

*Di donne e cavallier.*  
Intorno al primo *Furioso*

a cura di  
Cristina Zampese

© 2018 Ledizioni LediPublishing  
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Di donne e cavallier. *Intorno al primo Furioso*.  
a cura di Cristina Zampese

Prima edizione: Settembre 2018  
ISBN cartaceo 978-88-6705-861-7

In copertina: *Orlando furioso* 1516: c. 3r dell'esemplare di dedica per Francesco I, re di Francia (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd. 242).

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

## L'AMOROSA INCHIESTA DI ORLANDO NEL «FURIOSO» DEL 1516

Anna Maria Cabrini  
Università degli Studi di Milano

Oggetto di questo mio intervento è un segmento di indubbia importanza del *Furioso* del 1516, edizione il cui statuto di opera in sé compiuta – e non solo tappa *in fieri* della scrittura ariostesca subordinata al percorso successivo del *Furioso* – è ormai una acquisizione critica consolidata; tanto più condivisa e verificabile da quando ne è stata resa modernamente fruibile un'esperienza di lettura integrale e non *per excerpta*: ne dobbiamo essere grati a Marco Dorigatti, per la sua nuova e importante edizione critica,<sup>1</sup> e ora anche a Tina Matarrese, per la recente e preziosa edizione commentata, nella quale ha condotto a termine il lavoro intrapreso con Marco Praloran.<sup>2</sup>

Non si può d'altra parte non osservare che la nostra lettura – di lettori moderni, intendo – è per forza di cose condizionata dalla consuetudine che tutti abbiamo, non con il primo, ma con l'ultimo *Furioso* e con l'amplessissima messe di studi e interpretazioni critiche relative appunto soprattutto all'edizione del 1532. Questo ci porta, quasi inevitabilmente, a compiere di fatto – nella nostra operazione di lettura – un percorso a ritroso, che muove dall'ultima edizione alla prima; ma se per così dire razionalizziamo questo procedimento si potrà vedere

1. Ariosto *OF* (Dorigatti) . Per una sintesi dei giudizi critici, a partire dalla seconda metà del Novecento, sulla *princeps* cf. l'Introduzione del curatore: XXIX-XXXI e McLaughlin 2008: 159-161.

2. Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran). Le citazioni, dove non diversamente specificato, sono tratte da questa edizione, che indico d'ora in poi nelle note, secondo la consuetudine, con la sigla A, riportando in numeri romani i canti e in numeri arabi ottave, versi e pagine. Le citazioni della terza e definitiva edizione del 1532 (indicata con la sigla C) sono riportate, con le stesse modalità, da Ariosto *OF* (Bigi). I corsivi sono miei. Non riporto invece le varianti dell'edizione del 1521, siglata B, limitandomi a farne riferimento in nota in due casi specifici.

che proprio tramite il confronto, una volta spostata la focalizzazione sul testo del 1516 e sgombrato il campo da quanto non c'era o aveva connotazioni diverse, sarà possibile coglierne e misurarne più compiutamente senso e portata.

Per meglio mettere a fuoco la questione richiamo, in termini riassuntivi, la struttura dei canti IX - inizio XII del *Furioso* del 1532. Con l'ottava 8 del c. IX, dopo che ci è annunciato il tempo in cui Orlando «entrò ne l'amorosa inchiesta»,<sup>3</sup> inizia la prima e capitale giunta, quella di Olimpia, espressione di nuovi apporti sia tematici, stilistici e tonali sia rappresentativi e strutturali, nella maggiore complessità e nei diversi rapporti che si creano nell'intreccio.<sup>4</sup> Di questi ultimi mi limito qui a ricordare la duplicazione del conflitto con l'orca; ma con incisiva variazione tanto nelle modalità quanto nell'esito del nuovo episodio che ha come protagonista Orlando e vittima sacrificale, salvata *in extremis*, Olimpia: episodio che sottolinea con ulteriore intensità drammatica la straordinaria, sovrumana forza e la potenzialità eroica del paladino, aspetti già messi in luce fin dall'inizio della giunta, ai quali qui si accompagna (a differenza del comportamento di Ruggiero con Angelica, dopo il precedente salvataggio di quest'ultima dall'orca) la pudicizia in rapporto ad Olimpia. Con questa vicenda e le relative conseguenze la giunta si avvia verso la conclusione e riprende centralità l'amorosa inchiesta, e la frenetica ricerca, cui sono dedicate le nuove, ironiche ottave proemiali del canto XII, che conducono poi Orlando nell'incantato palazzo di Atlante.

A differenza delle altre tre giunte (e prescindendo naturalmente da ottave di raccordo o di inizio canto) quella di Olimpia non costituisce una sola campata narrativa, ma si compone di due sezioni, la prima delle quali a sua volta divisa in due parti (la prima parte in cui Orlando è il principale fondamento dell'azione nel c. IX, dall'ottava 8 alla fine; la seconda parte che riguarda l'abbandono di Olimpia da parte di Bireno nel c. X, dall'inizio all'ottava 34); mentre la seconda sezione che riporta nuovamente la focalizzazione su Orlando procede dalla metà dell'ottava 21 del c. XI, fino poi a raccordarsi alla fine dello stesso canto e poi nel

3. C IX 7, v. 6: 302; cf. A IX 7, v. 6: 245 «si pose Orlando in l'amorosa inchesta».

4. Cf. in particolare Segre 1966: 31-33; 40-41; Delcorno Branca 1973: 96-103; Dalla Palma 1984: 56-63, 156-167; Santoro 1989: 275-310; Praloran 1999: 26-31; tra i più recenti studi: Baldassarri 2016: 274-293; Albonico 2016: 295-314 (cf. *ibi*, n. 1, per un'ampia e ulteriore rassegna di riferimenti bibliografici: 295-296); Segre 2016: 315-325.

c. XII con quanto conduce all'entrata nel palazzo di Atlante. Tra queste due sezioni è interposta, intersecando la traiettoria narrativa riguardante Orlando, quella parte del racconto già dell'edizione 1516 relativo a Ruggiero: a partire dal cammino sul sabbione infuocato nell'isola di Alcina da attraversare prima di giungere a Logistilla, con tutto quanto segue, fino alla liberazione di Angelica dall'orca, al tentativo fallito di approfittarsi di lei, che fugge e trova temporaneo riparo in quella che potremmo definire un'oasi pastorale. Poi, dopo essersi rimesso in cammino, Ruggiero dolente e appiedato si imbatte nello scontro tra un gigante e un cavaliere, nelle apparenti spoglie di Bradamante; vedendola vinta e trascinata via dal gigante si mette all'inseguimento e così è lasciato nella prima metà dell'ottava 21 del c. XI. A questo punto riprende la seconda sezione della giunta di Olimpia.

Mentre già molto si è scritto sui caratteri peculiari della giunta, e sullo spessore eroico che nelle gesta del personaggio di Orlando fa emergere – con un effetto chiaroscurale – la potenzialità drammatica del suo sviamento, nella contrapposizione alla vanità dell'amorosa inchiesta e al venir meno dei suoi doveri, e già ci si è soffermati anche sulla ulteriore complessità del classicismo ariostesco e sulle connotazioni che con questa giunta l'opera viene ad assumere,<sup>5</sup> non altrettanta attenzione mi sembra sia stata data all'incidenza sull'assetto originario della narrazione di quello che potremmo definire il montaggio operato tramite le due sezioni di cui si compone la giunta e la modificata disposizione delle parti:<sup>6</sup> e le conseguenze strutturali ed espressive sono tutt'altro che secondarie.

Se si sposta infatti la focalizzazione sul *Furioso* del 1516 e se ne opera una lettura continuata, ci si rende conto che non solo l'amorosa inchiesta di Orlando appare all'inizio in un'altra luce, ma che questo ne condiziona l'immagine anche negli sviluppi successivi. Inoltre dalla partenza di Orlando da Parigi all'arrivo di Ruggiero nel palazzo di

5. Cf. *supra* n.4. Tra gli studi più recenti su Ariosto e gli autori classici, in relazione alla giunta e alle modalità e al significato del riuso di Ovidio nel confronto tra i due combattimenti – di Ruggiero e di Orlando – con l'orca, cf. Ruggiero 2008: 43-62.

6. L'intervento di maggior rilievo relativo all'analisi di questa parte dell'ultimo *Furioso* anche in rapporto alle due edizioni antecedenti si deve a Delcorno Branca 2000: 379-399, a cui si rimanda in particolare per le considerazioni riguardanti le differenti modalità nella trattazione e nel rapporto dei diversi tempi narrativi: 381ss. Il punto di vista prevalente è comunque rivolto all'edizione del '32.

Atlante la diversa configurazione – dell’assetto strutturale, della messa a confronto dell’agire di Orlando e di Ruggiero, della percezione e diffrazione della temporalità interna, del gioco combinato di parallelismi e asimmetrie – conferisce alla narrazione un altro andamento e una connotazione diversa, e tutt’altro che poco suggestiva.

In primo luogo tutta la prima fase dell’amorosa inchiesta di Orlando viene posta sotto l’insegna dell’illusione ingannevole e porta ad ulteriore evidenza e sviluppo quella «dialettica tra “vero” e “falso”», reale e finto che presiede all’invenzione ariostesca e che aveva dichiaratamente contrassegnato, come già rilevato da Marisa Meneghetti,<sup>7</sup> l’intero canto precedente, l’ottavo, la cui parte finale aveva costituito il preludio del moto finalmente conferito ad Orlando, quando – dopo lunga sospensione nell’orizzonte di attesa del lettore – il paladino entra nell’azione del *Furioso*, per così dire chiamato in scena dal lamento del narratore per la crudele sorte della bellissima Angelica «legata al nudo scoglio» dell’isola del Pianto, come offerta sacrificale alla terribile orca.<sup>8</sup>

Osservo tra l’altro che l’apparente contiguità sul piano temporale – non chiaramente definita («intanto», poi «un giorno») –, in cui in relazione a tale evento si potrebbe essere indotti a porre – subito dopo l’evocazione della condizione di Parigi – la tormentosa notte del sogno di Orlando,<sup>9</sup> dilata la distanza spaziale tra quest’ultimo e Angelica a

7. Meneghetti 2016: 257-270 (la definizione citata *ibid.*: 261).

8. Cf. A VIII 66-68: 230: «Chi narrerà l’angoscie e’ pianti e’ gridi, / l’alta querela, che nel ciel penètra? / Maraveglia ho che non s’apriro i lidi, / quando fu posta in su la fredda pietra, / dove in catena, priva di sussidi, / attendea morte abominosa e tetra. / Io nol dirò, che sì il dolor mi move, / che mi sforza voltar le rime altrove, // e trovar versi non tanto lugùbri, / sin che ’l mio spirito stanco se riabbia / che né leon né i squalidi colubri, / né l’orba tigre accesa in maggior rabbia, / né ciò che da l’Atlante ai liti rubri / venenoso erra per la calda sabbia, / si potria imaginar senza cordoglio / Angelica legata al nudo scoglio. // Oh se l’avesse il suo Orlando saputo, / ch’era per ritrovarla ito a Parigi; / o li dua ch’ingannò quel vecchio astuto / col messo, che venia da i luoghi stigi! / fra mille morti, per donarle aiuto / cercato arian l’angelici vestigi / ma che farian, se ben n’avesson spia, / poi che distanti son di tanta via?»

9. A VIII 69: 231: «Parigi intanto avea l’assedio intorno / dal famoso figliuol del Re Troiano; / e venne a tanta estremitade un giorno, / che n’andò quasi al suo nemico in mano: / e se non che li voti il ciel placorno, / che dilagò di pioggia oscura il piano, / cadea quel dì per l’africana lancia / el santo Imperio e il gran nome di Francia»; 71, *ibid.*: «La notte Orlando in le noiose piume / del veloce pensier fa parte assai. / Or quinci or quindi il volta, ora l’assume / tutto in un luoco, e non l’afferma

figura simbolica della sfasatura di piani tra il pericolo di vita in cui era appena stata mostrata la “reale” Angelica e l’immaginato rischio imminente della perdita del «bel fiore» della donna amata da cui è ossessionato Orlando nel moto continuo del suo pensiero,<sup>10</sup> e nella proiezione onirica: perdita falsa, se in relazione agli accadimenti già narrati, ma potenzialmente vera, come mostrato (poco prima della cattura di Angelica poi esposta all’orca) dal fallito tentativo di violenza del vecchio eremita incantatore, sanzionato dal narratore con la grottesca rappresentazione della sua impotenza.<sup>11</sup> A loro volta le fallaci immagini del sogno rendono Orlando totalmente succube della propria immaginazione:

Parea ad Orlando, s’una verde riva  
 d’odoriferi fior, tutta dipinta,  
 mirare il bello avorio, e la nativa  
 purpura, ch’avea Amor di sua man tinta,  
 e le due chiare stelle, onde nutriva  
 l’anima già gran tempo in laccio avinta:  
 io parlo de’ begli occhi, e del bel volto

mai: / qual d’acqua chiara il tremolante lume, / dal sol percossa o da’ notturni rai, / per l’ampi tetti va con lungo salto / or a destra or sinistra, or basso or alto» (la replicazione anaforica, che insiste su «or» è così modificata in C VIII 71, v. 8: 293 «a destra et a sinistra, e basso et alto»); 72, vv. 1-4: 232: «La donna sua, che gli ritorna a mente, / anzi che mai non era indi partita, / gli raccende nel core, e fa più ardente / la fiamma che nel dì pareva sopita».

10. A VIII 77-78: 233: «Dove, speranza mia, dove ora sei? / vai tu soletta forse ancora errando? / o pur t’hanno trovata i lupi rei / senza la guardia del tuo fido Orlando? / e *il fior* ch’in ciel potea porme fra i dèi, / *el fior* ch’io m’iva intatto riserbando / per non turbarti (ohimè!) l’animo casto / ohimè! per forza aranno colto e guasto. // Oh infelice! oh misero! che chero / se non morir, se *’l mio bel fior* colto hanno? / O sommo Idio, più presto ch’el sia vero, / famme patir ogn’altro grave danno. / Se gli è vero, io son morto, io mi dispero / me stesso uccido, all’inferno mi danno.” / Così, piangendo forte e sospirando, / seco dicea l’addolorato Orlando». L’ottava 78 è la più contrassegnata da varianti formali in C, anche in parole rima (ma già in B).

11. È un procedimento ricorrente, nei confronti dei tentativi di fare violenza ad Angelica, con le diverse sfumature connesse alle circostanze: di aperto ludibrio nel passo sopra indicato; di divertito umorismo invece nel precedente caso del rozzo Sacripante nel c. I – costretto a “differire” il «dar l’assalto» ad Angelica (I 59, v. 2: 27) dall’increscioso disarcionamento («Angelica presente al duro caso», I 65, v. 8: 29) e ancor più dalla notizia che il valoroso guerriero che l’aveva atterrato era in realtà una donna, Bradamante – ; di ironica indulgenza nel successivo episodio di Ruggiero, tra la conclusione del c. IX e l’inizio del c. X (su cui ritornerò in seguito).

che gli hanno il cor di mezo il petto tolto.

Sentia il maggior piacer, la maggior festa  
che sentir possa alcun felice amante.  
Ma ecco intanto uscir una tempesta  
che struggea i fiori, et abbattea le piante:  
non se ne suol veder simile a questa,  
quando giostra aquilone, austro, e levante.  
Parea che per trovar qualche coperto  
andasse errando in van per lo deserto.

Intanto l'infelice (e non sa come)  
perde la donna sua, per l'aer fosco;  
onde di qua e di là del suo bel nome  
fa risonare ogni campagna e bosco.  
E mentre dice indarno: "Misero me!"<sup>12</sup>  
chi ha cangiata mia dolcezza in tòsco"?  
ode la donna sua, che gli dimanda,  
piangendo, aiuto, e se gli raccomanda.

Onde par ch'esca il grido, va veloce,  
e quinci e quindi s'affatica assai.  
Oh quanto è il suo dolor aspro et atroce,  
che non può rivedere i dolci rai!  
Ecco che altronde ode da un'altra voce:  
"Non sperar più giornie in terra mai!"  
A questo orribil grido risvegliosse  
e tutto pien di lacrime trovosse.

Senza pensar che sian l'imagin false  
quando per tema o per disio si sogna,  
de la donzella per modo gli calse,  
che stimò giunta a danno od a vergogna,  
che fulminando fuor del letto salse.  
[...] <sup>13</sup>

12. L'esclamazione in rima composta non è priva di una sfumatura dantesca (*Inf.* XXVIII, v. 123; in comune la prima rima, «come»), che contribuisce alla drammatizzazione dello stato d'animo di Orlando, rivelandone al tempo stesso – nel contrasto di situazioni – gli eccessi e l'inconsistenza.

13. A VIII 80-84: 234-235. Sul sogno di Orlando, per un ampio e variegato ventaglio di suggestioni e riferimenti riguardo al complesso tessuto intertestuale che lo compone, cf. Beer 1987 e, in particolare – con diversa interpretazione e prospettiva, che muove in primo luogo dal confronto con il Boiardo – Longhi 1990: 15-39. In relazione al motivo del rovesciamento dalla gioia al lutto cf. la nota a Ariosto *OF* (Bigi) VIII 80: 295, in cui è richiamato il sogno che prefigura la morte di Simonetta nel



Segue immediatamente la messa in atto della decisione di lasciare Parigi e il campo di Carlo, per andare alla ricerca di Angelica.

È proprio l'intensità della dimensione illusoria e ingannevole che domina Orlando a segnare il maggiore distacco da quella ripresa boiardesca, che il primo pubblico privilegiato dell'opera, la corte ferrarese, avrebbe ben potuto riconoscere, datine i tratti allusivi, come una sorta di *replay* – certo di altro registro e tono – della prima uscita di Orlando da Parigi nell'*Orlando innamorato* (I, II, 22-28),<sup>14</sup> ivi però a seguito di più concreti timori dato che il paladino aveva saputo da Astolfo che Rinaldo si era avviato sulle tracce di Angelica.

Le componenti del sogno introducono tratti che il lettore accorto sarà chiamato ad evocare e ricomporre nel seguito dell'amorosa inchiesta fino all'acme della distruzione da parte di Orlando del luogo idillico degli amori di Angelica e Medoro, con il materializzarsi di quanto nel sogno è metaforica rappresentazione.<sup>15</sup>

secondo libro delle *Stanze* di Poliziano (II, 33, vv. 5-8 e 34, vv. 1-2); a questo anche aggiungerei, – naturalmente mutato ciò che è da mutare – più di una suggestione della canzone delle visioni, la 323 del *Canzoniere* petrarchesco.

14. Cf. la nota a Ariosto *OF* (Bigi) VIII 71: 293 e Longhi 1990, 17-18. Al riferimento petrarchesco, rilevato dai commentatori, relativo all'ultimo verso del sonetto 250 (con la significativa sostituzione di «gioirne» a «di vedermi»), aggiungerei anche l'*incipit* di 251: "O misera et horribil visione!", Petrarca, *Canzoniere* (Santagata): 1010.

15. In una duplice chiave: l'irreparabile perdita del «bel fiore» di Angelica – nell'accordo per altro tra i due amanti – e la «tempesta» che si abbatte sul luogo idillico nella forma dell'ira distruttiva di Orlando. In particolare, in relazione a quest'ultimo aspetto, cf. i rimandi (citati da C, dunque dal c. XXIII, 100ss.) in Longhi 1990: 28-31 («il sogno prefigura nel suo enigmatico linguaggio la follia di Orlando», *ibi*: 28) e Zatti 2003: 36, che sottolinea ulteriormente l'ambiguità del sogno («Ariosto dunque costruisce un sogno della categoria dei sogni profetici, ma gioca sulla possibilità di equivoco dell'interprete». Quello che Orlando «ha effettivamente, seppur inconsapevolmente, previsto è la sua propria follia e mette in moto la sua inchiesta perché essa possa compiersi secondo un principio di ironia tragica»). Con tutto ciò più che "profetico" definirei prodromico il sogno di Orlando, come sintomo della gravità della sua patologia amorosa, tale che non avrebbe potuto che condurlo sulla strada della conclamata e furiosa follia. Inoltre il sogno si manifesta nel pieno della notte, tanto che Orlando per repentina decisione «da meza notte tacito si parte» (A VIII 86, 1: 236). L'atmosfera notturna fa da *pendant* al «paramento nero» (A VIII 85, 5: 235) e domina poi l'inizio del canto successivo. Per il motivo del colore nero e, con esso, del trasgressivo e grave cambio dell'insegna con quella di un nemico ucciso cf. Meneghetti

Ma l'eco di tale sogno nella struttura della narrazione del 1516 torna in primo luogo a manifestarsi a distanza ravvicinata nella parte iniziale del c. IX, del quale solo le prime sette ottave rimarranno poi nella stessa collocazione nell'edizione del 1532, dal momento che come già ricordato, dall'ottava 8 comincia la prima sezione della giunta di Olimpia (mentre le tre seguenti ottave saranno poi – con una parziale modifica – spostate al termine del canto XI, con altro effetto).

Nel c. IX lo sviamento amoroso che a seguito dell'irrazionale prestar fede alle «*imagin false*» del sogno dà il moto ad Orlando, segna, con il venir meno del paladino alla dovuta «*fé*» a Carlo, un radicale rovesciamento rispetto alla sua precedente condizione, per uno scopo che la chiusa della prima ottava rende nel 1516 più scandito e incisivo, una sorta di preannuncio di quello che san Giovanni dirà poi ad Astolfo prima di salire sulla luna:

Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,  
e de la santa Chiesa difensore:  
or né Carlo né sé né cura Cristo,  
per far d'una pagana un breve acquisto.<sup>16</sup>

Il moto centrifugo che allontana da Parigi Orlando, nel primo tratto seguito quasi analiticamente nel tempo e nello spazio, subito precipita entro una sola ottava, la 6, in una spasmodica ricerca in tutta la Francia, e nell'ottava 7 in una rapida condensazione del tempo incessantemente dedicato tra l'inizio, proclamato in modi fintamente solenni, de «*l'amorosa inchesta*» e la successiva primavera:

Tra il fin d'ottobre, e il capo di novembre,  
ne la stagion che la frondosa vesta

2016: 267-268. Sulla «*successione lamento-sogno-partenza all'interno di uno stesso quadro notturno*» cf. anche Boillet 2003: 21-24.

16. A IX 1, vv. 4-8: 243. Nei versi corrispondenti di C: 300 («*Già savio, e pieno fu d'ogni rispetto: / e de la Santa Chiesa difensore: / or per un vano Amor poco del zio: / e di sé poco: e men cura di Dio*») si attua certo una ricerca di bilanciamento e maggiore simmetria, ma viene meno appunto il ritmo più martellante (cf. le allitterazioni in “c” e la sequenza in omoteleuto dei monosillabi) e il riferimento più specifico alla «*pagana*» (che ricorre poi nel discorso di san Giovanni: A XXXI 64, vv. 1-5: 1064 “*il vostro Orlando al suo signore ha reso / de tanti benefici iniquo merito; / che quanto più doveva esser difeso / il popul suo da lui, più l'ha deserto; / e tanto s'è d'una pagana acceso / [...]*”).

vede levarsi e discoprir le membre  
trepida pianta insin che nuda resta,  
e van li augelli a strette schiere insembre,  
si pose Orlando in l'amorosa incheſta;<sup>17</sup>  
né tutto il verno appresso lasciò quella,  
né la lasciò ne la stagion novella.<sup>18</sup>

«In questo mezo», si apre nel *Furioso* del 1516 un vuoto narrativo, nell'impossibilità del narratore di dare conto di cose degne che pure Orlando avrebbe ben potuto compiere, ma senza testimonianza: certo un ricorso da parte di Ariosto a *topoi* tradizionali della narrativa canterina e cavalleresca, ma anche un contrappunto funzionale nell'ironia a quanto subito dopo si vede quanto alle «mirabil prove» che «d'Orlando usciron [...] / coi vaghi fiori e con l'erbette nove»:

In questo mezo ben puoté far cose  
che fòran degne da tenerne conto;  
ma fur sin a quel tempo sì nascose  
che non è colpa mia s'or non le conto:  
perché Orlando a far l'opre virtuose,  
più che narrarle poi, sempre era pronto;  
né mai fu alcun de li suoi fatti espresso,  
se non quando ebbe i testimoni apresso.

Quella invernata trappassò sì cheto,  
che di lui non si seppe cosa vera:  
ma poi che 'l sol ne l'animal discreto  
che portò Friso, illuminò la sfera,  
e Zefiro tornò suave e lieto  
a rimenar la dolce primavera;  
d'Orlando usciron le mirabil prove  
coi vaghi fiori e con l'erbette nove.<sup>19</sup>

17. A proposito della variante di C: 302 («Orlando entrò ne l'amorosa inchiesta») «non riducibile a pure esigenze linguistiche» cf. Delcorno Branca 2016: 129: «l'espressione è infatti quella tecnica, formulare, per segnare l'inizio dell'impresa», *ibid.*.

18. A IX 7: 244-245.

19. A IX, 8-9: 245. Ben diverso significato assume, con la riscrittura dei versi iniziali di ciascuna delle due (C XI 81, vv. 1-2: 388 «Credo che 'l resto di quel verno cose / facesse degne di tenerne conto»; 82 v. 1: *ibid* «Passò il resto del verno così cheto») e il nuovo montaggio nel testo, la ricollocazione in C delle due ottave (come poi di quella che segue) in chiusura del c. XI, dopo il salvataggio di Olimpia e dunque dopo le eroiche imprese narrate nella giunta. Per un'analisi intertestuale e

In breve giro di ottave infatti l'amorosa inchiesta porta Orlando al moto vano e labirintico nell'incantato palazzo che solo poi molto oltre, all'ottava 25 del canto successivo, scopriremo essere opera di Atlante.

Orlando ricade nuovamente vittima delle «immagin false» come se prendessero vita dal sogno del c. VIII, ma per così dire oggettivate e con le sembianze della realtà sensibile. Riprende dunque ad essere operante sia nella dinamica narrativa sia nelle modalità rappresentative lo scambio tra vero e falso, tra reale e apparente, di cui è certo qui artefice ma non creatore il mago, che opera come moltiplicatore e cassa di risonanza della condizione psichica del personaggio che ne è vittima. Fin dall'inizio dell'ottava 10, la distanza ravvicinata con il sogno del canto precedente consente al lettore di coglierne l'immediata sintonia (al contrario di quanto avviene nella diversa e più sottile operazione, di richiamo per così dire all'indietro, compiuta dalla collocazione che lo stesso passo assume nel *Furioso* del 1532). Il «lungo grido» che attira l'attenzione di Orlando non ne è che la prima spia, ma i segnali via via si moltiplicano, mediante una strategia che innerva l'intera sequenza anche sul piano formale:<sup>20</sup>

Di piano in monte, e di campagna in lido.  
 pien di travaglio e di dolor ne già,  
 quando all'intrar d'un bosco, un lungo grido,  
 un alto duol l'orecchie gli feria.  
 Spinge il cavallo e piglia il brando fido,  
 e donde vène il suon, ratto s'invia:<sup>21</sup>  
 non molto va, che sopra un gran destriero  
 trottar si vede inanzi un cavalliero,

che porta in braccio e su l'arcion dinante  
 per forza una mestissima donzella.  
 Piange ella e se dibatte, e fa sembante  
 di gran dolore; e di soccorso appella

interpretativa, nella diversa struttura della narrazione, dell'ottava 7 del c. IX e delle due sopra citate, in A e in C cf. Delcorno Branca 2000: 389-395.

20. A IX 10-22: 245-249. Evidenzio con il corsivo i termini più significativi per un confronto con A VIII 80-84; oltre ai passi che si segnaleranno nelle successive note, va naturalmente tenuta presente l'intera sequenza (qui già citata a pp. 163-164).

21. A VIII 83: 235, «*Onde par ch'esca il grido, va veloce*».

il valoroso principe d'Anglante;<sup>22</sup>  
che come mira alla giovane bella  
gli pare esser colei che molti giorni  
avea cercato in van per quei contorni.<sup>23</sup>

Non dico ch'ella fusse, ma pare<sup>24</sup>  
Angelica gentil ch'egli tanto ama.  
Egli, che la sua donna e la sua dea<sup>25</sup>  
vede portar sì dolorosa e grama,  
spinto da l'ira, e da la furia rea,  
con voce orrenda <sup>26</sup> il cavallier richiama;  
richiama il cavalliero et lo minaccia,  
e Brigliadoro a tutta briglia caccia.<sup>27</sup>

Le singole tessere (già a partire dall'agitazione di Orlando nel letto)<sup>28</sup> sono riprese con richiami, corrispondenze o studiate variazioni e dislocate e ricomposte entro il quadro della rappresentazione falsificata e allucinatoria del palazzo incantato in cui Orlando entra “fulminando”: lo stesso verbo che aveva contrassegnato lo slancio fuori dal letto, al risveglio angoscioso dal sogno. Al tempo circoscritto e concluso di quest'ultimo corrisponde, ora, un'apertura temporale indeterminata, potenzialmente infinita, regolata a sua volta – in opposizione al «non

22. A VIII 82, v. 8: 235, «ode la donna sua, *che gli dimanda, / piangendo, aiuto, e se gli raccomanda*».

23. Cf. C XII, 5, vv. 7-8: 390 «gli par colei, per cui la notte e il giorno / cercato Francia avea dentro e d'intorno». Oltre che la diversa resa ritmica e musicale, creata dalla doppia dittologia nella coppia finale dell'ottava, è da rilevare, in un'ottica contrastiva, la ripresa del sintagma dantesco che contrassegna il ben diverso desiderio del *viator* di «cercar», relativo alla «divina foresta spessa e viva» («Vago già di cercar dentro e dintorno», Dante, *Purgatorio* [Chiavacci Leonardi], XXVIII 1: 827). Per un'analisi specifica su C XII cf. Sberlati 1992: 379-404.

24. Da rilevare, qui come altrove, anche l'intervento ambiguo e ironico dell'io narrante. Il verbo “parere” contrassegna, come già nel sogno, le «immagin false». Sulla «serie ternaria» del verbo che riprende quella analoga del sogno cf. Longhi 1990: 23.

25. La stessa espressione già era stata usata a proposito di Sacripante, nel momento dell'improvvisa comparsa di Angelica, nel c. I, 54, v. 2 (A: 25 «alla sua donna, alla sua diva corse»).

26. Ripresa con cambio del soggetto a cui la voce appartiene: l'«orrenda voce» di Orlando corrisponde all'«orribil voce» che egli ascolta in sogno; come poi al richiamo nella selva il lamento femminile.

27. L'effetto del moto «a tutta briglia» è anche di una improvvisa accelerazione e accensione di ira di Orlando rispetto all'invernata che, secondo la precedente ottava 9: 245, Orlando «trapassò sì cheto».

28. Cf. *supra* n. 9.

sperar» imposto dall'«orribil grido» del sogno – dal reiterarsi, nella «passione» e «fatica molta», dell'«alta speranza» di ritrovare e riavere Angelica.

Non resta quel fellon, né gli risponde,  
all'alta preda, al gran guadagno intento;  
e sì ratto ne va per quelle fronde,  
che saria tardi a seguitarlo il vento.  
L'un fugge, e l'altro caccia, e in le profonde  
selve risuona il femminil lamento.<sup>29</sup>  
Correndo, usciron in un gran prato; e quello  
avea nel mezo un grande e ricco ostello.

[...]  
Orlando, come è dentro, gli occhi aggira,  
né più il guerrier, né la donzella mira.

Subito smonta, e fulminando passa  
dove più adentro il bel tetto s'alloggia:  
di qua e di là gir e tornar non lassa<sup>30</sup>  
che rivede ogni camera e ogni loggia.  
[...]

E mentre or quinci or quindi invano il passo  
movea pien di travaglio e di pensieri,  
[...]<sup>31</sup>

Mentre circonda la casa silvestra,  
tenendo pur a terra il viso chino

29. A VIII 82, vv. 3-4: 235, «onde di qua e di là del suo bel nome / fa risonare ogni campagna e bosco». I versi 5-6 dell'ottava 13 sopra citata sono così modificati in C XII 7: 391, intensificando ulteriormente la già presente allitterazione di matrice virgiliana (*Aen.* VII 515: «silvae insonuere profundae»): «L'un fugge, e l'altro caccia; e le profonde / selve s'odon sonar d'alto lamento». Anche la sostituzione di «alto» a «femminil» dal punto di vista sia ritmico sia formale aumenta indubbiamente la suggestione, prolungando e al tempo stesso rendendo più intenso e indeterminato il suono. Si perde invece l'effetto d'eco del sogno.

30. Cf. la diversa formulazione stilistica e ritmico-sintattica in C XII 9, v. 3: 392 «corre di qua, corre di là, né lassa / [...]».

31. Per il volgersi continuo di Orlando in contrarie direzioni (ne riporto sopra solo alcune citazioni), cf. VIII 71, v. 3 «or quinci or quindi»; v. 8 «or a destra or sinistra, or basso or alto»; 82, v. 3 «di qua e di là»; 83, v. 2 «e quinci e quindi». In relazione alla circolarità del moto, che nel palazzo di Atlante diviene ossessivo e continuamente ripetuto, cf. Zatti 2016: 327-340 (sul canto XII in C).

per veder s'orma appare, o da man destra  
o da sinistra, di nuovo camino,  
si sente richiamar da una finestra  
e leva gli occhi; e quel parlar divino  
gli pare udir, e par che miri il viso  
che l'ha, da quel che fu, tanto diviso.

Pargli Angelica udir, che supplicando  
e piangendo gli dica: "Aita, aita!  
la mia virginità ti raccomando<sup>32</sup>  
più che l'anima mia, più che la vita.  
Dunque in presenza del mio caro Orlando  
da questo ladro mi serà rapita?  
Più presto di tua man dammi la morte,  
che venir lasci a sì infelice sorte."

Queste parole un'altra e un'altra volta  
tornar Orlando fan per ogni stanza,  
con passione, e con fatica molta,  
ma temperata pur d'alta speranza.  
Talor si ferma, e chetamente ascolta  
la voce che di Angelica ha sembianza  
(e s'egli è da una parte, suona altronde)  
che chiegga aiuto; e non sa trovar donde.<sup>33</sup>

Lo svolgimento della narrazione induce alla riflessione sul significato illusorio e universale della figurazione ma lascia in sospeso il lettore che non sa chi sia «l'invisibil signor di quel palagio»; mentre il tempo dei

32. A VIII 82, vv. 8-9: 235, «*ode la donna sua, che gli dimanda, / piangendo, aiuto, e se gli raccomanda*». Mentre nel sogno Orlando «ode», qui l'effetto è più sfuggente e l'apparenza più avvolgente: «pargli udir».

33. A VIII 83: 235, «*Onde par ch'esca il grido, va veloce, / e quindi e quindi s'affatica assai. / Oh quanto è il suo dolor aspro et atroce, / che non può rivedere i dolci rai! / Ecco che altronde ode da un'altra voce / [...]*». La figura che ha le sembianze e la voce di Angelica è qui sottratta tramite il gioco di assenza in prossimità e presenza in lontananza; il circuito della finzione è continuamente alimentato dallo stesso Orlando, dall'alternarsi nel suo animo di timore-dolore e speranza. Al contrario del sogno, che aveva creato un crescendo di angoscia, fino all'acme dell'orribil grido, a sancire la fine di ogni speranza, il richiamo della voce rinnova qui continuamente l'aspettativa. Non c'è in A, come invece poi in C, l'immediata contiguità della sequenza del vano aggirarsi di Ruggiero, suggellata dalla rivelatrice dittologia «brama e disia»; mentre è dominante il riferimento al «furto», a ciò che il «ladro» ha rubato e vuole sottrarre, su cui si concentra interamente Orlando.

«molti a questo inganno presi» è qui più determinato: «che già stati vi son più di tre mesi».<sup>34</sup>

Anche l'apparizione-sparizione della figura che ha le sembianze di Angelica si colloca nell'edizione del 1516 in un contesto differente: il lettore intende che non si tratta dell'Angelica "reale", ma non ha più saputo nulla di lei, dopo averla lasciata legata al duro scoglio dell'isola del Pianto: diversamente da quanto già si saprà nel *Furioso* del 1532, non è ancora avvenuta la sua liberazione da parte di Ruggiero: avvenuta o raccontata? Teniamo per il momento in sospeso questo interrogativo, insieme con Orlando che il narratore lascia all'ottava 22, perso nel vano e faticoso moto, fermo solo quando è all'ascolto della «voce che di Angelica ha sembianza / (e s'egli è da una parte, suona altronde), / che chieggia aiuto; e non sa trovar donde».

Il lettore, che, dopo lunga attesa, nella parte finale del c. VIII aveva finalmente trovato il personaggio che dà il titolo all'opera, dopo poco più di 20 ottave nel c. IX se lo vede di nuovo sottratto dal narratore che passa a raccontare di Ruggiero: è qui infatti che si innesta quell'ampia arcata narrativa che nel *Furioso* del '32 avrebbe invece intersecato la prima sezione della giunta di Olimpia, interponendosi tra questa – nel drammatico momento del lamento di Olimpia abbandonata – e la seconda sezione.

L'impatto nel *Furioso* del 1516 è non poco diverso: il passaggio a Ruggiero, che nella dichiarazione del proemio è l'altro eroe protagonista, il «ceppo vecchio» degli Estensi, avviene nel momento in cui Orlando è in una situazione di stallo, da cui è incapace di uscire, prigioniero di un moto inconcludente; al contrario Ruggiero è in cammino sul sabbione infuocato e sta cercando faticosamente di allontanarsi dalla parte dell'isola che Alcina, maestra di magie e seduzioni ingannevoli, ha usurpato, per raggiungere Logistilla. È l'ultima tappa dell'ampia allegoria che presiede, insieme con altri aspetti e tematiche, al cammino di formazione del giovane eroe: ancora tutt'altro che compiutamente acquisito, però, come gli sviluppi stessi di questa arcata narrativa avrebbero mostrato. Al contrario di quanto accade per Orlando, unicamente volto alla sua ossessione amorosa, ampia articolazione, varietà e movimento – anche nel lungo volo di ritorno sull'ippogrifo – caratterizzano questo percorso che non

34. A IX 18, v. 8: 248; C XII 12, vv. 7-8: 393: «e vi son molti, a questo inganno presi, / stati le settimane intiere e i mesi».



possiamo qui seguire partitamente, ma che ha tra gli obbiettivi quello di riportarci, con moto circolare ma entro una struttura a chiasmo, alla bellissima Angelica che Ruggiero vede dall'alto nuda «legata al nudo sasso» nell'isola del Pianto, dove – dice il narratore – «vi fu legata pur quella matina», mentre la terribile orca si stava avvicinando per divorarla.

L'immagine è dunque colta appena qualche momento dopo rispetto al lamento con cui il narratore, nel canto VIII, aveva chiamato in scena Orlando. Il riferimento temporale è spiazzante perché il lettore si trova all'improvviso in un tempo che aveva percepito come anteriore: su questo punto già si era soffermato Praloran in relazione all'edizione 1532,<sup>35</sup> ma in quella del 1516 l'effetto è ancora più sconcertante perché investe per intero l'asse della temporalità relativo all'amorosa inchiesta di Orlando, dalla decisione di uscire da Parigi fino alla cattura e permanenza nell'incantato palazzo nel quale – nella percezione del lettore – sta continuando ad aggirarsi vanamente. Già un certo grado non indifferente di incertezza poteva essere sollecitato dalla sfasatura temporale tra la situazione in cui era stata lasciata Angelica e il tempo lungo dell'amorosa inchiesta di Orlando (dall'avanzato autunno a primavera), che non poteva certo coincidere con la breve durata di esposizione di Angelica all'orca: ma è solo ora che il lettore si ritrova a fare tanto esplicitamente i conti con questo evento e a chiedersi che cosa sia avvenuto prima e che cosa dopo, con un'incidenza tutt'altro che secondaria anche sul significato di quanto si era già letto.

Ed il lettore rimane ad avvilupparsi come Orlando in un labirinto da cui non sa bene come uscire: effetto tanto più potenziato nel 1516, perché nel *Furioso* del 1532 se non altro sappiamo che Orlando entra nel palazzo di Atlante dopo aver ucciso l'orca a cui era stata esposta Olimpia, dunque dopo che Angelica era stata liberata da Ruggiero. Al quale soltanto spetta nel 1516, nella figurazione della lotta con l'orca come novello Perseo, l'appannaggio di una magistrale rappresentazione del moderno classicismo ariostesco. Ma l'eroe giovinetto, vittorioso sul mostro grazie anche allo scudo fatato, non sa resistere all'impulso dei sensi di fronte alla bellissima Angelica nuda: si ripresenta dunque quella situazione di pericolo tanto paventata dall'ossessivo pensiero di Orlando; ma, al contrario che nel sogno del c.VIII e delle false grida di aiuto della fantasmatica Angelica nel bosco e poi nel palazzo incantato

35. Praloran 1999: 28.

che tengono avvinto al luogo Orlando, l'Angelica "reale" sa benissimo cavarsela da sola, mettendosi in bocca l'anello fatato e lasciando Ruggiero con un palmo di naso, sanzionato dal narratore – come è suo costume, secondo quanto già accennato – tramite una comica rappresentazione, prima dei lacci e laccioli dell'armatura che impacciano Ruggiero, al termine del c. IX, e poi all'inizio del X, dopo le ottave proemiali, con il vano brancolare alla ricerca della donna svanita alla sua vista. E Ruggiero è per di più appiedato perché anche l'ippogrifo se n'è volato via. E a questo punto che si annuncia quella che poi diventerà la svolta nella figurazione dell'inchiesta relativa ad Angelica, come risulta dall'ottava 12 – al termine delle tre ottave e mezzo che sono a lei dedicate entro un breve intermezzo pastorale, prima che il narratore torni a Ruggiero –: «allora allora se le fece inante/un pensier di tornarsene in Levante».

Sarà infatti Angelica, capovolgendo i termini dell'«inchiesta», a decidere di prendere l'iniziativa e andare a cercare chi tra i suoi spasimanti potesse esserle di valido aiuto per tornare al suo regno in Oriente.

In questo caso il "lancio" della narrazione non è a grande distanza perché Angelica ritorna in scena all'ottava 27 di questo stesso canto, nel palazzo incantato, dopo che il narratore vi ha condotto anche Ruggiero: direttamente dato che il personaggio nel *Furioso* del 1516 non è lasciato in sospenso, come nel '32, con l'inserimento della seconda sezione della giunta di Olimpia, al punto cruciale del racconto di inseguimento nel bosco del gigante che ha rapito quella che lui crede Bradamante, nel momento in cui arriva nel gran prato.<sup>36</sup> La prospettiva – sull'asse del confronto tra i due personaggi – è dunque non poco diversa: nel *Furioso* del 1532 infatti Ruggiero era stato poco prima mostrato in un momento di scacco e di difficoltà dovuto alla sua debolezza proprio quando l'innesto della seconda sezione della giunta evidenzierà ad alto grado la straordinaria dimensione epica di Orlando.<sup>37</sup>

36. C XI 21: 370 «Così correndo l'uno, e seguitando / l'altro, per un sentiero ombroso e fosco, / che sempre si venia più dilatando, / in un gran prato uscir fuor di quel bosco. / Non più di questo; ch'io ritorno a Orlando, / che'l fulgur che portò già il re Cimoscio, / avea gittato in mar nel maggior fondo, / acciò mai più non si trovasse al mondo».

37. La situazione è dunque a parti invertite rispetto ad A, in cui alla condizione di stallo che imprigiona Orlando subentrano il moto e la riacquistata libertà da Alcina di Ruggiero, al quale solo spetta l'impresa dell'orca. Con l'arrivo al palazzo di Atlante si

Nel *Furioso* del 1516 dal gran prato Ruggiero arriva subito al palazzo in cui vanamente già si stava aggirando Orlando:

Così correndo l'uno, e seguitando  
l'altro, per un sentier ombroso e fosco,  
che sempre si venia più dilatando,  
in un gran prato uscir fuor di quel bosco  
verso un palazzo, quel proprio ove Orlando  
dianzi arrivò, se ben lo riconosco.  
Dentro alla porta il gran gigante passa;  
dopo arriva Ruggier, né seguir lassa<sup>38</sup>

L'avverbio «dianzi» segnala che il tempo di Orlando nel palazzo incantato, nel quale era stato lasciato all'ottava 22 del c. IX, non aveva avuto la lunga durata che il lettore avrebbe potuto sopporre e crea dunque un'ulteriore impressione di straniamento.

L'effetto delle due entrate prima di Orlando e poi di Ruggiero è asimmetrico e differito: il lettore è sollecitato a tornare indietro con la memoria e a ristabilire quei parallelismi e quelle iterazioni che le due sequenze in successione nel c. XII del 1532 avrebbero composto invece in un racconto continuato e ad alta densità simbolica.

Per quanto gli ingredienti per così dire siano gli stessi, gli esiti, nella ripresa a distanza che riguarda nel *Furioso* del '16 il solo Ruggiero, sono differenti anche nel rapporto di ritmo e di durata: le cinque ottave con le quali si giunge e poi si entra nuovamente nel palazzo incantato (X, 22-26) corrispondono, non senza significative varianti, alle rispettive del 1532, ma non facendo parte dell'immediato seguito della sequenza relativa ad Orlando e dunque non procedendo da quest'ultima sono poste in una diversa prospettiva: la prima ottava è in continuum con l'inseguimento già in atto del gigante che porta via con sé colei che Ruggiero crede Bradamante, mentre le quattro successive – le sole relative al luogo incantato in questo canto – sono dedicate al palazzo: le

riannodano le fila del percorso di Ruggiero con quello di Orlando, entrambi in preda all'inganno e all'errore che ora li accomuna.

38. A X 21: 285. Invece, dopo l'ottava 16 (che corrisponde a A IX 22), in C XII 17: 370 il raccordo è così operato, facendo perno sul quarto verso dell'ottava: «Ma tornando a Ruggier, ch'io lasciai quando / dissi che per sentiero ombroso e fosco / il gigante e la donna seguitando, / in un gran prato uscito era del bosco; / io dico ch'arrivò qui dove Orlando / dianzi arrivò, se' l loco riconosco. / Dentro la porta il gran gigante passa: / Ruggier gli è appresso, e di seguir non lassa»

prime due al vano aggiramento di Ruggiero e alla proiezione che sulla stessa apparizione fantasmatica ciascuno – lo stesso Ruggiero e gli altri cavalieri lì attirati – fa della cosa “che più ciascun per sé brama e disia”; le ultime due, con un rapporto quindi di identico peso, svelano l’incanto e l’incantatore, cioè Atlante, che tenta per la terza volta di sottrarre il pupillo alla morte predestinata: con ciò chiudendo la sequenza dedicata a Ruggiero, iniziata dall’ottava 13, e richiamando in modo più mirato il lettore al meccanismo romanzesco della dilazione.

Il ritorno ad Angelica, che in entrambe le edizioni immediatamente segue, si pone a sua volta a diversa distanza: ravvicinata nella prima, nella quale Angelica era stata lasciata dopo l’ottava 12 di questo stesso c. X, lontana nella terza, distanziata non solo da un intero canto (dall’ottava 12 del c. XI alla 23 del c. XII), ma soprattutto dall’introduzione della seconda parte della giunta di Olimpia.

Se con il ritorno di Angelica si conferma nel *Furioso* del 1532 la struttura dell’edizione del 1516, le implicazioni in quest’ultima relative alle differenze fin qui rilevate non cessano di riverberarsi anche nel seguito, ponendo un’ipoteca sull’immagine di Orlando e della sua vana ricerca fino all’esplosione della follia.

E tanto più ironico e paradossale risulta che alle false immagini che fin da Parigi avevano esclusivamente dominato la mente di Orlando ponga per breve termine fine, ma per errore, la “vera” Angelica che entrata nel palazzo immune agli incanti per virtù dell’anello, nell’intento di manifestarsi a Sacripante per servirsene come scorta per il suo disegno di recarsi in Levante, viene vista e subito inseguita anche da Orlando e Ferrau, per sparire poi nuovamente appena fattili allontanare dal palazzo:

dove lor sparve subito dagli occhi,  
e li lasciò come insensati e sciocchi.<sup>39</sup>

Così accomunato nello scorno al “mentitor, brutto marano”,<sup>40</sup> senza neppure la ventura di rivederla a breve fuggevolmente come quest’ultimo, Orlando perde nuovamente Angelica: la prima volta in cui

39. A X 38, vv. 7-8.: 289.

40. A X, 49, v. 2: 292.

la vede nel *Furioso* è anche l'ultima, prima di incontrarla nuovamente da pazzo senza riconoscerla.<sup>41</sup>

41. In due momenti: A XVII (C XIX) 42 e A XXVII (C XXIX) 58-66. La variante più significativa è in A XXVII 61, 5-8: 938 «d'averla amata e riverita molto / avea in memoria ancora; ma condotto / dal gran furor, la caccia in la maniera / che si farebbe una selvaggia fiera»; mentre cf. – sulla falsariga già di B XXVII 61, con qualche ulteriore affinamento formale – C XXIX 61: 976: «D'averla amata e riverita molto / ogni ricordo era in lui guasto e rotto. / Gli corre dietro, e tien quella maniera / che terria il cane a seguitar la fera». Oltre a dare «più chiaramente un'immagine animalesca di Orlando» secondo quanto giustamente osserva Matarrese nella nota *ad locum*, C rende più conseguente ed estremo tanto lo sconvolgimento della mente di Orlando quanto la sua immediata azione. In A invece l'Ariosto aveva potenziato il riverbero del «delicato volto» di cui Orlando era divenuto subito «giotto» appena l'aveva visto (vv. 3-4 della stessa ottava) attribuendone una persistenza ancora nella memoria, ma subito travolta dal «gran furor». Detto sintagma diviene superfluo in B e C, in cui il significato è sussunto dallo stato mentale, rilevato dalla dittologia («ogni ricordo era in lui guasto e rotto») e dal fulmineo passaggio, in asindeto, all'animalesco correr dietro.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto *OF* (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'*editio princeps* del 1516, a c. di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Boiardo (Canova) = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a c. di Andrea Canova, Milano, Rizzoli, 2011.
- Dante, *Purgatorio* (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

### LETTERATURA SECONDARIA

- Albonico 2016 = Simone Albonico, *Canto X*, in *Lettura dell'Orlando Furioso*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 295-314.
- Baldassarri 2016 = Guido Baldassarri, *Canto IX*, in *Lettura dell'Orlando Furioso*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 274-293.
- Beer 1987 = Marina Beer, *Il sogno di Orlando* in Ead., *Romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 1987: 35-81.
- Boillet 2003 = Danielle Boillet, *A proposito del sogno di Orlando nell'«Orlando Furioso»*, in *La metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a c. di Silvia Volterrani; con introduzione di Lina Bolzoni, Sergio Zatti, Firenze, Le Monnier, 2003, 21-29.
- Dalla Palma 1984 = Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.
- Delcorno Branca 1973 = Daniela Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- Delcorno Branca 2000 = Daniela Delcorno Branca, *L'inchiesta autunnale di Orlando*, «Lettere italiane» 52 (2000): 379-399.

- Delcorno Branca 2016 = Daniela Delcorno Branca, voce *Inchiesta*, in Annalisa Izzo (a c. di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, 2016: 129-152.
- Longhi 1990 = Silvia Longhi, *Orlando insonniato*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- McLaughlin 2000 = Martin McLaughlin, *L'ambigua freschezza dell'«Orlando furioso» del 1516*, «Italianistica» 37 (2008): 159-166.
- Meneghetti 2016 = Maria Luisa Meneghetti, *Canto VIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 256-271
- Praloran 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.
- Ruggiero 2008 = Raffaele Ruggiero, «*Ne bis in idem*». Ariosto legge Ovidio “due volte”, «Italianistica» 37 (2008): 43-62.
- Santoro 1989 = Mario Santoro, *Un'«addizione» esemplare del terzo «Furioso»: la storia di Olimpia* in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989: 275-310.
- Sberlati 1992 = Francesco Sberlati, *Retorica e sintassi nel XII del «Furioso»*, «Lingua e stile» 27(1992): 379-404.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Storia interna dell'«Orlando furioso»* in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966: 29-41.
- Segre 2016 = Cesare Segre, *Canto XI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 315-325
- Zatti 2003 = Sergio Zatti, “*I levi sogni erranti*”. *L'epica moderna fra profezia politica ed evasione romanzesca*, in *La metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a c. di Silvia Volterrani; con introduzione di Lina Bolzoni, Sergio Zatti, Firenze, Le Monnier, 2003: 30-40.