

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

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 59 (2012)

**Heft:** 2: Fascicolo italiano. L'Orlando Furioso e la tradizione cavalleresca

**Artikel:** Appunti su novelle e discorso diretto nel "Mambriano"

**Autor:** Izzo, Annalisa

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-323594>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.05.2026

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

# Appunti su novelle e discorso diretto nel *Mambriano*

## 1. Premessa

Nel sondare le «possibilità che si prospettavano allo scrittore di poemi cavallereschi dopo la pubblicazione dell'*Innamoramento de Orlando*», Marco Villoresi considera i casi della continuazione dell'Agostini, dell'*Innamoramento di Galvano* del Fossa e del *Mambriano* di Francesco Cieco.<sup>1</sup> E scrive che «tutti e tre i poemi sono accomunati da chiari problemi di governabilità interna: il disegno narrativo sembra spesso precario ed improvvisato». Nel caso del poema del Cieco, poi, colpisce il significativo scarto tra la conclusione delle vicende relative all'eroe eponimo, che nel canto XXVI sposa la maga Carandina, e il seguito dell'opera, che prosegue per ulteriori venti canti in cui l'autore «continua ad affastellare imprese d'armi e d'amore».<sup>2</sup>

In questo intervento vorrei provare a descrivere un particolare aspetto del disegno narrativo del *Mambriano*, vale a dire la presenza e la funzione delle novelle intercalate, in relazione con l'uso del discorso diretto. Credo infatti che una riflessione sulla forma dell'intreccio nel poema cavalleresco non possa prescindere da un'indagine sulle dinamiche dell'enunciazione. In particolare mi sembra che molto possiamo capire dalla integrazione dei racconti nel racconto: proprio ai fini di una più articolata discussione intorno alla tecnica dell'*entrelacement* praticata da Boiardo e Ariosto ho già, in altra sede,<sup>3</sup> sottolineato l'opportunità di focalizzare l'attenzione sul ruolo svolto nella struttura complessiva delle opere dai racconti metadiegetici. Da molti anni la critica si è concentrata sulle così dette novelle dei due capolavori per evidenziare soprattutto gli effetti di *glissement générique* che il loro uso «mascherato» imprime alla forma del romanzo cavalleresco (e forse, in prospettiva, del romanzo moderno *tout court*). Questa pista

---

<sup>1</sup> Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005, pp. 346 sgg.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 348.

<sup>3</sup> Annalisa Izzo, *Discorso diretto e entrelacement nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in Ead. (a cura di), *D'un parlar ne l'altro. Aspetti dell'eneunciazione dal romanzo arturiano alla Gerusalemme liberata*, Pisa, ETS (in corso di stampa).

d'indagine, pur avendo condotto a risultati importanti,<sup>4</sup> ha a mio avviso distolto l'attenzione da un altro tipo di riflessione, quella volta a sondare il ruolo esercitato da tali «digressioni» sul piano sintagmatico, sul piano cioè dell'intreccio, dell'*entrelacement* vero e proprio. Una ricognizione complessiva ha mostrato che, in entrambe le opere (anche se con intensità e sviluppi differenti), le «novelle» sono parte integrante di una strategia che sfrutta il discorso del personaggio (soprattutto diretto, ma anche indiretto) in quanto strumento funzionale alla ramificazione della trama, che si opera anche attraverso la moltiplicazione dei piani narrativi. L'insieme dei racconti metadiegetici (insieme di cui le «novelle» fanno «semplicemente» parte) da un lato accresce la tela della storia con nuovi fili, dall'altro moltiplica i livelli diegetici, di enunciazione e cronologici. Vale a dire che tali inserti non solo giocano un ruolo fondamentale sul piano orizzontale dell'*entrelacement* ma sviluppano e ramificano il piano verticale: è precisamente quest'ultimo aspetto che resta trascurato nell'approccio fin qui praticato dalla critica, voglio dire quello che ha investigato sulla «natura novellistica» dei racconti metadiegetici. Aspetto che a me sembra invece di notevole importanza per capire in che modo e fino a che punto Boiardo e Ariosto hanno rinnovato e rivivificato una tecnica il cui uso andava sbiadendo. Il confronto con i testi della tradizione arturiana fornisce conferme importanti anche in questo senso: si pensi ai racconti interni del ciclo *Guiron le courtois*. Intertesto tra i più significativi per la tradizione cavalleresca italiana e per l'Ariosto in particolare, il *Guiron* ha un impianto davvero innovativo anche perché inserisce un numero rilevante di storie interne raccontate direttamente dai personaggi, a scopo di intrattenimento, creando una trama parallela a quella principale, sostituendo, per dirlo con Richard Trachsler, la Parola all'Azione.<sup>5</sup> Ora, alcune delle storie intercalate ne *L'Inamoramento de Orlando* hanno apparentemente una funzione digressiva e d'intrattenimento e sembrano rievocare proprio questo tipo di modello presente nella tradizione: in realtà lo manipolano radicalmente facendo in modo che la storia *enchassée* agisca direttamente e

---

<sup>4</sup> Mi riferisco in particolare all'articolo di Giuseppe Sangirardi, *Les nouvelles du Roland furieux*, in *Nouvelle et roman: les dynamiques d'une interaction du Moyen Âge au Romantisme (Italie, France, Allemagne)*, études réunies par Patrizia De Capitani, in «Filigrana», 10, 2009, pp. 115-128.

<sup>5</sup> Richard Trachsler, *Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel Guiron le Courtois*, in Annalisa Izzo (a cura di), «D'un parler ne l'autre». *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla Gerusalemme liberata*, cit.

profondamente sull'evoluzione della trama principale. Quanto ad Ariosto, non gli'interesserà nemmeno troppo giocare su questa ambiguità: la (quasi)<sup>6</sup> totalità delle storie incastonate – e in forma di racconto del personaggio – rinuncia all'illusione della digressione e si mostra fin da subito come funzionale allo sviluppo della vicenda principale del paladino coinvolto. Non mi dilungo qui sulla dimostrazione del *modus operandi* di Boiardo e di Ariosto dal momento che ho già tentato di illustrarne altrove il funzionamento. Mi interessava però ricordare, ad apertura di questo intervento, come il discorso diretto con funzione narrativa giochi un ruolo determinante nell'articolazione dell'intreccio nei due capolavori rinascimentali del genere cavalleresco.

Sicuramente ad attirare la nostra attenzione verso un componimento a lungo trascurato dalla critica,<sup>7</sup> il *Mambriano* di Francesco Cieco, è in prima istanza il bisogno di una *mise en contexte* che ci consenta di capire meglio il terreno su cui nascono prima l'*Orlando* di Boiardo e poi quello di Ariosto. Tuttavia tale vizio di partenza – studiare un'opera per far luce su altre – è sanato, come spesso succede, dall'osservazione dei fatti: come spero di mostrare, il Cieco ha la sua proposta da fare in materia di *entrelacement*; il modello che si evince dal suo poema non è poi così «improvvisato» e, sicuramente, più che subordinato al modello boiardesco a quello si vuole alternativo.

## 2. Le novelle

Nelle occasioni in cui si è occupata delle novelle del *Mambriano* la critica ha unanimemente ribadito la separatezza di questi inserti rispetto alla trama principale. Ha scritto Javier Gómez-Montero:

[...] sus novelas interrumpen momentáneamente los lances caballerescos y se supeditan a una moralidad o enseñanza expresa y aún vinculada a la cuentística

<sup>6</sup> Il racconto dell'oste al canto XXVIII, quello di Lidia al XXXIV e quello del barcaiolo al XLIII sono quelli più liberi e, se si vuole, più digressivi rispetto alla *fabula* principale.

<sup>7</sup> Il testo non può contare ancora su un'edizione affidabile. In quest'intervento mi baso sull'edizione stabilita da Giuseppe Rua, Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, 3 voll., introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1926. Il maggiore lavoro critico sull'opera è legato agli studi di Jane E. Everson cui si deve, tra l'altro, *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

medieval. Bien al contrario, en el *Innamorato* y en el *Furioso*, aun manteniendo en gran medida y en diverso grado elementos novelísticos, el universo plasmado en las novelas y relatos intercalados o bien responde al de la aventura caballeresca o bien las figuras son parte integrante de las acciones principales; además, el sentido de esos relatos no resulta siempre tan explícito como en el *Mambriano* [...].<sup>8</sup>

Il Cieco procederebbe, cioè, in direzione diametralmente opposta rispetto a Boiardo. Così al canto II.42-115, alla corte di Carandina una fanciulla prende la parola per allietare la compagnia e racconta la storia della figlia del re di Cipro; al canto VII.36-75, di nuovo alla corte di Carandina, Malagigi racconta di un'avventura avuta presso un mercante di Alessandria d'Egitto; al canto X.5-59, durante la festa per il matrimonio di Fulvia e Feburo il giullare Tripaldo racconta di come sia riuscito a sposare una ricca fanciulla e di uno scherzo fattole; ai canti XV.82-XVI.98 al vecchio Pinamonte innamorato di Bradamante viene raccontata, affinché gli serva da lezione, la storia dell'ateniese Agrisippo; ai canti XXI.31-XXIII.10, per incoraggiare Carandina una fanciulla racconta la storia di Lodorico; XXV.7-92 la fanciulla che ha raccontato la storia del re di Cipro viene richiesta da Rinaldo di raccontarne un'altra: la gara delle tre mogli che beffano i mariti.

Guardando alla relazione di questi inserti con la *fabula* principale si osserverà che essi si qualificano come vere e proprie narrazioni digressive ed estrapolabili.<sup>9</sup> Anche se Malagigi e Tripaldo raccontano, o pretendono di raccontare, episodi della loro vita, questi hanno il mero scopo dell'intrattenimento e della moralità.

Che per le due ultime novelle del *corpus*<sup>10</sup> le cose non stiano in questi termini è fatto, tuttavia, su cui non ci si è soffermati. Parlo della storia raccontata ad Ivonetto dal cavaliere sepolto vivo (XXXVI.14-37) e della

---

<sup>8</sup> Javier Gomez-Montero, *Transformaciones de la novella en el romance caballeresco*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 4, 1997, pp. 68-69.

<sup>9</sup> Alle novelle andrebbero, in questo senso, affiancati i due apologhi del canto terzo, ma anche interventi che ricordano episodi del mondo classico come quello dell'Industria, XXVII.55-56, o quello di Ivonetto, XXXV.95-97.

<sup>10</sup> Si noti che le novelle sono state pubblicate anche autonomamente da Giuseppe Rua, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara*, esposte e illustrate da Giuseppe Rua, Torino, Ermanno Loescher, 1888, e da Nico Schileo, *Le novelle del Mambriano*, prefazione e note di Nico Schileo, Lanciano, Carabba editore, 1917. Significativo che solo la raccolta più recente include la novella «Il nuovo Meleagro», ossia la storia che l'uomo del sepolcro, nel canto XXXVI, racconta a Ivonetto.

storia raccontata da Orio ad Orlando (XXXIX.29-XL.98). Nel primo caso il narratore invoca l'aiuto del giovane Ivonetto affinché, dopo aver affrontato varie giostre e scontri, sradichi un malefico virgulto, azione che metterà fine all'incantesimo operato dalla strega Uriella che impedisce al cavaliere di morire in pace. Ascoltato il racconto, Ivonetto porterà a compimento le singole prove e potrà sradicare l'arbusto (XXXVII.92). Nel canto successivo (XXXVIII.18-24) troverà spazio un altro racconto metadiegetico, strettamente dipendente da quello del cavaliere: è l'autobiografia di Uriella, che racconta le ragioni e gli antefatti del suo maleficio.

Nel secondo caso leggiamo l'avventurosa e drammatica autobiografia di Orio D'Oria, figlio di uno dei più ricchi signori genovesi, finito, dopo innumerevoli disavventure, prigioniero dei ladroni. In una caverna lo troverà Orlando e dopo averlo liberato (XXXIX.5) ne ascolterà (dall'ottava 28) le disavventure. Il racconto si interrompe alla fine del canto XXXIX, per concedere a Orio di riposarsi, poi riprende al XL.5, ma in discorso indiretto, che però all'ottava 17 ritorna sotterraneamente al discorso diretto, fino alla fine (ott. 98). La portata del racconto analettico copre la vita di Orio fino al momento in cui Orlando lo libera. Ma Orio ha appena finito di raccontare che il Conte ribatte:

Orlando gli rispose: Io ti prometto  
Ch'io non vidi mai uom sotto la luna  
Più di te conquassato da fortuna

E sappi che a Marsiglia mi trovai  
Quel giorno che il tuo suocero s'accorse  
De la figliuola, il che gli spiacque assai (98.6-8-99.1-3)

Orlando cioè, fornendo ragguagli al suo interlocutore, rivela di aver già conosciuto alcuni dei protagonisti del racconto appena ascoltato e, soprattutto, completa la storia. Qui evidentemente, come nel caso del racconto di Uriella, il testo gioca con l'ordine dei segmenti narrativi, complicandone la successione, alterando la serie *post quem/ante quem*; alterazione che, pur nella sua semplicità, ottiene comunque un effetto di sorpresa nel lettore. I ragguagli proseguono fino a fine canto e poi oltre, nel XLI.2-4, dove si noterà lo slittamento al discorso indiretto (mentre il congedo dal canto precedente sembra doversi attribuire alla voce di Orlando). Del resto il paladino prosegue ormai il viaggio insieme a Orio,

che resterà suo compagno d'avventure fino al conclusivo ricongiungimento con Policastra (XLV.49).

Appare subito chiaro come questi due racconti nel racconto si concepiscono, a differenza di quelli precedentemente ricordati, come parte integrante della trama principale: 1) il protagonista (e/o i personaggi) del racconto metadiegetico è un personaggio presente anche nella trama principale; 2) il racconto metadiegetico è completato/integrato da altri racconti narrati da altri personaggi della trama principale; 3) il racconto del narratore interno determina un'azione del paladino, oppure la giustifica; 4) il racconto non è chiuso in sé ma si completerà grazie all'azione del paladino.

La relazione che si stabilisce tra metadiegesi e diegesi è cioè di tipo esplicativo, con un'osmosi completa tra il dentro e il fuori, tra il primo e il secondo livello narrativo, accentuato da uno slittamento in più punti tra discorso diretto del personaggio e discorso indiretto del narratore principale.

Tra il blocco di novelle collocate tra i canti II e XXV, e le due ultime, tra i canti XXXVI e XXXIX si segnala quindi uno scarto. Scarto che pare più evidente se, prescindendo dalla definizione di novella (che presuppone caratteristiche formali di un preciso genere) circoscriviamo la nostra attenzione ai racconti metadiegetici in discorso diretto. Noteremo allora che nello scorcio finale del poema la loro presenza si intensifica:

- XLI.32: ad Astolfo che chiede dove possa trovare avventure, un catalano gli racconta (32-35) di un castello abitato dal vecchio Gioroante, che tiene prigionieri gli innamorati della figlia Argonetta. Astolfo parte per affrontare l'impresa.
- XLII.75: la dama Polima incontra Orlando e gli racconta (76-79) di essere stata defraudata del suo regno da Grandonio. Gli chiede aiuto e aggiunge che Sinodoro si trova in grande pericolo e che Rinaldo non ha tenuto fede alla promessa di soccorrerla. Alle ottave 81-83 Polima descrive la situazione del castello di Belsito in cui è arroccato Grandonio. Orlando parte per affrontare l'impresa.
- XLV.16-22: Calcabrino, che ha fatto prigionieri molti baroni cristiani tra cui lo stesso Carlo Magno, racconta a quest'ultimo come e perché ha agito per amore di una donna. In soccorso di Carlo si muoverà Rinaldo.

Proprio da questi racconti secondi, in effetti, si svilupperanno le ultimissime vicende del poema, in un intreccio capillare tra narrazione metadiegetica e *fabula* principale. Si osserva cioè che quei brani (ai canti XXXVI e XXXIX) che per una serie di ragioni, insieme con la critica,

classifichiamo come «novelle» fanno parte di un programma narrativo che comprende altri e più brevi racconti-secondi in relazione esplicativa con il racconto di primo grado, che determinano cioè l'azione dei protagonisti del primo livello narrativo: Gioroante sarà sconfitto da Orlando nel XLIV.45; con Grandonio sarà firmata la pace da Orlando nel canto XLIV.64-65; la vicenda di Orio si chiuderà al canto XLV.68, come pure al XLV.79 muore Calcabrino per mano di Rinaldo. Prima di un finale ricongiungimento in cui tutti si raccontano le loro vicissitudini.

Insomma dal canto XXXVI al XLV il racconto metadiegetico ha un ruolo preponderante nell'attivazione della trama: è lì che le azioni hanno origine.

La situazione nei canti precedenti è diversa: da un lato infatti le novelle si configurano come segmenti assolutamente isolati, legati alla trama principale da rapporti tematici; dall'altro, la maggior parte degli interventi metadiegetici ha prima di tutto lo scopo di coprire, analetticamente, un segmento narrativo della *fabula* principale. Il tipo più frequente di racconto analettico è quello che: 1) copre parti del racconto principale non raccontate dal narratore primo; 2) riprende eventi già accaduti.<sup>11</sup>

Qualche esempio *en passant*: IX.30-32 Amone racconta a Carlo e a Rinaldo di come sia riuscito a sfuggire dalla prigionia dei saraceni; IX.94-96 un anonimo fornisce a Grifonetto ragguagli sull'azione bellica che volge a danno dei saraceni; XIII.45-50 Carminiano dà a Rinaldo notizie della guerra, di Mambriano e di Sinodoro, creduto morto; XXVII.32-46 il giovane Manfredonio racconta a Rinaldo le vicende di Mambriano e di Carlo precedenti il momento del racconto; XXVII.75-77 un messo annuncia a Fulvia l'arrivo imminente di Orlando e dei suoi, dando informazioni sulla loro situazione attuale; XXXII.62-64 Astolfo racconta a Fulvia di sue presunte prodezze; XXXIV.7-11 Carminiano a Sinodoro riepiloga gli eventi che hanno portato alla conversione dei pagani. E gli esempi potrebbero continuare: al di là della complessità dei singoli racconti, per ragioni diverse più o meno significativi, ciò che conta è fornire al lettore informazioni su altri segmenti della *fabula*, consentendogli così una visione abbastanza completa dell'affresco narrativo. Solo in

---

<sup>11</sup> Tra i molti esempi possibili, cfr. XXVII.43 in cui Sinodoro racconta a Orlando ciò che il gigante gli ha appena rivelato quanto alla prigionia di Astolfo.

pochissimi casi l'aggiornamento produce una nuova azione narrativa, come in XX.59-63: un messo dà ad Orlando notizie tragiche di Fulvia a cui Balugante ha ucciso il marito Feburo. Tenuta in assedio la donna invoca l'aiuto del paladino che parte verso Piraga liberandola (XXVIII).

Con ciò non si vuol dire che il *Mambriano* non alimenti mai l'intreccio attraverso analessi eterodiegetiche, che introducono cioè elementi narrativi del tutto nuovi e diversi rispetto alla linea principale.<sup>12</sup> Ne fa tuttavia un uso molto circoscritto: esse servono a dare origine ad un numero assai ridotto di episodi, di nuovi fili narrativi, i quali però, questo è il fatto interessante, diventeranno assolutamente determinanti per la *fabula principale*:

- IV.20-23: Orlando e Astolfo s'imbattono in due guerrieri che litigano tra loro. Orlando chiede ai due quale sia la ragione del loro contendere. Anche se breve, è questo un vero e proprio racconto metadiegetico, in cui i protagonisti vengono presentati («Io son figliuol del re di Portogallo, / Quest'altro è figlio del re Balugante / Fratello di colei, per cui tal ballo / Fu cominciato [...]», 21.1-4), racconto organizzato intorno ad una trama ed esteso da un momento del passato fino all'attualità dell'incontro con l'interlocutore («Quattro anni ho supplicato per averla, / [...] / Tanto che io l'ho condotta ove tu vedi, / A fin di trarne ancor gloriosi eredi», 23). Il racconto ha come scopo rispondere alla domanda di Orlando e chiedergli una valutazione («Giudica tu baron, se sei accorto, / Qual ti par di noi due avere il torto», 21.7-8). Tale giudizio non arriverà; Orlando cercherà a lungo di pacificarli, senza alcun successo; intanto Astolfo rapirà l'oggetto del contendere, la bella Androsilla. Più tardi i due litiganti faranno la pace solo per poter meglio contrapporsi a Orlando, ma uno dei due, Anfronio, resterà ucciso da Orlando (mentre Astolfo verrà raggiunto e dovrà cedere la fanciulla): questa sarà la causa della vendetta trasversale di Balugante, padre di Anfronio, contro Fulvia, protetta da Orlando, vendetta che impegnerà il paladino in molte avventure;
- IV.52-57: Fulvia, che è riuscita a salvare Orlando dalle grinfie di un terribile mostro, chiede soccorso a sua volta al paladino e gli racconta la sua storia: il terribile tiranno di Utica, Meonte, ogni anno sacrifica a Marte un giovane di stirpe regale e così facendo si garantisce il potere. Tra le vittime è caduto Cleonte, giovane fratello della narratrice la quale, per vendicarlo, grazie alla magia ha richiamato dagli inferi il mostro con cui Orlando si trova a combattere. La fanciulla spera così di costringere un cavaliere a muoversi contro Meonte. Orlando giura di mettersi al suo servizio. La fanciulla scioglie l'incanto, Orlando ribadisce il giuramento. L'esito dell'impegno, l'uccisione del tiranno, si conoscerà solo al canto XII, ottava 8.

<sup>12</sup> Per questi aspetti cfr. Gerard Genette, *Analepses*, in Id., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 90-105.

- X.76-78: un pastore spiega a Orlando, Astolfo e Terigi perché un cavaliere corra perdendo tutte le sue armi e racconta del malvagio Fulicano che uccide chiunque passi davanti al suo palazzo. Il Conte uccide il reo (XI.11).
- XXX.45-50: Ginisbaldo racconta a Rinaldo, suo ospite, del suo sfortunato amore per Polima. Proprio in ragione di quest'amore il padrone di casa tradirà gli ospiti. L'esito dello scontro sarà il suicidio di Ginisbaldo (XXXI.35).

Ciò che si rileva insomma è che il discorso diretto ha un ruolo molto puntuale nella accensione delle avventure – almeno al di qua del canto XXXVI.<sup>13</sup> Il fatto non può che leggersi come una precisa scelta formale e compositiva, soprattutto in considerazione del ruolo pervasivo che, invece, su altri piani assume il discorso diretto.

### 3. I discorsi diretti

Un'analisi ravvicinata del tipo di discorso diretto prevalente nel *Mambriano* servirà forse a mettere meglio a fuoco il disegno complessivo intorno al quale si organizza la maggior parte del poema.

Anche ad una lettura superficiale ci si rende conto dell'importante ruolo che vi svolgono le scene dialogate: l'alternanza di sommario, a carico del narratore principale, e scena dialogata affidata ai personaggi, scandisce insistentemente il ritmo di tutta l'opera. Il fenomeno è così costante da consentire, almeno in questa fase preliminare, di prescindere da disomogeneità ed oscillazioni, che pure evidenziano un equilibrio a tratti diverso tra sommario e scena e una intensificazione occasionale dell'uso del discorso indiretto rispetto a quello diretto. Ora, ciò che colpisce – e ciò che ad un'analisi comparativa fa segnalare una peculiarità, tanto rispetto all'*Inamoramento* quanto al *Furioso* – non sono soltanto frequenza e lunghezza di tali scene dialogate, ma proprio la loro funzione. O meglio, come si capirà tra non molto, la loro mancata funzione.

Per illustrare ciò che intendo dire mi soffermerò sull'analisi del primo canto, che presenta, quanto all'organizzazione narrativa, caratteristiche ricorrenti nell'opera tutta.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ma più esattamente dopo il XXXI, perché in effetti il primo grande scarto che si fa segnalare dal XXXII al XXXVI è l'assenza di narrazioni metadiegetiche.

<sup>14</sup> Questa ricognizione ha carattere propedeutico: un'analisi complessiva e dettagliata del discorso diretto nel poema mi pare indispensabile proprio per metterne in luce la forma dell'intreccio.

Il primo canto, centouno ottave – la lunghezza dei canti rimane armoniosa in tutta l’opera – può essere così scomposto:

<b>ottave e versi</b>	<b>Argomento</b>	<b>Voce</b>	<b>Velocità</b>
1-6	invocazione	narratore	
7-12 (fino al v. 7)	entrata in materia	narratore	sommario
12 (dal v. 8)-19 (vv. 3-4)	dialogo	personaggi	scena in DD
19 (dal v. 5)-24 (al v. 4)	tempesta in mare	narratore	sommario
21 (vv. 7-8)	scambio di battute	personaggi	scena in DD
24 (dal v. 5)-26	invettiva contro la fortuna	personaggio	scena in DD
27-35 (fino al v. 4)	esito della tempesta	narratore	sommario
35 (dal v. 5)-37 (ma non vv. 5-6)	dialogo	personaggi	scena in DD
38-43 (fino al v. 3)	considerazioni e ingresso nel castello	narratore	sommario
43 (vv. 4-8)	dialogo	personaggi	scena in DD
44-59 (fino al v. 3)	eccfrasi e sintesi di eventi	narratore	sommario
59 (dal v. 4)-62	rimprovero in sogno	personaggio	scena in DD
63 (fino al v. 6)	reazione al sogno	narratore	sommario
63 (dal v. 7)-69 (fino al v. 2)	dialogo	personaggi	scena in DD
69 (dal v. 3)-71 (fino al v. 2)	sintesi di eventi	narratore	sommario
71 (dal v. 3)-72	dialogo	personaggi	scena in DD
73-74 (fino al v. 4)	sintesi di eventi	narratore	sommario
74 (dal v. 5)-75 (fino al v. 4)	invito in sogno	personaggio	scena in DD
75 (dal v. 5)-76	reazione al sogno	narratore	sommario
77	invito	personaggio	scena in DD
78-80 (fino al v. 5)	similitudine e sintesi di eventi	narratore	sommario
78 (v. 5)	battuta	personaggio	scena in DD
80 (vv. 6-8)	pensieri e dialogo	personaggi	scena in DD
81-82 (fino al v. 4)	sintesi di eventi	narratore	sommario
82 (vv. 5-8)	battuta	personaggio	scena in DD
83 (fino al v. 3)	sintesi di eventi	narratore	sommario
83 (vv. 4-8)	battuta	personaggio	scena in DD
84 (fino al v. 6)	sintesi di eventi	narratore	sommario
84 (vv. 7-8)-85	dialogo	personaggi	scena in DD
86-90 (fino al v. 2)	sintesi di eventi	narratore	sommario
90 (vv. 3-8)	dialogo	personaggi	scena in DD
91 (fino al v. 4)	sintesi di eventi e d’intenti	narratore	sommario e DI
91 (vv. 5-8)	battuta	personaggio	scena in DD
92-98	sintesi di eventi e commenti	narratore	sommario
99 (fino al v. 6)	battuta	personaggio	scena in DD
99 (dal v. 7)-100 (al v. 5, e 7-8)	sintesi di eventi	narratore	sommario
100 (vv. 6-7)	maledizione	personaggio	scena in DD
101	sintesi e conclusione	narratore	sommario

La prima ragione per cui ci è utile questa schematizzazione è che ci permette di toccare con mano la capillarità con cui il discorso diretto penetra, fin da subito, nello sviluppo della narrazione. La prima impressione è quella di una scrittura teatrale, in cui ciò che avviene è rappresentato in scene dialogate. A prescindere dalle forme e dal contenuto delle parti non dialogate, è possibile apprezzare come a queste ultime solo raramente venga concessa una lunga espansione, il solo caso rilevante è quello delle quindici ottave comprendenti l'ecfrasi. La norma è quella di non superare le cinque, sei ottave di sommario per passare la parola direttamente ai personaggi. Per misurarne la capillarità si osservino da un lato le battute secche (ad es. ottava 21.7-8, 78.5, 80.6-8 eccetera) che spezzano il fluire del racconto-sommario a carico del narratore principale, dall'altro gli intervalli tra una battuta e l'altra che possono essere anche molto brevi, come succede soprattutto nella terza parte del canto, dopo l'ottava 63, quando la voce del narratore principale limita il suo intervento all'introduzione delle battute dell'uno o dell'altro personaggio. E in effetti è questa un'altra caratteristica da osservare: anche quando lo scambio dialogico è molto fitto non si rinuncia mai al verbo dichiarativo che permette di inserire la battuta, non si rinuncia mai cioè alla presenza di un narratore. In spazi anche minimali. Prima della fine del canto la voce del narratore è continuamente interrotta, anche solo brevemente, anche solo per battute singole e fulminee, in un continuo rimbalzare dal piano della narrazione a quello della rappresentazione, dalla diegesi alla mimesi.

Una prima valutazione, dunque, ci dice che il procedere del racconto si avvale in maniera molto significativa delle scene dialogate e, più in generale, del discorso diretto del personaggio. Ossia che la narrazione del Cieco è organizzata in modo che la scena dialogata e il discorso diretto costituiscano, congiuntamente, una polarità forte, complementare e sullo stesso piano rispetto alla sintesi per voce del narratore.

Vale la pena allora osservare da vicino questi dialoghi, per capire in che modo e in che senso essi sostengano e innervino lo sviluppo narrativo.

Prima di una rapida rassegna delle situazioni mi soffermo brevemente sul discorso tenuto dal vecchio incontrato da Mambriano all'ottava 12. Collocato quasi ad apertura dell'opera, esso si manifesta subito come uno di quegli incontri topici del genere: il cavaliere s'imbatte in un eremita o in un vecchio che lo mette in guardia contro un dato pericolo e nel far

questo il personaggio incontrato fornisce spessissimo informazioni sulle cause del pericolo, sull'origine di una data usanza eccetera. Apre lo spazio, cioè, ad un frammento di narrazione analettica, retrospettiva, facendo scivolare il piano diegetico dall'*ora* al *prima*. In questo caso, il vecchio dichiara falsa la ragione stessa per cui Mambriano si è mosso alla caccia di Rinaldo, la credenza cioè che il cavaliere cristiano abbia ucciso a tradimento il re pagano Mambrino. A posteriori, l'informazione si rivelerà esatta, pertanto essa è della più grande importanza, ma invece di essere presentata sulla base di un resoconto retrospettivo è argomentata a partire dalla constatazione del fatto che Rinaldo ha ucciso innumerevoli re nemici, implicitamente insinuando che per farlo non ha dovuto ricorrere all'inganno o al tradimento. Ciò che merita di essere rilevato è che, in questo luogo topico, non si cede alla seduzione di una vera e propria narrazione analettica. Il discorso è sì retrospettivo, ma la presenza di una trama è come evitata: il vecchio ricorda una lista di re che si impadronirono del potere per sete di ricchezze e con violenza e che Rinaldo fece fuori. Più che di fronte a un racconto siamo di fronte ad un sillogismo.

Dall'ottava 24 alla 26 troviamo un'invettiva contro la fortuna («Sia maledetto qualunque s'annida [...] Nel gremio tuo con speranza di pace»); alle ottave 35-37, Mambriano dopo il naufragio si risveglia grazie a Carandina e si chiede cosa gli sia accaduto («Dicendo: Ove son io? chi m'ha nascosto / su questo lito a la ripa del mare?»). Carandina lo rassicura («Non ti doler, che in buon loco sei gionto»), gli dice di avergli ridato la vita («Da morte a vita revocato t'haggio / E con benignità quindi raccolto»), lo invita alla calma («Or quietati») gli dice il nome del castello e svela di esserene la regina venuta ad accoglierlo («E la regina sua con lieto volto / Venuta qui da te guerrier valente»), quindi lo invita ad accettare tale fortuna («Accettal se tu hai il cor magnanimo»). Mambriano risponde che solo i pazzi rifiutano il bene. All'ottava 43 troviamo un rapidissimo scambio di battute tra i due protagonisti a commento della struttura del castello. Quindi, alle ottave 59-62, il sogno di Mambriano: un personaggio gli mostra come abbia mancato alle promesse fatte, lo rimprovera per essersi circondato di meretrici, lo invita a sottrarsi al giogo amoroso («Deh svelli ormai da te questa radice») e lo informa delle azioni compiute da Rinaldo nel frattempo («Rinaldo adesso con le sue rapine / Va per l'Asia affliggendo buoni e rei / Tal che ogni cosa sona ferro e

foco»). Alle ottave 63-69 si sviluppa un dialogo più articolato in cui Mambriano annuncia la sua partenza («Dama partir mi convegno»), Carandina ne chiede il motivo, Mambriano le dice del sogno («Testè dormendo a l'ombra sopra un rio, / Ripreso fui da un, che la mia prole / Ha in molta reverenza il qual m'ha imposto. / Ch'io men debba da te separar tosto») e delle imprese di Rinaldo, nemico contro cui s'era mosso, impedito poi dal naufragio. Carandina lo rimprovera per aver prestato fede a un sogno («L'animo tuo in questo vo' che superi»), ma si offre di fare in modo che Rinaldo arrivi al castello per uno scontro («Cennami pur, e lascia fare a me»). Mambriano accetta e lancia la sfida, Carandina promette di convocare Rinaldo (« [...] Io ti prometto / Che quivi arai Rinaldo il terzo giorno»). Alle ottave 71-72 la regina dà ordine ai suoi di cercare Rinaldo, ma questi si oppongono inizialmente per timore di Malagigi, cugino del cavaliere. Carandina s'impone: venga allestita una nave per prelevare Rinaldo. Intanto, ottave 74-75, una fanciulla appare in sogno a Rinaldo ed enigmaticamente gli chiede aiuto. All'ottava 77 la fanciulla rivela di essere Carandina e afferma di esser venuta a lui per vendicarsi contro un oppressore. «Accetto tal battaglia» è la laconica risposta di Rinaldo (78.5), quindi all'ottava 80.6, le congetture di Rinaldo, che vede in Carandina virtù simili a quelle di Malagigi, sono rese come se si trattasse di un discorso diretto esplicito: «Ond'ei dicea: Costei lo rassomiglia». Carandina, o che abbia sentito la battuta, oppure che gli legga nei pensieri, lo invita a non stupirsi. Dopo il primo incontro amoroso con Rinaldo, Carandina gli riconosce grandi virtù amatorie (82.5-8: «Di bona lega conosco il tuo argento, / Sì ch'ormai volentier teco discombo»). Mambriano, saputa la cosa, minaccia la sua protettrice (83.4-8: «Fatta mi sei in tre giorni ribella / [...] Guarda meschina dove t'incateni»). Alle ottave 84-85 abbiamo uno dei tipici battibecchi tra cavalieri che si sfidano a duello, come tipico è il breve dialogo dell'ottava 90 tra Rinaldo, che sollecita Carandina a chiamarlo codardo e vile se non vincerà, e la donna che gli conferma il suo amore. All'ottava 91.5-8, Carandina annuncia che osserverà dall'alto lo scontro «[...] io salirò lieta e tranquilla / Su l'alte mura, e starommi a vedere». All'ottava 99.6, Carandina fa osservare alle sue ancelle la forza di Rinaldo e invita ad aspettare il gran finale. Infine, all'ottava 100.6-7, Rinaldo, indispettito per un colpo ricevuto, lancia una minaccia topica all'avversario («[...] Dio mi neghi il Paradiso / S'io tel perdono [...]»).

Vagliare nel dettaglio tali inserti ci consente di osservare che le funzioni principali di questi discorsi diretti sono quella performativa (che consente al parlante di compiere un'azione mediante la parola) o quella prescrittiva (far compiere un'azione ad altri), con uno spazio di gran lunga meno significativo destinato alla funzione descrittiva. Le citazioni che ho riportato intendono offrire solo un saggio di questo relativo sbilanciamento, ma una lettura attenta e completa delle ottave confermerà questa osservazione. Per limitarsi alle citazioni di cui sopra, si noterà che nella maggior parte dei casi: 1) l'enunciato compie un atto ed è quindi pienamente performativo («Sia maledetto», «Io ti prometto», «Accetto», ecc.); 2) l'enunciato ordina un comportamento («Non ti doler», «quetati», «accettal», ecc.). In questo senso possiamo dire che il discorso diretto del personaggio permette all'azione narrativa di procedere proprio per il fatto che la drammatizza, la mette in scena.<sup>15</sup> Ciò significa anche che il discorso diretto agisce sullo sviluppo narrativo al primo livello cronologico, vale a dire quello relativo al perfetto accordo tra storia (*histoire*) e racconto (*récit*) nell'ordine di successione degli eventi: i discorsi dei personaggi hanno un ruolo propulsivo nell'*hic et nunc* della trama. Rileggendo il piccolo *corpus* di interventi diretti dei personaggi nel primo canto si noterà che non è possibile veramente circoscrivere delle anacronie narrative, operare una distinzione tra piani, storia e racconto, appunto: tutto ciò che è raccontato è presentato nell'ordine in cui i fatti sono avvenuti. I soli fenomeni vagamente discrepanti rispetto a tale sincronia perfetta sono: 1) il brevissimo cenno fatto ad azioni che si producono altrove ma parallelamente (le già ricordate parole del personaggio apparso in sogno a Mambriano che, all'ottava 62.5-7, fa riferimento alle scorrerie di Rinaldo); 2) le fulminee riprese di eventi raccontati già, in presa diretta per così dire, dal narratore principale (Carandina che informa Mambriano su ciò che gli è capitato, ottava 36.1-2; Mambriano che confessa a Carandina del rimprovero ricevuto in sogno, ottava 64.5-8; il commento di Mambriano al tradimento della sua amante, ottava 83.5). Un'attenta analisi dei tempi verbali confermerebbe queste osservazioni, perché dovrebbe evidenziare, nei discorsi dei perso-

---

<sup>15</sup> Per questi aspetti si consideri anche il lunghissimo discorso di Orlando che, al canto XX, tiene una predica (ottave 2-50) che ottiene la conversione di un gruppo di pagani.

naggi, la netta preponderanza di verbi al presente indicativo, all'imperativo oppure, al passato prossimo. La narrazione, dunque, procede sul solo piano della diegesi principale, di primo grado, articolata in segmenti gestiti dalla voce del narratore primo e in forma di sommario, e segmenti affidati alla rappresentazione, dove cioè la voce è data direttamente ai personaggi.<sup>16</sup> Più in generale, se scorriamo la successione dei nuclei narrativi vediamo chiaramente come l'azione, incentrata quasi esclusivamente sul personaggio principale, proceda seguendo lo svolgersi delle sue peripezie. Se consideriamo, ad esempio, l'ingresso in scena del personaggio di Carandina, non potrà sfuggirci che solo poche informazioni sono fornite circa la sua identità e il suo passato (ottava 32): il Cieco rifugge l'occasione di inserire un segmento biografico (magari messo in bocca al personaggio) che avrebbe aperto una diegesi parallela alla trama principale e che avrebbe potuto lasciare spazio a un'anacronia retrospettiva rispetto all'ordine degli episodi. Un altro snodo interessante, precisamente in questo senso, è relativo al modo in cui sono articolati i due nuclei, quello col dialogo tra Carandina e Mambriano, circa il desiderio di quest'ultimo di scontrarsi con Rinaldo (ottava 63-69.2) e quello in cui è narrata l'operazione di magia escogitata dalla regina per portare il paladino cristiano al castello (ottave 69.3-81.1): la presentazione degli episodi segue rigorosamente l'ordine causa-effetto che sottende la successione cronologica e non lascia spazio a narrazioni complementari (nemmeno la fanciulla apparsa a Rinaldo racconta per davvero qualcosa). Insomma, ripensando anche a quanto detto a proposito del discorso del vecchio incontrato da Mambriano, ci si renderà conto che il Cieco pare evitare a bella posta le occasioni per sviluppare narrazioni parallele e anacronie: una delle risorse tradizionali della narrazione letteraria, uno dei *tòpoi* formali del genere epico, voglio dire il racconto retrospettivo

---

<sup>16</sup> La propensione alla mess'in scena è tale che anche pensieri o affetti attribuibili a gruppi e collettività vengono espressi attraverso il discorso diretto. Si prenda, a titolo di esempio, la conclusione del canto terzo, in cui Mambriano con le sue truppe e i suoi uomini prende il mare per andare contro i cristiani. Le donne saracine restano sul porto, a guardare figli e mariti allontanarsi e il Cieco non resiste alla tentazione di dar voce anche a gruppi di figuranti, di creare maggior *pathos* proprio passando alla modalità più mimetica: «[...] Ciascuna moglie al marito con duolo / Il suo picciolo infante discropiva, / Dicendo: Tu ten vai pel mare a volo / Ed io rimango qua d'ogni ben priva. [...]», III, 96, vv. 3-6. Allo stesso modo, al canto sesto, ottava 31, le preoccupazioni di un gruppo sono rese mediante discorso diretto «[...] Fra sé dicendo: Ove siam giunti noi? / Mambrian nostro ha smarrito il cervello, [...]». Un altro esempio si trova al canto XVII, ottava 70, in cui è «il popol» che parla al Conte.

messo sulle labbra di un narratore interno, non riceve veramente spazio in questo canto d'apertura. E avrà un ruolo molto circostanziato in tutto il poema.

In effetti il discorso diretto nel *Mambriano* (almeno prima del canto XXXVI) sembra essere funzionale soprattutto a queste precise esigenze: 1) lo sviluppo di una narrazione di tipo mimetico, in presa diretta, per cui ciò che avviene sul piano dei fatti coincide con ciò che è sotto gli occhi del narratario;<sup>17</sup> 2) il commento – o il lamento, o i pensieri – del personaggio; 3) la copertura narrativa del primo livello diegetico. A ciò si aggiunga, come già visto, l'intrattenimento a scopo didattico (in particolare attraverso le così dette novelle). Ai fini di uno sviluppo dell'intreccio esso viene sfruttato per determinare solo un numero ristretto di avventure principali – lo scontro con Balugante, con Meonte, con Fulicano, con Ginisbaldo – mentre ne viene disinnescata la forza di espansione del racconto lontano dal centro.

#### 4. Conclusioni

Le osservazioni relative all'uso del discorso diretto confermano l'impressione che nasce guardando alla presenza delle novelle nel poema. Sembra chiara, cioè, una notevole resistenza del Cieco a inserire narrazioni parallele che non siano: 1) complete della narrazione principale; 2) pure digressioni, estrapolabili dalla narrazione principale. Si tratta a ben vedere di una resistenza all'esplosione della trama. Il Cieco favorisce un particolare tipo di discorso metadiegetico, vale a dire quello che consente lo sviluppo orizzontale dell'azione (omodiegesi, in avanti e indietro rispetto a un piano principale), a coprire segmenti della *fabula*; ne fa uno strumento molto meno diffuso per aprire a ventaglio le azioni: anche se non c'è tempo adesso di approfondire altri aspetti, è sintomatico per esempio che, con le eccezioni viste, gli incontri tra personaggio-(narratore) bisognoso di aiuto e paladino-(narratario) hanno spesso esito fallimentare. Oltre all'incontro del canto I tra Mambriano e il vecchio, si pensi, per ricordare un altro caso, all'incontro tra Rinaldo e il pastore

---

<sup>17</sup> Esempio in questo senso il canto XXVII.

Geraldo, nel canto XXIV: al paladino che gli chiede chi l'abbia punito legandolo a quel modo, il pastore racconta l'enorme ingiustizia subita. Rinaldo si limita a fargli una predica, non si offre di vendicare il misfatto e, per giunta, all'invito ospitale risponde «L'albergo è bello e buon, ma non mi piace» (ottava 18.8).

Nel costruire il suo intreccio, Cieco elude le occasioni topiche per aprire la trama verso linee narrative eterodiegetiche, mentre confina la quasi totalità delle così dette novelle alla funzione di *exemplum*, in rapporto tematico con la *fabula* e solo in due casi in rapporto causa-effetto. Come se perseguisse un obiettivo preciso. Marco Praloran aveva notato che «l'adesione del Cieco alla tecnica narrativa di Boiardo è molto evidente, ma sembra rifuggire dai rischi centrifughi non facilmente padroneggiabili di quel racconto».<sup>18</sup> Certo, la cosa può porsi in questi termini, di soggezione, sostanzialmente, e di inadeguatezza rispetto alle novità proposte dall'*Inamoramento*. Credo tuttavia che si possa optare per un'altra ipotesi, e che si possa ammettere che il Cieco abbia cercato, per buona parte della sua opera, di disegnare un'autonoma proposta narrativa, affatto alternativa al modello boiardesco. A sostegno di questa suggestione i molti elementi che determinano una riconoscibile coerenza interna del testo, resi visibili dall'analisi del piano enunciativo: la pervasività del discorso diretto e della scena dialogata come elementi strutturali (in senso soprattutto mimetico) e non meramente decorativi della trama; il contenimento delle svolte digressive determinate dai racconti metadiegetici, sostanzialmente limitate nel numero ma strategicamente finalizzate all'attivazione di lunghe parabole diegetiche sull'asse principale della *fabula*; la sistematica restrizione delle aperture eterodiegetiche *tout court*; la distinzione nel trattamento del racconto metadiegetico finalizzato all'intrattenimento (più esteso e complesso diegeticamente) e quello funzionale all'intreccio (più sintetico); la definizione di una funzione fissa per le così dette novelle.

Una proposta deliberatamente centripeta, certo, ma non monolitica, controbilanciata com'è dall'istanza mimetica e dal movimento diacronico, in avanti e indietro sullo stesso asse diegetico.

---

<sup>18</sup> Marco Praloran, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 78-79.

E che si tratti di un preciso progetto, possiamo confermarlo osservando come sono organizzate, nel loro sviluppo, le azioni narrative innescate dai principali racconti metadiegetici:

- a) IV.20-23: ha inizio, dopo il racconto, l'azione che porta al conflitto con Balugante;
- b) IV.52-57: ha inizio, col racconto di Fulvia, l'azione che porterà allo scontro con Meonte;
- c) X.76-78: col racconto del pastore ha inizio lo scontro con Fulicano;
- d) XI.11: fine dell'azione contro Fulicano;
- e) XII.8: fine dell'azione contro Meonte;
- f) XXVIII.58: fine dell'azione contro Balugante.

Come lascia pensare la struttura ad *emboîtement*<sup>19</sup>, l'obiettivo preciso cui forse il Cieco tendeva era in sostanza un *pattern* definito e rigoroso, entro il quale circoscrivere un florilegio misurato di avventure, un progetto molto stilizzato a ben vedere. Lungi dall'essere «improvvisato e precario» il disegno narrativo del *Mambriano* sembra piuttosto rispondere a una diversa esigenza di gestione del mondo narrato. Certo, dopo il canto XXX<sup>20</sup> le cose cambiano, e sembrano andare in un'altra direzione. Come leggere questa disomogeneità? Troppo scarse le notizie sulla composizione dell'opera per fare congetture redazionali. Fatto sta che negli ultimi canti, nell'ultimo «affastellare imprese d'armi e d'amore», una volta che gli è venuto a mancare l'eroe eponimo, il Cieco amplifica l'uso della novella, la sottrae alla mera funzione esemplare cui l'aveva relegata e ne sviluppa la potenzialità narrativa, espandendo al contempo il ruolo del racconto metadiegetico. Sbandamento rispetto al progetto più rigoroso, ludica esplorazione di una diversa soluzione poetica, o davvero incoercibile attrazione del modello boiardesco?

Annalisa IZZO  
 Università di Losanna  
 Annalisa.Izzo@unil.ch

---

<sup>19</sup> Come si può osservare l'azione a) finisce in f), l'azione b) finisce in e), mentre l'azione c) ha seguito immediatamente in d).

<sup>20</sup> Si noti la virata già al canto XXX.45-50: dalla storia raccontata da Ginisbaldo nasce lo scontro con Rinaldo e i suoi, che però si conclude a XXXI.35. Il movimento racconto-azione-fine dell'avventura si colloca già fuori dal *pattern*, in uno spazio che il Cieco investirà di nuove sperimentazioni.