GIULIA MARIA ROMANO

*«Passar credesti il mar, né pagar naulo»: lo spazio mediterraneo nell'*Orlando furioso

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

GIULIA MARIA ROMANO

*«Passar credesti il mar, né pagar naulo»: lo spazio mediterraneo nell'*Orlando furioso

*L'*Orlando furioso *si apre con l'immagine dell'attraversamento del mar Mediterraneo,* limes *e* discrimen *tra Occidente e Oriente, barriera infranta che introduce allo scontro tra Cristiani e Saraceni culminante nell'assedio di Parigi. La città francese diverrà centro di attrazione e irradiazione delle erranze cavalleresche, nondimeno il Mediterraneo costituirà non solo lo scenario privilegiato per alcuni episodi irrinunciabili del poema, ma anche, come tutte le distese marine, forza naturale imponderabile con cui gli uomini entrano in relazione in uno spazio impari. Il contributo si propone di analizzare alcuni episodi talassici significativi dal punto di vista dei personaggi, osservando come questi impieghino le loro capacità razionali per resistere al potere trasformativo delle acque, ineludibile quando si giunge, sul finire del poema, nel cuore del Mediterraneo.*

L'idea che il mare come spazio reale e simbolico rivesta un ruolo non secondario nell'*Orlando furioso* è presto offerta al lettore in alcuni luoghi privilegiati del testo che lo pongono sotto il segno dei viaggi per mare: il poema, infatti, si apre con l'immagine di un attraversamento del Mediterraneo («che furo al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare e in Francia noquer tanto» I, 1),[1] *limes* e *discrimen* tra Oriente e Occidente, confine proprio e simbolico infranto che introduce allo scontro tra Cristiani e Saraceni; per poi chiudersi, nell'esordio del canto XLVI, con la fortunatissima metafora nautica che associa il poema, ormai terminato, alla nave finalmente giunta al porto («Or, se mi mostra la mia carta il vero, / non è lontano a discoprirsi il porto» XLVI 1).[2] Il mare, nel quale il narratore ha temuto di perdersi, possiede fuor di metafora una sua dimensione reale e concreta all'interno del poema,[3] dando corpo alla vastità degli spazi che i personaggi attraversano – che sia per nave o in volo – e, al contempo, rappresentando un confine, una barriera fisica utile a tracciare la geografia reale e immaginaria del *Furioso*, sebbene la soglia liquida privilegiata dal poeta ferrarese sia quella fluviale.[4] Sotto il profilo simbolico, nonostante il poema sia composto nella stagione delle grandi navigazioni oceaniche, le distese marine rimangono luogo del pericolo, dell'ignoto e dell'imponderabile,[5] le cui tempeste, agitate dal vento, divengono emblema dell'instabilità della

[1] Tutte le citazioni dell'*Orlando furioso* sono tratte da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 2010. Si indicheranno i canti con i numeri romani e le ottave con i numeri arabi.

[2] Per la metafora nautica cfr. E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, 157-161 (trad. it. di A. Luzzatto-M. Candela, *Letteratura europea e Medio evo latino*, a cura di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022, 185-189). Per i modelli medievali e umanistici cfr. il commento di E. Bigi in L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, Milano, BUR Rizzoli, 2013, 1469.

[3] Sul rapporto tra *topos* letterario e luogo fisico nel cavalleresco cfr. R. BRUSCAGLI, *Il paesaggio di prova tra Boiardo e Ariosto*, in M. Residori (a cura di), *Espaces chevaleresque et heroïques de Boiarde au Tasse*, Paris, CIRRI, 2008, 19-31.

[4] Sull'uso degli assi idrografici per indicare i confini delle regioni cfr. D. PAPOTTI, *Geografie ariostesche. Coordinate verticali ed orizzontali nell'Orlando furioso*, «Romance Languages Annual», IX (1998), 293-299. Sulla preferenza accordata ai fiumi cfr. D. DALMAS, *Acque ariostesche*, «Status Quaestionis», 2018, 14, 61-84: 77.

[5] A proposito del mare nell'*Orlando furioso* è irrinunciabile il lungo saggio di A. ROCHON, *Le mer dans le 'Roland furieux'*, in A. Doroszlaï et al. (a cura di), *Espaces réels et espaces imaginaires dans le 'Roland furieux'*, Paris, CIRRI, 1991, 129-249. A proposito del mare come simbolo dell'imponderabile C. SPILA, *Mare*, in R. Ceserani-M. Domenichelli-P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. 2, 1407-1423: 1407: «Anche quando, in epoca moderna, nell'età delle grandi navigazioni oceaniche, le rappresentazioni cartografiche si fecero più fedeli e le carte del mondo meno teoriche, il problema dei confini del mare rimase come retaggio di una memoria cosmogonica […]». In Ariosto la lunga durata dell'immagine risalta con maggiore intensità non solo alla luce del documentato interesse della corte estense per la cartografia e le nuove scoperte geografiche, ma anche per il riflesso che queste hanno nel poema. Si pensi, già nell'edizione del 1516, al viaggio di Ruggero che ripropone la rotta colombiana e alla predizione di Andronica, aggiunta nel '32, per i quali mi limito a citare M. VERNERO, *Studi critici sopra la geografia nell'Orlando furioso*, Torino, Tipografia Palatina di Bonis e Rossi, 1913, 70-81 e 100-111; M. BONTEMPELLI, *Ariosto geografo*, in P. Rocca (a cura di), *L'ottava d'oro*, Milano, Mondadori, 1933, 547-568; A. DOROSZLAÏ, *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste*

Fortuna,[6] scompaginando i disegni dei personaggi e dirottando il loro movimento con funzione narrativa di «rapido sconvolgimento, di brusco cambiamento di rotta nella narrazione senza bisogno di altre narrazioni».[7] Infine, il mare, accanto a boschi, spiagge, isole e monti, è stato oggetto di studio in quanto paesaggio del poema,[8] al quale è stato più recentemente riconosciuto un ruolo funzionale nell'«assolvere, coadiuvare o, in alcuni casi, ostacolare funzioni specifiche del tempo narrativo e del sistema dei personaggi».[9]

In questo contributo, attraverso alcuni episodi talassici significativi, si intende indagare il confronto tra l'uomo e il mare, forza naturale imponderabile, pericolosa e al contempo purificatrice, rovesciando il punto di vista consueto, quello del mare e della tempesta, per osservare le modalità con le quali i personaggi entrano in relazione con le distese marine nel tentativo di resistere agli esiti rovinosi e ai poteri trasformativi delle acque.

A proposito della necessità di ponderare le proprie azioni per attraversare il mare ci avvertono nei primi canti del poema due personaggi coinvolti in vicende arcinote: Rinaldo e Astolfo. Il primo, infatti, si imbatte in una terribile tempesta – la prima del *Furioso* –, già presagita dal mare grosso, ma che il cavaliere, offuscato dal suo desiderio di inseguire Angelica e irato per l'ordine impartitogli da re Carlo, sottovaluta e osa sfidare:

> […]
> a quella via si fu *subito* volto,[10]
> et a Calesse in poche ore trovossi;
> e giunto, il dì medesimo imbarcossi.
>
> *Contra la voluntà d'ogni nocchiero,*
> *per gran desir che di tornare avea,*
> *entrò nel mar ch'era turbato e fiero,*
> *e gran procella minacciar parea.*
> (II, 27-28)

Mentre i rischi dei viaggi per mare sono prevedibili nel caso di Rinaldo, questi sono forse più celati nell'episodio che vede per protagonista Astolfo nel canto VI, ancorché la responsabilità sia lucidamente attribuita dal duca d'Inghilterra alla propria avventatezza. Nel racconto di secondo

---

soumise à l'épreuve des cartes, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998; M. ROSSI, *La geografia dell'Orlando furioso. Sul sapere geo-cartografico alla corte estense*, in M. Bordin, P. Trovato (a cura di), *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Firenze, Olschki, 2006, 97-138.

[6] G. BARLUSCONI, *L'"Orlando furioso" poema dello spazio*, in E.N. Girardi (a cura di), *Studi sull'Ariosto*, Milano, Vita e pensiero, 1977, 39-130: 128.

[7] M.C. CABANI, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando furioso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, 220. Sulla fortuna del *topos* della tempesta nel cavalleresco mi limito a citare P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1900², 146: «Esser colti e sbattuti da procelle, è da un pezzo la sorte dei personaggi che s'abbandonano al mare nei nostri romanzi cavallereschi. […] Non si saprebbe immaginare un espediente più comodo per trarre i personaggi fuori di via, a paesi inospiti, dove abbiano a incontrare avventure, pericoli, dove possano far prove mirabili di prodezza». E, a partire da Rajna, L. BLASUCCI, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, 163-174.

[8] Cfr. F. BETTI, *Annotazioni sul paesaggio nell'Orlando furioso*, «Italica», XLV, n. 3, 1968, 329-344; G. BARLUSCONI, *L'"Orlando furioso" poema dello spazio…*; G. GETTO, *L'«Orlando furioso» e la poesia dello spazio*, in Id., *Tempo e spazio nella letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1983, 77-120; U. MOTTA, *Spazi (e luoghi) nelle scritture letterarie del primo Rinascimento*, «Lettere italiane», LXIV (2012), 1, 11-35.

[9] E. STOPPINO, *Paesaggio*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, 321-339: 321. A partire dalle considerazioni di Stoppino, Dalmas ha indagato il ruolo svolto dal mare in relazione agli aspetti macrostrutturali del poema (cfr. D. DALMAS, *Acque ariostesche*…).

[10] In tutti i testi del *Furioso* citati il corsivo è nostro.

grado destinato a Ruggero con il quale Ariosto riannoda le fila boiardesche, l'autore fa pronunciare al mirto-Astolfo un giudizio sul suo comportamento:

> « […]
> E volendo vedere una sirena
> che col suo dolce canto acheta il mare,
> passian di qui fin su quell'altra arena,
> dove a quest'ora suol sempre tornare».
> E ci mostrò quella maggior balena,
> che, come io dissi, un'isoletta pare.
> *Io che fui troppo* (e me n'incresce)
> *volonteroso*, andai sopra quel pesce.
> (VI, 40)

Astolfo definisce se stesso «troppo volonteroso», attribuendo al proprio attraversamento la stessa "impetuosità" che era stata poco prima di Rinaldo nell'affrontare la tempesta, e aggiungerà di essersi immediatamente pentito della sua ingenuità («Di mia sciochezza tosto fui pentito; / ma troppo mi trovai lungi dal lito» VI, 41). L'avventato attraversamento del mare di Rinaldo e Astolfo provocherà per i personaggi un cambiamento di scenario – la trasformazione di Astolfo in mirto, infatti, non sarà da imputarsi al mare, quanto alla maga Alcina –. Tuttavia, l'avvertimento del mirto-Astolfo ci spinge a osservare le intenzioni e le dinamiche con cui i personaggi entrano in relazione con le acque nel poema. Nessun attraversamento per mare, infatti, può avvenire senza ponderare le proprie azioni e se stessi, per la sua natura indomabile e imponderabile o, per dirla con Rochon,[11] estranea e ostile, ancor di più per quel particolare «animale terrestre» che è l'uomo, ritrovatosi a sfidare un elemento di cui non ha il dominio.[12]

La pericolosità degli abissi trova, invece, massima espressione negli episodi che vedono la presenza dell'orca dell'isola di Ebuda, contro la quale lotteranno tanto Ruggero quanto Orlando in una ricercatissima simmetria che ci consente di osservare le differenti strategie impiegate dai due personaggi nello scontro.[13] Il primo ad affrontare l'orca è Ruggero, il quale gode del vantaggio di muoversi a cavallo dell'ippogrifo, dominando una dimensione estranea all'uomo, quella aerea, su cui insiste la similitudine dell'aquila:

> *Come d'alto venendo aquila suole*,
> ch'errar fra l'erbe visto abbia la biscia,
> o che stia sopra un nudo sasso al sole,
> dove le spoglie d'oro abbella e liscia;
> *non assalir da quel lato la vuole*
> *onde la velenosa e soffia e striscia*,
> ma da tergo la adugna, e batte i vanni,
> acciò non se le volga e non l'azzanni:
>
> così Ruggier *con l'asta e con la spada*,
> non dove era de' denti armato il muso,
> ma vuol che 'l colpo tra l'orecchia cada,

[11] A. ROCHON, *Le mer*…, 245: «[…] restait encore une force étrangère et hostile, […] presque toujours affectée d'une connotation fondamentalement négative […]».

[12] Bodei pone l'accento sulla natura terrestre dell'uomo, il quale impara progressivamente a dominare anche gli altri elementi, conservando la paura del mare fino alla «fase "oceanica" della storia» che coincide con l'età moderna. Cfr. R. BODEI, *Navigatio vitae*, in *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, Roma, Salerno editrice, 2006, 21-35: 21.

[13] Cfr. C. SEGRE, *Canto XI*, in G. Bucchi, F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, vol. 1, 315-325: 321-322.

or su le schene, or ne la coda giuso.
Se la fera si volta, ei muta strada,
et a tempo giù cala, e poggia in suso:
ma come sempre giunga in un dïaspro,
non può tagliar lo scoglio duro et aspro.
(X, 103-104)

L'utilizzo degli strumenti convenzionali per un cavaliere, l'asta e la spada, seppur in volo, sembra però renderlo incapace di infliggere alcun danno alla bestia. L'orca, infatti, riesce a neutralizzare il suo vantaggio aereo provocando il sommovimento delle acque, preannunciato dalla similitudine della mosca e del mastino:

Simil battaglia fa la mosca audace
Contra il mastin nel polveroso agosto,
o nel mese dinanzi o nel seguace,
l'uno di spiche e l'altro pien di mosto:
negli occhi il punge e nel grifo mordace,
volagli intorno e gli sta sempre accosto;
e quel suonar fa spesso il dente asciutto:
ma un tratto che gli arrivi, appaga il tutto.
(X, 105)

Sarà quindi costretto ad affrontare la bestia, abbandonando asta e spada («*Prese nuovo consiglio*, e fu il migliore, / di vincer *con altre arme* il mostro crudo» X, 107) e utilizzando gli strumenti magici (dunque non naturali, ovvero l'anello e lo scudo), con i quali non vincerà certo la bestia, limitandosi, invece, a fuggirla. Se Ruggero non subirà le conseguenze catastrofiche di uno scontro avventato, neppure riuscirà a beneficiarne il suo onore: il prosieguo dell'episodio, infatti, ci consegna l'indimenticabile immagine del progenitore della casa d'Este, beffato da Angelica resasi invisibile grazie alle virtù dell'anello, mentre tenta di spogliarsi dell'armatura per possedere la bella saracena.

Molto diverso è, d'altra parte, lo scontro tra Orlando e l'orca, al quale il paladino giunge con l'intento precipuo di combatterla, consentendogli di pianificare le sue azioni e di affrontare la bestia con la sua proverbiale saggezza.

Sopra l'isola sorti, Orlando disse:
al suo nocchiero: - Or qui potrai fermarte,
e 'l battel darmi; che portar mi voglio
senz'altra compagnia sopra lo scoglio.

E *voglio la maggior gomona meco*,
e l'àncora maggior ch'abbi sul legno:
io ti farò veder perché l'arreco,
se con quel mostro ad affrontar mi vegno. –
Gittar fe' in mare il palischermo seco,
con tutto quel ch'era atto al suo disegno.
Tutte l'arme lasciò, fuor che la spada;
e vêr lo scoglio, sol, prese la strada.
(XI, 30-31)

Non casualmente Orlando, prima dell'arrivo, richiede all'equipaggio ancora e gomena, strumenti impiegati dall'uomo per imporre il proprio controllo sul mare, oggetti atti al controllo dell'imponderabile. L'adattamento premeditato di Orlando alla battaglia acquatica è rimarcato prima dalla similitudine col granchio impiegata per descrivere il suo arrivo («Si tira i remi al petto, e tien le

spalle / volte alla parte ove discender vuole; / a guisa che del mare o de la valle / uscendo al lito, *il salso granchio suole*» XI, 32) e poi, ancora, dai versi con cui si torna a insistere sul solo uso dell'ancora e della gomena («Nel fodero lasciando il brando piatto: / l'àncora con la gomona in man prese» XI, 36). Soltanto quando le fauci del mostro sono immobilizzate e il paladino ha modo di muoversi, per così dire, come in uno scontro terrestre, ricorrerà all'uso della spada per ferire l'orca. La proverbiale saggezza di Orlando è qui messa al servizio di un'esigenza pratica: l'ancora, conficcata nel palato e nella lingua, impedisce all'orca di inghiottire il paladino e consente al conte di rimanere in bilico tra l'interno e l'esterno del mostro e combatterlo senza immergersi nella bestia. Questo mi sembra gli consenta, in accordo con la lettura dell'episodio che ne fatto Balducci,[14] di mantenere non solo il controllo nello scontro, ma anche del proprio destino: non immergendosi nel ventre dell'orca, Orlando rifugge il contatto con dell'indeterminato, i cui poteri catartici e trasformativi avevano invece agito sull'archetipo biblico di Giona immerso nel ventre della balena. Orlando, infatti, affrontata l'orca e l'ira del popolo di Ebuda, mantiene il suo decoro di paladino, massimamente manifestato nella volontà di coprire la nudità di Olimpia e in netto contrasto con il desiderio sessuale di Ruggero. A consentirgli di sfuggire al potere catartico del mare e al pericolo di essere inghiottito dall'orribile mostro è, quindi, la sua profonda consapevolezza della dinamica dello scontro, che si concretizza nel «suo disegno». Uno spazio della prova, quello marino di questi due episodi, in cui Orlando ha la meglio perché capace di porre la sua saggezza a servizio dell'impresa, abbandonandosi al combattimento acquatico e rinunciando agli strumenti propri del combattimento terrestre perché svantaggiosi, per poi ricorrervi, quando opportuno, sancendo la vittoria dell'uomo sulla natura.

In un gioco di sottili contrapposizioni quest'immagine del paladino viene rovesciata, invece, nel canto XXXIX in cui, costretto al rinsavimento, non potrà più sfuggire ai poteri catartici delle acque. Mentre nel canto XI Orlando, dopo aver rivelato la sua forza fisica trascinando la bestia a riva per sfuggire all'acqua che stava per sommergerlo e, deturpato nell'aspetto dal sangue dell'orca, era stato immediatamente riconosciuto da Oberto, diversamente avviene quando è in preda alla follia. Ogni elemento viene puntualmente rovesciato di segno: nessuno è in grado di riconoscere Orlando imbestialito, il cui doppio riconoscimento avviene prima grazie a Fiordiligi, quasi «proiezione dell'onniscienza dell'autore»,[15] e solo dopo da Astolfo, che ne aveva ricevuto segno nel Paradiso Terrestre.

> Il re d'Ibernia, *ancor che fosse Orlando*
> *di sangue tinto, e d'acqua molle e brutto,*
> *brutto del sangue* che si trasse quando
> uscì de l'orca in ch'era entrato tutto,
> pel conte l'andò pur raffigurando;
> tanto più che ne l'animo avea indutto,
> tosto che del valor sentì la nuova,
> ch'altri ch'Orlando non faria tal pruova
> (XI, 61)
>
> Fiordiligi mirò quel nudo in fronte,
> e gridò a Brandimarte: – Eccovi il conte!
>
> Astolfo tutto a un tempo, ch'era quivi,
> che questo Orlando fosse, ebbe palese
> per alcun segno che dai vecchi divi
> su nel terrestre paradiso intese.
> *Altrimente restavan tutti privi*
> *di cognizion di quel signor cortese;*
> *che per lungo spezzarsi, come stolto,*
> *avea di fera, più che d'uomo, il volto.*

[14] M.A. BALDUCCI, *Il destino di Olimpia e il motivo della donna abbandonata*, «Italica», LXX (1993), 3, 303-328.

[15] P. LARIVAILLE, *Canto XL*, in *Lettura*…, vol. 2, 435-461: 451. Anche S. BOZZOLA, *Canto XXXIX*, in *Lettura*…, vol. 2, 411-434: 422: «Il […] riconoscimento è ora reso per via narrativa, grazie all'intervento di Fiordiligi […]. Del resto, proprio questa sembra la funzione narrativa di Fiordiligi, il solo personaggio che, incontrandolo, riconosce Orlando almeno altre due volte prima di questa», segnalando in nota XXIV, 74 e XXIX 44.

(XXXIX, 44-45)

Di più, mentre il conte tenta di resistere alla cattura, la sua forza straordinaria è ancora una volta rivelata dalla capacità di trascinamento di tutti i cavalieri che tentano di trattenerlo. Tuttavia, mutata di segno, la forza saggiamente impiegata con l'orca viene qui rovesciata in ferina e istintuale, come mette in luce l'immagine del toro con cui il narratore introduce la scena:

L'orca a seguire il canape *è costretta*
da quella forza ch'ogni forza eccede,
da quella forza che più in una scossa
tira, ch'in dieci un argano far possa.
(XI, 41)

C'ha visto toro a cui si dia la caccia,
e ch'alle orecchi abbia le zanne fiere,
correr mugliando, *e trarre ovunque corre*
i cani seco, e non potersi sciorre;

imagini ch'Orlando fosse tale,
che tutti quei guerrier seco traea.
(XXXIX, 52-53)

A suggellare il rovesciamento è l'immersione che Orlando aveva rifuggito nel canto XI. Ormai legato con nodi scorsoi, la sua forza fisica e la sua razionalità non gli consentono più di sfuggire alle virtù trasformative delle acque: non solo sette volte lavato per rimuovere «brutta rugine e la muffa», ma sette volte propriamente immerso nelle acque del Mediterraneo – non a caso le acque che rappresentano simbolicamente e fisicamente il cuore dello scontro tra Cristiani e Saraceni, per il quale il suo rinsavimento è ora imperativo –, capaci di purificare il corpo e offrire verità e pace, proprio come nell'esempio biblico.

Sentendo l'acqua il cavallier di Francia,
che troppo abonda, a nuoto *fuor ne viene*
[…]
(XI, 40)

Commanda Astolfo che sia quindi mosso,
che dice voler far che si risani.
Dudon ch'è grande, il leva in sue le schene,
e porta al mar sopra l'estreme arene.

Lo fa lavar Astolfo sette volte,
e sette volte sotto acqua l'attuffa;
sì che dal viso e da le membra stolte
leva la brutta rugine e la muffa.
(XXXIX, 55-56)

Finalmente riacquisito il senno per mezzo dell'ampolla ottenuta da Astolfo sulla luna, il paladino è dunque restituito alla causa cristiana, in cui metterà a servizio la sua saggezza, prima tutta asservita all'inchiesta amorosa. Il processo di recupero della sua identità, che ha inizio con il riconoscimento dell'alterità in se stesso («si maraviglia che nudo si vede, / e tante funi ha da le spalle al piede» XXXIX, 59), si configura come un percorso, indotto ma volutamente ricercato («Ogni suo studio, ogni disio rivolse / a racquistar quanto già amor gli tolse» XXXIX, 61), che culminerà con il recupero delle armi e, poi, nell'episodio del triplice duello di Lipadusa.[16] Nel rinsavimento di Orlando, dunque, le acque del mar Mediterraneo giocano un ruolo fondamentale nel lavare e purificare il paladino perché possa riconquistare il senno, in un processo catartico ora ineludibile in assenza delle sue facoltà razionali, necessario perché il poema possa concludersi. E, nell'ottica della

[16] Non stupisce che questo avvenga su un'isola, il cui naturale isolamento è rimarcato da Ariosto («Una isoletta è questa, che dal mare / medesmo che li cinge, è circonfusa» XL, 55). Isola, in bilico tra due elementi archetipici, il mare e la terra, si propone tradizionalmente come luogo di "ricostruzione" (cfr. M. DOMENICHELLI, *Utopie marine. Viaggi, naufragi, isole*, in *La letteratura del mare*…, 183-198), dell'identità del conte Orlando e, sul piano collettivo, di ricomposizione dell'ordine provocato dalla guerra.

chiusura, agisce ancor prima l'orizzonte liquido che, per volere della Fortuna, consente a Orlando di raggiungere indisturbato le coste africane grazie al «mare in calma» (XXX, 14).

Quando il mare inizia a collaborare alla chiusura dei filoni narrativi, neppure il possesso delle facoltà razionali può consentire ai personaggi del poema di vincere le forze talassiche.[17] A mostrarcelo sono due episodi in particolare in cui, pur ponderando saggiamente i rischi e affrontando il mare con perizia, i rispettivi piani di Agramante e Ruggero sono infranti da ciò che il mare riserva loro. Nel corso del canto XXXIX e XL, Agramante si dimostra particolarmente saggio nel ponderare il pericolo delle acque. Egli, infatti, differisce per due giorni la partenza riconoscendo i venti contrari e spiega le vele solo quando questi appaiono favorevoli («Vi ste' duo dì per chi fuggia raccorre, / e perché venti eran contrari e pravi: / fece lor dar le vele il terzo giorno; / ch'in Africa credea di far ritorno» XXXIX, 73). Nondimeno, il mare ha predisposto per ciò che rimane dell'esercito africano un altro pericolo: si tratta della flotta di Astolfo, che li travolge scagliando su di loro colpi forti e assidui al punto da essere assimilati a una tempesta («Poi cominciaro oprar le mani e il senno, / e ferro e fuoco e sassi di gran pondo / *tirar con tanta e sì fiera tempesta*, / che mai non ebbe il mar simile a questa» XXXIX, 81).[18] Sarà poi una tempesta reale, nel canto XL, a spingere Agramante, che ancora una volta saggiamente non sfiderà il mare, ad approdare a Lipadusa, dove le forze saracene subiranno la sconfitta definitiva.

Così avviene anche per Ruggero nel canto XLI, il quale, salpando insieme ai sette re africani liberati da Dudone con il vento favorevole («[vento] che da principio la gonfiata tela / drizzò a camino, e diè al nocchier baldanza» XLI, 8), è immediatamente sorpreso da una tempesta reale – meno sorpreso sarà il lettore, che sa che attributo del vento è la perfidia. La forza della tempesta sarà tale da non lasciare spazio ad alcun tentativo razionale di controllare la nave, isolata in mare aperto (si leggeva poco prima, infatti, che «il lito fugge, e in tal modo si cela, / che par che ne sia il mar rimaso sanza» XLI, 8).[19] L'assenza di terra sarà anche assenza di speranza e tutti i passeggeri troveranno la morte nel tentativo di salire sul palischermo, meno che Ruggero, unico superstite per il quale la tempesta muta in «metafora di una situazione di incertezza interiore e veicolo simbolico della purificazione e della rinascita».[20] Le acque possono ora esercitare anche su Ruggero i poteri catartici del mare che aveva rifuggito in volo e con gli strumenti magici nel canto X. Il battesimo, a lungo differito, è il vero pericolo, in senso etimologico di prova, che gli riserva il mare, il prezzo da pagare per averlo attraversato («Passar credesti il mar, né pagar naulo» griderà l'eremita in XLI, 53).

Mi pare che a partire da questi episodi che abbiamo attraversato si possano trarre alcune considerazioni: i personaggi del *Furioso* che entrano in relazione con l'elemento equoreo si confrontano con una forza della natura che, anche nella stagione delle grandi navigazioni, rimane insondabile, imprevedibile, scrigno di *monstra* orribili e prodigiosi, contro cui è imperativo il ricorso

[17] L'analisi di Dalmas ha messo in luce come il mare rappresenti un principio compositivo che, nella prima parte del poema, emerge come «elemento che si oppone alla volontà di spostamento dei personaggi» con tempeste e bonacce, mentre, nella seconda parte, pur continuando «ad agire al di sopra degli espliciti desideri dei personaggi, […] li conduce nei luoghi necessari al ricongiungimento delle linee narrative e alla risoluzione delle vicende principali. […] Tutti gli sfrenati scatenamenti del mare, l'ingovernabilità delle acque, gli scontri dei desideri contrapposti si mostrano quindi ora complessivamente governati da una volontà superiore, che porta alla conclusione e all'approdo nel porto dell'ultimo canto»: D. DALMAS, *Acque ariostesche*…, 72 e 77-78.

[18] Sull'episodio si sofferma anche Dalmas per mostrare le sorprese positive che produce il mare per accelerare la chiusura del filone narrativo (Ivi, 75).

[19] «L'equipaggio non pensa già di rivolgersi alle potenze divine od a quelle infernali; ma questa volta dimentica persino le più elementari norme consuetudinarie, come quella di affrontare il tempo con la velatura ridotta, con "umil vele". Peggio, il nocchiere non riesce e non sa tener la prua al mare, ed il legno per poco non si traversa presentando la sponda, cioè il fianco, all'impeto dei marosi»: B. BERTÙ, *Il mare nel "Furioso"*, in *L'ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto*, Milano, Mondadori, 1933, 523-543: 538.

[20] A. PERROTTA, *Canto XLI*, in *Lettura*…, vol. 2, 463-486: 468.

 © Adi editore 2026

a tutte le capacità razionali. Se da una parte ce lo rivelano la tempesta che coglie Rinaldo nel canto II e le parole di Astolfo nel VI, due «volonterosi» "sconfitti" e costretti a un cambiamento di scenario, dall'altra gli episodi della battaglia con l'orca, prima di Ruggero e poi di Orlando, ci dimostrano che, in alcune circostanze, è possibile riuscire incolumi e vincitori, ponderando le circostanze e le azioni con piena consapevolezza. Questo è, però concesso, dal nostro autore fintanto che le leggi della narrazione lo permettono: lo scontro ha esito positivo nell'economia dell'episodio, sancendo una vittoria dell'intelletto sulla natura, ma il senno di Orlando è presto soggetto a uno scacco intellettuale, rovesciato prima dal *furor* e, poi, definitivamente nella scena del suo rinsavimento, in cui è costretto a immergersi nelle acque. Così come accade a Ruggero, che, sfuggito in volo all'orca e alle acque, è poi naufrago in mare tra la tempesta nel canto XLI. Nella seconda metà del poema e, in particolar modo nei canti conclusivi, tanto Orlando quanto Ruggero sono costretti, dunque, a una rinascita che non può che passare dal mare, contro il quale non possono opporre resistenza intellettuale: l'uno, legato «in furor e matto»; l'altro, in balia della tempesta e sul punto di morire. E anche qualora avessero potuto ricorrere alla ragione, questa non sarebbe stata certamente sufficiente, come mette in luce l'episodio di Agramante. Entrambi saranno costretti a una trasformazione individuale, adesso irreversibile, che agisce sul piano collettivo. Infatti, mentre la loro vittoria individuale è ambientata nei mari del Nord, non mi sembra casuale che a imporre la rinascita tanto di Orlando quanto di Ruggero, sia proprio il mar Mediterraneo: barriera infranta nell'esordio del poema, epicentro del triplice duello e delle rinascite di Orlando e Ruggero, le sue acque chiedono pegno ai due protagonisti che non possono più rifuggire l'immersione, in accordo con la necessità di un «deciso e serrato scioglimento finale», dunque, la vittoria sui pagani, la nascita della casa d'Este.[21]

[21] D. DELCORNO BRANCA, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973, 16.