34).

⁴⁷ Non ultima fra le 'spie' del testo in questo senso, applicando l'interpretazione di Giamatti, potrà essere considerata la 'sfrenatura' del cavallo di Orlando sul finire del canto XLI (xcvii 1-6): anticipazione della 'sfrenatura' che Orlando stesso dovrà patire di lì a pochi istanti.

⁴⁸ La discussione rinascimentale dipendeva dal dubbio finale dell'*Eneide*: cfr. ad es. L. S. Seem, *The Limits of Chivalry. Tasso and the End of the «Aeneid»*, «Comparative Literature», XLII, 1990, pp. 116-25.

⁴⁹ A. Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, «Lettere Italiane», XIII, 1961, p. 404. E cfr. anche F. Picchio, *Ariosto e Bacco. I codici del sacro nell'«Orlando Furioso»*, Torino, Paravia-Scriptorium, 1999, p. 89: «Non è un ritorno al "senno" concepito come un semplice ritorno alla *ratio* umana dopo la caduta ferina [...] lo spirito che ritorna in lui non è soltanto quello del *logos* discorsivo e della ragione naturale, ma quello del *nous*, della "mente" e dell'"intelletto" [...]. Domati i sensi, Orlando torna insomma in possesso del livello più elevato delle facoltà dell'anima secondo la tripartizione ermetica, platonica e paolina».

⁵⁰ Cfr. P. Floriani, *Guerre et chevaliers 'avec reproche' dans le «Roland Furieux»*, in *L'Homme de guerre au XVIe siècle*, Actes du Colloque de l'Association RHR Cannes 1989, publié par G.-A. Pérouse, A. Thierry, A. Tournon, Saint-Etienne, RHR-Publications de l'Université, 1992, p. 298.

⁵¹ Così Corrado Bologna: «Si è scesi nel *káos* e si è riemersi nel *kósmos*. [...] s'è imparato non il *lógos*, ma il *mythos*, detto dalla voce che insegna come scaturisce l'Ordine dal Disordine senza eliminare mai nessuno dei due momenti [...]» (*Lettura dell'«Orlando Furioso»*, 3.2, in Id., *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 188).

⁵² Segre, *La poesia dell'Ariosto cit.*, p. 23.

⁵³ Bologna, *Lettura dell'«Orlando Furioso» cit.*, p. 191.

⁵⁴ Negli scontri armati dei *Cinque Canti*, «niente più sopravvive della improvvisazione e della fiducia nei propri mezzi personali con le quali paladini e cavalieri del Furioso potevano decidere le sorti di una battaglia e addirittura di un'intera campagna personale»: S. La Monica, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, «Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXIX, 1985, pp. 326-58. Ma cfr. già Padoan, *Il Furioso e la crisi del Rinascimento cit.*, p. 23: «Più che a duelli tra

eroi, valorosi di eccezionali virtù personali e difesi da armi fatate, assistiamo [*nei Cinque Canti*] piuttosto a battaglie di eserciti schierati secondo la nuova tattica imposta dagli Svizzeri [...], a movimenti di masse».

⁵⁵ Cfr. Floriani, *Guerre et chevaliers 'avec reproche' dans le «Roland Furieux»* cit., p. 292.

⁵⁶ Ma andrà ricordato che la lunga cesura narrativa del canto XLIII, che conduce il *Furioso* alla conclusione, presenta in realtà due racconti di dismisura: d'avarizia e di gelosia. Sul tema sono d'obbligo, almeno, i riferimenti a M. Santoro, *La prova del 'nappo' e la cognizione ariostesca del reale* [1976], in Id., *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, pp. 133-52, e a W. Moretti, *Gli ultimi canti del «Furioso»: il viaggio dell'Ariosto nel mondo dell'avarizia*, nel volume, a sua cura, *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Modena, Mucchi, 1987, pp. 25-44.