NICOLE BOTTI

Voci nella tempesta. Trasformazioni di un topos dal Quattrocento ad Ariosto

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «Il Mediterraneo nel poema cavalleresco ed eroico: i viaggi e gli approdi» a cura di G. Barucci, S. Carapezza, M. Comelli, L. Degl'Innocenti, A. Perrotta, C. Zampese

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

NICOLE BOTTI

Voci nella tempesta. Trasformazioni di un topos dal Quattrocento ad Ariosto

Con questo contributo propongo una riflessione sul topos *della tempesta, incrociando un esempio tratto dal* Furioso *(canti XVIII-XIX) con un caso di tempesta presente nel canto I dell'*Altobello*, poema anonimo composto negli ultimi decenni del Quattrocento (*princeps *1476). Questo* topos*, che affonda le sue radici nell'epica classica, diventa infatti un immancabile virtuosismo tanto nei poemi anonimi della tradizione popolare, quanto nei grandi classici della letteratura cavalleresca. Il mio percorso si focalizzerà soprattutto sulle diverse voci dei personaggi che affrontano la tempesta: in quel tempo sospeso in cui i protagonisti devono fermarsi e subire l'azione della natura che prende il sopravvento su tutto, sono le loro parole, pronunciate ad alta voce o pensate, a venire incontro al lettore; le scelte che compie il narratore nell'orchestrare le voci dei personaggi segnano il tempo di queste scene, che si ripetono uguali a loro stesse eppure si differenziano profondamente nelle loro sottili declinazioni. L'analisi permetterà di vedere, da un lato, come Ariosto dialoga con l'universo cavalleresco che lo ha preceduto, dall'altro come si appropria di quella tradizione, riplasmandola col suo tocco personale.*

Questo contributo attraversa il *topos* della tempesta analizzando due tempeste corali: quella raccontata nel *Furioso* ai canti XVIII (ottave 141-145) - XIX (ottave 43-61) e quella descritta alle ottave 46-55 del I canto dell'*Altobello*, poema anonimo del tardo Quattrocento (*princeps* 1476), di cui consulto l'edizione del 1481.[1] Perché questo salto indietro, da Ariosto ai poemi anonimi della tradizione quattrocentesca? Perché grazie ai nuovi impulsi degli studi cavallereschi, si è sempre più inclini a guardare i grandi autori del genere non come delle bolle isolate, ma piuttosto come parte di un sistema complesso, caratterizzato dalla stratificazione e dall'intertestualità; una costellazione in cui anche se ci sono delle opere che spiccano e che segnano dei punti di svolta, titoli come l'*Altobello* continuano a circolare, ad avere successo, a essere letti e conosciuti da diversi strati di pubblico, compresi gli autori che scrivono i grandi capolavori. Per questo, risulta interessante una lettura incrociata di testi anche distanti, soprattutto nel caso di un *topos* come quello della tempesta, che come è noto viene da lontano, dall'epica classica, e che quando viene maneggiato da Ariosto ha già fatto una strada lunga e articolata. Riguardo a questo *topos*, è stato già osservato, infatti, come Ariosto lavora combinando: combina idee, spunti narrativi, richiami lessicali, citazioni testuali, per poi realizzare un suo mosaico di cui del resto sono state già ricostruite molte tessere: conosciamo i debiti con Virgilio, Ovidio, con Pulci, Boiardo e uscendo dal genere epico-cavalleresco, con Boccaccio.[2] Anche il poema precedente ad Ariosto si muove in un paradigma: Orvieto, a riguardo, parla, a ragione, di «una linea isotopica» che unisce i differenti casi del poema quattrocentesco

[1] La *princeps* è *Altobello e re Troiano*, Venezia, Antonio Pasqualini, 1476. Veneziana è anche l'edizione da me consultata: *Altobello e re Troiano*, Venezia, Paolo Grassi, 10 dicembre 1481. Per informazioni su quest'edizione, in particolare sull'esemplare presente alla Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, rinvio a N. BOTTI, *Altobello* scheda II. 27, in L. Degl'Innocenti-V. Gritti-G. Rizzarelli (a cura di), *La biblioteca di Ariosto. Catalogo della mostra, Biblioteca nazionale centrale di Firenze 25 settembre 2025 - 10 gennaio 2026*, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2025, 124-125. Per il *Furioso,* mi riferisco invece all'edizione del 1532 commentata da Bigi: L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, Milano, Bur Rizzoli Classici, 2012. Questo contributo è parte di un lavoro più ampio, realizzato nell'ambito di un assegno di ricerca su Ariosto e la letteratura cavalleresca coeva, che ho appena concluso con l'Università di Firenze, dipartimento DILEF, sotto la guida di Luca Degl'Innocenti. L'assegno è legato al progetto PRIN 2022 *La biblioteca dell'Ariosto. Per un nuovo commento all'«Orlando furioso»,* che coinvolge le università di Ferrara, Firenze e Milano Bicocca.

[2] Molti di questi riferimenti sono assodati e da tempo presenti nei commenti all'*Orlando furioso*, ma sulle modalità di scrittura di questo *topos* da parte di Ariosto si veda anche: G. PONTE, *Un esercizio di stile dell'Ariosto: la tempesta di mare nel canto XLI del «Furioso»,* in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione,* Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, Milano, Feltrinelli, 1976, 195-206. Per una rassegna di casi nel genere epico-cavalleresco, si veda invece G. BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580,* Venezia, Istituto veneto di scienze lettere e arti, 2006, vol. II, 1081-1162.

(compreso il capolavoro pulciano), con la tradizione del passato, includendo Boccaccio, ma anche la Bibbia, l'*Eneide,* l'*Odissea*.[3] Può essere utile, tuttavia, all'interno di questo paradigma, individuare uno scarto rispetto alla norma, ovvero la presenza in alcuni casi di elementi peculiari, che potrebbero non essere sfuggiti ad Ariosto nel momento in cui si trova a declinare a suo modo il paradigma della tempesta.

Per ragionare su tutto ciò, ho scelto come filo conduttore "le voci", il momento in cui il narratore dà spazio ai personaggi, mettendo il lettore davanti alle loro parole, che siano pronunciate in un dialogo, pensate in solitudine, sussurrate in una preghiera, gridate. Quella della tempesta è una narrazione in cui il tempo è sospeso rispetto alla trama generale del poema, ma contemporaneamente ha al suo interno un ritmo serrato, fatto di concitazione e di avvenimenti che si susseguono in un crescendo. La scelta di dare la parola ai personaggi in qualche modo comporta un rallentamento non sempre indispensabile ai fini del racconto e si trasforma quindi in un interessante strumento nelle mani dell'autore per sottolineare degli aspetti, per dirci qualcosa in più sul taglio che vuole dare alla vicenda.

Iniziamo dall'*Altobello,* la cui trama introduce un eroe nuovo nel panorama delle storie cavalleresche che nel tardo Quattrocento cominciano a circolare a stampa: si racconta infatti la vicenda del giovane, valoroso e nobile persiano *Altobello*, che si converte al cristianesimo, diventa una figura centrale nell'esercito di Carlo Magno e muore combattendo a fianco dei paladini.[4] Opera di grande fortuna e successo, da cui è derivato anche un seguito, *Il Persiano* di Francesco Cieco da Firenze (1493), l'*Altobello* conta un pregevole esemplare manoscritto e diversi incunaboli, tra cui l'edizione veneziana del 1481 che consulto per questo contributo.[5]

Il poema si apre con una scena piuttosto consueta per questi poemi: mentre tutti i paladini sono radunati a Parigi per la Pentecoste, alcuni di essi, Orlando, Rinaldo, Dudone, Oliviero e Uggieri il Danese, decidono si partire in incognito per combattere contro i saraceni; s'imbarcano a Valenza, ma dopo un viaggio inizialmente tranquillo, vengono sorpresi da una tempesta. Se leggiamo l'inizio della tempesta, all'ottava 46, troviamo molti ingredienti tipici sia di altre tempeste di poemi quattrocenteschi anonimi, sia di quelle più note:

> Cossì navigando la baronia bona
> *Con grande alegrezza zoia e festa*[6]
> *Levosi una crudelissima fortuna*
> Con tanta ria e maggior tempesta

[3] Cfr. P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978, appendice I, *La tempesta di mare,* 143-153.

[4] Su questo poema si vedano: R. ANKLI, *Il più antico poema cavalleresco a stampa nel suo contesto culturale: L'«Altobello» del 1476,* «Rassegna europea di letteratura italiana», 10, 1997, 9-28; A. MONTANARI, *Tre libri di battaglia: Altobello, Ancroia, Danese,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, 1-57; A. PERROTTA, *Alleanze necessarie: cristiani, saraceni, e persiani nell'"Altobello"*, in M. Picone, L. Rubini (a cura di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura,* Atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007, 127-144; A. PERROTTA, *Serialità e reinterpretazione: il caso dell' "Altobello" e del Persiano*, in A. Canova, P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, 107-126; A. PERROTTA, *I cristiani e gli altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto, 2017; M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento,* Roma, Salerno Editrice, 2005.

[5] Anche la copia manoscritta, *Altobello,* Oxford, Bodleian Library, Codice Canoniciano Italico, 42, è tardo quattrocentesca. Sulle stampe di questo poema si vedano: N. HARRIS, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi,* «La Bibliofilia», 95, 1993, 1-37, 101-145; 96, 1994, 15-42 e A. MONTANARI, E. STOPPINO, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio di incunaboli*, Novara, Interlinea Edizioni, 2022.

[6] Miei i corsivi.

Che per la nave non se vedea persona
Mai simile non so né parsi a questa
Sì che gli arbori e velle tutte le spezoe
Nel sconflitto mar tutti s'affonde

Li christian vedendosi a tal mercato
Non sano ciò che se debiano fare
La tempesta le coperte hebbe a spezzare
Ognun in orazion col cor adolorato
Chiama misericordia a dio chadiutare
Li debia et habia le anime conservate
Da poi che loro sono affondate.
(*Altobello,* I, 46-47)

Come accade spesso, la tempesta irrompe all'improvviso, dopo una navigazione iniziale all'insegna della serenità (qui addirittura «grande allegrezza, zoia e festa»): il cambiamento repentino dello scenario è indicato dall'arrivo di una «crudelissa fortuna», nel senso di fortunale, cui segue una tempesta di cui si sottolinea la straordinarietà («Mai simile non so né parsi a questa») e la violenza, descritta attraverso dettagli concreti, quali l'albero della nave che immancabilmente si spezza. Nell'ottava successiva, accanto ad altri particolari della furia distruttiva della tempesta, che spezza anche la coperta della nave, l'attenzione si sposta sull'intero gruppo dei paladini, di cui si sottolinea lo smarrimento dovuto all'impossibilità di agire sugli eventi («non sano ciò che se debiano fare») e si descrive l'atto della preghiera, anch'esso consueto in queste situazioni. Al momento l'equipaggio è assente dalla narrazione, ma appare nella strofa 48, quando si racconta che il vento, nonostante le preghiere, s'intensifica, al punto da spaventare anche i marinai (48,4).

Per lor preghi la fortuna non restava
Inanzi se raddoppia tuttavia
E sempre più fortemente tempestava
Sì che li marinai spaventati havia.
Quasi la nave si se abissava
Orlando ne li soi già non dormiva
Benché ricevuto havia l'affannamento
Uliver facea cotal lamento
(*Altobello,* I,48)

Negli ultimi versi dell'ottava, annunciato da un accenno a Orlando che non riesce a dormire per la paura, il focus torna sui paladini, questa volta passati in rassegna singolarmente, attraverso le loro preghiere o lamenti. Ed ecco l'interessante peculiarità: nei poemi anonimi la preghiera è un *topos* nel *topos*, spesso utilizzata per riepilogare la vita del personaggio, che rivolgendosi a Dio e ripensando alle persone care, finisce per evocare episodi e relazioni importanti della sua vita; lo stratagemma narrativo permette alla voce narrante di proporre un riassunto di storie precedenti, probabilmente già note al pubblico, aprendo in tal modo una parentesi che tuttavia sposta l'attenzione dalla tempesta stessa, riducendola piuttosto a una mera cornice. Qui invece le preghiere dei paladini permettono a chi legge, o ascolta, di restare all'interno della narrazione e le diverse voci che si susseguono consentono al contrario di illuminare uno dopo l'altro i singoli personaggi e ricordare le loro caratterizzazioni, anch'esse note al pubblico. Ed ecco che Oliviero pensa al padre e alla sorella e al dolore che proveranno nell'apprendere la morte sua e del cognato Orlando:

O padre vecchio o duca Raineri
Ch'ai tua figlia bella si ben maridata

 © Adi editore 2026

Ha dato a lei el fior de cavalieri
Quando haverai la trista giornata
Che negato sia Orlando et Oliveri
Che dirai sorella mia appresiata
Son certo che de questo morirai
Se scampo in mar non intro giamai
(*Altobello,* I, 49)

Dudone e il Danese, padre e figlio, sono presentati inizialmente in coppia, in una tradizionale preghiera in ginocchio rivolta alla Vergine e a Cristo, ma di cui ci viene restituito il dettaglio concreto della lingua in cui è pronunciata («padre e figlio in bocca sabassone» 50,5). Da questa sorta di duetto, si passa alla voce sola di Dudone, che generosamente offre la sua vita a Dio in cambio della salvezza degli altri (55, 7-8).

Così facea el Danese e Dudone
Dudon figliolo e Danese suo padre
Ingenocchiati e stanno in oratione
Pregando Christo e la Vergene Madre
Padre e figliol in bocca sabassone
Tutti piangea le persone ligiadre
Dicea Dudone or piacesse a Dio
Ch'ognun campasse e morisse sol io
(*Altobello,* I, 50)

I personaggi fanno la loro apparizione in ordine d'importanza, e infatti ecco apparire Rinaldo, che evoca la sua famiglia e il suo notissimo castello di Montalbano; tuttavia Rinaldo non prega né si offre in sacrificio, ma piuttosto si lamenta e s'infuria, inveendo in particolare contro Gano che probabilmente riderà della sua morte e contro il cugino Malagigi, che non lo sta salvando dal pericolo con le sue arti magiche.

Cossi Regnaldo se lamenta con elli
Dicendo o nobel castel de Montalbano
O madre vecchia o miseri fratelli
Allegro ormai sera el conte gano
Ai Chiarize con li occhi tanto belli
Hai il mio pensier ritratto invano
O bon Malagige con tua negromanzia
Che non mi campi de sta fortuna
(*Altobello,* I, 51)

L'anonimo autore dell'*Altobello* non rinuncia del tutto a evocare eventi passati dei personaggi, ma lo fa con una modalità diversa, basandosi sulla complicità del pubblico che non viene sottratto dall'evento drammatico narrato e che può contemporaneamente divertirsi a riconoscere, nelle differenti voci, tratti noti dei suoi amati protagonisti. Questo Rinaldo che vedendosi in punto di morte sbraita contro il suo celeberrimo nemico e con l'altrettanto noto cugino negromante è del tutto coerente con la caratterizzazione che accompagna il paladino nella tradizione quattrocentesca, a partire da quella manoscritta delle *Storie di Rinaldo* da cui spesso questi poemi attingono. Conclude la rassegna di voci Orlando, il quale, anch'esso in linea col personaggio, rivolge a Dio una preghiera composta e di buon senso, invocando l'aiuto divino perché consapevole che le sue doti cavalleresche qui sono inutili.

O signor Dio de veritate lume

 © Adi editore 2026

Orlando cominciò a tal mo parlare
Come contra pagani mio costume
Contro questa fortuna non mi posso aitare
El forte bracio non ha qui volume
A ti signor me vo recomandare.
El mar crudele sempre li percosse
Tre di e do notte con diverse botte
(*Altobello,* I, 52)

Finita questa rassegna di preghiere, la tempesta si placa e la voce narrante si sofferma sull'equipaggio che viene ora descritto come esausto e smarrito («non è niun che sapia che si facia» I,53.5). Prima di passare all'approdo e quindi a una nuova storia, c'è una tappa intermedia, anche questa scandita da una voce: il comandante prende la parola e annuncia ai naviganti un nuovo pericolo, l'avvistamento all'orizzonte di una galea di saraceni. Per quanto scosso dalla tempesta appena finita, l'ipotesi di essere catturati e fatti schiavi appare all'equipaggio un pericolo ben più temibile e infatti mentre il comandante parla i marinai si baciano, certi di andare incontro a una morte ineluttabile.

Alhor *disse el patron* fratelli miei fini
Luno latro la bocca si va basando
Io si vedo una galea de saracini.
Amazerano per andarci z(?)obando
Schiavi saremo miseri tapini
Questo intese *Regnaldo et Orlando*
Disseno al patron non haver paura
Poi alhora pigliaron l'armadura
(*Altobello,* I, 54)

La seconda parte dell'ottava mostra invece il punto di vista opposto dei paladini, espresso dalle voci di Rinaldo e Orlando, che rassicurano il comandante e si dichiarano pronti ad affrontare i nemici. Di fronte a un pericolo che diversamente dalla tempesta li trova decisamente più a loro agio, i paladini non sono più smarriti e terrorizzati. Nell'ottava 55 il ribaltamento dei ruoli è chiaro: da un lato i marinai ridotti a un coro, di cui ascoltiamo una preghiera generica e collettiva, dall'altra i paladini che indossano l'armatura e tornano ad agire, quasi con gioioso zelo («l'uno aiuta latro prestamente» I, 55,5). Nel gruppo spicca la voce di Rinaldo, che addirittura è impaziente di avvicinare la galea.

I marinari tanto son faticati
Niun di loro non suda niente
Per la galea tutti stan zerversati
Chiamando Iesu christo onnipotente
Li cavalieri tutti erano armati
L'uno aiuta latro prestamente
Disse Regnaldo Dio gratia ne fai
Che sta galea par non gionsa mai
(*Altobello,* I, 55)

Se la tempesta dell'*Altobello* si muove senza dubbio in una norma codificata, troviamo tuttavia delle peculiarità espresse dall'espediente delle voci che scandiscono l'intera narrazione: raccontano i personaggi, mostrano le dinamiche tra i due gruppi, fanno emergere i contrasti e spostano il peso dei ruoli.

Spostiamoci ora all'*Orlando furioso,* ai canti XVIII-XIX. Anche qui abbiamo una tempesta corale, con un gruppo di paladini: Marfisa, Aquilante, Grifone, Sansonetto e Astolfo, che dopo alcune avventure in Medio Oriente sono diretti verso la Francia; anche qui, dopo una navigazione iniziale tranquilla, il tempo muta all'improvviso («e poi si fe verso la sera grave», *Of.,* XVIII, 141,5). Con Ariosto, la descrizione della tempesta è più dettagliata rispetto all'*Altobello*: ci sono effetti sonori, visivi, un impiego corposo del lessico tecnico e i danni della tempesta sono raccontati minuziosamente. Amplificata e dilatata è anche la descrizione del lavoro dell'equipaggio, che nell'*Altobello* era evocato solo a tempesta finita, per motivare la stanchezza dei marinai; nell'episodio ariostesco invece si descrive in dettaglio lo zelo dei marinai a lavoro, con delle modalità già sviluppate da Pulci. All'altezza temporale del *Furioso* la tempesta è a tutti gli effetti un esercizio di stile, all'interno del quale Ariosto si muove per amplificazione, rendendo più ricco di dettagli uno schema che appartiene a un paradigma comune. Se guardiamo alla struttura delle due tempeste, vediamo diversi elementi che combaciano.

- gruppo di paladini s'imbarca allo scopo di andare a combattere
- navigazione iniziale tranquilla
- improvvisa tempesta
- gruppo di persone che fa qualcosa
  nell'*Altobello* tutti genericamente pregano - nel *Furioso* i marinai lavorano

- Nonostante l'azione svolta la tempesta continua, anzi peggiora.

La narrazione s'interrompe e riprende al canto XIX, ottava 46, dove troviamo anche qui, la presenza di voci: nell'*Altobello*, dopo che la tempesta peggiorava, c'era un primo focus sulle voci, dei paladini che pregavano o si lamentavano. Qui le voci sono invece quelle dei marinai, che dopo aver lavorato vanno a rapporto dal comandante e ognuno dà la sua opinione su dove si possa trovare la nave

> *Chi dice:* - Sopra Limissò venuti
> Siamo, per quel ch'io trovo alle seccagne; -
> *Chi:* - di Tripoli appresso i sassi acuti,
> dove il mar le più volte i legni fragne; -
> *chi dice*: - siamo in Satalia perduti,
> per cui più di un nocchier sospira e piagne. –
> Ciascun secondo il parer suo *argomenta*,
> ma tutti ugual timor preme e sgomenta.
> (*Orlando furioso,* XIX, 46)

Ci troviamo in una declinazione decisamente più laica: non ci sono preghiere o suppliche e le voci pronunciano affermazioni pragmatiche, dando concrete opinioni (come sottolineato dal verbo «argomenta»). Ma anche qui come nell'Altobello, le persone che prendono la parola hanno paura (elemento immancabile) e abbiamo ancora una successione di voci riportate con il discorso diretto una dopo l'altra separatamente.

La descrizione prosegue, con altri elementi ricorrenti, quali il timone che si spezza e il timoniere che affoga,[7] per poi tornare ai paladini spaventati; qui Ariosto inserisce le preghiere, altro ingrediente immancabile:

> Al monte Sinai fu peregrino,
> a Gallizia promesso, a Cipro, a Roma,
> al Sepolcro, alla Vergine d'Ettino,
> e se celebre luogo altro si noma.
> […]
> (*Orlando furioso,* XIX, 48, 1-4)

All'interno della formula frequente del voto di pellegrinaggio, Ariosto utilizza però tutte formule impersonali proprio per non farci identificare nessuna voce, solo l'atto generico della preghiera, esemplificata attraverso i luoghi di devozione. Si riprende la descrizione con altri dettagli, fino a che dopo una breve preghiera collettiva la tempesta cessa.

Anche nel *Furioso,* non si passa subito alla fase dell'approdo, ma c'è una tappa intermedia annunciata dalla voce del comandante che, come nell'*Altobello*, vede qualcosa che lo spaventa; questo spiega infatti ai paladini che stanno arrivando all'isola delle femmine omicide, donne guerriere spietate, con una terribile usanza che esercitano su chiunque finisca nelle loro mani: il malcapitato deve combattere contro dieci cavalieri e soddisfare a letto dieci donne, altrimenti sarà fatto schiavo. Il comandante non ha dubbi:

> […]
> voglio – dicea – ch'innanzi il mar m'affoghi
> ch'io senta mai di servitude i giochi
> (*Orlando furioso,* XIX, 59, 7-8)

Il nemico è diverso (nell'*Altobello* saraceni, qui femmine omicide) ma la previsione è la stessa, quella della schiavitù certa e anche qui questo pericolo spaventa il comandante più della tempesta che hanno appena attraversato.

Abbiamo di nuovo un contrasto tra il punto di vista dell'equipaggio e quello dei paladini, contrasto ancora più sviluppato, perché i primi non ne vogliono sapere di approdare, mentre i cavalieri non temono quest'ipotesi, anzi «Bramavano i guerrier venire a proda» (*Of.,* XIX, 61, 1).

> *Del parer del padrone* i marinari
> e tutti gli altri naviganti furo;
> *ma Marfisa e' compagnia eran contrari,*
> che più che l'acque, il lito avean sicuro.
> Via più il vedersi intorno irati i mari,
> che cento mila spade era lor duro.
> Parea lor questo e ciascun altro loco
> dov'arme usar potean,da temer poco.
> (*Orlando furioso,* XIX, 60)

Il conflitto viene raccontato senza un discorso diretto, ma attraverso la voce narrante che riporta le opinioni discordanti dei due gruppi, con una focalizzazione ironica su Astolfo, il quale dopo aver riso dell'usanza del luogo, pensa comunque di aver facilmente la meglio in quanto conta di usare il

[7] Secondo Bigi «Le immagini sono forse suggerite da Orazio, *Carm.,* I, III, 9-11 […]». Cfr. *O.f.,* XIX, 47, n.2, 648. L'elemento è in ogni caso frequente, lo si ritrova anche in Pulci e in altre tempeste ariostesche.

 © Adi editore 2026

corno magico. Anche se non ci sono dei dialoghi veri e propri lo scontro viene descritto quasi come un battibecco in cui a marcare i pareri opposti sono verbi riferiti all'espressione orale:

> […]
> Pigliare il porto l'una parte *loda*,
> e l'altra *biasma* e sono alle contese;
> ma la più forte in guisa il padron stringe,
> ch'al porto suo malgrado il legno spinge.
> (*Orlando furioso,* XIX, 61,5-8)

Nella narrazione delle tempeste cavalleresche la dinamica tra gruppi non è una novità, ma più frequentemente è tra saraceni da un lato, cristiani dall'altro, qui invece Ariosto racconta i diversi punti di vista e rapporti di forza tra equipaggio e paladini, che alla fine hanno la meglio. Il segmento si conclude con l'arrivo all'orizzonte di una galea inviata dall'isola (ancora una galea) che li cattura e li porta con sé.

Questa lettura parallela ci mostra da un lato una profonda differenza: come è stato più volte detto, quando arriva nelle mani di Ariosto il *topos* della tempesta ha fatto molta strada e l'autore del *Furioso* attinge a un paradigma che intanto si è arricchito esponenzialmente e su cui si muove a sua volta per amplificazione, come sempre personalizzando e adattando tutto al proprio discorso narrativo. Allo stesso tempo diversi elementi ci permettono di pensare a un Ariosto non solo conoscitore della tradizione letteraria quattrocentesca, ma forse lettore proprio di questa tempesta dell'*Altobello,* di cui sembra avere presente la struttura non solo nei tratti più convenzionali, ma anche nei tratti peculiari, come il doppio finale con il nuovo pericolo all'orizzonte, la dinamica tra gruppi declinata nella versione equipaggio/paladini e non saraceni/paladini. Soprattutto, spicca il comune utilizzo dell'elemento narrativo delle voci, che in entrambi gli episodi danno il ritmo alla narrazione, permettono di mostrare contrasti e dinamiche tra gruppi, fanno emergere i personaggi, con i loro pensieri e caratterizzazioni.

Nel misurarsi con questo *topos* Ariosto attinge a un paradigma collettivo di cui conserva tracce definite nella sua memoria, riadattandolo e plasmandolo, creando una versione molto più laica, dove a tratti ricalca e riplasma, a tratti crea. Il risultato è un gioco attraverso il quale da un lato colloca il suo poema all'interno di quella costellazione cui accennavo prima e al contempo ne marca la distanza.