

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 55 (2008)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Animali nella letteratura italiana

Artikel: Il mondo naturale nell'"Inamoramento de Orlando"

Autor: Praloran, Marco

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270852>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Il mondo naturale nell'*Inamoramento de Orlando*

Nella tradizione epica il mondo animale entra nella rappresentazione figurata del combattimento. La forza, la resistenza, la violenza insomma, spesso la violenza che nasce dall'impeto dell'ira, sono elementi che richiamano nell'analogia gli animali che più a questi caratteri sono naturalmente collegati: i tori, i leoni (soprattutto in coppie), la tigre, il serpente, il cinghiale, l'aquila, il falco, ecc. Questo è caratteristico dell'epica antica e anche romanza¹ naturalmente ma è facilmente rinvenibile anche nella tradizione del romanzo arturiano a segnalare spesso un passaggio all'interno stesso del duello quando i cavalieri sono presi dalla *desmesure*, dall'*ibrys*, dalla furia ceca e in qualche modo animalesca. Ci troviamo dunque all'interno di un *topos* molto noto e ricorrente. In questo senso l'*Inamoramento de Orlando* coglie perfettamente questi aspetti della tradizione, li fa suoi, molto spesso non filtrandoli affatto, cioè ricorrendo alle stesse immagini della tradizione popolareggiante in ottava rima, allo stesso sistema di *clichés* e di parole o sintagmi². Del resto questa inerzia è un carattere specifico dello stile del poema boiardesco. Un poema che raccoglie e fa suoi gli elementi 'bassi' della tradizione come effetto di una sintonizzazione che Boiardo sente imprescindibile di quel genere. Tuttavia naturalmente questo effetto è poi solo uno dei modi dell'espressività del poema; è, possiamo dire lo sfondo su cui poi agisce la forza innovativa boiardesca con differenti strategie.

Nel genere canterino la similitudine, pur caratterizzata da uno spettro di variazione assai limitato, è comunque una figura retorica che produce *pathos* e in qualche modo produce 'immagini', nel senso che attraverso la similitudine si accende la forza evocativa del racconto e la

¹ Steven H. Lonsdale, *Creatures of Speech, Lion, Herding, and Hunting Similes in the Iliad*, Stuttgart, Teubner, 1990.

² Per lo studio della similitudine nel poema boiardesco rinvio al fondamentale studio di Tina Matarrese, «La similitudine nell'*Orlando Innamorato*: il gioco della variazione», *Schifanoia*, 17/18, 1995, pp. 7-27. Per la tradizione canterina – gran parte delle considerazioni vale per lo stile convenzionale boiardesco – rinvio a Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1988.

sua (debole) forza figurativa³. Anche questo aspetto è vivo in Boiardo. Tuttavia mentre nei cantari le similitudini suppliscono di fatto il vuoto referenziale, l'impossibilità di rappresentare coerentemente e in modo particolareggiato uno scontro singolare o uno scontro di massa, raccontando dunque per traslati, in Boiardo invece – e certamente nel *Morgante* di Pulci in cui varrebbero almeno in parte le considerazioni che possono essere fatte per Boiardo – la rappresentazione è diretta ed efficace e dunque la similitudine è, come nella grande letteratura epica un *surplus*, un raddoppiamento delle possibilità imitative della lingua nel rendere l'illusione mimetica. In Boiardo ciò avviene su due diversi livelli: sul piano della storia, cioè sul piano, per così dire, dello sviluppo degli eventi e sul piano del discorso, cioè sul piano della loro rappresentazione.

Boiardo mantiene cioè al centro della sua estetica lo scontro guerresco dove ovviamente più facile agiva la pressione di un linguaggio codificato e in parte formulare, ma pur non disdegnando di assumerne i tratti, innova profondamente. L'effetto più marcato di questo lo vediamo nel rallentamento, nella lunghezza testuale che posseggono gli episodi guerreschi, perché ovviamente la durata scenica rende più drammatico il combattimento. D'altra parte i combattimenti diventano più vari e più articolati, grazie ad una continua oscillazione del punto di vista: da vicino, da molto vicino, da lontano. A Boiardo piace molto ad esempio il carattere anatomico dei corpi, l'effetto che sui corpi producono i colpi devastanti, concepibili ovviamente solo in una narrazione fantastica come quella boiardesca: teste tagliate, pezzi di braccia volanti, ecc. Effetti paradossali in cui ovviamente è la vena farsesca e comica a prevalere anche se non si deve mai sottovalutare il carattere di intensa idealizzazione che c'è in queste sequenze: l'ammirazione per la forza devastante degli eroi⁴. Qui, nel fuoco del combattimento, agiscono le similitudini, e sono spesso similitudini tradizionali. Vediamone qualcuna in rapida successione. Alcune possono esprimere la forza, altre ad esempio la velocità e l'agilità. Ecco l'Argalia,

³ Cabani, *Le forme del cantare*, op. cit. in modo simile all'epica antico-francese.

⁴ Marco Praloran, «L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento», in Andrea Canova e Paola Vecchi Galli (dir.), *Boiardo, Ariosto e i Libri di battaglia*, atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, pp. 15-39.

lo sfortunato fratello di Angelica, e Ferrau all'inizio del secondo canto del primo libro:

Chi vedesse nel bosco dui leoni / turbati et a bataglia insieme apresi, / o chi odisse
 nel'aria dui gran troni / di tempesta, romore e fiamma acesi, / nulla sarebe a mirar
 quei Baroni / che tanto crudelmente se hano offesi. (I ii 2 1-6)

Una similitudine ampia, due paragoni, uno appartenente alla sfera animale e uno alla sfera naturale, mischiati insieme com'è caratteristico di Boiardo. L'effetto è iperbolico e nasce internamente alla narrazione come gradino supplementare di enfasi. Insomma la violenza è tale che sbocca naturalmente in una similitudine e dalla similitudine si parte nuovamente senza soluzione di continuità. Ma merita anche una rapida considerazione il fatto che elementi naturali (i *troni*: tuoni e lampi visti simultaneamente) siano fusi con quelli animaleschi. Ciò è a mio avviso legato alla morfologia molto caratteristica e insolita dei grandi guerrieri: essi sono di fatto delle forze naturali, veri e propri semidei, la loro potenza va al di là dei confini tradizionali della rappresentazione e dunque anche degli elementi convenzionali che servivano a costruire il paragone. La loro forza micidiale è tale che non può essere contenuta interamente per traslato nell'immagine di due animali feroci, richiede qualcosa d'altro. Vediamo un altro esempio: «Mai non fu visto né levrer né pardo, / né alcun groppo di vento in mar turbato / così veloce, né da il ciel saetta / qual Feraguto a far la sua vendetta» (I i 76 5-8).

Qui il tema è la velocità e anche qui due animali per eccellenza velocissimi, uno del mondo della caccia aristocratica, l'altro esotico (il leopardo), vengono accomunati ad un fenomeno naturale: il 'groppo di vento' che è tecnicamente, come giustamente osserva Antonia Tissoni Benvenuti nel suo commento, un termine tecnico marinaresco: 'colpo di vento improvviso'⁵. L'effetto è ancora molto interessante anche per l'ordine degli addendi: prima gli animali, poi le forze naturali in *climax*.

⁵ Matteo Maria Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a c. di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, t. I, p. 47, n. 6.

Le similitudini boiardesche sono per lo più nella forma *brevis* come ha ampiamente messo in luce Tina Matarrese. Sono brevi a causa del peso della tradizione, a causa anche del modello sintattico della poesia boiardesca, fondato su nessi semplici, e certamente più sulla paratassi che sulla ipotassi, ma anche per non rallentare l'azione, per non volersi servire dell'effetto 'ritardante' della similitudine, ritardante e certo patetico, ma anche letterario e retorico. La forma breve non rallenta il movimento impetuoso dell'azione, non sposta per lungo tempo sul comparante il *focus* del lettore ma in sostanza mischia il comparante nell'arco stesso del comparato, spesso proprio all'interno dello stesso arco periodale e intonativo. Vediamo una brevissima e tradizionale similitudine: «tanto Grandonio se turba e tempesta / battendo e' denti e crollando la testa. // Soffia de sticia che pare un serpente / et ebbe Astolpho da sé scambiato» (I iii 2-3).

Si tratta di un movimento collerico, frequentissimo, del guerriero. Gesti resi dissennati dall'ira, animaleschi, plastici e tattili. Qui compare la figura antica e per eccellenza epica dell'allitterazione⁶. Essa ha la funzione di 'spingere in avanti' l'azione. E la similitudine viene perfettamente assimilata su questo terreno, come del resto per i modelli latini. Anzi il comparante diventa spesso il centro generatore di suoni (qui la sibilante del serpente) che invadono gli altri elementi lessicali. Pur con mezzi apparentemente molto semplici, il risultato estetico è molto alto. Le qualità del comparante non riflettono la morfologia del comparato. Nessun valore semantico o etico viene messo in luce, ma la morfologia del guerriero è, nell'eccesso della violenza, analoga a quella dell'animale. Le due nature si compenetrano. Questo avviene sia per la natura *agens* dell'eroe, sia per quella *patiens* degli oggetti su cui la sua furia si scatena. Ecco un esempio in una strage collettiva. Qui è Ranaldo: «Ranaldo è con lor sempre mescolato, / et a dextra e sinistra il brando mena: / chi meglio il capo, chi ha un bracio taliato; / le teste in l'elmi cadeno al'harena. / Comme un branco di capre disturbato, / cotal Ranaldo avanti li mena» (I iv 44 1-6).

⁶ Marco Praloran, «L'allitterazione nell'*Inamoramento de Orlando*», *Stilistica e Metrica italiana*, I, 2001, pp. 45-73.

Anche qui ciò che importa è l'effetto plastico e visivo, lo scarto improvviso e disordinato della folla davanti alla furia di Rinaldo. La similitudine è solo in parte tradizionale, è piuttosto proveniente dal mondo dell'epica classica⁷. Anche qui il gioco delle sonorità si estende dall'oggetto all'azione che gli compete. Alcune similitudini nel terreno animale si distinguono per una certa ampiezza e una complessità eccezionale, per lo stile boiardesco. Come ha giustamente osservato Tina Matarrese, Boiardo sceglie in alcune situazioni animali dal valore simbolico che rappresentano in modo speculare i caratteri degli eroi o alcuni di essi almeno⁸. Così è ad esempio per l'immagine del leone, simbolo dell'audacia in battaglia e anche della maestà del grande guerriero, che ricorre in tre passi molto significativi del poema. Appare certamente significativo che in tutti e tre questi casi la similitudine non accompagna il guerriero nel fuoco del combattimento ma in momenti, pure di grande *pathos*, che precedono lo scontro o che lo intervallano come nel *topos* virgiliano del guerriero che si ritira:

Qual, stretto dalla gente e dal romore, / turbato esce il leon della foresta, / che se
vergogna di mostrar timore, / e va di passo torcendo la testa; / batte la coda, mugia
con terrore, / ad ogni crido se volge ed arresta: / tale è Agrican, che convien
fuggire, / ma ancor fuggendo mostra molto ardire⁹. (I xi 44)

Una similitudine molto ampia per le abitudini boiardeschi, tuttavia non rallentante, perché il comparato è rappresentato in un'azione che riflette direttamente quella dell'alluso. Certamente la distensione sintattica crea comunque un effetto di rallentamento interno all'azione, di magnifico effetto patetico. Il movimento eroico del guerriero è coerentemente rappresentato attraverso la figura superba e minacciosa del leone¹⁰. E anche in questa situazione davvero epica in senso classico risalta tutta la passione boiardesca per la fisiognomica, per movimenti

⁷ Cabani, *Le forme del cantare*, op. cit., pp. 101-104.

⁸ Matarrese, «La similitudine», art. cit., pp. 11-15.

⁹ Vedi un esempio molto vicino per Rodamonte sulla spiaggia francese contro l'esercito cristiano che vede arrivare su di lui: «Quale il forte leone alla foresta, / che sente alle sue spalle il cacciatore, / squassando e crini e torzendo la testa / mostra le zanne e rugge con terrore; / tal Rodamonte, odendo la tempesta / che faceano e lombardi, e 'l gran furore / della sua gente rotta e posta in caccia, / rivolta a dietro la superba faccia» (II vii 25).

¹⁰ Per l'analisi di questo passo e del successivo rinvio a Matarrese, «La similitudine», art. cit., pp. 10 s.

iperespressivi (in particolare i vv. 4-5). Tuttavia notiamo come la similitudine non rispecchi l'azione guerresca del combattimento vero e proprio, per un difetto, mancanza di potenza. L'animale serve in situazioni immediatamente precedenti o successive. Diversamente per il cinghiale, l'animale che rappresenta più di tutti l'ira furibonda dei guerrieri, l'*ybris*. In questo caso esso rientra nella rappresentazione diretta dello scontro e allude al guerriero in mischia contro un nugolo di avversari, come appunto il cinghiale che si rivolta contro le mute che lo braccano e i mastini che lo attaccano. Appare eccezionale per la forza espressa e per l'ampiezza che spinge il comparato all'ottava successiva un episodio del I Libro. Non deve stupire che in questo caso, le movenze animalesche siano proprie di una guerriera: la terribile e bellissima Marfisa:

Essa, come un cinghial tra *can* mastini, / che intorno se ragira furioso, / e nel fronte
superbo adicia e crini, / e fa la schiuma al dente sanguinoso; / sembrano un foco
gli occhi picolini, / alcia le sete e senza alcun riposo / la *fiera testa* fulminando mena;
/ chi più se gli avvicina, ha maggior pena: // non altramente quella dama altiera /
de dritti e de riversi oltra misura / facea battaglia sì crudele e fiera, / che a più de
un par de lor pose paura. (I xix 45-46)

Si veda anche in questo caso il valore iconico delle sonorità, non in rima, ancora, all'altezza del primo Libro, facile e vocalica, ma nelle allitterazioni interne che ravvivano il valore dinamico delle immagini. Molto caratteristica di Boiardo, oltre alla grana dell'immagine, è la scelta dei punti di vista. Le immagini sono spesso vicinissime, realizzate attraverso degli obiettivi grandangolari che incidono nelle immagini, ne mettono in luce il succo fisiologico, aspramente naturalistico (si osservino soprattutto i versi 3-6).

Certo il mondo animale non compare nel poema solo nelle similitudini. Nel genere epico medievale, nella tradizione carolingia assurgono a grande importanza i cavalli¹¹. E i cavalli dell'*Inamoramento* sono ancora esseri straordinari. Ne è un emblema Baiardo, il mitico cavallo di Rinaldo da Montealbano, ma anche nuove invenzioni come il velocissimo

¹¹ François Dubost, «De quelques chevaux extraordinaires dans le médiéval: esquisse d'une configuration imaginaire», in *Le cheval dans le monde médiéval* (Senefiance n. 32), Aix en Provence, CUER MA, 1992, pp. 187-208.

Rabicane. Non possiamo soffermarci su queste figure. Ma più potente novità sono i mostri, esseri davvero sorprendenti, la cui funzione narrativa – quella di ostacolare gli eroi – è quella della tradizione arturiana e la cui composizione è per lo più classica. La loro morfologia è ottenuta in genere per aggiunta di elementi animali di diversa origine e umani. L'effetto è un po' dissonante e meccanico nella *descriptio* d'attacco. Ecco il mostro di Rocca Crudele:

Egli era più che un bove di grandeza, / il muso avèa proprio di serpente; / sei palme avea la boca di longeza, / ben meglio palmo è longo ciascun dente; / la fronte ha de cingiale, in tal fiera / che non si può guardarla per niente; / e di ciascuna tempia ussiva un corno / che move a suo piacere e volge intorno; // e ciascun corno taglia come spata. / Mugia con voce piena di terrore; / la pelle ha verde e giala, e variata / di negro e bianco e di rosso colore; / avea la barba sempre insaguinata, / ochii di foco e guardo traditore; / la man ha de homo, et armata de ungiione, / magior che quel del'orso e de il leone. (I viii 57-58)

Come ha giustamente osservato Cristina Zampese, la figura è un grande sforzo d'assemblaggio alla maniera in cui Plinio costruisce i suoi animali immaginari¹². Questo sforzo costruttivo attenua l'impressione che suscita il mostro. Ben altra è la forza rappresentativa di questi strani esseri quando sono colti nel pieno dell'azione:

Io già lo vidi (hor che fia chi lo creda?) / stirpar le quercie a guisa de finochii, / e tre giganti che avea presi in preda / percosse a terra qua come ranochii: / le cosse despico da el busto tosto / e pose el casso a lessa e il resto a rosto. (III iii 29 3-8)

Ma qui siamo già appunto nel III Libro che rappresenta un terreno privilegiato per la rappresentazione dei gesti della violenza.

E questo riguarda anche le similitudini. Nella parte finale del secondo Libro e ancora più nel Terzo, pur rimanendo alcuni aspetti tecnici costanti, è interessante notare dei cambiamenti, soprattutto sul piano della consistenza degli oggetti e della natura e provenienza del lessico. La violenza dell'orco, descritto nelle parole della principessa sua prigioniera, fa sì che esseri pur potenti come giganti, tre addirittura,

¹² Cristina Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1994, p. 132.

siano comparati a delle rane, e nella disarticolazione dei corpi che ne fa l'orco prima di inghiottirli, riconosciamo chiaramente il gesto consueto di qualcuno che si mangia le rane, 'spiccandone' per l'appunto prima la cosce prelibate, un gesto familiare della vita quotidiana che, dilatato iperbolicamente, fa risaltare la violenza del mostro. Questo avvicinarsi a comportamenti quotidiani, al mondo vivo della vita quotidiana è inammissibile nella tradizione canterina e trova un unico confronto con il *Morgante* di Pulci. Si veda anche l'azione concertata dell'allitterazione che spinge in avanti la forza delle immagini. Vediamo un altro esempio: «Ma lui taglia al pagan ogni armatura / come squarciasse tegole di carta. / Gionselo un tratto a meglio la cintura / e in doi caveci a ponto lo diparte» (III ii 52 1-4).

Lungo il Nilo Grifone combatte contro il mostro Orrilo. Il combattimento è sorprendente per molti motivi e soprattutto per la morfologia dell'avversario che ha la capacità di ricomporsi dopo i colpi che riceve. La similitudine al verso 2 è breve nello stile boiardesco. Tuttavia quello che sorprende è che il comparante non è tradizionale, deve comunque mettere in luce, in modo antifrastico, la fragilità delle armi difensive rispetto alla forza del guerriero¹³. Boiardo, in un mondo assai ristretto e convenzionale, come è quello dell'analogia nel duello, coglie ancora l'immagine dall'universo del lavoro e della vita popolare: *tegole di carta*. Il repertorio delle immagini si espande e travalica in una curiosa direzione, a ben vedere una direzione pulciana. Così come Pulci nel *Morgante* innerva il mondo stereotipato della rappresentazione ricorrendo ad oggetti e immagini basse, plebee e fortemente caratterizzate linguisticamente in senso municipale, così fa Boiardo contaminando il mondo eletto dei suoi cavalieri con un materiale basso. Da qui lo *shock*, da qui anche la grandezza letteraria di questi passi. Il combattimento contro Orrilo non ha esito. In una breve pausa una delle due dame commenta la situazione, spingendo Aquilante (il fratello gemello di Grifone) a lasciare la prova:

«Bello amico, / lassa costui, che non po' conquistare, / e crede a me, che vero è
quel che io dico: / se in mille parte l'avesti a dividere, / e più menuto el tagli che

¹³ Questa linea, pur minoritaria, è già presente nello stile canterino (Cabani, *Le forme del cantare*, *op. cit.*, p. 110) ma certo Boiardo si distingue nella scelta del lessico.

el panico, / non lo potrai veder de il spirto privo; / speciato tutto, sempre sarà vivo!» (III ii 57 2-8)

Il *panico* è una specie di mangime, di alimento spezzettato che si dà alle galline, simile al miglio, con grani molto piccoli. È l'immagine figurata della distruzione – inutile peraltro – del corpo di Orrilo sotto i colpi dei due fratelli. Un'immagine iperbolica che tuttavia non nasce per consonanza, ma per antifrasi, per violento contrasto di un elemento prodigioso, colossale, a una sostanza 'bassa', 'bassissima', di origine tutt'altro che colta ma appunto popolare. Questo contrasto tonale magnifico esalta la potenza, la violenza, il carattere iperrealista del racconto. Ancora un esempio: questa volta nella descrizione del grande coccodrillo del Nilo, il cane da guardia di Orrilo:

Che questo è longo trenta braccia o piuë. / El dosso ha giallo e maculoso e vario; / la masella de sopra egli apre in sue, / et ogni altro animal fa pel contrario; / tuta una vaca se ingiotisse o due, ché ha ventre assai magior de un grande armario. (III iii 5-6)

La lingua è certamente settentrionale, la patina emiliana è presente nel lessico, soprattutto nel lessico più in rilievo come nella forma *ingiotire* ('inghiottire'), nell'esito settentrionale *armario* per 'armadio'. Anche qui, nella natura 'bassa' della rappresentazione, si stagliano elementi della vita popolare come appunto la *vaca* e l'*armario*, che sembra riportarci a una affinità presente ancora oggi nella mentalità comune: 'quell'uomo è un armadio'. La scelta boiardesca permette un'escursione nuova della figuratività. Una sorprendente freschezza delle immagini irrompe nel mondo cavalleresco. Grifone attacca questo strano mostro con la lancia ma non serve a niente:

Fiacosse l'hasta come una canuza / e poco fece el ferro ala percossa, / che quella bestia non passò la buza / tanto era aspra e calosa e dura e grossa. / Hora apiciata è ben la scamuza, / e la fiera orgogliosa ad ira mossa / aperse la gran boca, e sencia fallo / intégro sel sorbiva, esso e il cavallo: // se non che a tempo vi gionse Aquilante / che avea già Horilo in due parti tagliato. (III iii 6-7)

Anche qui il comparante è un oggetto fragile e comune (una cannuccia) ma l'abbassamento riguarda tutta l'ambientazione e il lessico settentrionale è ancora dominante: *buza* e *apiciata*, ma soprattutto

colpisce l'azione finale: *integro sel sorbiva...* Il coccodrillo si sarebbe sorbito Grifone e il suo cavallo con la stessa naturalezza con cui qualcuno di prima mattina si trangugia un uovo fresco. Con queste scelte lessicali, con questo tipo nuovo di figuratività, l'azione prende un rilievo plastico nuovo. Malgrado la pressione potente che viene dal basso, il racconto non è tuttavia puramente comico come sarà non molti decenni dopo il racconto iperbolico del *Gargantua* in Rabelais. Non lo è perché la tensione emozionale è fortissima, perché l'animazione sostiene continuamente gli eventi e così il rapporto tra il flusso discorsivo e la forma metrica. Ecco in questo caso la battuta vuota, lo spazio bianco che iconicamente espandono l'incertezza dell'azione, il salvataggio all'ultimo istante.

Si capisce benissimo, da questo punto di vista, perché nel racconto boiardesco del terzo Libro non compariranno quasi più i classici animali tradizionalmente simboli della forza e della violenza, perché di fatto la loro suggestione è troppo debole per accompagnare o meglio amplificare le vicende raccontate. L'immensa forza degli eroi e dei loro avversari richiede altre analogie, la vitalità di quelle convenzionali è soffocata dalla differenza troppo marcata che esse hanno rispetto all'immagine che dovrebbero alimentare.

Ed è così che nell'impeto della violenza curiosamente le similitudini più stupefacenti sono a mio avviso quelle in cui il comparante non è metafora della forza ma piuttosto esprime l'infinita debolezza, la tenerezza indifesa della materia sotto la violenza del grande eroe. È una scelta, in parte già praticata nei primi due Libri ma nettamente maggioritaria nel terzo. L'infinitamente piccolo e il colossale vengono fusi insieme, ciò a mio avviso rinvia alla fusione di mondo aristocratico e mondo popolare che sono elementi essenziali della composizione del poema. Alcune sono immagini, pur rare, ma non inconsuete: «e quel stringendo franse come un giasco» (III iii, 39, 8), «che l'elmo come un vetro a peci schianta» (III iv 21, 8), «che caccia e Christiani alla distesa / come fa el foco posto nela paglia» (III iv 31, 3-4).

Altre sono di fatto completamente nuove, attinte da un materiale sostanzialmente inutilizzato prima di Boiardo, con eccezione parziale del Pulci, e non più utilizzato successivamente, certo, com'è ovvio, nel sistema espressivo classicista del *Furioso* ma già nel mondo misurato del *Mambriano* del Cieco: «L'usbergo e il panciron che li avea soto / partite a guisa de

una tela marza» (III viii 40, 5-6), «un gran pecio di monte ha in su la spala. / Ligier lo porta lui come una galla» (III iii 56, 3-5), «lui pur salisse e più de ciò non cura / come di pene o paglie mòse al vento» (III viii 29, 1-2), «sì come zuche in su venero a gala» (III vii 36, 1). Per i cavalieri liberati dalla 'Riviera del Riso' e poi volanti come teneri insetti di un orto contadino: «quindi levati a guisa di farfalla / che intorno al foco agira volentieri» (*ibid.*, 5).

Infine alcune successioni *per adiunctionem* davvero sorprendenti per l'invenzione delle immagini¹⁴. Esse sono a mio avviso tra i momenti più alti della letteratura quattrocentesca: per l'attacco dell'orco a Gradasso:

come se chiazan le nociole tenere, / come se fiaca un ziglio ala tempesta, / overo un fongo che al fango se genere, / sì sciolto el capo avria senza dissolvere / le fibie al'elmo, e facto tuto in polvere. (III iii 40, 4-8)

per lo scompiglio di Ruggero tra i guerrieri cristiani («Come si frange il tenero lupino / o el fusto de' papaveri nel'horto, / cotal fracasso mena el paladino», III iv 14, 1-3) o infine per Orlando e Gradasso inferociti: «come sfavilla un ferro alla fucina / come chioca le fronde alla tempesta / cotal l'un l'altro toca e mai non resta» (VII 45 6-8).

E da un punto linguistico e stilistico si osservi come anche nei momenti più accesi, sia nell'invenzione delle immagini e del lessico e delle sonorità, compaiono tranquillamente elementi assai ricorrenti e convenzionali come la rima-zeppa *tempesta-resta* ma questo *mélange* è un carattere imprescindibile della scrittura di Boiardo epico. In questo nuovo trattamento della similitudine c'è pochissimo spazio per le immagini della tradizione anche 'alta', con almeno un'eccezione importante: il ricorso all'immagine delle vespe fastidiose e dei calabroni per mettere in luce la folla dei pagani che si alza indomabile sulle mura di Parigi. «Come la mosca torna a chi la scaccia, / o la vespa aticiata, o e calavroni, / cotal pareva la maladecta raccia / da merli trabocata e da torioni» (III viii 14, 3-6).

¹⁴ Il cumulo delle similitudini non è sconosciuto nella tradizione canterina, come osserva Cabani, *ibid.*, p. 110.

Si tratta di un'immagine virgiliana dell'Eneide per la difesa dei Latini assediati dai Troiani (XII, 587-90)¹⁵. Non a caso comunque ancora minuscoli insetti appartenenti alla sfera del mondo popolare: solo l'infinitamente piccolo del mondo animale e vegetale può sorreggere per contrasto la forza delle immagini.

Marco PRALORAN
Université de Lausanne

¹⁵ Ettore Paratore, «L'Orlando Innamorato e l'Eneide», in Giuseppe Anceschi, (dir.), *Il Boiardo e la critica contemporanea*, atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, Firenze, Olschki, p. 360.