

Davide Dalmas
Università degli studi di Torino

Acque ariostesche

Abstract

After a first part that briefly deals with other types of water and other works by Ariosto, the essay focuses mainly on the role of the sea in the *Orlando furioso*. The intent is not only to show how the sea, especially in its storm-like dimension, is a very rich presence in the poem, a repeated opportunity to exhibit descriptive skills and intertextual complexity, but above all to recognize it as a narrative element of fundamental importance in the construction of the structure and the meaning of the entire work.

Milo De Angelis, facendo riferimento a Marina Cvetaeva, ha più volte ricordato una suggestiva distinzione poetica basata su metafore acquatiche. Da una parte starebbero “i poeti del fiume” che

hanno un corso, uno sviluppo, passano da un territorio all’altro, hanno un movimento che li porta a crescere e a mutare via via che incontrano nuovi luoghi e nuove genti. Spesso sono poeti civili o comunque sollecitati dalla storia, che a loro volta sollecitano. Possono essere Puškin o Dante, Foscolo o Victor Hugo.

E dall’altra i “poeti del lago”, che

sono invece i poeti dell’ossessione: due o tre temi insistenti, sempre gli stessi, che i poeti osservano camminando in cerchio lungo la sponda, mutando a ogni libro il punto di vista, la postazione, la tonalità di luce attraverso cui viene guardata e detta. Il loro tempo è rituale, ciclico, senza progressioni né tappe, il loro sguardo non tende all’estensione ma alla linea verticale. Possono essere Leopardi, Pascoli, Pavese (De Angelis 2013, 49).

Volendo estendere il ragionamento ad Ariosto sarebbe probabilmente opportuno trovare una terza categoria poetica, in grado di mantenere e porre in continua tensione le caratteristiche delle prime due, che si potrebbe definire dei “poeti del mare”. Nell’*Orlando furioso*, come il mare con le onde e con le maree tiene insieme il movimento in avanti e il perpetuo ritorno, Ariosto mostra il continuo sviluppo, il passaggio da un territorio all’altro, da una vicenda all’altra, da una situazione all’altra e la crescita di un organismo poetico molto ampio (dalla prima alla terza edizione) in relazione con le sol-

lecitazioni della storia:¹ tutte caratteristiche dei “poeti del fiume”; ma d’altra parte presenta un ossessivo ritorno, da punti di vista diversi, con voci e stili diversi, sui medesimi temi, come l’amore, la follia, la fedeltà. Non stupisce allora che un famoso passo del “poeta del fiume” Foscolo, attraverso l’alter ego Didimo Chierico (che, tra l’altro, “beveva sempre acqua pura”), sostenga una equivalenza tra il mare e la forma stessa della poesia di Ariosto: “e un giorno mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l’Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: *Così vien poetando l’Ariosto*” (Foscolo 1974, 216).

L’acqua, nelle sue tante forme, ha nel tempo suggerito alla critica diverse prospettive di interpretazione dei testi letterari: ha avuto, ad esempio, un ruolo di primo piano nelle analisi simboliche delle opere intese come unità visionarie che rispondono a proprie leggi interne, che si possono individuare soprattutto grazie al sistema delle immagini (*l’imager*); e la “metapoetica dell’acqua” di Bachelard la vedeva non solo come ricco insieme di immagini ma come il loro supporto fondamentale: “un principe qui fonde les images” (Bachelard 1942, 16). Più recentemente, le varie forme dell’acqua, come componente imprescindibile della natura *costruita*, sono argomento centrale per l’approccio ecocritico, che valuta come si stabiliscono gerarchie e sistemi di valori nei discorsi sulla natura. Più in generale, le acque letterarie possono essere affrontate all’interno di un discorso geocritico che affronta la rappresentazione dello spazio nei testi: la crescita di attenzione in questi ambiti, che ha portato a parlare di un vero e proprio *spatial turn* degli studi,² si è estesa anche all’analisi della rappresentazione degli spazi nei testi letterari precedenti alla rivoluzione industriale e alle loro trasposizioni intersemiotiche.

Un’opera complessa e multiforme come quella di Ariosto, naturalmente, può offrire molti spunti a indagini condotte da questi diversi punti di vista: dalla ripetizione con varianti di una situazione come quella della bella donna nuda esposta al mare e al mostro marino (Angelica e Olimpia) alle presenze acquatiche nell’universo metaforico come ad esempio l’incertezza di uno scontro militare paragonata al movimento “sopra ’l lito” di “un mobil mare”, che “or viene or va, né mai tiene un viaggio”.³ Ma in questa occasione,

¹ Cfr. Alberto Casadei 2016, 387-403. Dello stesso Casadei si veda in particolare Casadei 1988.

² Cfr. Warf e Arias 2009; Sorrentino 2010.

³ Ariosto 2012, canto XVI, ottava 68, vv. 3-6; d’ora in poi *OF*, tra parentesi tonde, seguito dall’indicazione del numero del canto e dell’ottava.

dopo una breve introduzione che accenna ad altri tipi di acqua e ad altre opere di Ariosto, ci si soffermerà in particolare su un aspetto: il ruolo del mare nell'*Orlando furioso*,⁴ non tanto nell'intento di mostrare quanto presenti, specialmente nella sua dimensione di forza scatenata nella tempesta, una sfaccettata occasione di esibire capacità descrittive e complessità intertestuale, quanto per individuarne la funzione di elemento narrativo di fondamentale importanza nella costruzione della struttura e nel significato dell'opera nel suo insieme. Insomma, riprendendo le domande di impostazione che Eleonora Stoppino poneva per l'interpretazione delle funzioni che ricopre il paesaggio nell'*Orlando furioso* ("Quali sono il ruolo e l'importanza di selve, giardini, boschi e labirinti, palazzi e monti, spiagge, isole e [per l'appunto] mari nel poema ariostesco?"), si seguirà qui soprattutto l'idea del mare come "paesaggio" che può "assolvere, coadiuvare o, in alcuni casi, ostacolare funzioni specifiche del tempo narrativo e del sistema dei personaggi" (Stoppino 2016, 321). Da tempo, d'altra parte, è stato messo in luce come lo spazio nell'*Orlando furioso* non sia uno sfondo inerte da riempire con le azioni dei personaggi,⁵ ma esperienza vissuta della natura, che contiene anche "le 'impressioni' di un soggetto che osserva, conosce e vive la natura" (Jakob 2005, 41):⁶ nel *Furioso* i *topoi* letterari sono anche *topoi* fisici, "luoghi veri e propri" (Stoppino 2016, 325).

Questi luoghi marini del poema svolgono un ruolo importante in un complesso insieme che, quando si arriva all'ultimo canto del lungo poema, il XLVI (nella prima edizione il XL), viene rivelato come un viaggio; per la precisione, un viaggio per mare, dall'approdo non scontato. La scrittura si presenta come una navigazione, quindi intrinsecamente pericolosa: salire su una nave per attraversare le acque comporta l'ingresso in uno spazio dove il controllo della volontà umana non è assicurato.

⁴ Sulla presenza del mare nell'*Orlando furioso* esiste una vera e propria monografia, il lungo saggio Rochon 1991. In precedenza il punto di riferimento sull'argomento era Bertù 1933. Il saggio di Rochon fornisce anche suggerimenti per un'interpretazione dei passi legati al mare e alla navigazione attraverso un confronto con la storia; presta attenzione alla geografia, alle carte coeve, ai tipi di navigazione descritti, ai porti citati nel poema, al lessico che designa le imbarcazioni (anche con appendice specifica), agli equipaggi.

⁵ "I paesaggi non sono per l'Ariosto lo sfondo scenico placido ed indifferente delle umane vicende, ma ricreano spazi e dimensioni della coscienza, che è la luce da cui tutte le realtà son bagnate ed avvolte" (Barlusconi 1977, 126).

⁶ Per Jakob si può parlare in senso ricco di "paesaggi letterari" solo dal canzoniere di Petrarca, quando "non si trovano più soltanto descrizioni ornamentali di una natura ideale ed immutabile" ma appunto l'inserimento del soggetto che osserva; spunti di questo tipo di rapporto con la natura si trovano, a suo dire, anche nell'*Orlando furioso*.

Soltanto all'apertura di questo ultimo canto il lettore può davvero essere sicuro dell'approdo a una piena conclusione: l'immediato antecedente, *L'inamoramento de Orlando*, era rimasto incompiuto e fin dai primi versi del *Furioso* rimaneva possibile anche per il poema votato a concludere le narrazioni intraprese da Boiardo la minaccia dell'incompiutezza, la possibilità di non raggiungere il porto. Nel proemio Ariosto afferma infatti che canterà "le cortesie", "le audaci imprese" avvenute nel tempo in cui Agramante invade la Francia per vendicarsi contro Carlo Magno, e che narrerà in particolare le vicende di Orlando, aggiungendo subito che lo farà soltanto se colei che lo ha reso quasi pazzo per amore come Orlando stesso non lo renderà incapace di scrivere, di portare a termine il grande organismo testuale.

Il viaggio per acqua come tradizionale metafora che rappresenta la scrittura⁷ viene rivelato quindi soltanto alla conclusione, nella prima ottava dell'ultimo canto, che, nonostante i molti cambiamenti apportati nella zona finale del poema, rimarrà sempre, dalla prima alla terza edizione, un festoso annuncio dell'arrivo in porto della nave del poema; con l'accoglienza di donne, cavalieri e amici che celebra la fine della paura di perdersi o di naufragare:

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a discoprirsì il porto;
sì che nel lito i voti sciogliè spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

Questo arrivo in porto ricorda un sonetto ben petrarchesco dello stesso Ariosto:

O sicuro, secreto e fidel porto,
dove, fuor di gran pelago, due stelle,
le più chiare del cielo e le più belle,

⁷ "La metafora della navigazione per indicare la composizione di un'opera letteraria è di origine classica, ma continua ad essere frequentemente impiegata, soprattutto in sede di proemio, nella letteratura medievale e umanistica" (Ariosto 2012, 1469). Il riferimento possibile non è quindi solo a Virgilio o Properzio, ma a Dante, Boccaccio (*Filocolo*) e alla letteratura cavalleresca più recente, dal *Morgante* di Pulci al *Mambriano* del Cieco. Sul viaggio per mare come mito che affronta il "rischio dell'esistenza elaborato attraverso la metafora", cfr. Bodei 2004, 24.

dopo una lunga e cieca via m'han scorto

ora io perdono al vento e al mar il torto
che m'hanno con gravissime procelle
fatto sin qui, poi che se non per quelle
io non potea fruir tanto conforto (Ariosto 1992, 96).

“Fuor di gran pelago” e “gravissime procelle”: questo è il punto. Il mare è pericolo e incertezza dell'approdo: “mare e burrasche è come se fossero inevitabilmente associati” (Musacchio 1983, 34).⁸ Come mostra anche la satira III, è per eccellenza il luogo del rischio, dove ci si avventura facendo voti, perché può sempre scatenarsi una tempesta, e al quale si contrappone la tranquillità di viaggiare “con Ptolomeo”, sulle mappe più che sulle navi:

e tutto il mar, senza far voti quando
lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
verrò, più che sui legni, volteggiando (Ariosto 1987, 24, satira III, vv. 64-66).⁹

Soltanto alla fine si ha la certezza dell'approdo della nave del poema, e il festoso sentimento di scampato pericolo è rafforzato dall'implicito confronto con l'instabilità e l'incertezza rappresentati dal mare nella narrazione delle vicende dei personaggi. A partire dalle spettacolari descrizioni di tempeste: “Quattro volte nel suo poema l'Ariosto introduce il tema della tempesta di mare, e sempre variando abilmente motivi particolari” (Ponte 1976, 195).¹⁰

Il cuore di un discorso sulle acque ariostesche, quindi, deve concentrarsi principalmente sul mare, e sul poema. Tuttavia, visto che si tratta pur sempre di un poeta ferrarese, non è inutile una premessa fluviale. Nella *Lena*, ad

⁸ Ancora più in generale, il mare è “nemico” dell'uomo fin dalla prima impressione: Michelet apriva il suo classico *Il mare* proprio con questa nota: “L'acqua, per ogni essere terrestre, è l'elemento non respirabile, l'elemento dell'asfissia. Barriera fatale, eterna, che separa irrimediabilmente i due mondi. Non ci meravigliamo se l'enorme massa d'acqua che si chiama mare, sconosciuta e tenebrosa nel suo profondo spessore, sia apparsa sempre temibile all'immaginazione umana” (Michelet 1992, 15).

⁹ Per la bibliografia sulla geografia di Ariosto e in particolare sul confronto con la storia della cartografia, mi limito a rinviare a Alexandre Doroszlaï 2011, 105-12.

¹⁰ Per uno studio comparato di tempeste e naufragi ariosteschi si dovrebbe estendere il confronto con molti altri esempi, a partire da quelli considerati dal classico Rouch 1929. Cfr. Nowè e Viridis 1993, Domenichelli 2004 e Di Maio 2004. Tedeschi 2007 non cita Ariosto, che compare però nelle “altre opere” ricordate in bibliografia. Già Bachelard notava che l'acqua violenta “est un des premiers schèmes de la colère universelle” e che non si dà epica “sans une scène de tempête” (Bachelard 1942, 239).

esempio, attraverso i soliti personaggi e le solite situazioni modellate sulle commedie antiche, Ariosto mette in scena la vita di una città contemporanea, perfettamente riconoscibile, con la statua del duca Borso d'Este, il Vescovato, il Castello, le taverne e i loro frequentatori abituali; ed è davvero una città di fiume, con tanto di toponimi di luoghi che si raggiungono in barca sul Po. E anche nel poema, a dire il vero, la prima acqua che si incontra è quella di un fiume: nel primo canto, Angelica in fuga “Di su di giù, ne l'alta selva fiera | tanto girò, che venne a una riviera” (*OF*, I, 13), dove si imbatte in Ferrau, che ha perso l'elmo. Poco più avanti, da questo fiume emergerà il primo elemento fantastico dell'opera: il fantasma di Argalia (siamo ovviamente nella parte iniziale che si ricollega continuamente, in vari modi e punti, al romanzo di Boiardo). Nell'ottava 25 vediamo anzi Ferrau in una posa ben poco marziale, più da dragatore di fiume che da cavaliere:

Con un gran ramo d'albero rimondo,
di ch'avea fatto una pertica lunga,
tenta il fiume e ricerca sino al fondo,
né loco lascia ove non batta e pungo (*OF*, I, 25).

Ci saranno poi molti altri fiumi. Quello che offre l'episodio più divertente conclude uno scontro a mani nude, su un ponte, tra Orlando e Rodomonte, con la caduta di entrambi nell'acqua; Orlando, che è nudo nella sua pazzia, ne esce subito:

Cadon nel fiume e vanno al fondo insieme:
ne salta in aria l'onda, e il lito geme.

L'acqua gli fece distaccare in fretta.
Orlando è nudo, e nuota com'un pesce:
di qua le braccia, e di là i piedi getta,
e viene a proda; e come di fuor esce,
correndo va, né per mirare aspetta,
se in biasmo o in loda questo gli riesce. (*OF*, XXIX, 47-48)

Il più significativo per l'interpretazione complessiva dell'opera è invece il Lete, nel quale un vecchio butta fili intessuti con nomi e dal quale corvi, avvoltoi e vari altri uccelli cercano di estrarre quei tesori ma li portano poco lontano, mentre soltanto due cigni riescono a salvarne alcuni, portandoli in un tempio sopra un colle, dedicato all'Immortalità. Si tratta di un'ampia, elaborata visione allegorica, illustrata da San Giovanni ad Astolfo: il vecchio è il Tempo, che conduce all'oblio la stragrande maggioranza dei nomi dei mortali, i cigni sono i poeti che li sottraggono a questa sorte, mentre corvi e

avvoltoi sono “ruffiani, adulatori, | buffon, cinedi, accusatori, e quelli | che vivono alle corti [...]” (OF, XXXV, 20).

Occorre ricordare ancora che, quando il poema si avvia alla conclusione, un’ampia parte (in particolare nel canto XLIII) è incentrata sui luoghi dove è stato concepito. Il personaggio coinvolto è ora Rinaldo, che attraversa tutto un mondo fluviale: viaggia sul fiume, dorme in una barca, da un “nocchiero” ascolta una novella; e Ariosto ha così l’opportunità di richiamare ancora toponimi ferraresi, di descrivere la lussuosa residenza di Alfonso I d’Este sull’isoletta fluviale di Belvedere, di celebrare la città che si eleverà splendida dominando le acque paludose. E un fiume importante si trova ancora nei canti conclusivi, con la descrizione di una battaglia intorno a un ponte, “ove la Sava nel Danubio scende” (OF, XLIV, 79), che coinvolge Ruggiero.

Non è però possibile lasciarsi trascinare oltre dalla corrente dei fiumi: l’elemento acquatico che ha un ruolo principale nel *Furioso* è il mare, e non soltanto come tema quanto come principio compositivo, istanza narrativa di fondamentale importanza nella costruzione della struttura e del significato dell’intera opera. Lo “spazio rappresentato nei testi può, se opportunamente trattato, fare emergere un linguaggio spaziale che articola gli altri livelli di senso del testo” (Cavicchioli 2002, 153): è utile quindi connettere il tema del mare nel *Furioso*, con tutti i suoi riverberi stilistici e figurativi, alla tradizione di studi che cerca di precisare il funzionamento e il significato degli aspetti macrostrutturali del poema.¹¹

¹¹ Una utile lettura complessiva del disegno d’insieme del poema, che parte dichiaratamente dal classico Momigliano 1967, è offerta da Roncaccia 2016, 405-26. Cito in particolare, per la sua natura di condensazione di una ricca stagione di studi, Praloran 2016; in specie per la felice definizione della presenza nel *Furioso*, a differenza del suo punto di partenza boiardesco, di “una finalizzazione degli eventi e una irripetibilità”. Questa forte spinta verso il concludere, unita al mantenimento delle “violente acronie” di Boiardo, che fanno “andare fuori gioco la rappresentazione oggettiva del tempo” produce nel poema “una dialettica molto ‘dura’ tra due elementi opposti [...] la tensione verso il differimento e l’espansione senza fine da una parte, e la finalizzazione, quella che possiamo definire conseguenza logica, progressiva degli eventi, dall’altra” (Ibid, 120). Cfr. Tomasi 2016: “il poema ariostesco unisce alla pulsione, propria del romanzo arturiano e poi boiardesco, verso una narrazione potenzialmente infinita, una tendenza opposta in virtù della quale il racconto punta progressivamente a concludere le diverse vicende narrative evocate. Si crea così nella lunga parabola del poema un gioco dialettico di spinte a divagare e contropunte per concludere, con il risultato che la tecnica dell’entrelacement assume un peso e una funzione diversi a seconda delle zone del poema in cui viene impiegata. Si potrebbe dire, non senza il rischio di una eccessiva semplificazione, che esso ha

Secondo Giovanna Barlusconi, i luoghi simbolici del *Furioso*, se analizzati nelle loro caratteristiche strutturali, sono riconducibili essenzialmente a due modelli: uno indefinito ed uno definito:

Al primo appartengono: il cielo ed il mare, in funzione del quale sono comprensibili anche gli elementi dell'isola e della spiaggia. Il mare è il luogo dell'informe e dell'indifferenziato, dove possono vivere forze allo stato caotico, come i pesci di Alcina e l'orca di Ebuda e dal quale emergono le isole, come radure delle acque, oasi di quiete nella precarietà dell'esistenza [...]. Ma, proprio per questo suo carattere dinamico e sfuggente, il mare è anche il luogo dei mutamenti repentini e imprevedibili, cioè la matrice delle tempeste ed il dominio del Vento, simboli della instabile Fortuna che trascende l'uomo, dominandolo, e che scompiglia i disegni dei mortali. Sicché, nel mare l'uomo è essenzialmente passivo, in balia del Caso come nella precarietà dell'esistenza, dove l'insidia è costantemente in agguato (Barlusconi 1977, 127-28).

Proprio per questo motivo, la spettacolare descrizione di tempeste marine è uno dei principali *topoi* di tutta la letteratura, e in particolare di quella cavalleresca.¹² Ariosto lo riprende ad esempio nel canto XVIII, dove cinque cavalieri (Astolfo, Grifone, Aquilante, Sansonetto e Marfisa) dopo molte avventure orientali si imbarcano verso Occidente, fanno sosta a Cipro, l'isola sacra a Venere, e poi incappano in una terribile tempesta.

Un ponente-libecchio, che soave
parve a principio e fin che 'l sol stette alto,
e poi si fe' verso la sera grave,

una funzione espansiva sino alla metà del poema, coincidente con la follia di Orlando, per poi ridurre progressivamente il suo ruolo [...]" (Ibid., 65).

¹² Per richiamare solo i più prossimi: Pulci, *Morgante*, XX e Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, II, vi. Cfr. Blasucci 1969, 168: "Il tema della tempesta, come si sa, era piuttosto ricorrente nella tradizione dei romanzi cavallereschi. Già presente in Omero, Virgilio, Ovidio, Stazio, e poi nel Boccaccio del *Filocolo* (libro IV) e della novella di Alatiel (*Decam.*, II, 7), esso aveva ricevuto uno speciale incremento in quei romanzi: incremento dovuto in certa misura alla particolare attualità storica del tema (lo sviluppo dei traffici e delle esplorazioni marittime), ma soprattutto all'elemento di mutazione imprevedibile e di *suspense* che quel tema per definizione immetteva in un genere narrativo fondato appunto sull'imprevedibilità e sulla *suspense*". Blasucci parte dal classico Rajna 1900, 146. La situazione della tempesta è topica nel romanzo cavalleresco per "la sua funzione narrativa di rapido sconvolgimento, di brusco cambiamento di rotta nella narrazione, senza bisogno di altre motivazioni" (Cabani 1990, 210). Cabani studia alcuni "stilemi ricorrenti" nelle diverse tempeste del *Furioso*, "che accentuano, pur senza raggiungere una sclerotizzazione, l'aspetto tipico del motivo tematico" (Ibid.).

le [alla nave] leva incontra il mar con fiero assalto,
con tanti tuoni e tanto ardor di lampi,
che par che 'l ciel si spezzi e tutto avvampi. (OF, XVIII, 141).

I marinai lottano con sapienza, ma alla fine il capitano della nave deve cedere:

Or con minor speranza e più timore
si dà in poter del vento il padron mesto:
volta la poppa all'onde, e il mar crudele
scorrendo se ne va con umil vele.¹³ (OF, XVIII, 145)

Questo “gran pezzo sinfonico” della tempesta ha giustamente attirato l'attenzione dei critici, ispirando le preziose analisi di Luigi Blasucci e di Giovanni Ponte.¹⁴

Ora non è un caso che l'Ariosto, il cui poema è una rappresentazione ideologicamente consapevole della volubilità degli eventi e della molteplicità dei possibili, abbia utilizzato l'elemento tematico della tempesta più dei suoi diretti predecessori, non solo per quel che riguarda il numero degli episodi, ma anche per l'estensione di alcuni di essi. Senonché, a differenza dei suoi antecedenti, l'Ariosto si è guardato dal sentenziare scopertamente sul significato esistenziale delle sue tempeste (Blasucci 1969, 169).

Blasucci soprattutto offre una lettura non isolata dell'episodio proponendo un'interpretazione sintagmatica delle tempeste del *Furioso*, rilevando come solitamente si pongano in contrasto tonale con gli avvenimenti che le precedono e che le seguono. Nel caso della tempesta del canto XVIII il passaggio è dalla versione “ottimistica del dominio di Amore verificato sul sesso femminile” della sosta a Pafo, alla terra dominata dalle femmine omicide. Mentre Ponte si concentra maggiormente sui particolari descrittivi, con attenzione “ai contrasti visivi (luce – tenebre), che giungono anche allo scenografico nell'ottava 142, e agli effetti auditivi (pioggia e grandine, fragore di tuoni, muggire del vento e del mare), che culminano nel crescendo sinfonico delle strofe 141-142” (Ponte 1976, 196).

Nel canto successivo (XIX) continua la curatissima descrizione dei personaggi in balia della tempesta, con preciso e ampio ricorso alla terminologia marinaresca: “un vero e proprio *tour de force* in cui vengono messi in

¹³ Per i numerosi esempi dell’“abbinamento rimico [...] di derivazione dantesca, formato da *vele* e *crudele*”, cfr. Cabani 1990, 171-73, che non cita però questo passo.

¹⁴ Nella lettura del canto della recente *Lectura Ariosti*, invece, non viene data attenzione alla tempesta: cfr. Javitch 2016.

campo dati molto precisi di tecnica nautica e di competenza geografica” (Ferroni 2008, 310). Alla fine i cavalieri approdano al “golfo di Laiazzo” (siamo in Siria; Alessandretta), quindi molto lontano dall’Occidente dove volevano andare, e in un luogo molto pericoloso: la terra delle “femine omicide” e del loro “rito strano”. Soltanto nel canto XX i cavalieri (escluso Astolfo) riusciranno a lasciare la città, e, dopo aver cambiato nave, stavolta con una navigazione tranquilla: “senza più danno” (XX, 101), in breve tempo arriveranno a Marsiglia.

Questa celebrata descrizione di una tempesta marina, però, non è la prima del poema. Anzi, arriva quando il lettore si è ormai abituato ad incontrare regolarmente il mare come elemento di dislocazione dei personaggi contro la loro volontà. Nell’*Orlando furioso* compaiono quasi subito queste acque infuriate e incontrollabili: nel canto II, Rinaldo, che vorrebbe inseguire Angelica, è inviato da Carlo a cercare rinforzi in Inghilterra; per sbrigare rapidamente l’incarico e tornare alla propria ricerca personale sfida le condizioni avverse del mare, facendo indignare lo stesso Vento personificato:

Contra la volontà d’ogni nocchiero,
pel gran desir che di tornare avea,
entrò nel mar ch’era turbato e fiero,
e gran procella minacciar pareo.
Il Vento si sdegnò, che da l’altiero
sprezzar si vide; e con tempesta rea
sollevò il mar intorno, e con tal rabbia,
che gli mandò a bagnar sino alla gabbia. (*OF*, II, 28)

È qui che avviene tra l’altro il primo esplicito stacco narrativo, annunciato con uno dei più noti punti di sutura:

Ma perché varie fila a varie tele
uopo mi son, che tutte ordire intendo,
lascio Rinaldo e l’agitata prua,
e torno a dir di Bradamante sua. (*OF*, II, 30).

Si tornerà al viaggio procelloso di Rinaldo soltanto nel canto IV, abbandonando Ruggiero sull’ippogrifo e quindi creando “un corto circuito tra il viaggio in cielo dell’ippogrifo e quello in mare che stava facendo Rinaldo, trascinato dalla tempesta”.¹⁵

¹⁵ Ibid., 249. Il mare è dunque anche un elemento che collabora, ora per somiglianza ora per contrasto, alla tessitura dell’*entrelacement*: “La narrazione abbandonata e quella ripresa non sempre sono semplicemente giustapposte secondo le esigenze di un disegno genera-

Il punto da sottolineare è che Rinaldo non arriva dove aveva intenzione di andare, ossia in Inghilterra, ma in Scozia, nella “selva Calidonia”, in un’ambientazione che appartiene pienamente alla tradizione bretone dei cavalieri erranti; e infatti sono citati Tristano, Lancillotto, Galasso, Artù, Galvano, la nuova e la vecchia Tavola.

Se è lecito estrarre una formula epigrammatica da un affascinante ragionamento sul romanzo ottocentesco: “le scelte stilistiche sono correlate alla posizione geografica” (Moretti 1997, 46): siamo sul confine nordico della cartina del poema, e la scrittura si adegua alla collocazione spaziale. La volontà del mare – in contrapposizione alla volontà epico-bellica di Carlo cui Rinaldo si era dovuto piegare – spinge il cavaliere in direzione romanzesca-avventurosa; e tutto il successivo episodio di Rinaldo in Scozia sarà tramato da questi riferimenti al mondo cavalleresco bretone, per l’onomastica, l’ambientazione, le trame, le situazioni:

Esser colti e sbattuti da procelle, è da un pezzo la sorte dei personaggi che s’abbandonano al mare nei nostri romanzi cavallereschi [...]. E il perché si vede subito. Non si saprebbe immaginare un espediente più comodo per trarre i personaggi fuori di via, a paesi inospiti, dove abbiano a incontrare avventure, pericoli, dove possano far prove mirabili di prodezza (Rajna 1900, 146).

Anche nel canto VIII le avventure romanzesche sono legate all’ambientazione marina: in questa parte iniziale del poema sono ancora protagonisti i mari del nord, intorno all’isola di Ebuda, sorta di condensazione dell’arcipelago delle Ebridi. Tutto il passato mitico legato a questo luogo è segnato pesantemente dalla presenza del mare: la figlia di un re dell’isola fu ingravidata da Proteo, il re la condannò a morte e il dio marino mandò all’assalto orche, foche e “tutto il marin gregge”. Per evitare queste distruzioni un oracolo rivela che è necessario offrire a Proteo una bella donzella ogni giorno, finché il dio ne troverà una di suo gradimento; ma tutte vengono divorate da un’orca. Questa vicenda lontana diventa un’“empia legge” che modella la comunità locale: gli abitanti dell’isola diventano cacciatori di donne e proprio una loro nave cattura Angelica per

le che deve progredire, o secondo i dettami dell’estetica della varietà e dell’alternanza dei toni. L’Ariosto sembra a volte sottolineare (ora esplicitamente ora implicitamente) rapporti di opposizione o di simiglianza: di tipo geografico [...] o nel passaggio dalla luna alla terra [...]. O ancora, sono rapporti di analogia di situazione in luoghi diversi, come fra i paladini travagliati dalla tempesta e Carlo travagliato dalla guerra (XVIII, 146: opposizione mare-terra)” (Delcorno Branca 1973, 44-46).

condurla al mostro.¹⁶ Nel canto successivo, questo antefatto sembra prospettare subito la liberazione di Angelica da parte di Orlando, ma di nuovo il mare capriccioso, come per Rinaldo, impone una diversione. Orlando parte da Saint-Malo (IX, 15), ma il vento soffia in direzione opposta a quella desiderata e il cavaliere arriva sulla costa della Fiandra, “dove il fiume d’Anversa ha foce in mare”. Appena a terra, “un vecchio” gli va incontro e lo prega da parte di un’altra “donzella” che cerca aiuto da tutti i “cavallieri erranti”. È l’innescò dell’episodio di Olimpia, la prima grande “giunta” della terza edizione, che costituisce uno dei molti esempi di reduplicazioni con varianti del *Furioso*. La donna che Orlando salverà dalla furia del mostro marino, infatti, non è Angelica ma appunto Olimpia. Per seguire la vicenda occorre però saltare al canto XI, dove troviamo una nuova manifestazione del mare come elemento che si oppone alla volontà di spostamento dei personaggi, ora nella forma opposta alla tempesta: la bonaccia.

Ma quanto avea più fretta il paladino,
tanto pareva che men l’avesse il vento.
Spiri o dal lato destro o dal mancino,
e ne le poppe, sempre è così lento,
che si può far con lui poco camino;
e rimane talvolta in tutto spento:
soffia talor sì averso, che gli è forza
di tornare, o d’ir girando all’orza (*OF*, XI, 29).

Orlando deve quindi avanzare da solo, a forza di braccia, affrontando il mare con una piccola imbarcazione, per arrivare a sconfiggere l’orca e a mettere in fuga persino Proteo, il suo “sparso gregge” e uno stuolo di altre divinità marine minori.

Un altro esempio del mare che scompiglia i piani, che si oppone alle volontà dei personaggi e li conduce dove vuole, si trova nel canto XIII, quando Zerbino pensa di rapire Isabella, col consenso di lei, tramite il fedele amico Odorico: tutto sembra svolgersi come previsto, allorquando (è Isabella che racconta la sua sventura a Orlando): “[...] ci assalse alla sinistra sponda | un vento che turbò l’aria serena | e turbò il mare, e al ciel gli levò l’onda” (*OF*, XIII, 15). Tanto da richiedere l’aiuto divino per salvare almeno la vita: “Se non ci aiuta quel che sta di sopra, | ci spinge in terra la crudel

¹⁶ “In un nesso tra l’eroico e il romanzesco, le cui radici possono risalire fino all’*Odissea* e alle *Argonautiche*, il mare ariostesco non può non celare nel suo seno qualche mostro spaventoso” (Ferroni 2006, 130). Per un più ampio regesto dei passi del poema relativi ai mostri marini, cfr. Rochon 2001 e ora anche Ubaldini 2009.

procella” (*OF*, XIII, 16). Lo sconvolgimento del naufragio non rallenta soltanto il piano amoroso di Zerbino e Isabella ma lo ribalta completamente: pochi si salvano su un battello più piccolo, approdano in un luogo deserto nei pressi della Rochelle e il “crudo tiranno Amor” modifica di nuovo tutto: la fedeltà di Odorico diventa desiderio violento nei confronti della donna.

Troviamo una tempesta marina anche in una narrazione di secondo grado, la “novella” fiabesca di Norandino re di Damasco e dell’amata Lucina: il lieto fine del loro amore è a lungo e tragicamente ritardato in seguito a un altro naufragio. Mentre tornano in Siria per sposarsi sono colti, nel mare vicino all’isola di Carpathos, da una terribile tempesta, che spaventa perfino l’esperto capitano della nave; e sono costretti a sbarcare su una spiaggia, dove si imbattono in un nuovo essere mostruoso, l’Orco, che arriverà a rapire Lucina e a inghiottire diversi suoi compagni. Il narratore intradiegetico (e marginalmente omodiegetico) di questo episodio è un cavaliere anonimo che sta spiegando l’origine della giostra bandita da Norandino:

Ma poi che fummo tratti a piene vele
lungi dal porto nel Carpazio iniquo,
la tempesta saltò tanto crudele,
che sbigottì sin al padrone antiquo.
Tre dì e tre notti andammo errando ne le
minacciose onde per camino obliquo.
Uscimo al fin nel lito stanchi e molli,
tra freschi rivi, ombrosi e verdi colli (*OF*, XVII, 27).

Un poco più avanti, nel canto XXII, si trova la più esplicita dichiarazione del funzionamento del ruolo delle acque marine fino a questo punto. Il paladino inglese Astolfo torna in patria dopo un lungo viaggio dall’Oriente; arrivato in Fiandra si imbarca, e per una volta il viaggio per mare è rapido e senza pericoli:¹⁷ “L’aura che soffia verso tramontana, | la vela in guisa in su

¹⁷ Gli esempi di navigazione tranquilla del mare sono certamente meno memorabili, ma nell’insieme del poema sono tutt’altro che assenti. Rochon 2001, prendendo le distanze da Musacchio 1983, che legava troppo rigidamente gli attraversamenti del mare ad altrettanti momenti di svolta importanti per i personaggi, propone un lungo elenco di “traversées paisibles”: VIII, 26; IX, 58-59; XI, 29; XV, 11-18 e 36-37; XVIII, 73-75; XX, 19 e 99-101; XXII, 7; XLI, 35; XLIII, 149-150, 165-167 e 188-189; XLIV, 18 (Rochon 2001, 163). Lo stesso Rochon non può evitare di concludere, tuttavia, che il mare nel poema “restait encore une force étrangère et hostile, [...] presque toujours affectée d’une connotation fondamentalement négative, puisque les épisodes, où elle est le plus longuement présente, sont les tempêtes, les combats, les naufrages, les errances, les séjours forcés sur des terres de douleur et d’épouvante” (Ibid., 245).

la prora carica, | ch'a mezzo giorno Astolfo non lontana | vede Inghilterra, ove nel lito varca.” (*OF*, XXII, 7). Scopre presto, però, che i suoi sono già da tempo a Parigi per combattere a fianco di Carlo Magno e subito “torna al porto di Tamigi” per ripartire verso la Francia. E questo secondo attraversamento della Manica è totalmente diverso dal precedente: la navigazione è governata dalla “fortuna”; e il “nocchier” della nave è costretto – come tanti personaggi seguiti fin qui – a fare un “camin diverso al suo disegno”:¹⁸

Un ventolin che leggiemente all'orza
ferendo, avea adescato il legno all'onda,
a poco a poco cresce e si rinforza;
poi vien sì, ch'al nocchier ne soprabonda.
Che li volti la poppa al fine è forza;
se non, gli caccierà sotto la sponda.
Per la schena del mar tien dritto il legno,
e fa camin diverso al suo disegno.

Or corre a destra, or a sinistra mano,
di qua di là, dove fortuna spinge,
e piglia terra al fin presso a Roano;
[...]. (*OF*, XXII, 9-10)

Anche in questo caso, quindi, un paladino che intende portarsi nel pieno delle vicende belliche ne è invece trascinato lontano e finirà come molti altri nella trappola avventurosa del palazzo di Atlante.

Le cose iniziano a cambiare intorno al centro del poema, che rimane sempre lo stesso nonostante le molte parti aggiunte nella terza edizione, ossia il momento in cui esplose la pazzia del protagonista che dà il titolo all'opera. Dal canto XXIV, quindi, inizia la seconda metà dell'opera; e lo stesso Orlando ormai in preda alla pazzia ha a che fare con il mare, ma non sembra porgli ora troppi problemi. Quando arriva allo stretto di Gibilterra, caccia in mare e uccide il cavallo che si era procurato nella sua furia di spostarsi continuamente, e prosegue affannosamente a nuoto; ma questa volta l'elemento marino è favorevole. Anzi il narratore sottolinea che una condizione anche di poco più agitata avrebbe ucciso Orlando:

Era l'aria soave e il mare in calma:

¹⁸ Residori 2016 nota come anche sul piano sintagmatico, all'interno di questo canto XXII, agiscono ripetutamente – anche se non tutte sono legate al mare – “le forze cieche e imprevedibili che determinano gli itinerari dei personaggi a dispetto della loro volontà” (*Ibid.*, 524).

e ben vi bisognò più che bonaccia;
ch'ogni poco che 'l mar fosse più sorto,
restava il paladin ne l'acqua morto (OF, XXX, 14)

Anche nella seconda metà del poema, quindi, ritroviamo le bonacce e le tempeste marine della prima parte, ma iniziano a mutare ruolo e funzione. Il mare sembra ora spontaneamente produrre sorprese positive: nel canto XXXIX, dopo che Astolfo ha miracolosamente creato una flotta, trasformando fronde di alberi in navi, arriva improvvisamente dal mare “un naviglio” carico di cavalieri in precedenza fatti prigionieri da Rodomonte, compresi Oliviero e Brandimarte, che sono quindi proiettati nel luogo e nel tempo giusto per combattere nel risolutivo duello di Lipadusa.

Anche i nemici si mettono in mare: Agramante fa vela verso l’Africa, con solo un quarto degli uomini con cui era partito alla volta della Francia, vorrebbe sbarcare in un luogo sicuro e non nella capitale Biserta, ma si imbatte di notte nella flotta miracolosa creata da Astolfo e guidata da Dudone. Siamo in una delle sezioni maggiormente epiche del poema, piena di battaglie, e trova quindi una collocazione ideale anche la conseguente battaglia navale, che ha effetti distruttivi e cruenti sull’esercito di Agramante. La descrizione è “breve ma animatissima”, un “vero e proprio *tour de force* di epica marina” (Ferroni 2008, 380); con una particolare attenzione per le morti patetiche di singoli anonimi, “sfortunata ciurma”, alle prese con una raddoppiata possibilità di morte sulle navi incendiate, tra acqua e fuoco:

Altri che spera in mar salvar la vita,
e perderlavi almen con minor pena,
poi che notando non ritrova aita,
e mancar sente l’animo e la lena,
alla vorace fiamma c’ha fuggita,
la tema di annegarsi anco rimena:
s’abbraccia a un legno ch’arde, e per timore
c’ha di due morte, in ambe se ne muore. (OF, XXXIX, 85)

È un canto, il XXXIX, di importanti ricongiungimenti: i due centri principali dei canti precedenti (Arles e Biserta; il sud della Francia dove ancora si asserraglia l’esercito saraceno e il nord dell’Africa ormai assediato dai cristiani) si avvicinano: la guerra sta per finire e il canto si conclude, meravigliosamente, proprio in alto mare, a metà tra i due fuochi narrativi.¹⁹ Il

¹⁹ “Viene così preparata la sequenza finale, che arriva senza stacchi narrativi, e che si definisce soltanto in base al luogo diverso in cui è ambientata la narrazione, e cioè il mare

poema è ormai tutto compatto: tra i moltissimi personaggi messi in moto in precedenza rimangono ancora fuori da questo centro epico conclusivo soltanto Rodomonte, ritirato in una grotta, e Gradasso, che però si trova anche lui nello stesso mare dove avviene la battaglia. “Adesso preferibilmente gli eroi si muovono insieme perché gli obiettivi che guidano le loro azioni non sono più cortesi e arturiani ma epici e dunque collettivi” (Praloran 1999, 53-54).

Il canto successivo sancisce la vittoria notturna della flotta di Dudone contro quella di Agramante (non senza riferimenti all’attualità, alla cinquecentesca battaglia della Polesella, ugualmente segnata dalla terribile compressione di acqua e fuoco).²⁰ E per evitare un’ultima tempesta, Agramante approda poi su una piccola isola, dove ritrova Gradasso e da dove viene lanciata la sfida a Orlando e ad altri due campioni cristiani, da tenere a Lipadusa. I cristiani che devono combattere il duello definitivo, però, sono tutti senza “le solite armi”: Orlando è arrivato nudo nella sua pazzia, Brandimarte e Oliviero erano stati disarmati da Rodomonte. Ci pensa ancora, quindi, il mare: mentre parlano della “futura pugna” i cavalieri vedono arrivare una nave “senza nocchieri e senza naviganti”, ma carica proprio delle armi necessarie.

Al contrario della prima metà, dove il mare portava regolarmente i personaggi lontano dalla loro volontà, verso avventure che ritardavano il compimento dei loro obiettivi, nella zona finale del poema, il mare continua ad

aperto. Le sue prime ottave trasmettono al lettore il senso della durata della navigazione di Agramante, soffermandosi per qualche tempo sul malcontento degli equipaggi, le chiacchiere e le maldicenze: rallentando insomma la narrazione eventiva grazie a queste inquadrature interne, nelle quali sono compresi i pensieri e le decisioni di Agramante circa la rotta da seguire e la scelta della destinazione (75-77). La vera e propria battaglia incomincia con l’ottava 80, a seguito del fortuito incontro in mare con la flotta di Dudone, e con un nuovo ricorso alla narrazione scenica.” (Bozzola, in corso di stampa).

²⁰ Larivaille sostiene che Ariosto, coglie qui l’occasione per continuare a pagare “il suo debito di poeta cortigiano, partecipando con un contributo personale alla celebrazione della vittoria decisiva riportata sul nemico ereditario veneziano dal cardinale Ippolito d’Este”; e per spiegare la propria assenza da quel “trionfo che da allora nell’opinione stava prendendo dimensioni mitiche”, rievocando il suo invio a Roma sei giorni prima della battaglia, a sollecitare gli aiuti del papa contro i Veneziani. “Il poeta, da buon conoscitore fin da giovane di commedie e di scene, col tempo diventato egli stesso commediografo, può ricostruire in immaginazione il “lungo spettacolo” narratogli dai presenti, moltiplicando le indicazioni visive che gradatamente preparano il pubblico ferrarese al ritorno (ottava 5) da un presente – o passato recente – di “incendii ... naufragi [e] uccisioni” ai tempi mitici di Carlo Magno”.

agire al di sopra degli espliciti desideri dei personaggi, ma li conduce nei luoghi necessari al ricongiungimento delle linee narrative e alla risoluzione delle vicende principali. A partire dalle sorti della guerra con cui si apriva il poema, indicata proprio da un attraversamento del mare: “[...] l’audaci imprese io canto, | che furo al tempo che passaro i Mori | d’Africa il mare e in Francia nocquer tanto” (*OF*, I, 1).

Ma non solo: oltre che con la vittoria dei cristiani nella guerra, il poema non può concludersi pienamente senza mostrare finalmente l’annunciato matrimonio dinastico tra Ruggiero e Bradamante, molte volte rinviato. E anche al compimento di quest’altra fondamentale conclusione collabora la volontà del mare, che si impone su quella dell’essere umano: Ruggiero è ancora combattuto interiormente; il suo amore per Bradamante cede ancora una volta all’onore che lo spinge a non abbandonare il suo re nel momento della massima difficoltà: “Potea in lui molto il coniugale amore | ma vi potea più il debito e l’onore” (*OF*, XL, 68). E quindi salpa da Marsiglia per tornare in Africa a aiutare Agramante. A questo punto interviene ancora una volta una tempesta, “la prova più impegnativa” (Ponte 1976, 196)²¹ tra le descrizioni di violenza marina operate da Ariosto, affrontata con grande partecipazione, mettendo “in primo piano la violenza del mare, con i vani tentativi di salvezza dei naviganti, che hanno un esito abnorme e paradossale” (Ferroni 2008, 382). Tutti abbandonano la nave e muoiono, tranne Ruggiero, “come all’alta Bontà divina piacque” (*OF*, XLI, 51). La nave abbandonata, sempre per capriccio del vento e del mare, finisce da sola tutta tranquilla in Africa dove, come abbiamo visto, conduce cavalli, armature e spade necessarie allo scontro di Lipadusa. Ma soprattutto, questo naufragio conduce Ruggiero ad accettare “quanto è in ciel di lui prescritto” (*OF*, XLI, 52): a nuoto raggiunge un “solitario scoglio”, dove incontra un eremita che dopo averlo accolto con le parole che negli *Atti degli apostoli* la voce di Dio rivolgeva a Saulo in procinto di diventare Paolo, figura per eccellenza della conversione, lo battezzerà.

Il canto XLI contiene la risoluzione di vicende cruciali: la decisione di Ruggiero di convertirsi, cambiare campo e sposare Bradamante; la morte di Brandimarte e la conclusione infelice della vicenda di una delle coppie più solide dei due poemi, *Inamoramento* e *Fu-*

²¹ Il modello principale è “Ovidio descrittore della tempesta che travolge la nave di Ceice (*Metam.*, XI, 474-572), cui si aggiungono spunti suggeriti volta a volta dall’*Eneide* (quasi esclusivamente dal libro I, vv. 84-123), dall’episodio boiardo (influenzato dallo stesso Ovidio e dal Pulci) della tempesta che sorprende la nave di Lucina (*Inn.* III, III, 59-60; IV, 2-7), e anche della novella boccaccesca di *Alatiel* (*Decam.*, II, 7)” (Ponte 1976, 196).

rioso; la battaglia di Lipadusa, risolutiva della guerra contro Agramante e le premesse dell'ira di Orlando e dell'uccisione di Agramante. Nel canto si assiste a una concentrazione speciale di profezie, di presentimenti, e di false inferenze: sembra essere il canto dell'imprevisto e dell'imponderabile, della predestinazione, della reticenza (Perrotta, in corso di stampa).

Tutti gli sfrenati scatenamenti del mare, l'ingovernabilità delle acque, gli scontri dei desideri contrapposti si mostrano quindi ora complessivamente governati da una volontà superiore, che porta alla conclusione e all'approdo nel porto dell'ultimo canto. Il mare come elemento dislocatore per eccellenza, che fa sorgere continuamente nuove avventure nella prima parte del poema, sembra governato da una "legge" compositiva diversa nella seconda metà, mostrandosi regolarmente funzionale alla conclusione, alla gestione delle trame e del significato complessivo, lasciando percepire la presenza di una mano superiore.²² Una mano celeste che si era già rivelata apertamente nel discorso di san Giovanni ad Astolfo: il paladino è arrivato al paradiso terrestre, benché non comprenda né "la causa del camino" né "il fin del suo desir", per un "voler divino" (*OF*, XXXIV, 55-56).

In conclusione, però, è bene mettere un po' in discussione quanto affermato fin qui, come è sempre necessario fare quando si tratta di Ariosto. Se consideriamo i *Cinque canti* come la parte conclusiva del lavoro cavalleresco di Ariosto, narrativamente collocati in coda, dopo la fine (e il fine) dell'*Orlando furioso*, allora è possibile osservare che le ultime acque che si incontrano non sono di mare, e svolgono una funzione totalmente diversa rispetto a quelle della seconda parte del poema, e che contrasta con la "superiorità delle acque dolci" cui faceva riferimento Bachelard.²³

Proprio gli ultimi versi dell'ultimo dei *Cinque canti*, infatti, si interrompono bruscamente, in un frangente molto particolare. L'esercito franco, che combatte nell'Europa orientale, sta subendo una sconfitta e cerca di fuggire attraverso un ponte. L'imperatore in persona, molto più direttamente attivo qui rispetto al *Furioso*, si attesta sul ponte per bloccare la fuga, ma la "gente

²² Cfr. Zatti 1989, 390: "Il poeta è l'analogo di Dio non solo perché ha l'assoluto controllo degli eventi, ma anche perché distribuisce la sua giustizia fra i personaggi. La punizione non tarda a raggiungere i colpevoli, in diversi modi e misure: con la morte il traditore Pinabello e i due tiranni Cimosco e Marganorre; con la pazzia Orlando che ha violato il suo patto con Dio; con la cecità il Senapo che ha peccato d'orgoglio; con la condanna eterna Lidia ingrata in amore; con umili nozze la troppo altera Angelica, ecc."

²³ Cfr. Bachelard 1942, in particolare 206: "Que l'eau de mer soit une eau inhumaine, qu'elle manque au premier *devoir* de tout élément révééré qui est de servir *directement* les hommes, c'est là un fait quel es mythologues ont trop oublié."

spaventata” è così travolgente che Carlo finisce nell’acqua della Moldava, senza che nessuno lo aiuti; e salva la vita soltanto grazie all’ottimo destriero che si trovava a cavalcare.

Carlo ne l’acqua giù dal ponte cade,
e non è chi si fermi a darli aiuto;
che sì a ciascun per sé da fare accade,
che poco conto d’altri ivi è tenuto:
quivi la cortesia, la caritate,
amor, rispetto, beneficio avuto,
o s’altro si può dire, è tutto messo
da parte, e sol ciascun pensa a se stesso.

Se si trovava sotto altro destriero
Carlo, che quel che si trovò quel giorno,
restar potea ne l’acqua di leggiero,
né mai più in Francia bella far ritorno.
Bianco era il buon caval, fuor ch’alcun nero
pelo, che parean mosche, avea d’intorno
il collo e i fianchi fin presso alla coda:
da questo al fin fu ricondotto a proda (Ariosto 2006, 1817-18).

Su questa nota di sconfitta, ma soprattutto di egoismo e dimenticanza di ogni fedeltà si conclude l’opera non conclusa. È quindi anche per la presenza di acque ingovernabili di questo tipo che canti già ampiamente elaborati non poterono trovare una collocazione nel poema, inesauribilmente complesso e multiforme ma anche tutto sapientemente governato dall’inizio alla fine, come dimostrano anche le onde marine che vi compaiono.

Bibliografia

- Anselmi, Gian Maria e Gino Ruozzi, cur. 2003. *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Ariosto, Ludovico. 1987 [1517-1525]. *Satire*. Edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre. Torino: Einaudi.
- Ariosto, Ludovico. 1992 [1493-1527]. *Rime*. Introduzione e note di Stefano Bianchi. Milano: Rizzoli.
- Ariosto, Ludovico. 2006 [1516-1519]. *Orlando furioso e Cinque canti*. A cura di Remo Cesarani e Sergio Zatti. Torino: Utet.
- Ariosto, Ludovico. 2012 [1516]. *Orlando furioso*. Introduzione e commento di Emilio Bigi. Milano: Rizzoli.
- Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Parigi: Corti.
- Barlusconi, Giovanna. 1977. "L'Orlando furioso' poema dello spazio." In *Studi sull'Ariosto*, a cura di Enzo Noè Girardi, 39-130. Milano: Vita e Pensiero.
- Bertù, Berto. 1933. "Il mare nel 'Furioso.'" In *L'ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto. Letture tenute in Ferrara per il quarto centenario della morte del poeta*, a cura di Paolo Rocca, 523-43. Milano: Treves.
- Blasucci, Luigi. 1969. "Un esempio del 'metodo' ariostesco: la sosta a Cipro (*Furioso*, XVIII, 136-140)." In *Studi su Dante e Ariosto*, 163-74. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Bodei, Remo. 2006. "Navigatio vitae." In *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, 21-35. Roma: Salerno editrice.
- Bozzola, Sergio. In corso di stampa. "Canto XXXIX." In *Lettura dell'Orlando furioso' (Vol. 2)*, a cura di Franco Tomasi e Annalisa Izzo, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran. Firenze: Edizioni del Galuzzo.

- Cabani, Maria Cristina. 1990. *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando furioso.* Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Casadei, Alberto. 1988. *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo Furioso.* Lucca: Pacini Fazzi.
- Casadei, Alberto. 2016. "Storia." In *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, 387-403. Roma: Carocci.
- Cavicchioli, Sandra. 2002. *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi.* Milano: Bompiani.
- De Angelis, Milo. 2013. *Colloqui sulla poesia.* A cura di Isabella Vincentini. Milano: Book Time.
- Delcorno Branca, Daniela. 1973. *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale.* Firenze: Olschki.
- Di Maio, Mariella. 2006. "Tempeste e naufragi." In *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, 199-214. Roma: Salerno editrice.
- Domenichelli, Mario. 2006. "Utopie marine, viaggi, naufragi, isole." In *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, 183-98. Roma: Salerno editrice.
- Doroszlai, Alexandre. 1998. *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes.* Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Ferroni, Giulio. 2006. "Il mare nell'epica, l'epica del mare." In *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, 113-35. Roma: Salerno editrice.
- Ferroni, Giulio. 2008. *Ariosto.* Roma: Salerno editrice.
- Foscolo, Ugo. 1974. *Scritti didimei.* A cura di Giorgio Luti. Milano: Longanesi.
- Furlan, Francesco. 2011. "La geografia dell'Ariosto." In *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, 105-12. Firenze: Olschki.

- Jakob, Michael. 2005. *Paesaggio e letteratura*, Firenze: Olschki.
- Javitch, Daniel. 2016. "Canto XVIII." In *Lettura dell'Orlando furioso* (Vol. 1), a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, 441-56. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Larivaille, Paul. In corso di stampa. "Canto XL." In *Lettura dell'Orlando furioso* (Vol. 2), a cura di Franco Tomasi e Annalisa Izzo, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Michelet, Jules. 1992 [1861]. *Il mare*. A cura di Jean Borie, traduzione di Aurelio Valesi, con una nota di Antonio Tabucchi. Genova: il melangolo.
- Momigliano, Attilio. 1967 [1928]. *Saggio su l'Orlando furioso.* 3° ed. Bari: Laterza.
- Moretti, Franco. 1997. *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*. Torino: Einaudi.
- Musacchio, Enrico. 1983. *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'Orlando Furioso.* Roma: Bulzoni.
- Perrotta, Annalisa. In corso di stampa. "Canto XLI." In *Lettura dell'Orlando furioso* (Vol. 2), a cura di Franco Tomasi e Annalisa Izzo, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Ponte, Giovanni. 1976. "Un esercizio stilistico dell'Ariosto: la tempesta di mare nel canto XLI del *Furioso*." In *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di Cesare Segre, 195-206. Milano: Feltrinelli.
- Praloran, Marco. 1999. *Tempo e azione nell'Orlando furioso*. Firenze: Olschki.
- Praloran, Marco. 2016. "Le strutture narrative dell'Orlando furioso." In *Lettura dell'Orlando furioso* (Vol. 1), a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, 101-24. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Rajna, Pio. 1900. *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze: Sansoni.
- Residori, Matteo. 2016. "Canto XXII." In *Lettura dell'Orlando furioso* (Vol. 1), a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, 521-41. Firenze: Edizioni del Galluzzo.

- Rochon, André. 1991. "La mer dans le 'Roland furieux.'" In *Espaces réels et espaces imaginaires dans le 'Roland furieux,'* a cura di Alexandre Doroszlaï, José Guidi, Marie-Françoise Piéjus e André Rochon, 129-249. Parigi: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Roncaccia, Alberto. 2016. "Struttura." In *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, 405-26. Roma: Carocci.
- Rouch, Jules-Alfred-Pierre. 1929. *Orages et tempêtes dans la littérature*. Parigi: Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales.
- Sannia Nowé, Laura e Maurizio Viridis, cur. 1993. *Naufragi*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 9-10 aprile 1992). Roma: Bulzoni.
- Sorrentino, Flavio, cur. 2010. *Il senso dello spazio. Lo Spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando.
- Spila, Cristiano. 2007a. "Mare." In *Dizionario dei temi letterari* (Vol. 2), a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, 1407-22. Torino: Utet.
- Spila, Cristiano. 2007b. "Nave." In *Dizionario dei temi letterari* (Vol. 2), a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, 1621-33. Torino: Utet.
- Stoppino, Eleonora. 2016. "Paesaggio." In *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, 321-39. Roma: Carocci.
- Tedeschi, Stefano. 2007. "Naufragio." In *Dizionario dei temi letterari* (Vol. 2), a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, 1615-19. Torino: Utet.
- Tomasi, Franco. 2016. "Entrelacement." In *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, 61-80. Roma: Carocci.
- Ubaladini, Cristina. 2009. "La balena. Metamorfosi del mostro marino nell'Orlando furioso e nei Cinque canti." In *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di Gianni Venturi e Francesca Cappelletti, 263-86. Firenze, Olschki.

Acque ariostesche, SQ 14 (2018)

Warf, Barney e Santa Arias, cur. 2009. *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*. Londra: Routledge.

Zatti, Sergio. “Il cosmo, la corte, il poema: il sistema delle corrispondenze nel ‘Furioso,’” *Italianistica* XVIII, n. 2-3 (1989): 367-93.