

TIZIANO ZANATO

*Lettura di Inamoramento de Orlando I II*

---

*Reading of Inamoramento de Orlando I II*

ABSTRACT

La lettura sottolinea il carattere “mediocris” del canto, sia per misura che per i temi affrontati, che sono quelli tipici del poema, le armi e l’amore. Strutturalmente il tema amoroso è incastonato fra un duello iniziale e la giostra finale e mette in scena soprattutto il paladino Orlando e i cambiamenti in lui provocati dall’amore. Più formulari le altre due parti, e specie la seconda, nella quale il vero protagonista diventa Astolfo, simpatico ma leale sbruffone. La resa stilistica appare ormai molto personale, come emerge dall’analisi dei caratteri metrico-prosodici, retorici, linguistici, lessicali, spesso marcati da un uso iterativo che rimonta alle origini canterine del poema.

*The reading emphasizes the “mediocris” character of the “canto”, both in terms of measure and the themes addressed, which are those typical of the poem, weapons and love. Structurally, the love theme is set between an initial duel and the final joust and mainly stages the paladin Orlando and the changes in him caused by love. The other two parts are more formulaic, and especially the second one, in which the real protagonist becomes Astolfo, a pleasant but loyal braggart. The stylistic rendering now appears very personal, as emerges from the analysis of the metric-prosodic, rhetorical, linguistic, lexical characters, often marked by an iterative use that goes back to the “cantari”.*

## *Lettura di Inamoramento de Orlando I II*

Il canto secondo dell'*Inamoramento*<sup>1</sup> è il più breve della prima cinquina di canti, 68 ottave contro una cifra superiore all'80 per le altre; osservando che la media generale del poema si pone tra le 65 e le 70 ottave per canto<sup>2</sup>, il canto secondo del primo libro rientra già, quanto alla mole, entro orizzonti di medietà. Voglio dire che con questo canto la straripante materia che deborda dal precedente e dai tre canti seguenti è tenuta sotto controllo, e il respiro narrativo dell'autore tocca una misura che diventerà quella canonica.

Questo canto secondo è, come pare quasi ovvio osservare, il primo ad essere preceduto da un altro canto, cioè a porsi come reale iniziatore della lunga catena di canti che terminerà con il nono canto del terzo libro. Il che significa che l'*incipit* di questo canto risulta in continuità con la fine del precedente, secondo costume canterino che Boiardo persegue fin dall'inizio, in modi ancora elementari e diretti: l'ottava finale del canto primo si concludeva con:

Però un bel fatto potriti sentire,  
Se l'altro canto tornareti a odire

e si rivolgeva implicitamente a quel pubblico di «Signori e cavalier» di cui nell'*incipit* del poema, pubblico che all'inizio del canto secondo viene nuovamente esplicitato: «Io vi cantai, signor», con recupero in funzione verbale (*cantai*) del sostantivo *canto*. Qualcuno potrebbe chiedere se il termine «signor» vada inteso cumulativamente, cioè comprenda dame e cavalieri, ma la risposta è negativa: per trovare un appello anche o solo al gentil sesso occorrerà attendere l'inizio del canto XIX del primo libro, dove Boiardo si rivolge a una categoria ben individuata di uomini e donne, vale a dire quelli e quelle che conoscono l'amore:

Signori e cavalieri innamorati,  
Cortese damigelle e gratiose.

1 Che si citerà dall'edizione a cura di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999 (d'ora in avanti abbreviato *IO*, anche per i riferimenti al commento).

2 Cfr. M. Praloran, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, p. 21.

Ciò implica che la prima genesi dell'*Orlando innamorato* sia pensata per un pubblico maschile, e solo nel procedere dell'opera Boiardo, che pure è uno dei nostri autori più attenti e aperti alla dimensione femminile, si rivolgerà con sempre maggior convinzione a *dame* e *damigelle*.

Ancora qualche osservazione su questo primo verso del canto, dove spicca, a inizio assoluto, il pronome *Io*, che va assegnato al narratore, cioè al Boiardo che racconta la *bela historia*. Nelle precedenti sortite del canto primo, il narratore, nel rivolgersi al suo pubblico, aveva usato alternativamente la prima persona e il *Noi*, dal sapore più solenne; se ora ricorre esplicitamente all'*Io*, e lo piazza al primo posto, ciò sarà dovuto alla volontà sia di sottolineare la propria identità di autore, sia di rendere più diretto e colloquiale il suo canto. Si tratta di un riconoscimento di ruoli, fondamentale nella strategia narrativa dell'*Inamoramento de Orlando*.

Il legame con il canto precedente è assegnato a quattro sole parole, «Io vi cantai, signor», dopo le quali il narratore ricorda brevemente ai lettori / ascoltatori a che punto era giunto il filo della narrazione. Non vi poteva essere legame più essenziale, specie se lo si confronti con quegli esordi di canto cui Boiardo ci abituerà assai più avanti, con esternazioni di vario genere, di morale, di poetica, di costume, e così via. Qui c'è solo un'apostrofe ai *signor*, con la ripresa compendiosa di quanto accadeva alla fine del canto precedente, in modo da rinfrescare la memoria di chi ascolta o legge, che nella finzione narrativa si ritrova a sentire il cantastorie in una sessione diversa rispetto a quella occupata dal primo canto:

Io vi cantai, signor, comme a bataglia  
 Eran condutti con molta arogancia  
 Argàlia, il forte cavalier di vaglia,  
 E Feraguto, cima di posancia;  
 L'un ha incantata ogni sua piastra e malia,  
 L'altro è fatato fuor che nela pancia:  
 Ma quella parte de aciaro è coperta  
 Con vinte piastre, e questa è cossa certa.

Sappiamo così che l'avvio del canto II continua il filo del combattimento fra l'Argalia (o Argàlia, come a me sembra di dover leggere e accentare qui<sup>3</sup>) e Feraguto. Il combattimento a un certo punto si interromperà, a causa della sparizione dell'oggetto del contendere, la bellissima Angelica, e poi anche del di lei fratello Argalia. A questo punto (ottava 16) l'innamorato Feraguto abbandona il

3 Sulla lettura *Argalia* incombe infatti un sospetto di ipermetria, dato che sul gruppo «Argalia il» scatterebbe la diesinafe, dunque l'impossibilità di leggere *lia il* come un'unica sillaba. Si aggiunga che una lettura *Argàlia* conduce a una quasi rima interna con *vaglia*, e più con *màlia* (v. 5), secondo la tendenza boiardesca verso suoni ed echi ribattuti.

campo e si mette sulle tracce dei due, salutandoci per altre, successive avventure: il suo filo narrativo si interrompe qui ed è lasciato in sospeso.

All'ottava 17 la macchina da presa si dirige su Astolfo, che avevamo visto nel canto primo essere prigioniero di Argalia e che ora è tornato uccel di bosco. Prima di incamminarsi, compie un gesto che si rivelerà decisivo per le sorti della giostra, si prende (senza sapere che è fatata) la lancia dell'Argalia, essendosi la sua spezzata<sup>4</sup>. Nel suo andare, incontra Ranaldo, cui Boiardo dedica pochi versi ma di buon lavoro formale, a partire dal legame rimico fra le due ottave 19 e 20 che lo riguardano, per cui la rima A di 19, in *-aldo*, quasi coincide con la B della 20, in *-ardo*, e la B di 19 (*-one*) è consonante con la A di 20 (*-ena*), quest'ultima in ulteriore assonanza con la C della stessa stanza (in *-etta*). Ancora, in 19, 5-6 si legge:

Era il figlio de Amon de amor sì caldo  
Che possar non potea di passione

dove si noterà il bisticcio *de Amon de amor* e la prolungata allitterazione della *p* con il gioco sulla *s* nel v. 6. Inutile sottolineare la concezione, tipica del Conte di Scandiano, dell'amore come fuoco che brucia dentro, che sarà ribadita negli *Amorum libri*<sup>5</sup>, forse di qualche anno più tardi di questo inizio di poema<sup>6</sup>. A Ranaldo, Astolfo racconta della fuga di Angelica, sicché questi si pone senza indugi all'inseguimento della fanciulla. Qui lo lascia Boiardo, con la formula: «Lasciamo andar Ranaldo innamorato» (21, 1), così che anche il filo di Ranaldo viene lanciato verso una futura riapparizione.

Il nostro Astolfo, lasciato Ranaldo, incontra a sua volta Orlando, che, sentite le notizie su Angelica, dopo una giornata di pianti e dubbi decide di lasciare

4 Nell'ottava 18 andrà ripristinata la rima A in *-ino*, piana e non tronca, come invece appare nel testo critico dell'*IO*: «E' non aveva lancia il paladino, / Che la sua nel cadere era speciata; / Guardassi intorno et al troncun de il pino / Quella delo Argalia vide apogiata. / Bella era molto e con lame d'or fino / Tutta di smalto intorno lavorata». Nell'accogliere le rime *paladin* : *pin* : *fin* le editrici scrivono: «Anche se si tratta dell'unica serie di rime tronche in consonante, e solo secondo C [copia della *princeps* P in due libri] (P in zona restaurata), e solo in due casi su tre (vv. 3 e 5), si accetta l'eccezionalità, adeguando *paladino* a *paladin*. Siamo però al limite dello specchio di scrittura». Mi pare che qui «l'eccezionalità» non si dia, e che le stesse osservazioni delle editrici vadano piuttosto nella direzione opposta, suggerendo di portare a regolarità le non unanimi rime tronche.

5 Specie nella terzina finale del sonetto incipitario: «Ma certo chi nel fior de' soi primi anni / senza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core» (cito dalla mia edizione, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea edizioni, 2012, rinviando al relativo commento).

6 Un riassunto della questione cronologica in T. Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 145-61.

nottetempo il campo di re Carlo e di dirigersi lui stesso verso l'innamorata. Anche questo filo è lanciato, e sono tre, come esplicitamente afferma il narratore, che interviene in prima persona (29, 1-4):

Hor son tre gran campioni ala ventura  
 (Lasciàli<sup>7</sup> andar, che bei fatti farano!):  
 Rainaldo e Orlando, ch'è de tanta altura,  
 E Feraguto, fior de ogni pagano.

*Essere o andare alla ventura* significa «peregrinare senza meta»<sup>8</sup>, per quanto tutti e tre i cavalieri abbiano lo stesso obiettivo, raggiungere Angelica, che sta volando verso la foresta delle Ardenne. In questo modo si prospetteranno avventure prettamente amorose, secondo la maniera dei romanzi legati alla Tavola Rotonda e ai cicli di re Artù, anche se va osservato che l'espressione *andare alla ventura* comparirà solamente altre tre volte nel poema, e tutte nel primo libro<sup>9</sup>, quasi a circoscriverne il raggio d'azione. Il *Lasciàli andar* del narratore è insieme un invito ai personaggi a trovare “liberamente” la loro dimensione; una promessa fatta a sé stesso di sguinzagliare la fantasia a servizio dei lettori / ascoltatori; una strizzatina d'occhio a questi ultimi, che diventano complici del narratore nel gestire i vari fili narrativi; una dichiarazione di regia, che crea un orizzonte d'attesa («bei fatti farano!») moltiplicato per tre. Per il momento, però, la scena è ben piantata sulla Parigi del re Carlo, dove sta per avviarsi la grande giostra annunciata all'inizio (29, 5-6):

Tornamo a Carlo Mano, che procura  
 Ordir la iostra (...)

La struttura complessiva del canto appare dunque abbastanza semplice, dato che inserisce fra due episodi epici legati ai duelli singolari fra Argalia e Feraguto, da una parte, e fra i partecipanti alla giostra indetta da re Carlo, dall'altra, un paio di rapidi incontri con i grandi protagonisti del poema, Rainaldo e Orlando. Le tinte del canto, dunque, si alternano fra quelle guerresche-militari dell'inizio e

7 Le editrici dell'*IO*, che accolgono a testo la lezione *lasciali*, da leggere 'lasciali', scrivono: «non è escluso che sia *lascianli*, 'lasciamoli'» (con rinvio a D. Trolli, *La lingua delle lettere di Niccolò da Correggio*, Napoli, Loffredo, 1997): lettura che a me pare indispensabile, specie considerando che l'autore prosegue (v. 5) con «Tornamo a Carlo Mano», usando il 'noi'. Poiché graficamente la lezione si spiega con l'assimilazione *lascianli* → *lascialli* e successiva riduzione *lascialli*, credo sia sufficiente introdurre l'accento sulla seconda *a* (*lasciàli*).

8 Così D. Trolli, *Il lessico dell'«Innamoramento de Orlando»*. Studio e glossario, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 306.

9 Oltre a qui, a I III 34, 3; XIII 35, 6; XIV 35, 3.

della fine, vale a dire di gran parte della narrazione, e quelle lirico-amorose degli inserti relativi ai due cugini, innestate dallo stesso motivo, presentato con i medesimi vocaboli: così Rinaldo (20, 1-2):

E comme odì che fugian verso Ardena,  
Nulla rispose a quel Duca dal pardo:  
Volta il distrero e le calcagne mena (...)

e così Orlando (22, 1-4):

Ma comme intese che egli era fugito  
L'Argàlia<sup>10</sup> al bosco e seco la dongella,  
E che Rinaldo lo aveva seguito,  
Partisse (...)

Si tratta di una fuga che innesta altre fughe, verso le Ardenne per il risoluto Rinaldo, inizialmente verso casa per l'allibito e avvilito Orlando, dove (22, 7-8)

Quel valoroso, fior d'ogni campione,  
Piangea nel letto comme un vil garzone.

La vita dell'eroe Orlando si è davvero rovesciata: ora per lui, come dice l'innamorato Petrarca di sé stesso (*Rvf* 226, 8), è «duro campo di battaglia il letto», dove piange come un moccioso. Il linguaggio che Boiardo adotta è quello metaforico – non più reale, come invece era per l'Orlando della tradizione – della «bataglia» per amore, contro il quale non si può far «diffesa», perché il «nemico» non è esterno ma interno, conduce a una lotta contro sé stessi. È anche nel fatto che l'eroe si illude di poter usare ancora la sua spada «Durindana (...) contra a questo Amore» (23, 3-4) che si misura la portata del cambiamento che Orlando sta subendo, di cui egli non ha completa coscienza: la metamorfosi è violenta, ma i suoi effetti non metabolizzabili da subito.

I mutamenti del personaggio si accompagnano a un cambio di registro poetico, che attinge ora all'elegia, sulle orme del *Filostrato* boccacciano<sup>11</sup>, con paralleli negli *Amorum libri*<sup>12</sup>. Ecco dunque la comparsa di interiezioni come «Lasso!» o

10 Accentato sulla seconda *a* per le medesime ragioni esposte nella nota 3 (condizioni di diesinalefe).

11 Come dimostrato da R. Donnarumma, *Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato*, «Rivista di letteratura italiana», X (1996), pp. 513-97: 563-64.

12 Sui rapporti fra i due testi boiardeschi si vedano M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell'«Orlando Innamorato»: presenze e funzioni*, in M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp. 213-95: 221-22, e M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Scandiano-Novara, Centro Studi Mat-

come «Ahi sventurato!», verso le quali il poema ha poca consuetudine: *Lasso* esclamativo compare in tutto 5 volte, 2 riferito a donne, 3 a maschi, ma in contesti amorosi l'aggettivo si trova solo qui, in bocca a Orlando, e a I XII 44, sulle labbra di Tisbina, in un'ottava che sembra replicarne i tratti:

E' sopra al letto suo càde invilito,  
Tanto è il dolor che dentro lo martella:  
Quel valoroso, fior d'ogni campione,  
Piangea nel letto comme un vil garzone.

«Lasso!» diceva (...)  
(I II 22, 5-8 e 23, 1)

Molto cordoglio e pena smisurata  
Prese di questo la bella Tisbina;  
Gettasi al letto quella sconsolata,  
E giorno e notte de pianger non fina.  
«Ahi, lassa me!» dicea (...)  
(I XII 44, 1-5)

Anche dal punto di vista retorico abbondano i tratti elegiaco-amorosi, come la serie delle interrogative alle ottave 23 e 26, le anafore di avverbi dubitativi (*Forsi* a 25, 1 e 5; 26, 1), le antitesi (23, 8 «Che arde de amor e giazio in gelosia»), il poliptoto (27, 3 «La sera aspecta, e lo aspetar lo agreva»), le accumulazioni (a 26, 7-8 per coppie oppositive polisindetiche: «e per state e per verno, / E in tera e in mare, e in Celo e nel Inferno»), il nome nascosto (24, 1 «Né sciò se quella *angelica* figura»), la teoria di rime interne facili e cantilenanti (nell'ottava 24, ai vv. 2, 3, 4 *dignarà : sarà : portarà*, ai vv. 5 e 7 *amato : spregiato*), gli accenti ripercossi (25, 3 «Che lo conòsco io còmmè l'è ribaldo», su quarta-quinta-sesta sillaba), fino alle allitterazioni spinte, ad esempio dei suoni nasali a 24, 8 «Morte me donarò con la mia mano».

Per tutto questo, Orlando è ridotto quale una «dolente femminella» (25, 6), che usa le sue mani per sostenere le guance bagnate dalle lacrime, mentre incombe l'incubo che il cugino Rinaldo possa usare le mani per ben altro scopo (25, 1-4):

Ahi sventurato! Se forsi Rinaldo  
Trova nel bosco la vergene bella  
(Che lo conosco io comme l'è ribaldo!),  
Giamai di man non gli usserà polcella.

La *vergene bella* è naturalmente Angelica, che una volta tra le mani di quel furfante di Rinaldo perderà il suo stato di *polcella*, dunque la sua castità. Siamo di fronte alla ben nota opposizione dei due personaggi, con Rinaldo smaliziato e libertino, laddove Orlando, di salda osservanza carolingia, ignora fino a qui la dimensione erotica, del tutto nuova per lui. È anche per questo che mentre a «Rinaldo innamorato» (21, 1) vengono dedicate solo due ottave scarse (19–20), nelle quali, più che i lamenti d'amore, sono registrati gli impropri rivolti al cavallo, incolpato di essere troppo lento, «Orlando innamorato» (I 1 2, 2) ha invece bisogno di una maggior attenzione, ben otto stanze (da 21 a 28), le ultime due centrate sulla sua fuga notturna, che si insiste avvenire «Nascosamente» (27, 8) e «Tacitamente» (28, 6), senza insegne né accompagnamento, in vestiti scuri come la notte.

Dedichiamoci ora alle parti epiche del canto. Fin dal canto primo, Argalia e Feraguto sono trattati in tandem da Boiardo, come poi capiterà in molte altre singolari tenzoni del poema. Già nella prima ottava di questo secondo canto ecco «Argàlia, il forte cavalier di vaglia, / E Feraguto, cima di posancia», con i due nomi seguiti da un'apposizione predicativa che ne sottolinea la forza. Poi si passa a dire che ambedue sono fatati, ricorrendo a una espressione correlativa:

L'un ha incantata ogni sua piastra e malia,  
L'altro è fatato fuor che nela pancia.

Per questo secondo, che è Feraguto, Boiardo aggiunge però un distico in più, quasi a connotarne la maggior importanza come personaggio del poema:

Ma quella parte de aciario è coperta  
Con vinte piastre, e questa è cossa certa.

Siamo in piena iperbole, naturalmente per eccesso: se si pensa che le possibili fonti precedenti parlano di tre o al massimo di sette *piastre*<sup>13</sup>, si capirà il tono ironico del narratore, il quale, proprio per rendere più scoperto il gioco antifrastrico, assevera l'enunciato con un perentorio «e questa è cossa certa», quasi si trattasse di una verità inconfutabile<sup>14</sup>. L'ottava seguente ancora insiste sulla coppia, ora ripetendo il numero *dui* o l'avverbio *insieme*, ora ricorrendo a locuzioni alternative (*Chi vedesse / chi odisse*) o complementari (*l'una e l'altra*), ora a coppie di vario tipo (*turbati e ... insieme apresi*, in epifrasi, *il ciel arda e il mondo a tera vada*):

13 Rispettivamente, come segnala Tissoni Benvenuti in *IO*, sono 3 nell'*Entrée d'Espagne* e nei *Fatti de Spagna*, 7 nella *Spagna ferrarese*.

14 L'espressione cade altre quattro volte nel poema, tre delle quali nel 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:  
 Par che il ciel arda e il mondo a tera vada  
 Quando se incontra l'una e l'altra spada.

E avanti così, sui due binari, nell'immediato prosieguo (si vedano *insieme*, *l'un l'altro*, *trema per ira* e *per affanno suda*, qui in chiasmo):

E' si feriano insieme con furore,  
 Guardandosi l'un l'altro in vista cruda,  
 E credendo ciascuno esser migliore  
 Trema per ira e per affanno suda.

Argalia tira un colpo tremendo, «E ben si crede, senza dubitantia, / Aver finita a quel colpo la dantia» (3, 7-8); ma la sua spada resta pulita, sì che «Per maraviglia fu tanto smarito» (4, 3). A sua volta Feraguto «Ben crede fender l'arme come un gelo»<sup>15</sup> (4, 6), tanto che, dopo l'inutile colpo, turbatosi, «per gran stupor non scià s'è morto o vivo!» (5, 8). Davvero Boiardo sta applicando, senza conoscerlo, il terzo principio della dinamica, che si occupa di azione e reazione fra due oggetti! Anche quando i contendenti giungono a parlamentare fra loro, rivelano con argomentazioni ed espressioni simili di essere fatati. Comincia sempre Argalia, affermando (6, 7-8)

Che tute l'arme che ho, da capo a piedi,  
 Sono incantate, quante tu ne vedi;

cui Feraguto replica (7, 4-8):

Quante arme vedi a mi sopra et intorno  
 (...)  
 Tutte le porto per esser adorno,  
 Non per bisogna; ch'io son afatato  
 In ogni parte, fuor che in un sol lato!

E allorché Argalia conclude il suo discorso con un *Però* asseverativo, che ne esprime la logica conclusione, così fa Feraguto, che ricorre a un conclusivo *Sì che*, che vale appunto 'perciò'. Anche dal punto di vista rimico, l'ottava 6, rivolta

15 Che qui vale, oltre che 'un pezzo di ghiaccio', anche e meglio 'una gelatina' (come propone Tissoni Benvenuti nell'*IO*).

a Feraguto, presenta una rima B in *-are*, la quale viene replicata, sempre in posizione B, nella risposta di Feraguto dell'ottava 8. Proprio in quest'ultima stanza Feraguto lancia la sua proposta di pace (8, 4-5):

Sancia contesa vogli a me lassare  
La tua sorella, quel fiorito ziglio,

dove *ziglio* replica *ziglio d'orto* con cui era stata chiamata Angelica nel primo canto (I I 21, 6). L'appellativo non va disgiunto da un'inflessione ironica da parte del narratore, che sa – e con lui lo sanno i lettori / ascoltatori – che Angelica è una poco di buono: sicché *fiorito ziglio*, che in bocca a Feraguto suona come un omaggio alla bellezza, gioventù e castità della donna, nella mente di Boiardo assume una poco rassicurante coloritura sessuale, come se la chiamasse 'quella verginella'.

Sta di fatto che Argalia accetta di proporre alla sorella in sposo Feraguto, ma a patto che lei dia il suo consenso alle nozze, «Che sancia lei non se farà il mercato» (9, 6). A parte il tono irrispettoso che quest'ultima battuta assume ai nostri orecchi, ma il matrimonio era in effetti un contratto, non sto a discettare sul valore rivoluzionario o meno di questa posizione boiardesca<sup>16</sup>, che si scontra con la realtà sociale e familiare per cui alla donna veniva imposto il marito, senza possibilità non solo di scelta, ma anche di obiezione. Ma Angelica è Angelica, donna che ha in mano – fin dalla sua apparizione – il suo destino, e qui il di lei responso non poteva che essere negativo, davanti al vero e proprio anti-ritratto del cavalier cortese proposto da Boiardo per Feraguto (ottava 10):

Aben che Feragù sia gioveneto,  
Bruno era molto e de orgoliosa voce,  
Terribile a guardarlo nelo aspetto:  
Li ochii avea rossi con bater veloce.  
Mai di lavarsi non ebe diletto,  
Ma polverosa ha la faccia feroce.  
Il capo acuto avèa quel barone,  
Tutto riciuto e ner comme un carbone.

Fra le pieghe del ritratto, Boiardo si diverte a riciclare materiali di varia provenienza, specie danteschi. Ad esempio gli occhi rossi riconducono agli «occhi di bragia» di Caronte; i capelli che lo rendevano «ner comme un carbone» hanno

16 Tissoni Benvenuti nella sua nota *ad locum* afferma: «È un luogo narrativo cavalleresco comune nei poemi contemporanei (ma già nell'*Entrée*, nell'episodio di Dionès, e di conseguenza nelle *Spagne*) che il padre (e qui il fratello Argalia ne tiene luogo) voglia sapere dalla figlia se il pretendente le è gradito, e si comporti di conseguenza. Ma accadeva anche il contrario».

il colore popolarosamente attribuito ai diavoli e ribadito da *Inferno* XXI 29, dove appare «un diavol nero»; questo stesso demonio è dotato di un «omero aguto» (v. 34), aggettivo con il medesimo significato concreto di *acuto*, ‘appuntito’, qui riferito al *capo* di Feraguto (che metaforicamente non sarà stato troppo ‘aguto’, ‘intelligente’); al v. 2, «Bruno era molto e de orgoliosa voce», è ricalcato, ancora una volta con rovesciamento retorico e semantico, sul modello illustre di Manfredi in *Purg.* III 107 «Biondo era e bello e di gentile aspetto», dove il sintagma *Biondo era* si stravolge in *Bruno era* e il secondo emistichio, *e de orgoliosa voce*, riprende la disposizione dantesca *e di gentile aspetto*; in più, quest’ultimo termine viene a sua volta recuperato, sempre ribaltandone il senso, in rima nel verso seguente, «Terribile a guardarlo nelo aspetto», in cui anche si fa sentire un’eco virgiliana: «Terribiles visu formae» (*Aen.* VI, 277). In effetti è proprio il particolare non insignificante che Angelica «volëa ad ogni modo [‘a tutti i costi’] un biondo» (11, 2), non un bruno, che permette il recupero del dettaglio dantesco di Manfredi; tanto più che Feraguto subisce, sotto la penna di Boiardo, una metamorfosi totale. Come nota da ultima Franca Strologo, il Feragus dei poemi francesi o franco-italiani era definito «mout (...) beaus» (*Entrée d’Espagne* XLI, 856), e così anche nell’*Aquilon de Bavière*; senonché in quest’ultimo testo, accanto a un Feragus dalla pelle bianca e alto di statura, si «prospetta l’esistenza in Etiopia di un suo doppio, (...) dalla pelle nera e dalla statura non grande»<sup>17</sup>. Insomma, dalla sovrapposizione di un positivo al suo negativo fotografico sarebbe derivata la divertente trovata di ribaltare i connotati di Feraguto, facendone un guerriero sempre eccezionale ma brutto, sporco e cattivo, con tratti demoniaci e indemoniati, tanto da non avere alcuna *chance* con Angelica.

È lei a questo punto a riprendere l’iniziativa, decidendo di chiudere il filo narrativo che l’aveva portata in Francia secondo i piani del «vechio patre» (13, 2). Il discorso che rivolge al fratello, rivelandogli le sue intenzioni di tornare in Catai con una fermata intermedia «ala selva de Ardena» (12, 8), occupa quasi tre ottave, le seconde due (12-13) unite in *enjambement* strofico: uno snodo sintattico importante, che mi pare nell’*Inamoramento* non così raro, anche rispetto ai testi canterini coevi e precedenti, come vorrebbe Praloran<sup>18</sup>, e infatti già esperito nelle ottave 6-7, sempre all’interno di un discorso diretto, e da recuperare, nelle medesime condizioni, fra le ottave 64-65, come vedremo più avanti. Così, mentre lei «per nigromancia» (12, 4) usufruisce di un comodo teletrasporto, l’Argalia torna da Feraguto rivelandogli il rifiuto della sorella di prenderlo in sposo; e questi, anziché accettare il responso di Angelica, continua pavlovianamente a combattere, perché in questo consiste il suo essere personaggio. Feraguto, cioè,

17 Cfr. F. Strologo, *I volti di Ferrau: riprese e variazioni fra la «Spagna in rima» e l’«Inamoramento de Orlando»*, «Studi italiani», XXI (2009), pp. 5-28: 23-24.

18 M. Praloran, *Forme dell’endecasillabo e dell’ottava nell’«Orlando Innamorato»*, in Praloran, *Tizi, Narrare in ottave* cit., pp. 17-211: 175-76.

rimane un tipo, una maschera, che l'innamoramento per Angelica contribuirà a rendere meno fisso, e il medesimo ragionamento, pur moltiplicato all'ennesima potenza, può essere applicato a Orlando o (in misura minore) a Rinaldo, che l'amore trasforma da personaggi statici, o comunque poco variati, quali erano prima di incontrare Angelica, a personaggi dinamici, tanto in senso spaziale quanto personale e figurativo. L'amore, insomma, è dinamismo, è cambiamento, è l'albero motore del "nuovo" romanzo di Boiardo, e Angelica è il vettore che imprime velocità alle azioni, disloca i personaggi, scombina le carte.

Mentre torna a combattere con l'Argalia, Feraguto guarda spesso in volto l'amata, «Parendogli la forcia raddopiare» (15, 2), come un redivivo Anteo che ritrae energie dal contatto con la madre Terra<sup>19</sup>. Sennonché Angelica improvvisamente scompare e il povero cavaliere «Non scìa più che se dir, né che se fare» (15, 4); di questo suo smarrimento approfitta l'Argalia, che vòlto il cavallo sparisce velocissimo. A questo punto (ottava 16):

Lo innamorato gioveneto guarda  
 Comme gabato se trova quel giorno.  
 Escie del prato correndo e non tarda  
 E cerca il bosco chi è folto de intorno.  
 Ben par che nela faccia avampa et arda,  
 Tra sé pensando il recevuto scorno,  
 E non se aresta correre e cercare,  
 Ma quel che cerca non può lui trovare.

La stanza filma il movimento compulsivo di Feraguto, reso stilisticamente da suoni iterati e figure di ripetizione, dalle rime interne *innamorato* : *gabato* : *prato* ai poliptoti *cerca* - *cercare* - *cerca* e *correndo* - *correre*, dall'*expolitio* «Escie ... correndo e non tarda», che pare quasi un *hysteron proteron* ('non tarda ad uscire dal prato correndo') alla dittologia sinonimica allitterativa «avampa et arda», coppia in rima ben lirica e tradizionale, in forza di Bernart de Ventadorn 17, 48 «art et encen» fino ad *Amorum libri* I 54, 13 «che sin ne le medole avampo et ardo».

Lasciamo Feraguto in cerca di Angelica, come fa il narratore, e «Tornamo hora ad Astolpho» (17, 1), che è il vero protagonista dei primi tre canti. Di lui ha già parlato Cristina Montagnani nella *lectura* del canto primo, per cui mi limiterò a riassumerne e completarne le coordinate fisico-caratteriali basandomi solo sui reiterati accenni boiardeschi<sup>20</sup>. Sappiamo così che «Astolfo de Angel-

19 Il paragone con Anteo è presente nella possibile fonte di questo episodio, *Teseida* VIII, 79-80, citato da Tissoni Benvenuti nell'*IO*, dove anche si osserva trattarsi di un «luogo comune cavalleresco».

20 Sul personaggio Astolfo va consultato, da ultimo, A. Canova, «Vendetta di Falconetto» (e «Inamoramento de Orlando»?), in *Boiardo, Ariosto e i Libri di battaglia*, a cura di A. Canova, P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea edizioni, 2007, pp. 77-106: 98-106.

terra», di «mente altera», «homo ardito», «Non ebe di belece il similiante; / Molto fu rico, ma più fu cortese, / Legiadro e nel vestire e nel sembante»; non possedeva grande forza, tanto «Che molte fiata càde de il ferante [‘il cavallo’]», ma ci badava poco e attribuiva il tutto alla sfortuna (I I 59-60). Alla sua prima sconfitta contro l’Argalìa viene fatto prigioniero ed è trattato compassionevolmente da Angelica, che lo fissava nel viso «vago e delicato» (I I 66-67); poi, di fronte ad Argalìa e Feraguto in duello, «Tra lor con parlar dolcie se metia», per farli desistere (I I 84). Uscito di prigione, torna «adietro alegro e baldo» (I II 19, 1) e incontra Orlando, che non si fida di lui «Perché vano il conosci e cianciatore» (I II 21, 8), essendo egli in effetti «parlante di natura» (I III 13). Al primo scontro in giostra viene messo fuori gara dal cavallo, che inciampa per conto suo, sicché «Il duca fu portato al suo palagio / E ritornògli il spirito peregrino» (I II 41-42); più tardi, tornato sulla piazza d’armi, «tra le dame con viso sereno / Piacevolmente se era solaciato, / Come quel che di mòti [‘motti’, ‘battute’] è tutto pieno» (I II 55). Quando vede che i cristiani perdono a ripetizione contro Grandonio, si offre volontario contro di lui, non perché creda davvero di vincere, «Ma sol cum pura e bona intentione / Di far il suo dover per Carlo Mano» (I II 66). Affronta Grandonio «Pallido alquanto e nel cor pauroso, / Ben ch’al morir più che a vergogna è dato» (I III 4), e quando lo vince «a sé stesso non lo credea quasi» (I III 8).

Da questi rapidi tratti si può capire perché l’aggettivo riferito ad Astolfo che più ricorre fra i critici e i lettori dell’*Inamoramento* sia quello di ‘simpatico’, laddove i suoi nemici (ad esempio i Maganzesi) lo etichettano come «buffone» (I III 17, 3). È in effetti un simpatico buffone, o sbruffone, ma con un profondo senso della lealtà cavalleresca, e tale infatti ha voluto dipingercelo Boiardo, rendendolo protagonista dell’avvio del poema.

Veniamo alla parte più lunga del canto, ottave 29-68, cioè al filo narrativo della giostra, che si prospetta lineare e ripetitivo nell’intreccio. L’ottava 29 che la annuncia, o meglio che la ri-annuncia, è costruita esattamente sull’analogha stanza 8 del primo canto, sin nei dettagli:

I I 8

Lasiam costor che a vella se ne vano  
 (Che senterite poi ben la sua gionta)  
 E ritornamo in Franzia a Carlo Mano  
 Che i soi magni baron provede e conta,  
 Emperò che ogni principe cristiano,  
 Ogni duca e signore a lui se afronta  
 Per una iostra che avea ordinata  
 Alhor di magio, ala Pasqua Rosata.

I II 29

Hor son tre gran campioni ala ventura  
 (Lasciàli andar, che bei fatti farano!):

Rainaldo e Orlando, ch'è de tanta altura,  
 E Feraguto, fior de ogni pagano.  
 Tornamo a Carlo Mano, che procura  
 Ordir la iostra e chiama il conte Gano,  
 Il duca Namò e lo re Salamone,  
 E de il consiglio ciascadun barone.

Si parte da un “lascio” – “torno” espresso in prima persona plurale, accompagnato l'uno da un'apertura indefinita sul futuro («Che senterite poi ben» – «che bei fatti farano»), l'altro dalla medesima proposizione («E ritornamo in Francia a Carlo Mano / Che ...» – «Tornamo a Carlo Mano, che ...») e da analogo oggetto («Che ... provvede ... / Per una iostra» – «che procura / Ordir la iostra»), e mentre nella prima ottava il seguito di re Carlo viene citato cumulativamente e anonimamente («Che i soi magni baron provvede e conta, / Emperò che ogni principe cristiano, / Ogni duca e signore a lui se afronta») nella seconda si fanno nomi espliciti («chiama il conte Gano, / Il duca Namò e lo re Salamone, / E de il consiglio ciascadun barone»).

Questo esempio di formularità boiardesca troverà la sua realizzazione più massiccia proprio nella descrizione dei combattimenti che ora si avviano, dove, secondo la struttura collaudata dei poemetti dedicati a una giostra (ad esempio quello di Luigi Pulci per la giostra di Lorenzo de' Medici del 1469), si segue un canovaccio assai elementare, in cui non possono mancare la rassegna dei partecipanti, la descrizione dei loro addobbi e dei cavalli, degli stemmi e delle armi, fino alla cronaca, più o meno minuta, degli assalti. Qui Boiardo si può dilungare, oppure può tirar via, a seconda della maggiore o minore importanza dei giostranti, ma le descrizioni comprendono sempre, quantomeno, il nome del duellante e il suo stemma nobiliare: segue cioè, il narratore, una pregiudiziale che diremmo di popolarità, alla quale aderisce anche attraverso la gestione della velocità narrativa: il racconto si fa più veloce, quindi meno particolareggiato, per i minori, diventa più lento per i maggiori.

Gli scontri avvengono, come stabilisce Carlo Magno, a singolar tenzone: chi disarciona l'avversario, e così vince, resta in campo, e vi resterà finché non sarà mandato a terra a sua volta; allora il nuovo vincitore continuerà la serie dei combattimenti, e così via, fino all'ultimo partecipante. Un doppio plauso, retoricamente atteggiato in *expolitio* chiastica, accompagna la disposizione del re: «Ciascuno afferma il ditto de Carlone / (...) / Lodano tutti quella inventione» (31, 1 e 3), e il primo che viene estratto a sorte è il pagano Serpentino della Stella, presentato con un deittico forte come *Eccoti*, in apertura di stanza, e il suo cavallo con *Hor qua, hor là*, espressione che permette «una spazializzazione delle azioni»<sup>21</sup> (ottava 33):

21 Così V. Gritti, «Chi mi darà la voce e le parole...?». *Forme del parlato ed elementi discorsivi nell'«Inamoramento de Orlando»*, «Stilistica e metrica», I (2001), pp. 75-112: 92.

Eccoti Serpentin che al campo viene  
 Armato e da veder meraviglioso;  
 Il gran corsier sula briglia sostiene:  
 Quello alcia i pedi, de andare animoso,  
 Hor qua, hor là, la piacia tutta tiene,  
 Li ochi ha abrugiati e il fren forte s'ciumoso;  
 Ringie il feroce e non ritrova loco,  
 Borfa le nare e par che geti foco.

Può apparire ai nostri occhi singolare che lo sguardo sul “pacchetto” cavaliere-cavallo si soffermi *in primis* su quest'ultimo<sup>22</sup>, per la cui descrizione Boiardo ricorre a due preziosità lessicali come il latinismo raro *Ringie* ‘nitrisce mostrando i denti’<sup>23</sup>, e il parallelo dialettalismo *Borfa*, ‘sbruffa (dalle narici)’, che danno una coloritura espressionistica all’ottava. Le seguenti due stanze si incentrano invece sul cavaliere, la sua preziosissima armatura, il portamento, l’insegna, lo scudo, il cimiero, la sopravveste, la cotta, l’elmo: una descrizione che, se confrontata con quella del suo rivale, il «Sir de Bordella, nomato Angelino» (37, 3), limitata a quattro versi, fa già intuire chi avrà la meglio in questo primo scontro. In effetti, nella lunga sequela di duelli che seguirà, i protagonisti, vincitori seriali, saranno tre: il citato Serpentino, il cristiano convertito Danese Ogieri, il re pagano Grandonio, che resta unico vincitore fino alla fine del canto. Riassumo, perché ce ne stupiamo anche noi al pari degli spettatori / ascoltatori di Boiardo, la rassegna dei combattenti, tenendo presente che si tratta di personaggi che, salvo minime eccezioni, conoscono una storia pregressa, erano già stati citati in una o più opere dei vari cicli carolingi o arturiani, francesi, franco-italiane e volgari, dunque noti al pubblico, oltre che allo stesso Boiardo. Il quale dovette sforzarsi di recuperare nomi, stemmi, dettagli, con un lavoro non solo di memoria ma anche di ricerca mirata.

Ecco la lista dei cavalieri abbattuti da Serpentino:

22 Soprattutto per rendere più compatta e autonoma la descrizione del *corsier* sono intervenuto sull’interpunzione, cui ho aggiunto due innovazioni, l’una grafica (*sciumoso* reso con *s'ciumoso*, per evitare una inesistente pronuncia /ʃu'moso/), l'altra sintattica: *Borfa 'le nare*, che presuppone l’assimilazione di una *a* preposizionale dopo il verbo, dunque una costruzione intransitiva, diventa *Borfa le nare*, con l’accusativo: cfr. i casi raccolti da P. Bongrani, *Restauri quattrocenteschi*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzoni, G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 133-46: 133-36.

23 Mi baso sulla glossa reperibile nel Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*: «Ringor est os aperio et dentes ostendo, nares corrugo, et hirrio: quod fit a canibus aliisque bestiis, quum irascuntur».

	<i>vincitori</i>	<i>sfidanti</i>
1	Serpentino	Angelino di Bordella
2	Serpentino	Ricardo di Normandia
3	Serpentino	Re Salamone di Bretagna
4	Serpentino	Astolfo
5	Serpentino	Danese Ogieri

Si ricordi che Astolfo non arriva a incrociare le armi con Serpentino, perché il suo cavallo cade da sé, come si è detto; e basta il disarcionamento per essere sconfitti. Da questo punto di vista, anzi, dice bene Antonia Tissoni Benvenuti che la giostra si presenta come «una completa casistica dei diversi modi del disarcionamento»<sup>24</sup>, che i lettori / ascoltatori di Boiardo avranno molto apprezzato; dal canto suo, il poeta avrà piuttosto avuto la necessità di introdurre alcune variazioni nella descrizione dei diversi abbattimenti, per non creare un'eccessiva uniformità dei vari casi. Tale pericolo, sempre in agguato, riesce in buona parte bilanciato dalla (consueta) cura formale, ritmica, retorico-sintattica e lessicale dei versi, che si alterna a elementi di effettiva formularità. Qualche esempio scelto qua e là per tipologia:

- 35,3 «E similmente il suo rico cimero» - avverbio in *-mente* a inizio di endecasillabo con primo ictus sulla quarta sillaba (cioè sul suffisso), un modulo caro a Boiardo, come si vede in questo settore a 37, 5 «Subitamente»; 42, 4 «Ma certamente»; 42, 7 «E simelmente»; 50, 8 «Nascosamente»; 55, 5 «Piacevolmente»; 65, 6 «Occultamente»
- 37 5-6 «Subitamente mosse Serpentino, / Con tal velocità che parve un vento» - il *nomen omen* Serpentino è sottolineato dalle allitterazioni sulle *s*, la sua *velocità* dall'iterazione della sillaba *ve*
- 37, 8 «Viene Angelino e pone l'hasta a resta» - bisticcio, qui sottolineato dalla posizione in rima, diffuso soprattutto nei primi canti (cfr. I I 70, 6; I IV 39, 4), affiancato poi e quasi sostituito dal meno battente «lancia a resta»; torna a II XIV 41, 8 («Gionse nel campo e pose l'asta a resta») e II XXIII 30, 7
- 38, 2 «Fere Angelino a Serpentino avante» - atteso l'incontro in rima interna dei due nomi, riecheggiato dalla rima A in *-ina* (*confina* : *china* : *roina*)
- 38, 3 «Ma non se piega adietro, anzi se china» - *correctio*
- 39, 5 «Ma Serpentin a mover non fu tardo» - litote ricorsiva (8 volte nel poema, di cui 5 nel libro primo)
- 40, 8 «E lui getta per terra e il suo destrere» - epifrasi
- 42, 8 «Gli fu raconcio e streto e ben legato» - polisindeto
- 46, 6 «De un colpo tanto dispiatato e crudo» - dittologia sinonimica, di derivazione lirica (cfr. «dispietata e dura» nei *Rvf* 300, 12 e negli *AL* III 36, 3)
- 46, 7 «Che non se avede se è morto o vivo» - coppia oppositiva formulare, già

24 Nota a *IO* I II 44, 7-8.

- impiegata in questo canto a 5, 8 («Per gran stupor non scià s'è morto o vivo»), dunque utile in clausola di ottava per la sua sentenziosità
- 47, 1 «Gualtier da Monleon doppo colui» - doppia apocope con effetti altisonanti sul nome del cavaliere
- 47, 7 «Che io vedo caleffarci a' saracini» - *caleffare* 'prendere in giro', è voce espressiva che torna a I XII 35, 8 e II XXI 38, 6
- 51, 7-8 «O vertute o vergogna che il rimorse, / O che al partir deli altri non se acorse» - tricolon in clausola di ottava
- 52, 1, 3, 5 rima A sdrucchiola, piuttosto rara nei primi due libri<sup>25</sup>, *horibele* : *incredibile* : *teribile*
- 53, 3-4 «e per terra il distese / Col suo distrer insieme, e sbalordito» - iperbato
- 53, 8 «Che più che un mese poi stete nel letto» - iperbole per eccesso
- 56, 8 e 57, 1 «Negro nel'oro, e càde delo arcione» // «Càde per terra il possente Angelieri» - legame interstrofico capfinido
- 57, 3 «Avino, Avolio, Otone e Belenzeri» - elencazione (sono i quattro figli di Namò di Baviera, disarcionati come fossero uno solo da Grandonio)
- 59, 5-6 «Non vi sta queta né tromba né corno; / Picoli e grandi de cridar non resta» - giustapposizione proposizionale, con ricorso a coppie sostantivali
- 60, 1 «Hor se ne va ciascun de animo acceso» - avvio formulare-dantesco, come in *Inf.* X 1 «Ora sen va per un secreto calle»
- 60, 5 «Né solo una parola avriste inteso» - iperbole per difetto
- 63, 4-5 «O paladini, o gente da trincare! / Via, ala taverna, gente sancia nerbo» - invettiva con ripetizione enfatica di *gente* sotto accento di sesta
- 64, 5-8 «Ove son quei che me den fare omagio, / Che m'hano abandonato in questo giorno? / Ov'è Gan de Pontieri, ove è Ranaldo? / Ove è Orlando?» - anafora sul tipo dell'*Ubi sunt?* classico
- 64, 8 e 65, 1 «Ove è Orlando? Traditor bastardo, // Figliol de una putana, rinegato!» - accumulazione di impropri, posti a scavalco di strofa<sup>26</sup> per aumentarne la virulenza
- 66, 6 «E somigliava a cavalier soprano» - richiamo al già ironico sintagma dantesco di *Inf.* XVII 72, in rima, «Vegna 'l cavalier sovrano»
- 68, 7 «Gran meraviglia e più strana ventura» - endiadi, 'il caso più incredibile'
- 68, 8 «Che odisti mai per voce o per scrittura» - zeugma.

25 Come osserva M. Praloran, «Lingua di ferro e voce di bombardata». *La rima dell'«Innamoramento de Orlando»*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a cura di G. Anceschi, T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 861-907: 903.

26 Ho ritenuto di interporre diversamente dalle editrici dell'*IO*, che stampano: «Ove è Orlando, traditor bastardo? // Figliol de una putana, rinegato!».

Avendo il Danese Ogieri abbattuto Serpentino, tocca a lui ora essere sfidato:

	<i>vincitori</i>	<i>sfidanti</i>
6	Danese Ogieri	Re Balugante
7	Danese Ogieri	Isolieri
8	Danese Ogieri	Gualtiero da Monleone
9	Danese Ogieri	Spinella da Altomonte
10	Danese Ogieri	Matalista <sup>27</sup>
11	Danese Ogieri	Grandonio

Con l'arrivo sull'arengo del re Grandonio, la giostra prende una piega tragica per i cristiani. La sua vittoria era annunciata, «Ché in tuto el mondo, per ogni confino, / Non è di lui più forte saracino!» (49, 7-8). Il suo arrivo in campo provoca una tale paura, che Gano di Maganza, il futuro traditore di Orlando, e tutti i maganzesi (tranne Grifone) si defilano dalla corte, colpiti così dall'ostracismo di Boiardo: fatto significativo per chi, fra i seguaci di Borso e di Ercole, aveva ipotizzato che si potesse accettare, da parte degli Estensi, di essere discesi da questa «gesta perfida e vilana» (51, 5)<sup>28</sup>.

Prima di snocciolare l'impressionante lista degli sconfitti sotto le armi di Grandonio, va dato uno sguardo al montaggio degli avvenimenti, in cui i duelli veri e propri (ben tredici) vengono alternati a ottave di digressione o di descrizione, con il risultato che su 20 stanze solo 7 sono dedicate agli scontri diretti:

49-52	descrizione di Grandonio, fuga dei maganzesi, ancora su Grandonio e il suo cavallo (a cui il narratore ritorna con la formula «Hora torniamo a quel pagan horibele» [52, 1], qui impiegata all'interno del filo delle gesta di Grandonio)
53	abbattimento del Danese
54	cade il n. 12 [si veda la lista più sotto]
55, 1-6	intermezzo su Astolfo, che si sollazza fra le dame
55, 7-8 - 58	sconfitta dei nn. 13-22
59	plauso fra i cristiani all'arrivo di Olivieri di Vienna [cognato di Orlando]
60-61	scontro con Grandonio
62	sconforto del pubblico e di re Carlo per la sconfitta di Olivieri
63	derisione dei cristiani e nuove minacce di Grandonio
64-65	ira di re Carlo verso i paladini che lo hanno abbandonato
66-68	Astolfo si prepara a scendere in campo.

27 Nome nuovo, non registrato dalla tradizione cavalleresca.

28 Come non manca di notare Antonia Tissoni Benvenuti nel suo commento *ad locum*.

Ed ecco la sequenza delle vittorie di Grandonio:

	<i>vincitori</i>	<i>sfidanti</i>
12	Grandonio	Turpino
13	Grandonio	Grifone
14	Grandonio	Guido di Bergogna
15	Grandonio	Angeleri
16	Grandonio	Avino di Baviera
17	Grandonio	Avolio di Baviera
18	Grandonio	Ottone di Baviera
19	Grandonio	Bellingeri di Baviera
20	Grandonio	Ugo di Marsilia
21	Grandonio	Riciardeto
22	Grandonio	Alardo
23	Grandonio	Olivieri di Vienna

Nell'elenco va notata la posizione di Ugo di Marsilia, personaggio sconosciuto che cade defunto sotto i colpi di Grandonio; in ciò, come scrive Antonia Tissoni Benvenuti<sup>29</sup>, segue le sorti di altri personaggi praticamente ignoti che «sembrano introdotti nella narrazione solo per morire, in modo indolore perché nessuno li conosce, nemmeno il narratore». Più interessante la presenza di Turpino, arcivescovo di Reims, che compare qui come combattente dopo essere già stato citato da Boiardo nel canto primo come autore della «vera historia» (I 1 4, 1) di «Orlando innamorato», dunque la fonte, naturalmente *ficta*, del poema boiardesco. Può forse stupire, almeno da un punto di vista narratologico, che l'autore dichiarato della storia compaia anche come personaggio del poema, la qual cosa configurerebbe un incrocio di ruoli piuttosto singolare. Il narratore dell'*Innamorato*, che chiamiamo Boiardo per intenderci, si baserebbe su una fonte preesistente, inventata (fatto di normale amministrazione in letteratura), il cui autore non solo è noto, ma entra anche come personaggio del racconto, è cioè, in termini tecnici, un narratore omodiegetico di grado debole che fa parte di un racconto intradiegetico. Ma non è questa la sede per approfondire lo statuto del narratore dell'*Innamoramento de Orlando*, che attende ancora adeguate e puntuali attenzioni critiche.

A questo punto, dopo 13 abbattimenti di seguito da parte di Grandonio, nessuno ha più il coraggio di presentarsi al duello; e mentre il pagano irride tutti i cristiani, re Carlo se ne dispera, maledicendo a sua volta i suoi migliori cavalieri, spariti dalla circolazione. Di fronte a questo atteggiamento, Astolfo si sente in dovere di presentarsi contro Grandonio, con il permesso del suo re ma nella sfiducia generale (67, 5-8):

29 IO, nota a 58, 1.

Il re, turbato de altro e desdegnoso,  
 Disse: «Va pur, et aiuteti Dio!».  
 E poi, tra ' soi rivolto cum rampogna,  
 Disse: «E' ci manca questa altra vergogna!».

Particolarmente efficace, a definire i contorni disforici dell'orizzonte d'attesa, quest'ultimo "a parte" di Carlo, il cui messaggio di sconforto sarà completamente ribaltato nel prosieguo della vicenda. Se lo aspettano gli spettatori / uditori, che ricordano che Astolfo ha in mano la lancia fatata dell'Argalia.

Il canto viene rinviato al successivo proprio nel momento in cui Astolfo riempie di offese il pagano e questi è esasperato da quello che gli viene detto; le parole del paladino, espresse con il discorso indiretto, saranno riprese e citate esplicitamente tramite il discorso diretto nella prima ottava del canto terzo, che dunque ricorre a una ripresa in *amplificatio*, rilanciando e alzando la posta. La promessa conclusiva del narratore sigilla l'operazione autopromozionale (68, 5-8):

Nel'altro canto v'averò contato,  
 Se fia concesso dal Signor sopremo,  
 Gran maraviglia e più strana ventura  
 Che odisti mai per voce o per scrittura.

Constatato che è la prima volta (e lo sarà poche altre) che Boiardo si affida in chiusura al *Signor*, con un verso che ha tutta l'aria di una zeppa metrica, il riferimento finale «Che odisti mai per voce o per scrittura» potrebbe valere, semplicemente e in modo neutro, 'che non avete mai sentito o letto'; eppure la presenza come reggente del verbo *odire* privilegia la narrazione orale su quella scritta, dunque suggerisce, per una sorta di proprietà commutativa, anche per il poema appena iniziato la prelazione per la recitazione davanti a un pubblico.