

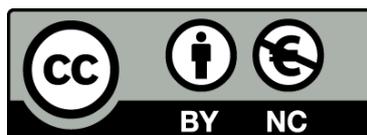


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Più donne che cavalieri

Orlando furioso: il poema di Bradamante

Alessandro Condina



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

PIÙ DONNE CHE CAVALIERI

Orlando furioso: il poema di Bradamante

Tesi doctoral presentada per

ALESSANDRO CONDINA

per a l'obtenció del títol de DOCTOR

Directores

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ i GABRIELLA GAVAGNIN-CAPOGGIANI

Tutora

ELENA LOSADA SOLER

Programa de Doctorat:

Estudis Lingüístics, literaris i culturals

Departament d'Estudis Anglesos i de Llengües i Literatures Modernes. Secció d'Italìa

Universitat de Barcelona 2019

RESUMEN

Este trabajo aborda por primera vez de forma sistemática y monográfica el papel desempeñado por los personajes femeninos en el *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto (1474-1533), evidenciando su carácter profundamente innovador respecto a la tradición, incluida la caballeresca ferraresa, y en buena medida también respecto al contexto cultural de las cortes renacentistas en Italia. Con tal fin se conjuga el enfoque comparatista y de fuentes con el análisis descriptivo e interpretativo para elaborar una tipología de las distintas figuras definiendo sus funciones tanto individualmente como en su interacción recíproca y respecto al conjunto de la trama. Desde este último punto de vista se demuestra también el papel de auténtica protagonista desempeñado por Bradamante, la figura femenina a la que el poema de Ariosto dedica no solo más espacio, sino también una mayor continuidad en la acción, y a la que asigna una riqueza superior de intervenciones en el plano privado y público. La tesis se estructura en tres partes, precedidas por una introducción metodológica que plantea el problema y delinea el status quaestionis, que muestra el carácter parcial de los estudios realizados sobre el tema hasta el momento. En la primera parte se analiza la presencia de los personajes femeninos en la tradición épica occidental – desde los poemas homéricos hasta la *Chanson de geste*, pasando por la *Eneida* y la *Tebaida* – y en las principales obras que mantienen una relación de intertextualidad con el *Furioso*, como las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio; paralelamente se toman en consideración algunos lugares fundamentales de la representación femenina en otros géneros y épocas de la literatura occidental, para llegar, a través de la poesía provenzal y las obras de Dante, Petrarca y Boccaccio, a la *querelle des femmes*, que especialmente desde la segunda mitad del siglo XV involucró a intelectuales y escritores. Este recorrido permite delinear los precedentes y el contexto cultural del que partió Ariosto, eligiendo una vía eminentemente original. La segunda parte está dedicada al análisis detallado de los personajes femeninos del poema, vistos individualmente y clasificados en grupos y subgrupos temáticos: en cada uno de los cuales se ponen de manifiesto tipologías, relaciones intertextuales y características siguiendo un orden que culmina con las figuras más significativas: las de Angelica y Bradamante. Por último, en la tercera parte se estudian las funciones de los distintos personajes dentro de los episodios en los que intervienen, teniendo en cuenta su relación con otras figuras – masculinas y femeninas – y la perspectiva de la trama en su conjunto así como del *telos* del poema. Un espacio se dedica asimismo a las figuras femeninas históricas citadas en el *Furioso* y a las damas de corte que configuran el público elegido por el poeta para su obra. En las conclusiones se evidencia, en fin, la complejidad de la óptica ariostesca sobre la mujer, encaminada a desenmascarar cualquier postura unívoca y cualquier prejuicio, mostrando las dos caras de los falsos contrarios (de aquí también la presencia subterránea de duplicaciones y figuras desdobladas). Los resultados de este análisis hacen aflorar, pues, aspectos hasta ahora descuidados de la obra maestra del Renacimiento literario italiano y despejan el campo de los intentos de encuadrar a Ariosto en los estrechos márgenes de la filoginia o la misoginia.

ABSTRACT

This dissertation studies, for the first time in a systematic and monographic way, the role of female characters in Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* (1532), highlighting its extremely innovative characteristics compared to tradition, included the chivalric tradition of Ferrara, and in part also compared to the cultural context of the Italian courts of Renaissance. The fundamental role of Bradamante, to whom Ariosto reserves a more constant presence and richer interventions both on private and on public level, is proved as well. The dissertation is divided in three parts, each preceded by a methodological introduction delineating the status quaestionis, from which the incomplete nature of the existing studies on the subject emerges. The first part of the work analyses the presence of female characters in the Western epic tradition and in the main works which are in a relationship of intertextuality with the *Furioso*. Simultaneously, some fundamental passages of the representation of women in Western literature are retraced up to the fifteenth/sixteenth century *querelle des femmes*. This path allows to delineate the precedents and the cultural context from which Ariosto moved. The second part of the dissertation is dedicated to a detailed analysis of the female characters of the poem, which are classified in groups and subgroups: for each of them the typologies, the relationship of intertextuality and the characteristics are analysed. Finally, in the third part, the functions of the different characters in the single episodes are faced, in relation with the other – male and female – figures both from the plot perspective and in the epic *telos* of the poem. The conclusions underline the complexity of Ariosto's approach, aimed at unmasking every univocal position and every prejudice, and to show the two sides of false opposites (from which duplications and double figures originate). The results of this analysis show hitherto neglected aspects of the masterpiece of Italian literary Renaissance and clear the air of any attempt to enlist Ariosto among the misogynists or the philogynists.

ABSTRACT

Il presente lavoro affronta per la prima volta in modo sistematico e monografico il ruolo dei personaggi femminili nell'*Orlando furioso* (1532) di Ludovico Ariosto (1474-1533), evidenziandone il carattere fortemente innovativo rispetto alla tradizione, inclusa quella cavalleresca ferrarese, e in buona misura anche rispetto al contesto culturale dell'Italia delle corti rinascimentali. A tale fine si combina l'approccio comparativo e fontistico con quello descrittivo e interpretativo e si elabora una tipologia delle singole figure definendone le funzioni sia singolarmente sia nell'interazione reciproca e rispetto alla trama complessiva. Da quest'ultimo punto di vista si dimostra anche il ruolo di vera protagonista svolto da Bradamante, la figura femminile cui il poema di Ariosto non solo dedica maggiore spazio, ma riserva anche una presenza più continua e una maggiore ricchezza di interventi sul piano privato e pubblico. La tesi si struttura in tre parti, precedute da un'introduzione metodologica che imposta il problema e delinea lo *status quaestionis*, da cui emerge il carattere parziale degli studi finora condotti sull'argomento. Nella prima parte si analizza la presenza dei personaggi femminili nella tradizione epica occidentale – dai poemi omerici alla *Chanson de geste*, passando per l'*Eneide* e la *Tebaide* – e nelle principali opere che si collocano in un rapporto di intertestualità con il *Furioso*, quali le *Metamorfosi* e le *Heroides* di Ovidio; in parallelo si tengono in considerazione alcuni passaggi fondamentali della rappresentazione femminile nella letteratura occidentale, per arrivare attraverso la lirica provenzale e le opere di Dante, Petrarca e Boccaccio alla *querelle des femmes*, che soprattutto dalla seconda metà del Quattrocento vide intellettuali e scrittori impegnati nella lode o nel biasimo delle donne. Questo percorso consente così di delineare i precedenti e il contesto culturale da cui prese le mosse Ariosto, scegliendo una strada sostanzialmente originale. La seconda parte è dedicata all'analisi dettagliata dei personaggi femminili del poema, presi singolarmente e classificati in gruppi e sottogruppi: per ognuno si evidenziano tipologie, rapporti di intertestualità e caratteristiche, in un ordine che culmina con le figure più significative, quelle di Angelica e di Bradamante. Nella terza parte, infine, si affrontano le funzioni dei vari personaggi nei singoli episodi che li vedono coinvolti, nel rapporto con le altre figure – maschili e femminili – e nell'ottica della trama complessiva e della teleologia epica del poema. Si prendono in considerazione anche le figure femminili storiche citate nel *Furioso* e le dame di corte che costituirono il pubblico d'elezione dell'opera. Nelle conclusioni si evidenzia infine la complessità dell'approccio ariostesco, volto a smascherare ogni posizione univoca e ogni pregiudizio, e a mostrare le due facce dei falsi opposti (di qui anche la presenza sotterranea di duplicazioni e figure sdoppiate). I risultati di quest'analisi illustrano un aspetto finora trascurato del capolavoro del Rinascimento letterario italiano e sgomberano il campo dai tentativi di arruolare Ariosto tra le fila dei misogini o dei filogini.

*A mio padre Emilio Condina
e a mia madre Elena Crico,
una delle donne più combattive
che abbia mai conosciuto.
In memoria.*

RINGRAZIAMENTI

Prima di tutto vorrei ringraziare le direttrici della mia tesi, la professoressa María de las Nieves Muñiz Muñiz e la professoressa Gabriella Gavagnin-Capoggiani, e la tutrice, professoressa Elena Losada Loser. In particolare, senza la professoressa Muñiz questa esperienza non sarebbe mai cominciata e non sarebbe andata a buon fine. La ringrazio per l'entusiasmo inatteso con cui ha accolto la mia proposta, l'impegno costante e instancabile che mi ha dedicato e gli insegnamenti continui, di cui spero di essere degno. A lei si devono il valore scientifico e lo spessore di questo lavoro; errori e imprecisioni sono tutti miei.

Un ringraziamento va alla Biblioteca Sormani di Milano e alla biblioteca dell'Università Cattolica di Milano, che mi hanno dato l'opportunità di consultare testi di difficile reperimento. Sono stati preziose anche le occasioni di confronto e scambio intellettuale offerte dall'Universitat de Barcelona, per cui ringrazio in particolare il professor Raffaele Pinto.

Il dottorato non sarebbe stato possibile senza il sostegno del MIUR, ministero dell'Istruzione, università e ricerca, che mi ha permesso di dedicare tre anni della mia vita alla ricerca scientifica, prendendomi una pausa dall'insegnamento attivo. Per questo devo un grazie al preside del liceo "Gaetana Agnesi" di Milano, professor Giuseppe Vincolo, che ha autorizzato il mio congedo per dottorato. Peraltro, senza gli studenti liceali, che negli anni hanno accolto con interesse e partecipazione le mie lezioni su Ariosto e sull'*Orlando furioso* e mi hanno stimolato ad approfondire le mie conoscenze, non avrei mai concepito l'idea di questa tesi.

Su un piano personale ringrazio gli amici e colleghi Annalisa Barillà e Alessandro Mazzini, per gli scambi vivaci e fruttuosi sui più vari argomenti letterari; Elisa Bolchi, amica e brillante studiosa, che dedica gran parte dei suoi sforzi ad approfondire il binomio donne e letteratura; e Adriano Mattace Raso, per avermi sempre sostenuto e incoraggiato.

Da ultimo, ma non ultimo, grazie a Toni Carretero, che mi ha accompagnato in questi anni di tesi, ha condiviso con me giorni e notti di studio, si è lasciato conquistare dal mondo fantastico di Angelica, Marfisa e Bradamante e mi ha ascoltato spesso con pazienza e interesse. Le conversazioni con lui sono state preziose per mettere a fuoco idee e sviluppare intuizioni. Grazie per avermi accompagnato in questo viaggio attraverso una delle manifestazioni della coscienza.

“Hinder me? Thou fool. No living man may hinder me!”.

Then Merry heard in all sounds of the hour the strangest. It seemed that Dernhelm laughed, and the clear voice was like the ring of steel.

“But no living man am I! You are looking upon a woman. Eowyn am I, Eomund’s daughter. You stand between me and my lord and kin. Begone, if you be not deathless! For living or dark undead, I will smite you, if you touch him”.

The winged creature screamed at her, but then the Ringwraith was silent, as if in sudden doubt. Very amazement for a moment conquered Merry’s fear. He opened his eyes and the blackness was lifted from them. There some paces from him sat the great beast, and all seemed dark about it, and above it loomed the Nazgul Lord like a shadow of despair. A little to the left facing them stood whom he had called Dernhelm. But the helm of her secrecy had fallen from her, and her bright hair, released from its bonds, gleamed with pale gold upon her shoulders. Her eyes grey as the sea were hard and fell, and yet tears gleamed in them. A sword was in her hand, and she raised her shield against the horror of her enemy’s eyes.

– J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
Premessa.....	1
<i>Status quaestionis</i>	4
Proposito e metodo.....	14
PARTE I	
La rappresentazione della donna nell'epica e nelle fonti ariostesche.....	21
Capitolo I	
La figura femminile nell'epica classica e nella letteratura greca e latina.....	22
1.1 L'epica e la celebrazione dell'eroe.....	22
1.1.1 Le donne discrete della <i>Bibbia</i>	24
1.1.2 Le donne sottomesse dell' <i>Iliade</i>	28
1.1.3 L' <i>Odissea</i> e le donne al servizio dell'eroe	29
1.2 Donne protagoniste nella tragedia greca di età classica.....	32
1.3 Nuove figure femminili nell'epica greca alessandrina e nell'epica latina di età classica e imperiale.....	35
1.3.1 Le donne barbare nelle <i>Argonautiche</i> di Apollonio Rodio.....	35
1.3.2 Le donne dell' <i>Eneide</i> di Virgilio, fra Didone e Lavinia.....	38
1.3.3 La voce delle donne nelle <i>Heroides</i> di Ovidio.....	41
1.3.4 Tipi femminili nelle <i>Metamorfosi</i> di Ovidio.....	45
1.3.5 L'ambivalenza del femminile: la <i>Tebaide</i> di Stazio.....	50
1.3.6 Un capolavoro di misoginia: la <i>Satira VI</i> di Giovenale.....	52
Capitolo II	
Epica francese medievale e letteratura cortese.....	60
2.1 Donne marginali nella <i>Chanson de geste</i> , donne in armi nel <i>roman courtois</i>	61
2.2 Personaggi femminili nella letteratura anglo-normanna.....	66
2.3 La "libertà immorale" delle donne in Chrétien de Troyes.....	68
Capitolo III	
Tra Medioevo e Rinascimento.....	71
3.1 Trovatori, stilnovisti, Dante.....	71
3.2 Petrarca: Laura, le guerriere e il catalogo delle donne.....	74
3.3 La donna realistica di Boccaccio.....	79
Capitolo IV	
I libri di amore e armi e la <i>querelle des femmes</i>	90
4.1 Il <i>Morgante</i> di Pulci.....	90
4.2 L' <i>Inamoramento de Orlando</i> di Boiardo.....	95
4.3 Le donne intraprendenti in amore del <i>Tirant lo Blanc</i>	97
4.4 Il <i>Cortegiano</i> di Baldesar Castiglione.....	102
IN SINTESI.....	111
PARTE II	
I personaggi femminili del <i>Furioso</i>: azioni, situazioni e caratteri.....	113
Premessa.....	114
Capitolo I	
I personaggi minori.....	116
1.1 Dalla fiaba al poema cavalleresco: Lucina e la matrona.....	116
1.2 Le donne della novella dell'oste.....	119
1.2.1 La cornice	119
1.2.2 La moglie di Giocondo, la moglie di Astolfo e Fiammetta.....	122
1.3 Gelosia e avidità, nemiche dell'amore.....	126
1.3.1.1 Il «cavaliere del nappo»: la moglie.....	128
1.3.1.2 Il «cavaliere del nappo»: Melissa o l'inutilità della magia in amore..	129

1.3.2.1 Storia di Anselmo: la maga Manto.....	131
1.3.2.2 Storia di Anselmo: la moglie Argia.....	132
1.4 La donna vendicatrice: Drusilla.....	134
1.5 Ambasciatrici e messaggere.....	139
1.5.1 Ippalca.....	139
1.5.2 Ullania.....	141
1.6. Donne ingannate e tradite da un uomo.....	144
1.6.1 Ginevra.....	144
1.6.2 Dalinda.....	148
1.7 Maghe, mostri e allegorie.....	152
1.7.1 Creature mostruose.....	152
1.7.2 Figure allegoriche e personificazioni.....	159
1.7.3 Logistilla o la ragione	162
1.7.4 Alcina, la seduttrice abbandonata	165
1.7.5 Melissa, profetessa e nume protettore.....	172
Capitolo II	
Personaggi femminili complessi	176
2.1. Come Ifi e Arianna: <i>fol'amor</i> , abbandono e sdoppiamento.....	176
2.1.1 Fiordispina.....	176
2.1.2 Olimpia.....	186
2.2 Amore fino all'estremo sacrificio.....	199
2.2.1 Isabella, l'eroismo della virtù.....	199
2.2.2 Fiordiligi.....	206
2.3 Quando la crudeltà è femmina.....	210
2.3.1 Teodora.....	210
2.3.2 L'avidità insensibile: Beatrice.....	212
2.3.3 Orrigille o i capricci della seduzione.....	214
2.3.4 Lidia.....	218
2.3.5 Femmine omicide – Aleria	223
2.3.6 La Donna di Pinabello.....	229
2.3.7 Gabrina.....	233
3. Doralice o la saggezza dell'esperienza.....	242
Capitolo III	
I personaggi centrali.....	248
3.1 Angelica, dalla fuga all'indipendenza.....	248
3.2 Le donne guerriere.....	261
3.2.1 Galaciella.....	261
3.2.2. Marfisa.....	262
3.2.3 Bradamante.....	279
PARTE III	
Il <i>Furioso</i>, poema delle donne.....	291
Capitolo I	
Presenza e funzioni dei personaggi femminili.....	292
1.1 Interazione donne/uomini.....	294
1.2 Interazione donne/donne.....	302
1.3 Donne e uomini allo specchio: doppi gemellari e doppi oppositivi.....	310
Capitolo II	
Ariosto tra misoginia e filoginia.....	316
2.1 Uguaglianza e diritti delle donne nella società.....	316
2.2 Fedeltà coniugale e ricerca dell'equilibrio fra i sessi.....	321
2.3 La questione femminile negli esordi dei canti.....	323
2.4 Le donne illustri e la poesia.....	325
2.5 Le donne come pubblico del <i>Furioso</i>	332

Capitolo III	
I personaggi femminili e la finalità epica.....	335
3.1 Un filo femminile nel labirinto della trama.....	335
3.2 Funzioni femminili devianti e coadiuvanti.....	338
3.3 Vizi e virtù femminili al servizio della trama epica.....	342
3.4 La scelta di campo di Marfisa.....	345
Funzioni rispetto alla finalità epica del <i>Furioso</i>	350
Capitolo IV	
La rivoluzione di Angelica.....	355
4.1 Il femminile romanzesco che ostacola il fine epico.....	355
4.2. Da oggetto del desiderio a soggetto desiderante.....	358
4.3. La scelta scandalosa di Medoro.....	362
Capitolo V	
Il romanzo di Bradamante.....	366
5.1 Dal primo all'ultimo canto.....	366
5.2 Donna e cavaliere fusi in un solo personaggio.....	370
5.3 La guerriera valorosa e magnanima.....	373
5.4 L'eroina cercatrice e la difesa delle donne.....	377
5.5 Bradamante e l'amore senza follia.....	380
5.6 La fede contro l'avidità.....	386
5.7 La funzione epico-dinastica per l'eroina designata dal fato.....	391
CONCLUSIONI.....	395
Appendici.....	406
A 1 Tabelle delle situazioni di cui sono protagoniste Angelica, Marfisa e Bradamante.....	407
A 2 Classificazione tipologica dei personaggi femminili	412
A 3 Esordi dei canti.....	414
A 4 Grafici di confronto.....	417
A 5 Riassunto per canti.....	418
BIBLIOGRAFIA.....	442

Abbreviazioni

Il. *Iliade* di Omero

Od. *Odissea* di Omero

Aen. *Eneide* di Virgilio

Met. *Metamorfosi* di Ovidio

If. *Inferno* di Dante

Fam. *Epistole familiari* di Petrarca

In. *Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo

Of *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto

INTRODUZIONE

PREMESSA

Molti elementi suggeriscono che il pubblico ideale cui Ludovico Ariosto si rivolgeva con il suo poema e per cui aveva pensato l'*Orlando furioso* fosse in primo luogo un pubblico femminile. Già Boccaccio nel *Decameron* aveva fatto questa scelta e la proclamava esplicitamente nell'*Introduzione*, rivendicando un obiettivo edonistico per la sua opera che appunto era dedicata alle donne; Ariosto, invece, non sente l'esigenza di dichiarare un tal proposito, in linea con il suo abituale approccio compositivo, che non prevede una poetica esplicita ed esterna ai testi, quanto una implicita che da essi può essere desunta.

Il primo indizio coincide con la testimonianza più antica sull'elaborazione del poema, contenuta nella lettera inviata da Isabella d'Este al fratello Ippolito il 3 febbraio 1507: è proprio Isabella il pubblico ristretto e privilegiato cui Ariosto, che sta lavorando al *Furioso* da almeno un paio d'anni, sintetizza la trama dell'opera e legge in anteprima alcuni passi; la reazione della marchesa di Mantova è entusiastica e sembra confermare che le donne di corte sapranno apprezzare l'opera del poeta ferrarese: «mi ha adduta gran satisfacione havendomi, cum la narratione de l'opera ch'el compone, facto passare questi dui giorni, non solum senza fastidio, ma cum piacere grandissimo».¹ La parola "piacere" è la chiave che riporta a quella finalità edonistica dell'opera letteraria di cui Boccaccio voleva far dono alle donne.²

Va messa in evidenza, in secondo luogo, la precedenza accordata alle donne sugli uomini all'interno del poema, sia nel primo canto («Le donne, i

1 Catalano 1930: vol. II, pp. 78-79.

2 «Nelle quali novelle, piacevoli ed aspri casi d'amore ed altri fortunosi avvenimenti si vedranno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne che quelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate ed utile consiglio potranno pigliare, e conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. Il che se avviene, che voglia Iddio che così sia, ad Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha concesso di potere attendere a' loro piaceri». (*Decameron*, proemio).

cavallier, l'arme, gli amori», I, 1, 1) sia nell'ultimo («Oh di che belle e saggie donne veggio, / oh di che cavalieri il lito adorno!», XLVI, 3, 1-2), in cui lo spunto iniziale viene ripreso e ribadito ancora una volta in una sorta di *ring composition*. Infine i continui riferimenti alle donne sia in parecchi esordi dei vari canti sia nella narrazione principale sia ancora nei racconti di secondo grado (le cosiddette “novelle”) che sono incastonati nel poema: il riconoscimento alle poetesse del tempo (canto XXXVII); la profezia sulle donne della casata d'Este (XIII, 57-72); la fonte dentro il palazzo del “cavaliere del nappo”, con le sculture delle donne virtuose sostenute dai poeti (XLII, 78-96); le lodi alle grandi dame delle corti rinascimentali (XLVI, 3-10).

Non solamente, però, le donne hanno un ruolo di primo piano come destinatarie del poema, ma sono protagoniste anche all'interno dell'opera. In particolare nella terza edizione, quella del 1532, l'ultima licenziata dall'autore, i personaggi femminili rivestono un'importanza notevole, sconosciuta fino a quel momento alla tradizione epica e cavalleresca. Questo ruolo di primo piano è evidente sia considerando il loro numero e la varietà tipologica ivi rappresentata sia osservando la complessità di alcune di esse, superiore a quella di parecchi personaggi maschili e incomparabile con la rappresentazione spesso unidimensionale della donna nei libri di armi, sia, infine, valutando lo spazio riservato loro all'interno del poema e la funzione che svolgono nello scioglimento e conclusione della vicenda.

Nell'analisi del *Furioso*, molti lettori e interpreti, però, hanno trascurato di approfondire il ruolo e la funzione dei personaggi femminili oppure li hanno trattati come casi singoli. Chi si è occupato delle donne del poema, poi, molto spesso ha orientato quasi esclusivamente la propria ricerca a individuare la corretta collocazione dell'autore all'interno della cosiddetta *querelle des femmes*, quel dibattito sulla superiorità o inferiorità del genere femminile rispetto a quello maschile particolarmente vivo in Italia a partire dell'ultimo quarto del XV secolo e poi per tutto il secolo successivo.

Già Pio Rajna osservava come «l'Ariosto in generale è molto benigno alle

femmine, e tende a dipingerle infelici, pagate d'ingratitude, oppresse»³ e aggiungeva che «il sesso debole ha proprio assai da lodarsi di messer Lodovico, sicché, se alla sua volta non gli si fosse mostrato benevolo, ci sarebbe gran ragione di piangere sull'ingratitude umana».⁴ Senza disconoscere l'acribia di un pilastro della critica ariostesca, possiamo cercare di approfondire e completare questa riflessione, perché le «femmine» nel poema non sono sempre oppresse e infelici e per di più, leggendo con maggiore attenzione e senza le lenti di un pregiudizio di genere, potremmo scoprire che non è neppure vero che rappresentino per forza il «sesso debole».

Ma più importante ancora per giustificare l'opportunità dell'approccio qui proposto è che sorprendentemente, manca ancora uno studio specifico e organico sulle modalità, le funzioni e il significato complessivo delle figure femminili nel *Furioso*. A questo compito si spera di assolvere con il presente lavoro.

3 Rajna 1975: 124.

4 Rajna 1975: 151.

STATUS QUAESTIONIS

Sin dal Cinquecento, i primi lettori e interpreti dell'*Orlando furioso* rilevarono e commentarono variamente il trattamento che l'autore aveva riservato ai suoi personaggi femminili, in genere valutando con accenti piuttosto negativi l'anticonformismo con cui venivano rappresentate le donne del poema. Così già Torquato Tasso nella sua *Apologia della Gerusalemme liberata* rimproverava all'Ariosto di aver ribaltato la tradizionale suddivisione di ruoli, in particolare nella coppia encomiastica formata da Ruggiero e Bradamante, cui si faceva risalire miticamente l'origine della casata d'Este:

[...] perché in ciascuno amore di questa sorte l'amante è amato similmente, e l'amata amante, par convenevole che l'una di queste persone convenga più a l'uomo, e l'altra a la donna. E senza dubbio sarà più convenevole al maschio quella dell'amante, ed a la donna quella dell'amata, perché l'eccellenza delle donne consiste nella bellezza, la qual muove ad amare, sì come quella degli uomini è nel valore, che si dimostra nelle operazioni fatte per amore. E quantunque ciò sia conveniente in tutti gli amori fra l'uno e l'altro sesso, nondimeno questo decoro è proprio delle persone reali, oltra tutti gli altri. Convenevolmente, dunque, nell'Amadigi Alidoro è l'amante, e Mirinda l'amata. Ma questa convenevolezza non si ritrova nel Furioso, nel quale Ruggiero è amato più che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero, e cerca di trarlo di prigione, e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere per acquistar l'amore della sua donna, quantunque ella fosse guerriera; là dove Ruggiero non fa cosa alcuna per guadagnarsi quello di Bradamante, ma quasi pare che la dispreggi e ne faccia poca stima: il che non sarebbe per avventura tanto sconvenevole, se il poeta non fingesse che da questo amore e da questo matrimonio dovessero derivare i principi d'Este: il qual rispetto solo doveva esser bastevole ch'egli si proponesse inanzi a gli occhi tutti i decori d'un alto e pudico amore, e tutte le convenevolezze, le quali non ci sono forse tutte, perché a la poca stima aggiunge la poca lealtà e la picciola constanza.⁵

Nella sua disamina dell'opera che aveva inteso emulare e superare, emendandone le carenze in adesione alla poetica del secondo Cinquecento,

⁵ *Apologia*: 75.

Tasso, dunque, aveva già messo in evidenza un aspetto che riteneva incongruo rispetto alla tradizione letteraria del poema eroico e privo di «convenevolezza», vale a dire il fatto che nella vicenda amorosa principale dell'*Of* sia la donna a rivestire il ruolo attivo («amante»), mentre l'uomo è l'elemento passivo («amato»). Nonostante fosse guerriera, Bradamante, insomma, avrebbe dovuto eccellere per la propria bellezza, al punto da far innamorare Ruggiero, e non godere di quella libertà di azione che la porta a seguire il suo innamorato e salvarlo: questi comportamenti, infatti, apparivano a Tasso, non senza qualche ragione, «più tosto convenevoli a cavaliere». Ecco evidenziato per la prima volta, seppure in termini negativi, uno degli aspetti più innovativi del poema ariostesco, aspetto che tuttavia in seguito non è stato sufficientemente approfondito dalla critica.

Anche Alessandro Tassoni, nelle sue postille al *Furioso*, aveva contestato lo spazio eccessivo, a suo giudizio, assegnato alle donne del poema, come segnala Maria Cristina Cabani («Tassoni, in pieno accordo con Beni,⁶ accusa Ariosto di eleggere le donne amanti, cioè la materia erotico-sentimentale, a soggetto principale del suo racconto»⁷), tanto è vero che già commentando il primo verso scriveva, non senza una punta di ironia, che l'autore «fa bene a principiar “le donne”, perché quasi d'altro non si dice»;⁸ inoltre aveva rimproverato l'infrazione delle norme sociali con l'eccessiva libertà concessa a principesse presentate come vergini, ma troppo spesso lasciate sole in compagnia dei loro innamorati: «Niuna figlia di Re, è che non sia accompagnata con il drudo. Isabella, Angelica, Doralice, Fiordispina».⁹

I commentatori successivi, però, nell'analizzare temi e personaggi del

6 Paolo Beni (1552-1625), gesuita, fu teologo e filosofo, nonché erudito e polemista. Aveva conosciuto Torquato Tasso a Padova, all'Accademia degli Animosi, e dopo una parentesi romana fu chiamato a Padova a occupare la cattedra di filologia classica. Nella sua opera che esalta il poema del Tasso al di sopra dei capolavori della classicità, *Comparatione di T. Tasso con Homero e Virgilio insieme con la difesa di Ariosto paragonato ad Homero*, trova modo di contestare la rappresentazione, poco nobile, di Ruggiero e il comportamento a tratti non del tutto commendevole di Bradamante: «Oltraché pareva ben giusto che Ruggier più tosto s'inducesse a seguir ardentemente la bella Bradamante, con far per lei opre heroiche e maravigliose, che Bradamante si desse quasi a Ruggiero in preda». Beni 1612: 248.

7 Cabani 1999: 37.

8 Cabani 1999: 36.

9 Postilla a *Of* XIV, 59, 7-8, in Ferraro 2014: 166.

Furioso, si occuparono sempre meno delle figure femminili, per discutere piuttosto se esista un protagonista ed eventualmente chi sia,¹⁰ e concentrarono le loro attenzioni soprattutto su Orlando o al massimo su Ruggiero, i due eroi di cui nelle prime stanze l'autore-narratore dichiara che celebrerà le imprese:

Dirò d' Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
(I, 2, 1-2)

Voi sentirete fra i più degni eroi,
che nominar con laude m' apparecchio,
ricordar quel Ruggier, che fu di voi
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.
(I, 4, 1-4)

Inoltre, il dibattito sul poema si andò rapidamente spostando sulla definizione del genere letterario di appartenenza – se fosse un poema epico, un romanzo, un'opera sublime o grottesca – e sulla *querelle* con Tasso, trascurando di valutare il ruolo delle figure femminili e di analizzare in che termini e con quali accenti sia rappresentata la donna all'interno dell'*Orlando furioso*. Occasionalmente qualche voce isolata segnalò la peculiarità del poema, come l'intellettuale risorgimentale Luigi Settembrini, il quale, secondo la testimonianza di Zacchetti, riteneva che Orlando e Bradamante fossero i «personaggi principali» dell'opera: «questa lotta di due civiltà egli [...] la trova riprodotta anche nella fine dei due personaggi principali del poema: Orlando, cristiano, si libera dall'amore di Angelica, pagana [...]; Bradamante, cristiana, sposa Ruggero, pagano, convertito al cristianesimo».¹¹ In genere però la critica

¹⁰ Su questo e sulla questione del rispetto delle unità aristoteliche, si veda Musacchio 2014: un resoconto sintetico, ma accurato delle principali posizioni polemiche attorno alle presunte deficienze del *Furioso* (e di riflesso del boiardesco *Innamoramento di Orlando*), accusato non senza alcune ragioni di non avere un inizio e di presentare un titolo fuorviante, dal momento che il vero protagonista, secondo molti interpreti, è Ruggiero, mentre l'opera prende il nome da Orlando. Sorvolando su una svista sorprendente («E il *Furioso* la cui struttura è calcolata con esattezza matematica, quarantaquattro (*sic*) canti distribuiti simmetricamente intorno alla follia di Orlando che ne occupa il centro esatto...», p. 38), l'articolo è utile perché presenta ordinatamente gli argomenti dei più attenti eruditi cinquecenteschi, dal Trissino al Giraldi, dal Castelvetro al Daniello, da Vincenzo Maggi al Pigna, fino a Bernardo e Torquato Tasso, Tommaso Campanella, Camillo Pellegrino, Francesco Patrizi e Orazio Ariosto, pronipote del poeta di Ferrara.

¹¹ Zacchetti 1891: 37-38.

coeva non si è soffermata su questo aspetto.

Fra l'Ottocento e il primo scorcio del Novecento, nelle loro letture non riconobbero un ruolo di primo piano ai personaggi femminili né il De Sanctis (che secondo un'ottica squisitamente romantica preferiva l'«omerico» Dante al «virgiliano» Ariosto, la cui opera veniva giudicata troppo riduttivamente come «pura arte»¹²) né il Croce, la cui formula (Ariosto come «poeta dell'Armonia»¹³) è ancora straordinariamente viva sui manuali scolastici ed esercita un fascino indiscusso sui critici italiani. Nonostante la finezza interpretativa, non aggiunse molto sul fronte che ci interessa neppure Momigliano, di cui rimane una languida notazione: «Che descrittore di pianti femminili è l'Ariosto».¹⁴

Nel pieno Novecento, i maggiori interpreti del poema, da Binni a Caretti, da Segre a Contini, posero l'accento di volta in volta su questioni filologiche, sul movimento centrifugo dei personaggi, sul loro *status* di «figure»¹⁵ più che di «caratteri», ovvero sulle varianti¹⁶ o sulle tecniche di lavoro utilizzate dal poeta. Anche uno degli interpreti novecenteschi più affini al sentire di Ariosto come Calvino, che pure era affascinato dalla figura di Angelica («In principio c'è solo

12 «[...] questo mondo dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia e non sentimento della natura, e non onore e non amore; questo mondo della pura arte, scherzo di una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una creazione umoristica profondata e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica», De Sanctis 1912: vol II, 40.

13 Croce 1920.

14 Momigliano 1928: 158.

15 Sull'assenza di profondità psicologica dei personaggi continuano a pesare sia il giudizio di Binni sia quello di Caretti. Il primo aveva espresso un parere inappellabile: «si constaterà intanto come ogni interpretazione basata sui personaggi, intesi drammaticamente più che come semplici nuclei di incontri, di pretesti alle avventure della fantasia, sia destinata a fallire, poiché i personaggi ariosteschi sono lontanissimi da una vera coerenza che li isoli e li faccia figure complete e riconoscibili nel ricordo come persone viventi: donde la nostra cura di eliminare ogni spiegazione psicologica che prolunghi arbitrariamente la vita dei personaggi fuori della musica che li trasporta. Angelica così, per dare un esempio di educazione alla lettura dell'Orlando, è soprattutto la «bella donna», una forma di femminilità, di bellezza che trascorre per il poema, scatena fughe e inseguimenti e già nella pazzia di Orlando svanisce per ricomparire nell'episodio di Medoro tenera e materna, completamente cambiata», (Binni 2015: 23). Il secondo sostenne che «Ariosto non mirava a figure autonome, alla creazione di caratteri veri e propri, né in senso obbiettivamente realistico né come riflesso lirico e intimista della propria autobiografia. Egli intendeva piuttosto creare delle figure che, di volta in volta, riflettessero soltanto un aspetto tipico della natura umana e non già che ne esaurissero l'infinita varietà» (Caretti 2015: XVII).

16 Segre 1966a.

una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno»¹⁷), non si allontanò dal criterio generale.

Per quanto attiene più specificamente le questioni di genere, la critica si è concentrata quasi esclusivamente sul dibattito, virtualmente infinito, attorno a filoginia e misoginia in Ariosto: un tema che si era dimostrato piuttosto fertile già nei primi decenni dopo la morte dell'autore, come è stato argomentato di recente da Francesco Lucioli.¹⁸ Sin dal Cinquecento, infatti, i numerosi riferimenti interni al poema, ambigui e contraddittori, furono utilizzati ora a sostegno di una presunta filoginia del poeta ferrarese, ora per dimostrare la sua ostilità alle donne, di volta in volta evidenziando e dando un significato generale al destino di un singolo personaggio, alla riflessione contenuta negli interventi del narratore o nei proemi ai canti, e persino facendo leva sul giudizio che questo o quel personaggio del poema esprimono sul genere femminile.

Spesso i sostenitori della misoginia di Ariosto hanno cercato un appiglio, al di fuori del poema, nella *Satira V*, composta probabilmente alla fine del 1519, secondo la ricostruzione di Ferroni,¹⁹ quindi dopo la pubblicazione del primo *Furioso* (A) e negli anni di lavoro alla seconda edizione (B):

S'in cavalli, se 'n boi, se 'n bestie tali
guardian le razze, che faremo in questi,
che son fallaci più ch'altri animali?

Di vacca nascer cerva non vedesti,
né mai colomba d'aquila, né figlia
di madre infame di costumi onesti.
(*Satira V*, 100-105)

17 Calvinò 2009: 37.

18 Lucioli 2018. Questo articolo, pubblicato proprio mentre lavoravo sullo *status quaestionis*, si è rivelato uno strumento prezioso per completare questa sezione. Per il riutilizzo del poema nella trattatistica successiva si veda anche Favaro 2008.

19 La satira è indirizzata al cugino Annibale Malaguzzi, che sta per sposarsi. Poiché pare che le nozze si siano celebrate a gennaio del 1520, è realistico collocarne la composizione alla fine dell'anno precedente, come si argomenta in Ferroni 2008: 102. Sulla stessa linea anche Grazia Biondi: «Il M. aveva sposato Lucrezia Pio da Carpi, figlia di Manfredotto (da cui ebbe origine il ramo dei marchesi di Trentino) e di Francesca di Gregorio Gonzaga. La data del matrimonio è da situarsi fra il 1519, anno in cui sembra si possa collocare la composizione della *Satira V* dell'Ariosto, che dava consigli al cugino sulle qualità della moglie ideale, e il 1521, anno in cui Lucrezia compare come madrina in un battesimo celebrato in Reggio», Biondi 2006.

È difficile, in effetti, non registrare un certo grado di misoginia nell'accostamento delle donne ad «altri animali» e nel successivo elenco dei difetti e dei mali associati alle femmine, conclusi dalla tradizionale accusa di infedeltà e di smodato appetito sessuale. In realtà, la consueta ambiguità del poeta e la contraddittorietà nello sviluppo dell'argomentazione lungo l'intera satira permettono, *in primis*, di ipotizzare una posizione più problematica e sfumata, ma a questa prima obiezione va aggiunta la possibilità di un'evoluzione nel pensiero e nella riflessione del poeta. Molto recentemente Weaver ha proposto,²⁰ senza motivarla, una datazione differente (1524) per la satira in questione, ma, in ogni caso, anche questa seconda ipotesi la collocherebbe in un periodo precedente all'ultima edizione del poema, quella che risente delle bembiane *Prose della volgar lingua*, pubblicate nel 1525, quando invece entra in scena «l'ultimo Ariosto», secondo una felice formula usata da Moretti²¹ e da Saccone.²² L'edizione del 1532 (C), infatti, oltre alla revisione linguistica coerente con le norme proposte da Pietro Bembo, si differenzia dalle due precedenti (A e B) per l'aggiunta di sei canti e di alcuni episodi che ampliano lo spazio riservato ai personaggi femminili e affrontano il tema del riequilibrio di ruoli fra i sessi, come veniva pionieristicamente sottolineato da Santoro:

Non a caso il tema della donna si arricchisce ulteriormente nel terzo *Furioso*, a specchio di un più accentuato interesse del poeta per la presenza della donna nella società contemporanea, diventando uno dei motivi qualificanti della revisione e delle «addizioni» dell'ultima redazione del poema.²³

Al di là di questi approcci generali, comunque, nel secolo scorso ad alcuni personaggi femminili sono stati dedicati di volta in volta approfondimenti specifici, orientati a evidenziarne un aspetto concreto, a sottolinearne alcune caratteristiche o a rendere esplicite le tecniche con cui l'autore li rappresenta.

²⁰ Weaver 2016: 88.

²¹ Moretti 1977.

²² Saccone 1983: 55-69.

²³ Santoro 1989a: 153.

Lavori – per lo più articoli pubblicati su riviste – che si sono concentrati ora su Olimpia,²⁴ ora su Marfisa,²⁵ su Angelica,²⁶ su Bradamante,²⁷ spesso però con un’attenzione limitata a singoli episodi del poema, analizzati isolatamente. Singolare fortuna, per esempio, ha avuto il triangolo erotico-romanzesco, di ascendenza boiardesca, che coinvolge Bradamante, Fiordispina e Ricciardetto (*Of XXV*), affrontato nel corso degli anni di volta in volta dall’ottica del desiderio erotico,²⁸ con un taglio psicoanalitico,²⁹ ovvero secondo la prospettiva dell’intertestualità³⁰ o degli studi di genere.³¹

Qualche elemento di novità ha cominciato ad emergere nella seconda metà del XX secolo, quando una parte della critica si è orientata a valorizzare la funzione dei personaggi femminili nel poema e ha cercato di decifrarne la complessità, facendo emergere in parte gli elementi innovativi e anticonformistici introdotti da Ariosto nell’*Orlando furioso*. Questo sforzo è ben visibile negli studi provenienti dall’ambito nordamericano, favoriti dall’interesse generato anche in campo letterario dagli Studi di genere. Per esempio l’americana Elissa Weaver, in uno dei primi contributi³² che affrontano il ruolo della donna nel poema, ha messo in relazione le follie d’amore che colpiscono tre personaggi del *Furioso*: Orlando, Rodomonte e Bradamante. Il primo impazzito quando scopre l’unione fra Angelica e Medoro; il secondo sdegnato per essere stato scartato da Doralice e poi caduto in uno stato di prostrazione dopo il tranello tesogli da Isabella e concluso con la morte di quest’ultima; Bradamante, infine, a un passo dal suicidio per la gelosia.

Spesso però si tratta di studi caratterizzati da un approccio femminista

24 Santoro 1983a; Balducci 1993; MacCarthy 2003.

25 Baldan 1981; Roche 1988.

26 Santoro 1983b.

27 Tomalin 1976; Domènec 1991; Hairston 2000.

28 Ferroni 1982.

29 Finucci 1992a.

30 Primo 2007.

31 Denzel 2009.

32 Weaver 1977.

militante, che ha portato sovente a condurre operazioni “a tesi”, finalizzate a dimostrare di volta in volta l’adesione di Ariosto a una specie di femminismo *ante litteram* oppure, specularmente, a ricondurre l’autore e l’opera nel più assoluto conformismo maschilista e patriarcale, negando che le donne del poema possano segnare un progresso nella rappresentazione femminile in letteratura. Il rischio è di tornare, con etichette nuove, alla vecchia polemica tra interpretazione filogina e misogina.

Per esempio l’opera, solida e documentata, di Valeria Finucci,³³ pur rappresentando un decisivo passo avanti nell’analisi delle figure femminili del *Furioso*, risente di due limiti: una lettura psicoanalitica portata alle estreme conseguenze, con il risultato di piegare in modo non sempre convincente alcuni episodi del poema alle teorie di Freud o di Lacan, e una tesi femminista precostituita, che rifiuta qualsiasi lettura progressiva sia per Castiglione sia per Ariosto.

Anche per Finucci si può rilevare la stessa debolezza metodologica comune ad altri critici certamente non femministi e spesso non interessati a una lettura psicoanalitica del testo: la studiosa analizza alcuni personaggi femminili, scelti arbitrariamente o semplicemente funzionali alla propria teoria, e ne offre un’interpretazione spesso troppo isolata dal testo. La sfida, invece, nel cercare di valorizzare la carica di novità che Ariosto affida alle sue donne, è proprio prendere in considerazione i personaggi femminili all’interno del gioco di richiami e di incastri che costituisce il poema e in funzione dello svolgimento della trama, evidenziando come la loro presenza sia fondamentale nell’evoluzione delle vicende, non al servizio dei protagonisti maschili, come avviene per le donne che popolano i romanzi bretoni, ma in funzione del loro proprio arco narrativo. Altri contributi significativi sono quelli di Shemek,³⁴ Tomalin,³⁵ Mac Carthy³⁶ e Stoppino.³⁷

33 Finucci 1992.

34 Shemek 1989.

35 Tomalin 1976.

36 Mac Carthy 2007.; Mac Carthy 2004; Mac Carthy 2005.

37 Stoppino 2012.

In Italia, dove l'approccio di genere è stato poco praticato e le analisi più elaborate hanno privilegiato aspetti formali e strutturali, va registrata l'eccezione di Mario Santoro, che in diversi saggi ha affrontato il tema che ci interessa, sia approfondendo la figura di Angelica,³⁸ affrancandola dall'etichetta immediata e semplicistica di «donna-oggetto», sia evidenziando gli elementi di rottura rispetto alla morale tradizionale riguardo alla donna, quelli incarnati dal personaggio di Rinaldo nell'episodio di Ginevra (*Of* IV, 51 – VI, 16), con la «dura legge di Scozia»³⁹, e del cavaliere del nappo,⁴⁰ con i due ultimi inserti novellistici del poema, la vicenda del cavaliere lombardo e di sua moglie (*Of* XLIII, 11-46) e quella del giudice Anselmo e Argìa (*Of* XLIII, 70 – 144).

In anni più recenti la questione della libertà di scelta e dell'indipendenza delle figure femminili all'interno del poema si è affacciata in un maggior numero di contributi e ha suscitato nuovi interventi e nuove letture. Per esempio Annalisa Izzo ha approfondito la novella di Astolfo, Giocondo e Fiammetta e – ricostruendo i possibili riferimenti alla cronaca ferrarese quattrocentesca, con la clamorosa vicenda di Niccolò III che aveva fatto decapitare la seconda moglie Laura Malatesta, detta la Parisina, e il maggiore dei propri figli illegittimi, Ugo Aldobrandino, già destinato alla successione, sorpresi in flagrante adulterio – ha proposto di superare la classica dialettica tra filoginia e misoginia a proposito del *Furioso*, per far emergere appunto il tema dell'autonomia femminile.

Nel gioco esibito dell'andirivieni tra misoginia e filoginia, il punto di non ritorno è proprio quello che tocca Fiammetta. Episodio che, letto nei limiti del contesto che lo determina, costituisce la prova ultima della invincibile predisposizione naturale delle donne al tradimento e che, invece, messo in dialogo con la rete tematica di cui è parte induce a tutt'altro tipo di riflessione. Giacché la dimensione rocambolesca dell'avventura di Fiammetta riesce a mettere in risalto il nervo scoperto della questione: che la donna si conceda libertà di scelta. Sfuggire alla condizione di oggetto – Fiammetta come Parisina? – e all'atto pratico prendersi ciò di cui l'uomo gode per diritto acquisito: è difficile negare che questa sia la problematica sulla quale il testo riflette.⁴¹

38 Santoro 1983b.

39 Santoro 1989a.

40 Santoro 1989b.

Non mancano dunque, nel complesso, contributi di notevole interesse, atti a sollevare questioni precise e a far luce su aspetti puntuali del poema, dal punto di vista della rappresentazione della donna. Manca ancora, però, un approfondimento sistematico della questione femminile nell'*Orlando furioso* con un approccio unitario e comparativo: non l'analisi di uno o più personaggi estratti dal contesto, ma lo studio delle figure femminili tanto di primo piano come di contorno, per sé e alla luce delle modifiche di struttura e di contenuto apportate dall'autore all'edizione definitiva del *Furioso*. Occorre infatti ricordare che nel 1532 Ariosto aggiunse nuovi personaggi femminili e accrebbe notevolmente lo spazio ad essi riservato. Nel labirinto di episodi, di personaggi e di problematiche, la nostra indagine tenterà anche di estrarre il filo di costanti meno appariscenti, ma pur significative di ciò che più sotteraneamente congiunge le figure attorno alla questione del rapporto maschile/femminile nella visione ariostesca del mondo.

41 Izzo 2012.

PROPOSITO E METODO

Leggendo il testo con attenzione e senza tesi precostituite, infatti, emerge in realtà che Ariosto non si occupa né si preoccupa di dimostrare che le donne siano superiori agli uomini o viceversa; al contrario, il carattere innovativo della sua rappresentazione del genere femminile risiede, a nostro avviso, in un aspetto affatto opposto: le donne del poema sono diverse fra loro e sono di volta in volta alcune generose, decise, valorose, fedeli, forti, e altre fragili, traditrici, deboli, lussuose e avidi, esattamente come gli uomini. Non esiste “una” tipologia muliebre in cui circoscrivere l’intero genere femminile, ma tante differenti e complesse manifestazioni del “femminino”, che fanno da contrappunto alla varietà di rappresentazioni del maschile.

Queste donne, per di più, godono di uno *status*, di una libertà di azione e di uno spazio di manovra sconosciuti alla letteratura precedente: per la prima volta in un poema epico, infatti, il genere femminile non è ridotto alle figure tradizionali della fragile damigella da difendere, della maga da combattere o da cui ricevere aiuto, e della madre/compagna, che osserva le imprese dell’eroe ed eventualmente lo compiangere o lo conforta. Tutte queste figure nell’epica classica esaurivano la propria funzione sempre in relazione con l’eroe maschile, protagonista indiscusso della vicenda, e in posizione subordinata a lui. Nell’*Orlando furioso*, viceversa, le donne possono essere protagoniste al pari dei maschi e alcune donne realizzano effettivamente questa possibilità: sono indipendenti dagli uomini e agiscono di propria iniziativa, con modalità in buona parte innovative rispetto alla tradizione del genere epico e cavalleresco.

Un approccio così rivoluzionario, per quanto riguarda la relazione e l’equilibrio fra i due sessi, forse era plausibile solo nel contesto politico e culturale della Ferrara a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento e venne favorito e forse stimolato da quella specifica realtà. In quel torno di tempo, infatti, proprio nell’ambito della corte ferrarese videro la luce una serie di opere di chiara impostazione filogina, non semplicemente finalizzate a difendere le

donne dalle accuse dei loro detrattori, ma intese a promuovere l'uguaglianza fra i sessi e celebrare le doti femminili in campi sin allora riservati rigorosamente agli uomini, quali il governo e l'amministrazione dello Stato:

La corte estense divenne un centro promulgatore di scritture aventi come oggetto l'elogio del genere femminile. Si pensi ad Antonio Cornazzano, vissuto tra Milano e Ferrara, che scrisse il poema *De mulieribus admirandis* (1467), sperimentando un nuovo metro per questo nuovo genere; a Bartolomeo Gaggio, notaio ferrarese, che compose il *De laudibus mulierum* (1487); a Mario Equicola con *De mulieribus* (1501) e ad Agostino Strozzi con *Defensio mulierum* (1500), entrambi collegati alla corte estense; a Sabadino degli Arienti con *Gynevera de le clare donne* (1489-90), che ebbe stretti contatti con il duca Ercole d'Este; nonché a Jacopo Foresti, che durante una visita a Ferrara, ebbe la possibilità di leggere la *Gynevera*, ispirandosi nella stesura del *De plurimis claris selectisque mulieribus* (1497). La carrellata di opere, tutte concentrate attorno al castello estense, dimostra che le lodi delle donne trovavano il loro terreno più fertile in ambiente cortese.⁴²

L'interesse e l'attenzione per le donne si era risvegliato anche in seguito alla circolazione del *De Virtutis Mulierum* di Plutarco, grazie alla «prima traduzione latina in assoluto»⁴³ completata da Alamanno Rinuccini nel 1464 e successivamente pubblicata a Brescia nel 1485.

Non tutte le corti rinascimentali erano, però, ugualmente bendisposte verso il protagonismo femminile in politica e in settori tradizionalmente riservati agli uomini. A Milano, Firenze o Venezia non sarebbe stato altrettanto naturale elaborare una simile celebrazione dell'ingegno muliebre; a Ferrara invece l'esempio di Eleonora d'Aragona, vera e propria reggente del ducato in assenza del marito Ercole I d'Este, aveva reso possibile questo nuovo paradigma. Pur senza addentrarsi in un approccio teoretico o storico-letterario relativamente alle idee sulla donna nella trattatistica rinascimentale – approccio estraneo alla presente tesi che mira piuttosto a descrivere e analizzare la concreta funzione dei personaggi femminili dal punto di vista strutturale in un'opera di finzione – è inevitabile tener conto delle implicazioni ideologiche e

⁴² Filosa 2012: 173-174. Per l'anno di composizione della *Gynevera*, gli editori Ricci e Bacchi della Lega riportano il 1483 (*Gynevera*: XXV).

⁴³ Tanga 2010: 42.

contestuali di questo dibattito, in particolare per quanto riguarda la corte di Ferrara, come vedremo nella parte III § 2.4.

La tesi sostenuta dal presente lavoro, quindi, è che il *Furioso* presenti, nell'ambito del genere epico ed epico-cavalleresco, un elemento fortemente innovativo rispetto alle opere che lo precedono all'interno della tradizione classica e occidentale e in certa misura peculiare anche rispetto al contesto culturale dell'Italia delle corti rinascimentali: un'attenzione nuova alla figura della donna, che si manifesta sia nei riferimenti a figure storiche realmente esistite – sovrane, nobildonne e artiste – citate come modelli o come pubblico ideale del poema sia, soprattutto, nella rappresentazione di personaggi femminili più complessi, singolari e dotati di un'autonomia e una centralità sconosciute alla produzione precedente.

Per quanto riguarda il primo aspetto – la celebrazione delle donne illustri – sono almeno quattro i luoghi fondamentali cui fare riferimento.

a) Innanzitutto la profezia in XIII, 56 ssgg. sulle discendenti femminili della Casa d'Este, a proposito delle quali Bradamante interroga Melissa, che preconizza la grandezza di alcune signore di Ferrara, future figlie o mogli di duchi, analogamente alla teoria di discendenti maschili, che nel canto III (ott. 23 ssgg.) sempre la maga aveva mostrato alla guerriera in forma di ombre, dopo che Merlino le aveva rivelato il suo destino di capostipite della dinastia, insieme a Ruggiero.

b) In secondo luogo, la lode delle donne che si sono fatte luce nel passato e nel presente, anche se non sempre hanno ricevuto le giuste attenzioni e i dovuti riconoscimenti da storici e scrittori (uomini): il primo riferimento in XX, I, 1-2 («Le donne antique hanno mirabil cose / fatto nell'arme e ne le sacre muse», in cui si citano le guerriere Arpalice e Camilla e le poetesse greche Saffo e Corinna) viene ripreso e ampliato più avanti nell'articolato esordio del canto XXXVII (ottave 1-23). Qui il narratore ribadisce la grandezza delle donne («valorose», I, 5), condannate all'oscurità nei tempi antichi a causa di «astio e invidia» degli scrittori, ma in tempi recenti finalmente celebrate da intellettuali del

Rinascimento del calibro del Marullo, il Pontano o lo Strozzi, il Capella e Pietro Bembo (ott. 8). È proprio a questa linea di riconoscimento e celebrazione della donna al pari dell'uomo⁴⁴ che Ariosto sembra aver deciso di aderire con convinzione nella terza edizione del poema (C), quella pubblicata ancora con revisione d'autore nel 1532. In questa sede il poeta-narratore sceglie di lodare, a mo' di esempio per tutte le donne illustri, la donna letterata Vittoria Colonna, una delle protagoniste della società letteraria del primo Cinquecento.

c) In terzo luogo la fonte dei poeti e delle dame che forma un padiglione ottagonale nel palazzo del cavaliere del nappo, in cui ogni pilastro è scolpito in forma di nobildonna di eccellente prestigio, che poggia i suoi piedi sui volti di due grandi poeti. Si esaltano ancora una volta Lucrezia Borgia ed Elisabetta d'Este, insieme con Elisabetta Gonzaga e la nipote Eleonora. Poi Diana di Sanseverino e Lucrezia Bentivoglio, insieme probabilmente a quella Alessandra Benucci, donna amata dall'autore e musa più volte invocata nel corso del poema: da lei il narratore impetra che gli sia lasciato un minimo di senno per portare a termine il suo lavoro.

d) E da ultimo la folla degli amici, il pubblico ideale dell'opera in attesa del poeta che sta per rientrare "in porto" alla fine del lungo viaggio della sua narrazione: in prima fila ci sono ancora donne (XLVI, 3-10), a cominciare ancora una volta dalla duchessa Isabella d'Este, che fu realmente una delle prime lettrici del *Furioso* quando era ancora *in fieri*, insieme ad altre donne di corte e di lettere.

Oh di che belle e saggie donne veggio,
oh di che cavalieri il lito adorno!
Oh di ch'amici, a chi in eterno deggio
per la letizia c'han del mio ritorno!
(XLVI, 3)

Ai lati del porto, infatti, le donne della vita del poeta e numerose

⁴⁴ Questa celebrazione *ex aequo* si può riscontrare nelle ottave 9-12, dedicate parimenti a Luigi Gonzaga da Gazolo e a sua moglie Isabella, figlia di Vespasiano Colonna: «Et è ben degno che sì ricca donna, / ricca di tutto quel valor che possa / esser fra quante al mondo portin gonna, / mai non si sia di sua constanzia mossa; / e sia stata per lui vera colonna, / sprezzando di Fortuna ogni percossa: / di lei degno egli, e degna ella di lui; / né meglio s'accoppiaro unque altri dui». (XXXVII, 11)

gentildonne di nobile stirpe aspettano il suo rientro. Solo dopo un elenco lungo e dettagliato il narratore dà conto degli uomini – amici di antica data, signori, intellettuali umanisti, poeti – intenti ad accoglierlo e celebrarlo:

Veggio le donne e gli uomini di questa
mia ritornata ognun parer contento.
Dunque a finir la breve via che resta,
non sia più indugio, or ch'ho propizio il vento.
(XLVI, 19, 3-6)

La presenza femminile cui il poeta dà vistosamente rilievo, ancora una volta in posizione incipitaria, richiama la collocazione delle donne all'inizio del primo verso del poema, in una sorta di *ring composition*: di donne, in primo luogo, parla l'opera – come dichiara il narratore nel primo canto e come vedremo ampiamente fra poco – e alle donne per prime si rivolge l'autore all'inizio dell'ultimo canto, quando sta per concludere la sua fatica. Questa attenzione speciale si ribadisce ulteriormente, in un dialogo mai del tutto interrotto, nei numerosi *incipit* che, spesso, si rivolgono precipuamente al pubblico femminile ovvero affrontano polemiche che riguardano o coinvolgono le donne.

Tutti questi continui riferimenti, però, non sarebbero sufficienti da soli per sostenere un carattere innovativo dell'*Orlando furioso*, se l'elemento femminile non si imponesse anche all'interno del poema, con tanta forza da permetterci addirittura di rimettere in discussione l'identificazione del protagonista e di avanzare un'ipotesi che ai contemporanei di Ariosto forse sarebbe sembrata meno scandalosa di quanto non appaia ai suoi lettori odierni, che cioè il personaggio centrale del poema non sia Orlando né Ruggiero, men che meno Rinaldo, ma debba essere individuato in una donna: la fanciulla-guerriera Bradamante, che racchiude e sintetizza tanto il carattere romanzesco quanto quello epico del *Furioso*.

L'obiettivo del presente lavoro è riuscire a dimostrare questa tesi sottoponendo il testo a una lettura sistematica da diverse angolature. A tal fine

abbiamo esaminato le principali fonti del poema in rapporto alle figure femminili adoperando un approccio comparativo capace di evidenziare i punti di scarto più significativi che Ariosto introduce nei *loci* della tradizione.

A questa indagine di base si è aggiunto uno sforzo descrittivo e interpretativo per classificare i personaggi secondo la loro tipologia e la loro funzione, sia singolarmente, sia nell'interazione reciproca e rispetto alla trama complessiva. Un'attenzione particolare abbiamo riservato in tale senso alle concrete forme della rappresentazione (ritratto fisico e morale, attributi del loro agire in base a categorie di passività o dinamismo, e così via). Il tutto finalizzato in ultima istanza a cogliere quali siano gli elementi distintivi per quanto riguarda il ruolo e la concezione della donna, sia *per se* sia in rapporto all'uomo.

In tale prospettiva, sono state analizzate le azioni narrate, con una particolare attenzione all'ordine in cui figurano nel testo, al punto di inserimento nella trama e al punto di vista adoperato (narrazione principale, narrazione di secondo grado, novella interpolata), i temi, i miti e i motivi che emergono relativamente ai personaggi femminili ed è stata messa in evidenza l'importanza che questi personaggi, in specie alcuni di essi, rivestono all'interno dell'opera, mettendone in rilievo gli elementi a nostro giudizio più innovativi rispetto alla tradizione epica e cavalleresca.

PARTE I

**LA RAPPRESENTAZIONE DELLA DONNA
NELLA TRADIZIONE EPICA E CAVALLERESCA
E NELLE FONTI ARIOSTESCHE**

CAPITOLO I

LA FIGURA FEMMINILE NELL'EPICA CLASSICA E NELLA LETTERATURA GRECA E LATINA

1.1 L'EPICA E LA CELEBRAZIONE DELL'EROE

Pensata e composta da uomini per i propri congeneri, la letteratura delle origini non aveva spazio per le donne, la cui funzione si esauriva in alcune figure archetipiche, quali quelle della madre, della moglie, della vergine. In particolare la poesia epica, nata dalle storie raccontate durante i banchetti o dalle orazioni funebri dedicate a personalità insigni, non solo narrava le imprese degli eroi, ma era, in parole di Keith, un genere «prevalentemente preoccupato dell'identità sociale maschile»:

The Homeric poet in his own voice, however, defines the subject of epic song as the 'famous exploits of men' (κλέα ἀνδρῶν, *Il.* 9.189, 524, *Od.* 8.73), a gender-specific interpretation of the genre echoed by poets and critics for millennia. Throughout antiquity, epic poetry in general (most commonly exemplified by Homeric epic) was viewed as a genre primarily concerned with masculine social identity and political activity, particularly in the context of warfare.⁴⁵

Non c'è posto dunque per le donne, se non sullo sfondo, un passo dietro l'eroe: ad aspettarlo, al massimo ad aiutarlo, a pregare per lui o a piangerlo, come Briseide piange Patroclo morto. L'azione, il protagonismo, la libertà di movimento sono vietati, invece, ai personaggi femminili. Di contro alla eccezionalità dell'eroe, si situa la donna come espressione della vita ordinaria:

⁴⁵ Keith 2000: 513.

Women by their very nature cannot be heroes, because heroes get their title by killing, destroying, or accomplishing something extraordinary, like founding a city. At the same time, the women of the Iliad seem in their way to follow recognizable standards of female behavior.⁴⁶

Nell'antichità, il ruolo della donna nella società doveva rimanere rigidamente ancorato all'ordine stabilito, e si poteva manifestare solo in poche forme ammissibili e lecite. È noto come le donne greche dovessero adeguarsi ai ristretti margini riservati loro dall'età e dallo stato civile: «Greek females should progress through three stages in their life: from girls to matrons (with a fleeting focus on the moment of transition, the moment of eligibility for marriage) and onward to widowhood».⁴⁷

Non può quindi stupire che nella letteratura antica siano pochi i caratteri in cui classificare i personaggi femminili:

- donna di casa/madre
- consigliera
- schiava/trofeo
- seduttrice
- sacerdotessa/maga.

A questi va aggiunta certamente la “donna guerriera”, che compare in modo occasionale, spesso nelle vesti di straniera o barbara, con caratteristiche specifiche e una sorta di licenza rispetto alle altre figure femminili. Alla donna guerriera è consentito ciò che è proibito alle altre: misurarsi con gli uomini, ma il prezzo da pagare è precisamente una rinuncia alla femminilità o ad alcune delle sue manifestazioni.

Nelle opere dell'antichità dunque le donne non sono mai protagoniste, bensì figure subordinate nell'azione e nelle funzioni all'eroe maschile. Di qui

46 Lefkowitz 1987: 513.

47 Dowden 1997: 117.

deriva che siano caratterizzate in genere dalla passività, dall'inazione, dall'attesa; e che quando eccezionalmente esercitano alcune forme di potere lo facciano rinunciando alla seduzione e mettendo da parte alcuni dei comportamenti ritenuti tipicamente femminili: sono vergini, sono solitarie, sono consacrate, distanti dalle altre donne e dalla società.

Sarà quindi utile dedicare un breve *excursus* alle tipologie femminili più rappresentative dell'epica e di altre opere antiche, ivi compresa la *Bibbia*, quale primo passo per ricostruire il repertorio di caratteri e di episodi che, trasmessi e modificati in epoche successive, alimentarono l'immaginazione di Ariosto.

1.1.1 LE DONNE DISCRETE DELLA *BIBBIA*

Non si può, infatti, non ricordare in via preliminare il trattamento che la *Bibbia*⁴⁸ riserva alle figure femminili, considerata anche l'importanza per la cultura medievale di questo testo, che anche il Rinascimento non ignora, pur prendendone le distanze.

Le donne nella *Bibbia* occupano quasi sempre un secondo piano, anzi a volte non sono nemmeno chiamate per nome e comunque hanno una scarsa libertà di azione, salvo poche eccezioni. Del resto nella società israelita la donna non aveva neppure personalità giuridica e per tutta la vita rimaneva sotto l'autorità maschile, del padre prima e del marito poi: non poteva rendere testimonianza in giudizio e poteva essere ripudiata, senza contare che anche nelle celebrazioni religiose doveva restare in disparte.

Nel libro sacro delle religioni abramitiche le donne sono quasi sempre mogli, come le spose dei patriarchi, la moglie di Lot, la moglie di Putifarre, o sorelle, come Miriam, sorella di Mosè, o la sorella del Faraone che si prende cura del futuro condottiero ebraico salvato dalle acque.

Nel libro della *Genesi*, Sara, pur essendo la moglie di Abramo, è sempre associata alle sue proprietà e ne segue il destino in base al volere del marito.

⁴⁸ Per le citazioni in questa sezione si fa riferimento sempre all'edizione CEI 2008, salvo quando indicato diversamente.

Prende l'iniziativa solo quando desidera avere un figlio, pur essendo sterile, e spinge Abramo a unirsi con la sua schiava Agar; quando però questa rimane incinta Sara ne diventa gelosa e la maltratta e, una volta nato il proprio figlio Isacco, la fa scacciare nel deserto. Rebecca viene indicata come moglie per Isacco, ma saranno i suoi fratelli ad acconsentire all'unione. Anche lei è sterile, ma ottiene miracolosamente il dono della maternità e partorisce due gemelli, Esaù e Giacobbe, che litigano fin nel suo utero. A lei tocca mediare tra i figli in conflitto ed è proprio lei a favorire Giacobbe che con uno stratagemma ottiene la benedizione del padre. Nonostante questi interventi eccezionali, però, le donne sono pur sempre sottomesse agli uomini.

Così, quando Giacobbe chiede a Labano la figlia Rachele, la più avvenente, quello gli manda la primogenita Lia e solo in seguito alle proteste gli concede di sposare anche la seconda. Le due sorelle saranno in competizione per l'amore del marito, ma alla fine entrambe gli daranno dei figli. Quanto alle figlie di Lot, esse sono sua proprietà al punto che il padre non esita a offrirle agli uomini di Sodoma perché abusino di loro e lascino in pace i suoi ospiti. Dopo la fuga dalla città saranno a loro volta le figlie a unirsi al padre, previamente ubriacato, per averne discendenza. Difatti, la stessa sudditanza femminile produce spesso un effetto contrario: il ricorso all'astuzia e persino alla crudeltà da parte delle donne. È il caso della moglie dell'egiziano Putifarre, la quale, di fronte alla resistenza di Giuseppe, che non vuole tradire il proprio padrone, lo accusa di averla insidiata e lo fa rinchiodere in prigione.

Non mancano peraltro esempi di donne volitive, coraggiose e in grado di esercitare l'autorità quando i maschi non sono all'altezza: fra queste spiccano Debora, Ester e Giuditta. Quanto alla profetessa Debora, non solo esercita la giustizia, ma permette al popolo ebraico di ottenere una fondamentale vittoria militare contro l'esercito di Canaan guidato dal generale Sisara:

Barak le rispose: «Se vieni anche tu con me, andrò; ma se non vieni, non andrò». 9 Rispose: «Bene, verrò con te; però non sarà tua la gloria sulla via per cui cammini, perché il Signore consegnerà Sisara nelle mani di una donna». Debora si alzò e andò con Barak a Kedes.

(*Giudici 4, 8-9*)

e Sisara sarà ucciso in effetti da Giaeale, una donna nella cui tenda si era nascosto:

Allora Giaeale, moglie di Cheber, prese un picchetto della tenda, impugnò il martello, venne pian piano accanto a lui e gli conficcò il picchetto nella tempia, fino a farlo penetrare in terra. Egli era profondamente addormentato e sfinite; così morì.

(*Giudici 4, 21*)

Nel suo inno di ringraziamento Debora rivendica il proprio ruolo nella salvezza del popolo ebraico, immancabilmente nei panni di “madre”:

Era cessato ogni potere,
era cessato in Israele,
finché non sorsi io, Dèbora,
finché non sorsi come madre in Israele.

(*Giudici 5, 7*)

Ester e Giuditta sono personaggi talmente eccezionali da dare il nome – non succede per nessun'altra donna – a due libri della Bibbia cristiana: sono testi tramandati in greco e che l'ebraismo non riconosce come canonici. Nel libro di Giuditta, la protagonista, una vedova ancora giovane e affascinante, architetta un piano rischioso per salvare la sua città, Betulia, assediata da Oloferne, generale del re babilonese Nabucodonosor.

Gli anziani e il re sono pronti ad arrendersi, ma Giuditta utilizza due armi tipicamente femminili, l'astuzia e la parola, per ingannare il suo avversario:

Giuditta rispose loro: «Ascoltate! Voglio compiere un'impresa che verrà ricordata di generazione in generazione ai figli del nostro popolo. Voi starete di guardia alla porta della città questa notte; io uscirò con la mia ancella ed entro quei giorni, dopo i quali avete deciso di consegnare la città ai nostri nemici, il Signore per mano mia salverà Israele. Voi però non fate domande sul mio progetto: non vi dirò nulla finché non sarà compiuto ciò che sto per fare».

(*Giuditta 8, 32-34*)

Nella tenda del generale, vinto dalla passione e dal vino, Giuditta agisce da vera e propria *virgo virilis*, spiccando la testa di Oloferne dal tronco con la

scimitarra e consegnandola alla propria ancella: un soldato temuto e rispettato ucciso da due donne! Rimane il fatto che lei stessa, pur avendo agito personalmente, quando consegna agli abitanti di Betulia la testa del nemico, ribadisce di essere solo strumento del suo dio e sente l'esigenza di difendere la propria rispettabilità:

Allora tirò fuori la testa dalla bisaccia e la mise in mostra dicendo loro: «Ecco la testa di Oloferne, comandante supremo dell'esercito assiro, ed ecco la cortina sotto la quale giaceva ubriaco; il Signore l'ha colpito per mano di una donna. Viva dunque il Signore, che mi ha protetto nella mia impresa, perché costui si è lasciato ingannare dal mio volto a sua rovina, ma non ha commesso peccato con me, a mia contaminazione e vergogna».

(Giuditta 13, 15-16)

Ancora alla bellezza e alla capacità seduttiva, unita al potere della parola, fa ricorso Ester, che salva il suo popolo dalla persecuzione del re Artaserse. Dal suo ruolo privilegiato – è stata scelta come moglie del re al posto della regina Vasti – usa il proprio ascendente per far cambiare idea al sovrano, punire il suo consigliere intrigante e riabilitare gli ebrei.

Ancora nel Nuovo Testamento va segnalata la presenza di figure femminili che circondano il personaggio di Gesù di Nazaret: Maria Maddalena, Susanna, Giovanna sono donne cui vengono affidati compiti di organizzazione della comunità dei discepoli. Maria di Betania e la sorella Marta lo accolgono nella propria casa; una prostituta gli lava i piedi; un'altra donna, la samaritana, è la prima persona cui Gesù si rivela come messia; quanto a Maria di Magdala, è testimone oculare della risurrezione e la prima ad annunciarla.

Anche nelle lettere apostoliche compaiono i nomi di benefattrici o sostenitrici, come Tabità, Lidia e Priscilla, e si fa menzione di diaconesse come Febe:

Vi raccomando Febe, nostra sorella, diaconessa della Chiesa di Cenchreae: ricevetela nel Signore, come si conviene ai credenti, e assistetela in qualunque cosa abbia bisogno; anch'essa infatti ha protetto molti, e anche me stesso.

(Romani 16, 1-2 CEI74)

La figura femminile per eccellenza, però, è ovviamente quella di Maria di Nazaret, che secondo il racconto evangelico dà il proprio assenso a concepire figlio di dio, in termini che ne sottolineano però la sottomissione: «Allora Maria disse: “Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto”. E l’angelo partì da lei» (Luca 1, 38).

Ma quella di Maria è una figura chiave, anche perché è responsabile del primo miracolo pubblico attribuito al figlio (la trasformazione dell’acqua in vino alle nozze di Cana) ed è presente in tutti i momenti fondamentali della religione cristiana, come la nascita e la morte di Gesù e la discesa dello Spirito Santo durante la Pentecoste. Nonostante ciò, la sua presenza è discreta e silenziosa: pur cosciente di essere Θεοτόκος (madre di dio), essa, insomma, non si discosta dal ruolo defilato proprio (con pochissime eccezioni) delle donne in tutta la Bibbia. Paradigmatica può considerarsi perciò questa frase: «Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore» (Lc 2, 19).

1.1.2 LE DONNE SOTTOMESSE DELL’*ILLIAD*E

Nell’*Iliade* i personaggi femminili non corrispondenti a divinità sono pochi e di scarso rilievo nell’economia dell’opera. A volte hanno un ruolo importante dal punto di vista simbolico (Elena è la causa del conflitto; il ratto di Criseide provoca la vendetta del dio Apollo e la pestilenza nel campo acheo; Briseide è pure causa involontaria dello scontro fra Agamennone e Achille e dell’ira di quest’ultimo), ma le loro azioni sono fortemente limitate e subordinate alla volontà dei maschi, di cui spesso risultano una effettiva proprietà (Briseide) o da cui dipendono per la propria salvezza e il proprio destino (Andromaca).

Di conseguenza esse appaiono poco, parlano ancor meno e non hanno autonomia decisionale.

Certamente i personaggi femminili appartenenti alla sfera divina sono dotati di maggiore libertà di azione (specie Era e Atena), ma comunque risultano limitati e soggetti alla volontà del maschio, Zeus nel loro caso, cui

possono opporsi solo con stratagemmi tradizionalmente connotati come “femminili”, quali la seduzione (il cinto di Afrodite) e l’inganno. Nel caso di Afrodite la femminilità è strettamente correlata all’inadeguatezza al combattimento; viceversa Atena, non a caso la dea vergine nata dalla testa di Zeus, mostra un maggior grado di autonomia, una propensione alla guerra e alla ferocia e in definitiva possiede un piglio che si distacca dalla figura femminile sottomessa, a costo però della sensualità, che non le appartiene.

Sempre nella sfera divina, Teti mostra intraprendenza e attivismo: è lei a ottenere nuove armi per il figlio, è sempre lei a riscuotere Achille ancora preso dal lutto e farlo ritornare in battaglia. La sua funzione di aiutante, però, ancora una volta dipende in tutto dall’eroe e non le consente di uscire dal ruolo di madre.

1.1.3 L’*ODISSEA* E LE DONNE AL SERVIZIO DELL’EROE

Nel poema omerico del ritorno, invece, le donne svolgono un ruolo più significativo rispetto all’*Iliade*, sia per quanto riguarda le conseguenze delle loro azioni sul destino dell’eroe sia per la presenza di personaggi femminili sia per lo spazio che l’opera riserva a ciascuno di essi e a al loro insieme. J. W. Mackail ricorda come fin dall’antichità alcuni abbiano supposto che l’opera sia stata composta per le donne (o addirittura da una donna, secondo il moderno Samuel Butler), come *pendant* all’*Iliade*, dedicata alle imprese maschili e rivolta agli uomini:

One of the foolish things said in antiquity about the *Odyssey* was that Homer composed it for women after composing the *Iliad* for men. One of the foolish things said about it by a brilliant but eccentric modern writer was that it was written by a woman. What originated views like these is the large part played in it by women.⁴⁹

49 Mackail 1916: 6.

Senza riaprire il dibattito inaugurato dall'“eccentrico” Samuel Butler, con il suo *The Authoress of the Odyssey*, non è difficile concordare sull'«ampio ruolo» che Mackail attribuisce alle donne nell'*Odissea*. Purtroppo non si può affermare che siano personaggi autonomi o che si muovano in maniera indipendente rispetto al protagonista; al contrario la loro funzione è strettamente connessa ai movimenti e alle avventure di Odisseo e si esaurisce nel momento in cui l'eroe si allontana da loro. Ad eccezione di Atena – il cui *status* divino giustifica e consente libertà di azione e di movimento – le donne del poema, sia quelle certamente mortali (Penelope, Nausicaa) sia quelle che rivestono un rango di divinità inferiori (Calypso) o esercitano poteri arcani (Circe) sono subordinate al viaggio del protagonista. Possiamo dire, anzi, che tutte ne subiscono il fascino, inclusa forse la stessa Atena che, in quanto patrona e simbolo della *metis*, è *naturaliter* la divinità protettrice di Odisseo: la dea dell'intelligenza e della *techné* che accompagna, protegge e guida l'uomo «dal multiforme ingegno».

Le altre figure femminili, comunque, sono innamorate o si innamorano di Odisseo, spesso consumano con lui la passione sessuale e, anche quando sulle prime svolgono una funzione di opposizione e di ostacolo rispetto al suo $\nu\kappa\lambda\epsilon\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$, come accade con Calypso e Circe, alla fine, vinte dall'amore e dal carisma dell'eroe, lo assecondano e ne favoriscono il ritorno a Itaca. In particolare Calypso sottolinea esplicitamente una sorta di inferiorità del proprio sesso anche nell'ambito divino, quando lamenta che gli dèi abbiano potuto scegliere per sé amanti donne e imporre loro la propria volontà, mentre lei è costretta a cedere l'uomo mortale di cui è innamorata.

La stessa Circe che nella sua prima manifestazione si presenta quasi come una figura vendicatrice del genere femminile, quando punisce gli uomini che cedono alle proprie passioni più basse trasformandoli in maiali, più tardi, di fronte a Odisseo, deve ammettere la propria debolezza e si trasforma in un'amante sottomessa e poi persino in aiutante, dandogli preziose indicazioni su come superare gli ostacoli che si frapportano fra lui e il ritorno a casa.

Nausicaa invece, pur mostrando intraprendenza e audacia, grazie al

coraggio che le infonde Atena, e pur giocando alla seduttrice con l'affascinante straniero, non si discosta dalla rappresentazione convenzionale della donna e rispetta i limiti e i comportamenti considerati decorosi per il suo sesso quando, subito dopo aver salvato Odisseo, si preoccupa di non farlo salire sul proprio carro per non alimentare maldicenze che potrebbero metterne a repentaglio la reputazione di fanciulla casta.

Altri personaggi femminili che occupano uno spazio ridotto all'interno del poema confermano comunque un approccio tradizionale nella rappresentazione della donna, sia in positivo sia in negativo: Elena, restituita al marito legittimo, esercita il ruolo di "padrona di casa" quando accoglie Telemaco con benevolenza e, in linea con i tipici compiti di cura affidati alle donne, possiede farmaci in grado di lenire il dolore e la rabbia; analogamente Arete, moglie del re dei Feaci, è benevola con Odisseo, compone i litigi all'interno del suo popolo e svolge un compito di consigliera discreta del marito, senza invaderne la sfera decisionale. Anticlea, la madre dell'eroe, esaurisce la sua presenza proprio nella funzione materna, al punto tale che l'assenza del figlio ne ha provocato la morte. In opposizione a queste figure quasi esemplari viene evocato, sempre nella *Nekuya* (*Od.* XI), il caso di Clitennestra, di cui si narra brevemente la storia che la vede protagonista del tradimento prima e dell'assassinio poi del marito Agamennone; il suo caso, anzi, serve a suggerire a Odisseo di non fidarsi della moglie prima di averla messa alla prova: «Tu non essere mite con la donna, e non confidarti, fai approdare la nave di nascosto» (*Od.* XI, 455-456).

Ma è certamente la moglie di Odisseo il personaggio femminile più significativo dell'intero poema. Penelope incarna, infatti, i valori ideali della donna greca (e non solo): la fedeltà, la costanza, la saggezza. È la degna compagna di un eroe dall'ingegno multiforme e di fatto anche lei è in grado di tessere inganni – celeberrimo quello metaforico e al tempo stesso concreto della tela – e resiste finché può alle proposte di matrimonio dei Pretendenti, anche se non può rifiutarli esplicitamente né scacciarli dal palazzo. Lei infatti è pur sempre una donna inerme, che può contare solo sull'anziano suocero, Laerte, e sul figlio Telemaco, ancora ragazzo. Anche per la saggia Penelope, dunque, la

salvezza può arrivare solo dall'eroe. Eppure anche a lui terrà testa dopo la strage dei Proci, dimostrando una volta di più quella prudenza che è virtù tipicamente femminile.

Così, anche se c'è più spazio per le donne nell'*Odissea*, il loro ruolo resta sempre subordinato all'eroe maschile. Inoltre, quando esse hanno libertà di azione, questa è circoscritta e si esplica solo all'interno di un spazio concreto e protetto, come il palazzo di Odisseo per Penelope, l'isola di Calypso o l'isola di Circe. Come ha sostenuto Irene Zanini-Cordi, a partire dall'*Odissea* «il regno dell'azione è abbinato al principio maschile mentre quello dell'inazione al femminile».⁵⁰

1.2 DONNE PROTAGONISTE NELLA TRAGEDIA GRECA DI ETÀ CLASSICA

Le figure femminili diventano protagoniste – o comunque rivestono ruoli di primo piano – al di fuori dell'epica, nel genere letterario della tragedia, al punto che molte opere di età greca classica hanno per titolo un nome femminile. Clitemnestra, Ifigenia, Cassandra, Deianira, Antigone, Medea, Fedra sono personaggi che, anche in virtù del loro genere, entrano in conflitto con il potere, con l'ordine, con l'autorità, facendo emergere le contraddizioni etiche che stanno alla base stessa della tragedia. Così nelle *Supplici* di Eschilo, le Danaidi rifiutano il matrimonio; Cassandra nelle *Troiane* di Euripide tenta di resistere ad Agamennone; Medea si ribella alla ragion politica, Antigone sfida le leggi umane in nome della legge del sangue e Fedra nell'*Ippolito* è pronta a infrangere uno dei tabù più forti, quello dell'incesto.

La presenza di questo tipo di personaggi non esclude, tuttavia, il giudizio tradizionale sulle donne, che viene ribadito in diverse γνώμαι, come quella pronunciata da Eteocle (*Sette contro Tebe*, vv. 230-232): «Degli uomini son

⁵⁰ Zanini-Cordi 2008: 9.

questi gli impegni: sacrificare agli dei ed interrogare gli oracoli quando ci si trova a cimento col nemico. A te invece tacere e restare a casa» o dall'Aiace sofocleo (v. 293): «Donna, alle donne ornamento è il silenzio». Addirittura è meglio precludere l'accesso a casa alle altre donne: «L'assennato che ha moglie non deve lasciarla visitare in casa da donne. Son loro ad insegnarle il male». (*Andromaca* vv. 945-946).

Ma appunto le donne della tragedia, dal carattere più forte e dalle azioni estreme, spesso superano i confini assegnati al genere femminile e si comportano "virilmente", utilizzando l'ardore e il coraggio dell'altro sesso proprio quando oppongono all'ordine maschile, proiettato alla dimensione pubblica e alla razionalità, i valori del sentimento, dei legami di sangue e della famiglia. Il comportamento delle eroine tragiche è spesso portato al parossismo, in nome dell'emotività, degli impulsi, della disperazione e del delirio, che le trasformano in figure distruttrici. Così Clitemnestra nell'*Agamennone* uccide il marito con un'arma maschile, un'ascia, in un ribaltamento di ruoli che lascia all'amante Egisto la parte "femminile" e Medea, la barbara sapiente e astuta, prima raggira Creonte e Giasone con la parola e poi fa strage della rivale Glauce, del padre di lei e persino dei propri figli, per punire l'uomo che ha deciso di abbandonarla.

Come Medea, anche Cassandra è una straniera: sia nell'*Agamennone* di Eschilo sia nelle *Troiane* di Euripide è una sacerdotessa legata ad Apollo, da cui ha ricevuto il dono della profezia, ma l'impossibilità di essere creduta, la mancanza di persuasione, rende inutile la verità di cui è portatrice e la allontana ulteriormente dalla società achea in cui è stata condotta, straniera, come preda di guerra. Entrambe le eroine – come avviene anche a Elena e a Iole, seppure con modalità diverse – sono state strappate alla patria e alla famiglia, sono in relazione stretta con il divino, ma sottomesse ai loro uomini, con la passione o con la forza. Entrambe rimangono marginali rispetto alla società greca in cui sono state trascinate e, sole ed estranee, non hanno la possibilità di trovare un proprio ruolo.

La carica distruttrice di questi personaggi femminili può essere anche

rivolta contro gli uomini, contro altre donne (ancora Medea contro Glauce) e persino contro sé stesse, come succede ad Antigone, che muore per dare sepoltura al fratello in opposizione alla legge tebana; a Deianira, che nelle *Trachinie* si uccide dopo aver provocato involontariamente la morte dello sposo Eracle; a Giocasta, suicida sia nelle *Fenicie* sia nell'*Edipo re*.

Sul fronte opposto si collocano, invece, altre donne caratterizzate da fragilità, debolezza, silenzio, come Ismene, Iole, Ifigenia o Alcesti, che accetta di sacrificarsi per salvare il marito Admeto: tipi femminili in perfetta coerenza con l'immagine tradizionale della donna mite e sottomessa. Così in particolare per Ifigenia, che nell'*Ifigenia in Aulide* prima accoglie con entusiasmo l'inganno di un matrimonio con Achille, poi accetta di essere sacrificata per il bene della spedizione. Mentre viceversa, nell'*Ifigenia in Tauride*, la protagonista – la quale una volta sfuggita alla morte grazie alla dea Artemide, è diventata una sacerdotessa incaricata dei sacrifici umani – rivela un attivismo del tutto nuovo: salva il fratello Oreste, già in preda alle Erinni della madre uccisa, e architetta un piano grazie al quale riesce a salvarsi, con l'astuzia e l'abilità oratoria.

La tragedia greca, dunque, offre un ventaglio più ampio di personaggi femminili rispetto all'epica, assegnando loro ruoli di vero e proprio protagonismo, da cui attingerà i suoi modelli l'epica posteriore, in ambito sia greco sia romano.

1.3 NUOVE FIGURE FEMMINILI NELL'EPICA GRECA ALESSANDRINA E NELL'EPICA LATINA DI ETÀ CLASSICA E IMPERIALE

1.3.1 LE DONNE BARBARE NELLE *ARGONAUTICHE* DI APOLLONIO RODIO

Con le *Argonautiche* di Apollonio Rodio le donne occupano per la prima volta nell'epica classica uno spazio di primaria importanza e, nonostante siano poche rispetto ai numerosi eroi maschi del poema, risultano decisive nella conclusione dell'impresa, tanto da permettere a Giasone di recuperare il mitico vello d'oro, conservato nella remota regione della Colchide. Del resto l'epica di età alessandrina ha un significato del tutto nuovo rispetto a quella omerica: è un genere d'autore e deve rispondere al gusto raffinato del tempo, per cui le motivazioni, le debolezze e il mondo interiore dei personaggi sono scandagliati in modo più profondo rispetto ai poemi del ciclo troiano.

Già al varo della nave Argo, Giasone cerca di lenire la sofferenza della madre Alcimede, che scioglie un lamento di fronte alla partenza del figlio; e subito dopo, appena prima di salire sulla nave, riceve il commiato della vecchia Ifiade, sacerdotessa di Artemide, che gli bacia la mano destra, ma per l'emozione non riesce a proferire parola.

Una volta cominciata la navigazione, è singolare che la prima fermata degli eroi sia l'isola di Lemno, tristemente famosa per la strage che le donne avevano fatto di tutti gli abitanti maschi, colpevoli di averle trascurate in favore di alcune schiave trace. Nessun uomo era rimasto vivo, tranne il vecchio Toante che la figlia Ipsipile aveva salvato lasciandolo vagare in mare dentro una cassa. Da allora le donne si erano dedicate ai lavori maschili, ma di fronte agli Argonauti, in un primo momento accolti solo a passare la notte sull'isola, la vecchia Polisso in assemblea espone la sua idea: per evitare una fine certa, meglio accogliere gli Argonauti e affidare loro il governo della città, per avere anche una discendenza.

Il genere femminile dunque costituisce una seduzione e un ostacolo

rispetto all'obiettivo dell'impresa eroica: non a caso proprio a questo punto il narratore rievoca la scelta di Giasone che aveva impedito ad Atalanta di partecipare alla spedizione, proprio per non alimentare ostilità tra gli eroi a causa sua. Di fronte alla proposta di Ipsipile, che racconta una versione addolcita della vicenda, ma rivela come la città sia priva di uomini, Giasone e i suoi accettano di fermarsi e dopo qualche tempo dovrà essere Eracle a richiamarli al dovere e ordinare di rimettersi in viaggio.

Nel secondo libro subentrano altri personaggi femminili: le mostruose Arpie, che perseguitano Fineo, l'indovino che era stato re dei Traci, e ogni volta che si appresta a mangiare gli sottraggono il cibo e insozzano le mense. Saranno i due figli di Borea, Calais e Zete, a inseguire le Arpie e allontanarle per sempre, anche se non le uccidono per l'intervento di Iride. Nel prosieguo del viaggio sarà poi decisivo l'aiuto della dea Atena, che scende dall'Olimpo e spinge la nave prima che le rocce delle Simplegadi si richiudano definitivamente al suo passaggio.

È però il libro III quello in cui si fa evidente l'importanza e la centralità della figura femminile attraverso Medea, contraddicendo un'affermazione sentenziosa dello stesso Giasone ad Argo: «Ma veramente è una vana speranza se il nostro ritorno viene affidato alle donne». («μελ□ η γε μ□ ν ἴμιν □ ρωρεν / ἄλωρ□ , □ τε ν□ στον ἕπετραπ□ μεσθα γυναικ□ III, 487-488)

Infatti, già all'inizio del libro, sull'Olimpo Era e Atena decidono di coinvolgere Afrodite, la quale, in una scena dal sapore terreno e quotidiano in cui si lamenta che il figlio non le dia mai ascolto, accetta di mandare Eros da Medea per farla innamorare di Giasone e ottenere che aiuti l'eroe. Così avviene, e la figlia del re Eeta, quasi contro la propria volontà, mette da parte il timore di essere disonorata e la lealtà verso la propria famiglia per aiutare in tutti i modi l'uomo che ama. Dopo una notte di incertezza, in cui è stata in dubbio se darsi la morte, la principessa barbara usa le sue arti magiche di sacerdotessa di Ecate per realizzare un unguento capace di rendere invulnerabile Giasone e lo istruisce per superare le terribili prove che il crudele Eeta gli aveva imposto.

Nel IV libro, infine, Medea, eccitata anche dalla dea Era, si schiera

definitivamente dalla parte di Giasone, tradisce il padre, fa addormentare il drago guardiano del vello e permette all'eroe di ottenere ciò che desiderava: senza di lei, senza il suo aiuto e la sua magia, l'impresa sarebbe stata impossibile e infatti la principessa viene accolta sulla nave come le era stato promesso solennemente per andare in Grecia. Il contributo della donna, però, non è finito: prima, per sfuggire all'inseguimento delle navi del padre, inganna il fratello Asserto, lo attira in un incontro al tempio di Artemide e lo consegna a Giasone che lo uccide. Sono tagliati così definitivamente i legami tra Medea e la sua famiglia. Più avanti nella narrazione la principessa barbara userà ancora le sue arti magiche per abbattere il gigante di bronzo Talos che impedisce ad Argo di approdare a Creta.

Per la prima volta in un poema epico dunque è una donna a rendere possibile, in assoluto e attraverso azioni dirette, il trionfo dell'eroe. Questo intervento attivo le conferisce un ruolo ben più complesso di una semplice aiutante e anzi converte Medea nel personaggio psicologicamente più approfondito e tormentato della tradizione letteraria: un personaggio che a causa dell'amore tradisce la propria famiglia e il proprio popolo, fino a far uccidere addirittura il proprio fratello.

Il viaggio degli Argonauti si concluderà felicemente pur nel segno delle donne, ma non senza una paradossale ambivalenza: da un lato la navigazione sfugge alle insidie femminili (le Sirene, il cui canto è coperto da quello di Orfeo, e la minaccia rappresentata da Scilla), dall'altro la salvezza è dovuta all'intervento di altre donne: Circe, che purifica Giasone e Medea dai loro delitti, e le Esperidi, Teti e le Nereidi che proteggono la navigazione di Argo fino al suo ritorno nell'Egeo.

1.3.2 LE DONNE DELL'ENEIDE DI VIRGILIO, FRA DIDONE E LAVINIA

La rappresentazione delle donne subisce una svolta significativa nell'*Eneide*. I personaggi femminili sono sì ancora connessi all'azione dell'eroe, ma cominciano a presentare un maggiore grado di autonomia, anche perché Virgilio introduce nell'*epos* il tema dell'amore passionale, un'operazione che risente del modello alessandrino (Apollonio Rodio) e della tragedia greca, in particolare quella di Euripide, non senza rielaborare elementi propri dell'elegia.

Alcune figure femminili – Didone *in primis*, ma anche la Sibilla che pure non è del tutto umana, e soprattutto Camilla e Giuturna – offrono un'immagine nuova della donna. Didone è una regina, ha spazio d'azione e autonomia che le derivano dalla sua storia e dal suo status, eppure quando incontra l'amore è come se regredisse in un certo senso a un ruolo ancillare. Questa incompatibilità fra autonomia e femminilità è evidente nella Sibilla e in Camilla: entrambe indipendenti e non soggette all'uomo, ma in un certo senso a costo della propria natura di donne. Se Deifobe è una sacerdotessa consacrata ad Apollo, la vergine Camilla (*proelia virgo*) viene raffigurata espressamente contrapposta ai tradizionali ruoli femminili, «non mano di donna da fuso o canestri di Minerva, ma vergine abituata a affrontare dure battaglie» («*non illa colo calathisque Minervae femineas adsueta manus*»), dunque adeguata a guidare una schiera di cavalieri:

Hos super advenit Volsca de gente Camilla
agmen agens equitum et florentis aere catervas,
bellatrix, non illa colo calathisque Minervae
femineas adsueta manus, sed proelia virgo
dura pati cursuque pedum praevertere ventos.
illa vel intactae segetis per summa volaret
gramina nec teneras cursu laesisset aristas,
vel mare per medium fluctu suspensa tumentis
ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas.
(*Aen.* VII, 803-811)

[Giunse, oltre a loro, dal popolo volsco Camilla, guidando
di cavalieri una schiera e torme fiorenti di bronzo,
lei, guerriera, non mano di donna da fuso o canestri

di Minerva, ma vergine abituata a affrontare
dure battaglie e, correndo veloce, precedere i venti:
lei, se sfiorasse in un volo le cime agli steli di intatta
messe, le tenere spighe non lederebbe nel correre;
o, se nel pieno del mare muovesse, sospesa sui gonfi
flutti, neppure bagnate avrebbe le celeri piante].

Il prototipo di questa figura di vergine guerriera è la regina delle Amazzoni Pentasilèa, di cui Enea stesso, nell'*ekphrasis* del libro I, può osservare la rappresentazione nel tempio del bosco sacro di Cartagine, appena prima che entri Didone:

Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Penthesilea furens, mediisque in milibus ardet,
aurea subnectens exsertae cingula mammae,
bellatrix, audetque viris concurrere virgo.
(*Aen.* I, 490-493)

[Delle Amàzzoni a scudi lunati conduce la schiera
Pentasilèa con furore, ed è un fuoco fra le migliaia,
sotto il seno snudato allacciando il suo cingolo aureo,
lei guerriera, e vergine ardisce scontrarsi con gli uomini].

La stessa Didone mantiene la propria dignità e autorità regale finché mantiene la promessa di restare fedele al marito morto, mentre comincia a trascurare la città e in un certo senso perde la propria dignità regale quando si umilia di fronte all'uomo che ama. E non a caso nell'oltretomba, di nuovo accanto al marito Sicheo, mostrerà un silenzioso e regale sdegno di fronte a un Enea commosso e piangente.

Alla figura femminile tipica dell'*epos* si ritorna invece con Lavinia, vera e propria preda in palio nella guerra fra Teucri e Rutuli, premio del duello fra Enea e Turno; mentre altre donne dell'*Eneide* diventano momentaneamente protagoniste quando sono invasate, come le Troiane in Sicilia aizzate da Iride o come Amata condotta a una follia bacchica dall'intervento della furia Alletto. Più tradizionale, pur nelle vesti divine, appare la figura materna di Venere, che aiuta, provvede, intercede per Enea e lo cura, secondo uno schema tipico in cui viene relegata la donna nell'antichità.

D'altronde, con la consueta sottigliezza, Virgilio attribuisce agli Italici una rigida divisione fra ciò che è adatto al genere femminile e ciò che è degno di un uomo: andare a cavallo e tirare con l'arco sarebbe da maschi, danzare e indossare vesti eleganti e nastri ai capelli, da femmine. Durante l'assedio dell'accampamento troiano, Numanò, il cognato di Turno, rivendica il carattere maschio del proprio popolo («*durum a stirpe genus*»), abituato alle durezza della lotta e del lavoro e temibile in battaglia (*En. IX, 602-613*), al contrario dei molli Troiani, che dovrebbero lasciare le armi ai nemici, che sono veri uomini:

vobis picta croco et fulgenti murice vestis,
desidiaè cordi, iuvat indulgere choreis,
et tunicae manicas et habent redimicula mitrae.
o vere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta
Dindyma, ubi adsuetis bifoè dat tibia cantum.
tympana vos buxusque vocat Berecyntia Matris
Idaèae; sinite arma viris et cedite ferro.'

(*Aen. IX, 614-620*)

[«Voi avete vesti dipinte di croco e di fulgida porpora, voi amate la mollezza, vi piace indulgere a danze, maniche hanno le tuniche vostre, e nastri le mitre. O propriamente "Frigie", e non "Frigi", andate per l'alto Dindimo, dove agli adepti il flauto dà suoni a due canne! Timpani invocano voi, e berecinzio legno di Madre dell'Ida: le armi lasciate a chi è uomo, e dal ferro astenetevi»].

1.3.3 LA VOCE DELLE DONNE NELLE *HEROIDES* DI OVIDIO

In questo capolavoro del genere epistolare, il protagonismo femminile irrompe fin dal titolo, dedicato alla “eroine” leggendarie. L’originalità dell’opera e l’influsso da essa esercitato impongono di soffermarsi almeno sulle novità più significative.

Le protagoniste delle *Heroides* per la prima volta fanno sentire la propria voce, nel senso che il poeta le fa parlare in prima persona, con lo stratagemma delle lettere. In questo modo affiora finalmente il punto di vista femminile, con i desideri, le aspettative, le delusioni, le ambizioni proprie delle donne. Purtuttavia dai casi narrati emerge una condizione femminile immutata quanto all’assenza di autonomia e di libertà d’azione. La cifra delle *Eroine* ovidiane è fondamentalmente l’attesa, per cui ancora una volta il loro appagamento, la loro realizzazione è affidata agli uomini cui appunto sono indirizzate le lettere: l’azione, dunque, rimane inevitabilmente prerogativa maschile.

Così succede a Penelope, che lamenta la lentezza del ritorno di Ulisse e l’arrivo della vecchiaia anche per lei; così Briseide, che non può fare altro se non implorare il suo “signore e sposo” di tornare. L’attesa diventa quasi rassegnazione per gli amori infelici, in cui la donna è stata conquistata e poi abbandonata dall’eroe, come succede a Enone, a Ipsipile, a Didone, a Medea. Quest’ultima in particolare scrive la sua lettera dopo essere stata messa da parte, in favore di Creusa, figlia di Creonte, ma prima di concepire la propria vendetta; questo permette di fissare la sua immagine sul contributo decisivo all’impresa di Giasone e sul sacrificio comportato, cioè il tradimento della patria e l’abbandono della propria famiglia:

illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,
nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens,
flammea subduxi medicato lumina somno
et tibi quae raperes vellera tuta dedi.
proditus est genitor, regnum patriamque reliqui,
munus in exilio quod licet esse tuli,

virginitas facta est peregrini praeda latronis,
optima cum cara matre relicta soror.
(*Her. XII*, 105-112)

[E io, io che ora, da ultimo, son diventata per te una barbara, io che ora per te sono povera, che ti sembro colpevole, io piegai con un sonno stregato i suoi occhi di fiamma, e ti diedi il vello, da portare via senza rischi. Ho tradito mio padre, ho lasciato il regno e la patria, ho accettato di seguirti in esilio come un qualunque trofeo. La mia verginità è diventata preda di un brigante straniero; oltre alla cara madre ho abbandonato la migliore delle sorelle].

Lo scontro fra la volontà crudele del padre Eolo e quella fragile della figlia emerge nella lettera di Canace a Macareo, fratello e sorella legati da un amore incestuoso, e in quella di Ipermestra a Linceo, in cui la danaide rivendica la *pietas* che le ha impedito di uccidere il cugino e sposo. Esempi entrambi del peso dei sentimenti, amore o compassione, a cospetto di qualunque altra considerazione, e del contrasto tra la forza dei sentimenti stessi e la fragilità della donna. Una costante confermata *a fortiori* dalla lettera di Fedra al figliastro Ippolito, laddove la donna rivendica il proprio sentimento amoroso, nonostante l'ombra dell'incesto:

victa precor genibusque tuis regalia tendo
braccia! quid deceat, non videt ullus amans.
depudui, profugusque pudor sua signa reliquit.
Da veniam fassae duraque corda doma!
(*Her. IV*, 153-156)

[Vinta, ti imploro e alle tue ginocchia tendo le braccia regali. Ciò che è decoroso, nessun innamorato lo sa vedere. Non provo più vergogna, e il pudore, fuggiasco, ha abbandonato le sue insegne. Perdona la mia confessione e piega il tuo cuore inflessibile].

Negli ultimi scambi di lettere (tra Paride ed Elena; Leandro ed Ero; Aconzio e Cidippe) alla missiva dell'uomo risponde quella della donna. Paride seduce Elena con la parola, dopo averlo fatto con gli sguardi, e ne loda soprattutto la bellezza e il fascino:

Magna quidem de te rumor praeconia fecit,
Nullaque de facie nescia terra tua est;
nec tibi par usquam Phrygia nec solis ab ortu
Inter formosas altera nomen habet!
Credis et hoc nobis?—minor est tua gloria vero
Famaque de forma paene maligna tua est.
(*Her. XVI*, 141-146)

[Grandi elogi, certo, ha fatto di te la fama, e non c'è terra ignara della tua bellezza; né ovunque, in Frigia o fin dalla terra del sole nascente, un'altra ha, fra le belle, un nome pari al tuo. Mi credi anche in questo?: la tua gloria è inferiore alla realtà e la fama è quasi gelosa della tua bellezza].

Nella lettera di Paride, però, Elena rimane pur sempre ancorata al suo ruolo di oggetto del desiderio: è stata preda di Teseo, che l'aveva già rapita, e poi auspicabilmente lo sarà dello stesso Paride, mentre per il momento appartiene a Menelao. Nella risposta, la signora di Sparta prima si schermisce per rivendicare la propria onestà, poi comincia ad ammettere che si è accorta degli sguardi e dei gesti di seduzione e si rammarica che il nuovo pretendente sia arrivato tardi, quando lei è ormai impegnata. Pian piano la sua volontà vacilla, combattuta fra il dovere e le lusinghe: il suo timore è che l'amore di Paride possa finire e che le tocchi una sorte simile a quella di Ipsipile o di Medea, rimaste sole, lontano dalla casa e dalla famiglia, dopo essere state sedotte da un uomo straniero.

Al contrario di Elena e Paride, fra Ero e Leandro corre un amore corrisposto, ostacolato però dalle famiglie dei due giovani e dal mare in tempesta, che impedisce a Leandro di attraversare l'Ellesponto per raggiungere la ragazza amata. Nella sua risposta Ero si trova ancora una volta a recitare la parte della donna in attesa, che consuma le sue giornate nell'impazienza e, di quando in quando, è preda dell'insicurezza e della gelosia, a causa dell'assenza dell'amante: «*his mihi summotae, vel si minus acriter urar, / quod faciam, superest praeter amare nihil*», (*Her. XIX*, 15-16) («A me, cui tutto questo è negato, non resta altro da fare, anche se la mia passione fosse meno ardente, se non amare»); «*non ego tam ventos timeo mea vota morantes, / quam similis vento ne tuus erret amor*», (*Her. XIX*, 95-96) («Io temo non tanto i venti che

ritardano i miei desideri, quanto che, come il vento, il tuo amore vada errando»).

Anzi, anche se a volte desidera attraversare essa stessa le onde, Ero non mette in discussione la differenza fra uomini e donne: «*ire libet medias ipsi mihi saepe per undas, / sed solet hoc maribus tutius esse fretum*», (Her. XIX, 162-162) («Spesso sono tentata di attraversare io stessa le onde, ma questo tratto di mare è abitualmente più sicuro per gli uomini»).

L'attesa, l'incertezza, il dubbio e infine la paura, alimentata da un sogno mattutino, sono infatti i sentimenti che caratterizzano la femminilità di Ero.

Nell'ultima lettera, Cidippe risponde ad Aconzio, che con l'inganno le aveva fatto pronunciare il voto di sposarlo. La ragazza contesta le motivazioni giuridiche della promessa (non era consapevole, ma estorta), eppure alla fine ammette il proprio desiderio di stare con lui, non però per costrizione, ma di propria volontà (*libens*): «*teque tenente deos numen sequor ipsa deorum / doque libens victas in tua vota manus*», (Her. XIX, 239-240) («E se tu tieni vincolati gli dèi, seguo anch'io la volontà divina e liberamente porgo le mani vinte, esaudendo i tuoi desideri»).

Tutti i casi esaminati mostrano, insomma, la coesistenza contraddittoria di sudditanza e di protesta, sempre limitata ai diritti dei sentimenti, concepiti come un'arma a doppio taglio che spinge all'infrazione e alla sottomissione.

1.3.4 TIPI FEMMINILI NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Nonostante le *Metamorfosi* di Ovidio siano uno dei più ricchi repertori di mitografia che siano stati conservati dall'antichità, non è possibile individuarvi figure femminili protagoniste. Infatti l'intero poema è il susseguirsi di molteplici narrazioni, a volte incastonate una nell'altra, accomunate unicamente dal tema della trasformazione. Quello che però ci offre il repertorio di figure è una tipologia di caratteri e di ruoli con ampie risonanze nella letteratura posteriore. La casistica si potrebbe ridurre a otto prototipi:

1. donne desiderate e concupite da una divinità, non importa se effettivamente conquistate come Europa o sottratte al loro corteggiatore come Dafne;
2. donne colpevoli di *hybris* punita: Niobe, Aracne, le Pieridi;
3. donne che generano dèi dopo un'unione divina: Latona, Semele;
4. donne innamorate: Cinzia, Tisbe;
5. donne in preda a passioni inconfessabili: Mirra innamorata del padre, Biblide del fratello, Fedra innamorata del figliastro;
6. donne fedeli: Alcione, Procri;
7. donne che si vendicano: Procne, Minerva, Giunone;
8. donne irremovibili: Galatea, Scilla, Anassarete, Pomona.

Dei vari personaggi, alcuni sono semplicemente accennati con una pennellata, altri invece vengono tratteggiati con maggiore dettaglio.

Per il tema che ci occupa, rivestono un particolare interesse i due casi di trasformazione da donna in uomo. Prima Cenide diventa Ceneo e in questa veste si trova a combattere contro i Centauri:

“et te, Caeni, feram? nam tu mihi femina semper,
tu mihi Caenis eris. nec te natalis origo
commonuit, mentemque subit, quo praemia facto
quaque viri falsam speciem mercede pararis?”

quid sis nata, vide, vel quid sis passa, columque,
i, cape cum calathis et stamina pollice torque;
bella relinque viris”.

(XII, 470-476)

[“Anche te, Ceneo, dovrò sopportare? Perché tu per me sei sempre una femmina e per me sarai Ceni. La tua natura originaria non ti ha messo in guardia e non ti viene in mente per qual fatto hai avuto una ricompensa e con qual prezzo hai ottenuto questo falso semblante maschile? Considera a cosa sei nata o cosa hai subito e va’, prendi la conocchia 475 con il cestello e con il pollice fila la lana; lascia la guerra agli uomini!”].

“heu dedecus ingens!”

Monychus exclamat. “populus superamur ab uno
vixque viro; quamquam ille vir est, nos segnibus actis,
quod fuit ille, sumus”.

(XII, 498-501)

[“O immensa vergogna! — esclama Monico — siamo una folla e veniamo sconfitti da uno solo che a malapena è un uomo! Ma sì, egli è un vero uomo, noi invece con le nostre imbelli azioni ci siamo ridotti alla sua condizione di prima!”].

È il caso poi di Ifi, che è stata cresciuta come un maschio perché il padre non si poteva permettere una femmina, e che, quando si innamora di Iante, si dispera. Alla fine in seguito alle preghiere di Teletusa, Iside trasforma Ifi in maschio:

Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget
hoc ipsum flammam, ardetque in virgine virgo,
vixque tenens lacrimas ‘quis me manet exitus’, inquit
‘cognita quam nulli, quam prodigiosa novaeque
cura tenet Veneris? si di mihi parcere vellent,
parcere debuerant; si non, et perdere vellent,
naturale malum saltem et de more dedissent’.

(IX, 724-730)

[Ifi, invece, ama una che dispera di poter possedere e questo stesso ostacolo accresce il fuoco d’amore, sicché una fanciulla brucia di passione per una fanciulla; a stento trattenendo le lacrime così parlò: «Quale fine mai attende me preda di una passione d’amore sconosciuta a tutti, innaturale e nuova? Se gli dèi volevano risparmiarmi, avrebbero dovuto farlo: se non

volevano, ma volevano rovinarmi, avrebbero dovuto darmi almeno un malanno secondo natura e abituale»].

Ma sopra a tutte emerge la figura di Polissena, figlia di Priamo, che viene chiesta dall'ombra di Achille come sacrificio. La fanciulla mostra una dignità e una forza non comuni nell'affrontare la morte e pronuncia parole piene di fierezza: un riferimento importante per i successivi personaggi di donne capaci di accettare senza tentennamenti il proprio destino, come saranno Isabella e Drusilla nel *Furioso*:

fortis et infelix et plus quam femina virgo
ducitur ad tumulum diroque fit hostia busto.
quae memor ipsa sui postquam crudelibus aris
admota est sensitque sibi fera sacra parari,
utque Neoptolemum stantem ferrumque tenentem;
inque suo vidit figentem lumina vultu,
'utere iamdudum generoso sanguine' dixit
'nulla mora est; at tu iugulo vel pectore telum
conde meo' iugulumque simul pectusque retexit.
'scilicet haud ulli servire Polyxena vellem.
haud per tale sacrum numen placabitis ullum!'.
(451-461)

[strappano quella fanciulla, infelice e forte più di quanto lo sia una donna, dal seno della madre, alla quale forse era l'unica a recare conforto, e la conducono davanti al tumulo per immolarla su quel monumento orrendo. Ed essa, memore della sua dignità, dopo che fu spinta verso l'altare crudele e comprese che le si preparava il rito selvaggio e quando vide Neottolemo dritto, che impugnava la spada e le fissava gli occhi in viso, «Serviti pure del mio sangue — disse — (non sarò io a fermarti), affonda o nel mio collo o nel mio petto la spada» (e nello stesso tempo denudò il collo e il petto); «è naturale che io, Polissena, non voglia essere schiava di nessuno. Ma con siffatto sacrificio non placherete alcun nume»].

illa super terram defecto poplite labens
pertulit intrepidus ad fata novissima vultus;
tunc quoque cura fuit partes velare tegendas,
cum caderet, castique decus servare pudoris.
(477-480)

[Alla vergine vennero meno le ginocchia e cadendo a terra mantenne il volto intrepido davanti al momento estremo: ma anche allora, mentre cadeva, fu sua preoccupazione coprirsi le parti da nascondere, per conservare la dignità del pudore verginale].

Appartiene alla schiera delle vergini guerriere Atalanta, che per un oracolo decide di non sposarsi e di rifiutare ogni pretendente, a meno che non la superi nella corsa. Così, innamoratasi di Ippomene, in cuor suo spera di essere vinta e ammette che se non fosse condannata a non sposarsi vorrebbe proprio lui:

'sed non culpa mea est! utinam desistere velles,
aut, quoniam es demens, utinam velocior esses!
at quam virgineus puerili vultus in ore est!
a! miser Hippomene, nollem tibi visa fuissem!
vivere dignus eras. quodsi felicior essem,
nec mihi coniugium fata inportuna negarent,
unus eras, cum quo sociare cubilia vellem'.
(629-635)

[Ma non è colpa mia. O se tu volessi desistere! Oppure, poiché sei così pazzo, almeno riuscissi ad essere più veloce di me! Ma che aria pudica in quel volto di fanciullo! Ah! misero Ippomene, come vorrei che tu non mi avessi vista! Eri degno di vivere; che, se io fossi più fortunata e il destino avverso non mi proibisse il matrimonio, tu solo saresti stato quello con il quale avrei voluto dividere il talamo].

Un'eco di questa donna guerriera risuona forse, come vedremo, in Bradamante, tanto più che anche l'eroina ariostesca ottiene di cedere alle nozze solo a condizione che il pretendente la superi a duello.

Il personaggio di Galatea, invece, rappresenta come pochi altri il tipo della donna, bellissima e terribile, che non corrisponde i sentimenti del corteggiatore.

hunc ego, me Cyclops nulla cum fine petebat.
nec, si quaesieris, odium Cyclopi amorne
Acidis in nobis fuerit praesentior, edam:
par utrumque fuit.
(755-758)

[costui io amavo, mentre senza tregua il Ciclope mi corteggiava; né ti potrei dire, se me lo chiedessi, se in me era più pressante l'odio per il Ciclope o l'amore per Aci: entrambi i sentimenti erano di pari intensità].

Universalmente celebre è l'apostrofe rivolta dal Ciclope alla bellissima fanciulla mescolando iperboliche lodi e imprecazioni sotto forma di similitudini

con elementi della natura:

“Candidior folio nivei Galatea ligustri,
floridior pratis, longa procerior alno,
splendidior vitro, tenero lascivior haedo,
levior adsiduo detritis aequore conchis,
solibus hibernis, aestiva gratior umbra,
mobilior damma, platano conspectior alta,
lucidior glacie, matura dulcior uva,
mollior et cyeni plumis et lacta coacto,
et, si non fugias, riguo formosior horto;
“Saevior indomitis eadem Galatea iuvenis,
durior annosa quercu, fallacior undis,
lentior et salicis virgis et vitibus albis,
his immobilior scopulis, violentior amne,
laudato pavone superbior, acrior igni,
asperior tribulis, feta truculentior ursa,
surdior aequoribus, calcato inmitior hydro,
et, quod praecipue vellem tibi demere possem,
non tantum cervo claris latratibus acto,
verum etiam ventis volucrique fugacior aura,
(at bene si noris, pigeat fugisse, morasque
ipsa tuas damnes et me retinere labores)
(789-809)

[O Galatea, più bianca del niveo ligustro, più fiorente dei prati, più slanciata di un alto ontano, più luminosa del vetro, più sbrigliata di un delicato capretto, più liscia delle conchiglie consumate dal continuo ondeggiare, più gradita del sole in inverno e dell'ombra in estate, più preziosa dei frutti, più maestosa di un alto platano, più brillante del ghiaccio, più dolce dell'uva matura, più delicata e delle piume del cigno e del latte cagliato e, se non fuggissi, più bella di un orto irrigato: ma tu, la stessa Galatea, sei più furiosa dei giovenchi indomati, più dura di una quercia annosa, più ingannevole delle onde, più insensibile dei rami del salice e della vitalba, più inamovibile di questi scogli, più impetuosa di un fiume, più superba di un pavone quando viene ammirato, più ardente del fuoco, più aspra dei rovi, più feroce di un'orsa che ha partorito, più sorda del mare, più crudele di un serpente calpestato e, cosa che principalmente vorrei poterti togliere, più rapida a fuggire, non solo di un cervo braccato dai latrati acuti, ma anche dei venti e della rapida aria (ma se tu mi conoscessi bene, ti dispiacerebbe avermi evitato e tu stessa disapproveresti il tuo indugio e ti daresti da fare per avvincermi)].

Tracce evidenti di questi tipi emergeranno, come dimostreremo, nei personaggi femminili di Ariosto.

1.3.5 L'AMBIVALENZA DEL FEMMINILE: LA *TEBAIDE* DI STAZIO

Nella *Tebaide* di Stazio, i modelli di Virgilio, Lucano e Ovidio confluiscono insieme a elementi tragici ed epici sia dell'epica omerica sia di quella alessandrina. Ma, quanto alla rappresentazione delle donne, si avverte un ritorno ai ruoli e alle manifestazioni che nella tradizione erano considerati strettamente femminili: esse possono piangere il proprio destino e quello dei propri cari, come Ipsipile che si dispera per la morte del piccolo Ofelte, o Argia, che lamenta la perdita di Polinice; ma non partecipano direttamente all'azione né possono alterare il corso delle vicende.

Sul versante opposto, vi è la ripresa indiretta del mito delle Lemniadi, che avevano ucciso i mariti e tutti gli uomini dell'isola, per gelosia. È Ipsipile stessa a raccontarlo agli Argivi, mentre li disseta alla fonte di Langia. La donna, che ha salvato il proprio padre e per questo è stata scacciata con i suoi due figli, è stata venduta al re di Nemea Licurgo e racconta come le sue concittadine, aizzate dal discorso dell'anziana Polisso, decisero di assassinare tutti i maschi. Due immagini opposte della donna coesistevano, dunque: la vittima e la vendicatrice, quali casi estremi del disuguale rapporto col maschio.

Nel corso del poema emergono tuttavia figure come Giocasta, Antigone e Argia, che tentano di agire in difesa della propria πόλις e condannano la follia della guerra civile. In particolare, prima della fine, Antigone cerca di trattenere il fratello Polinice dal tornare in battaglia e Giocasta, che poi si suiciderà con la spada, pronuncia un lungo discorso di supplica e di rimprovero. Ma le furie Tisifone e Megera instillano nuovamente la discordia e trascinano i due fratelli Eteocle e Polinice alla rovina. Si manteneva così la ambivalenza di ruoli, costruttivo e distruttivo, di ordine e di disordine, ma non mancano eccezioni alla regola, ugualmente collegate alla tradizione. È infatti Argia, moglie di Polinice, a rivestire il ruolo della Antigone sofoclea: è lei a recuperare, a rischio della propria vita, il corpo del marito e sarà lei, nella chiusa del poema, a porlo sul rogo funebre:

hic non femineae subitum uirtutis amorem
colligit Argia, sexuque inmane relicto
tractat opus: placet (egregii spes dura pericli!)
comminus infandi leges accedere regni,
(*Theb.* XII, 177-180)

[a questo punto Argia accoglie in se stessa l'amore improvviso per una virtù non da donna e, trascurando il proprio sesso, prende fra le mani un'azione feroce. Decide, speranza dura di un rischio straordinario, di affrontare faccia a faccia le leggi di un regno nefando].

Eppure, anche in questo caso si dà una contraddizione: l'amore, il legame con il marito non solo le fanno acquisire un valore «*non feminae*», ma la rendono «*contemptrix animae et magno temeraria luctu*»:

tunc mouet arte dolum, quo semet ab agmine fido
segreget, inmitesque deos regemque cruentum
contemptrix animae et magno temeraria luctu
prouocet; hortantur pietas ignesque pudici.
(*Theb.* XII, 183-186)

[allora con arte mette in moto un inganno con cui separarsi dalla schiera fidata e sfidare gli dei spietati e il re sanguinario, lei che non fa conto della sua vita temeraria nel suo grande lutto: la esortano la pietà e il fuoco della virtù morale].

Fin qui la tradizione, per così dire, “neutra”, dove, come abbiamo visto, prevale l'ambivalenza, il paradosso e la dicotomia, pur nella continuità di fondo della fragilità e sudditanza della figura femminile. Ma a questa linea bisogna aggiungere quella dichiaratamente misogina, intenta a rilevare i tratti più negativi della donna. Fondamentale sarà a tale riguardo il contributo di Giovenale.

1.3.6 UN CAPOLAVORO DI MISOGINIA: LA *SATIRA VI* DI GIOVENALE

Il secondo libro delle *Satire* di Giovenale è costituito per intero dalla sola *VI Satira*, quella appunto che prende di mira le donne. Anche se il genere satirico esula dalla linea della letteratura di stile elevato, che comprende *epos* e tragedia, l'opera di Giovenale – pur nella sua posizione ideologica del tutto ostile al sesso femminile – offre un'ampia varietà di tipi, alcuni appena accennati con una rapida pennellata, altri – come Messalina, la moglie dell'imperatore Claudio – rappresentati in maniera più dettagliata. Nessuna figura di donna raggiunge la complessità di un vero e proprio personaggio, ma tutte insieme costituiscono un universo dalle molteplici sfaccettature, tutte esecrabili secondo l'autore.

L'unica figura femminile illuminata da una luce positiva, ma solo in quanto proiettata in un passato mitico, è, in ossequio al *mos maiorum*, la sposa *montana*, che funge da irraggiungibile termine di paragone per tutte le altre: «*siluestrem montana torum cum sterneret uxor / frondibus et culmo uicinarumque ferarum / pellibus...*» (vv. 5-7) («allorquando figlia dei monti la sposa componeva un giaciglio con foglie, paglia e con pelli d'animali sorpresi sul posto»). Per il resto è un vorticoso susseguirsi di scene ridicole o grottesche, in cui il vizio più ricorrente è la lussuria, che si manifesta anche pubblicamente con atteggiamenti impropri per una matrona onorevole:

chironomon Ledam molli saltante Bathyllo
Tuccia uesicae non imperat, Apula gannit,
[sicut in amplexu, subito et miserabile longum.]
attendit Thymele: Thymele tunc rustica discit.
(vv. 63-66)

[Quando con gesti lascivi Batillo danza la pantomima di Leda, Tuccia non sa più contenersi e Apula emette guaiti [come se di colpo già fosse in pieno orgasmo]. Attenta guarda Timele e, ciò che ancor non conosce, d'un tratto lo impara].

Ispulla tradisce il marito con un attore tragico, Eppia invece pur essendo moglie di un senatore fugge con un gladiatore, abbandonando casa e famiglia:

nupta senatori comitata est Eppia ludum
ad Pharon et Nilum famosaque moenia Lagi
prodigia et mores urbis damnante Canopo.
inmemor illa domus et coniugis atque sororis
nil patriae indulsit, plorantisque improba natos
utque magis stupeas ludos Paridemque reliquit.
(vv. 82-87)

[Moglie di un senatore, Eppia ha seguito un di costoro sino a Faro, al Nilo, Alessandria di così mala fama, sicché persino Cànopo è inorridita alle sconcezze di Roma. Immemore della sua casa, dello sposo e sorella, del tutto incurante della sua patria, la pazza ha perfino lasciato i figlioletti piangenti e – stupisciti pure! – Paride e il Circo].

La descrizione della sua fuga con l'amante assume toni quasi epici, ovviamente con l'obiettivo di ridicolizzare, attraverso la parodia, un comportamento estraneo alla tradizione nonché irrimediabilmente disonorevole per il moralista Giovenale. Vero è che egli sottolinea l'intrepido coraggio della reproba nel vincere gli ostacoli, ma solo come un ulteriore motivo di ripulsa, data la regolare viltà attribuita al genere femminile nella difesa delle cause giuste:

Tyrrhenos igitur fluctus lateque sonantem
pertulit Ionium constanti pectore, quamuis
mutandum totiens esset mare. iusta pericli
si ratio est et honesta, timent pauidoque gelantur
pectore nec tremulis possunt insistere plantis:
fortem animum praestant rebus quas turpiter audent.
(vv. 92-97)

[E così, di mare in mare, con intrepido cuore, affrontò i flutti tirreni e lo Ionio mugghiante nella sua ampia distesa. Che vuoi? Se debbono correre un rischio per un motivo giusto ed onesto, le vedi tremar di paura, gelare nel cuore, non reggersi sulle gambe tremanti: è solo in ciò che è turpe e impudico che mostrano il coraggio del forte].

Uno dei vertici dell'abiezione femminile è incarnato senza dubbio da Messalina, la *meretrix Augusta* avida di sesso e di corpi maschili, che non riescono a placare il suo appetito:

respice riuales diuorum, Claudius audi
quae tulerit. dormire uirum cum senserat uxor,
sumere nocturnos meretrix Augusta cucullos
ausa Palatino et tegetem praeferre cubili
linquebat comite ancilla non amplius una.
sed nigrum flauo crinem abscondente galero
intrauit calidum ueteri centone lupanar
et cellam uacuum atque suam; tunc nuda papillis
prostitit auratis titulum mentita Lyciscae
ostenditque tuum, generose Britannice, uentrem.
(vv. 115-124)

[Guarda a chi rivaleggia coi numi ed ascolta ciò che un Claudio dovette patire. Appena lo vedeva dormire, la moglie osava indossare un travestimento notturno e, meretrice davvero imperiale, preferendo una stuoia al talamo del Palatino lo lasciava, scortata giù nella notte, da un'ancella soltanto. Nascosta la nera chioma sotto una bionda parrucca, entrava nel lupanare caldo di vecchi drappaggi e lì, in una stanza vuota a lei riservata, sotto il nome non suo di Licisca, il seno indorato, nuda a tutti si dava offrendo il ventre che un tempo, o Britannico, t'aveva portato].

Anche in questo caso, lungi dal presentare Messalina come un'eccezione, la sua insaziabilità viene generalizzata come una tratto comune a molte donne, pronte a degradarsi fino al limite concedendosi agli schiavi e persino alla zoofilia, o da trarre piacere sessuale persino dagli eunuchi:

illa iubet sumpto iuuenem properare cucullo;
si nihil est, seruis incurritur; abstuleris spem
seruorum, uenit et conductus aquarius; hic si
quaeritur et desunt homines, mora nulla per ipsam
quo minus inposito clunem summittat asello.
(vv. 330-334)

[L'amante dorme? Gli si ordina di vestirsi di fretta e di precipitarsi. Niente amanti? Si ricorre agli schiavi. Niente schiavi? Si affitta un acquaiolo; e se poi c'è da perdere tempo e gli uomini mancano, nessun indugio per questo: offrono a un somarello le natiche per farsi montare].

iamque eadem summis pariter minimisque libido,
nec melior silicem pedibus quae conterit atrum
quam quae longorum uehitur ceruice Syrorum.

(vv. 349-351)

[Sia le più altolocate sia le più basse, tutte sono affamate di sesso, né chi batte il marciapiede è migliore di quella che si fa portar sulle spalle da atletici schiavi siriani].

sunt quas eunuchi inbelles ac mollia semper
oscula delectent et desperatio barbae
et quod abortiuo non est opus.

(vv. 366-368)

[Vi sono poi donne che godono degli eunuchi impotenti e dei loro morbidi baci: niente barba che punga o rischio d'aborto].

Gli strali di Giovenale non colpiscono soltanto le lussuose, ma anche donne incontentabili per altre ragioni, e che seguendo senza misura i propri appetiti, indulgono in spese folli o impongono esigenze impossibili al marito:

interea calet et regnat poscitque maritum
pastores et ouem Canusinam ulmosque Falernas—
quantulum in hoc!—pueros omnes, ergastula tota,
quodque domi non est, sed habet uicinus, ematur.

(vv. 149-152)

[Nel frattempo però ella è in auge, la fa da regina e dal marito 150 pretende pastori e greggi a Canosa e vigneti a Falerno. Né basta, ché vuole tutti i servi del mondo, carceri intere, e tutto ciò che in casa non c'è ma che il vicino possiede].

prodiga non sentit pereuntem femina censum.
ac uelut exhausta recidiuus pullulet arca
nummus et e pleno tollatur semper aceruo,
non umquam reputant quanti sibi gaudia constant.

(vv. 362-365)

[Prodiga, invece, la donna neppure s'accorge che il suo avere va in fumo, come se, rinascendo, il denaro tornasse nella cassa ormai vuota e si potesse attingere sempre dallo scrigno ricolmo: 365 quanto costino i suoi piaceri, di questo non ha neppure un'idea].

In consonanza con la voracità sessuale, e con la smania di acquisti,

Giovenale include tra i vizi congeniti alle donne la debolezza di fronte ai piaceri del cibo e del vino:

inguinis et capitis quae sint discrimina nescit
grandia quae mediis iam noctibus ostrea mordet,
cum perfusa mero spumant unguenta Falerno,
cum bibitur concha, cum iam uertigine tectum
ambulat et geminis exsurgit mensa lucernis.

(vv. 301-305)

Può forse distinguere tra bocca e sesso una donna che in piena notte si getta su ostriche enormi, quando van spumeggiando gli aromi infusi nel puro Falerno, quando si beve in un vaso a conchiglia, il soffitto sembra ondeggiare e la mensa tutta animarsi di lucerne sdoppiate?

Più ancora della lussuria e della prodigalità, però, il poeta satirico malsopporta le donne che escono dal ruolo tradizionale perché, essendo ricche o di nobile stirpe, si ritengono al di sopra delle norme, o esibiscono mondanamente la propria cultura: «*libertas emitur. coram licet innuat atque / rescribat: uidua est, locuples quae nupsit auaro*», vv. 140-141 («La libertà la si compra. La ricca che sposa un avaro è una vedova: può civettare come crede o scriver biglietti davanti allo stesso marito»);

malo Venustinam quam te, Cornelia, mater
Gracchorum, si cum magnis uirtutibus adfers
grande supercilium et numeras in dote triumphos.

(vv. 167-169)

[Meglio, sì meglio una venusina di te, o Cornelia, madre dei Gracchi se, con tutte le tue grandi virtù, mi subissi nel tuo grande sussiego e, nella dote, ci son pure i trionfi degli avi!]

illa tamen grauior, quae cum discumbere coepit
laudat Vergilium, periturae ignoscit Elissae,
committit uates et comparat, inde Maronem
atque alia parte in trutina suspendit Homerum.
cedunt grammatici, uincuntur rhetores, omnis
turba tacet, nec causidicus nec praeco loquetur,
altera nec mulier.

(vv. 434-440)

[Eppure più fastidiosa è colei che, appena si accinge a pranzare, elogia Virgilio, indulge a Didone risoluta a morire, pone sulla bilancia e mette a confronto i poeti collocando su un piatto Virgilio, Omero sull'altro. Cedono i letterati, i retori si danno per vinti, tacciono tutti i presenti; non c'è parte o sostenitore che osi parlare, neppure un'altra donna].

Ne nasce così un ritratto negativo delle donne emancipate del tempo, che parlano in greco – un vezzo orientaleggiante, segno di decadenza dei costumi – e addirittura intervengono alle riunioni maschili facendo sentire la propria voce persino davanti a *paludatis ducibus*:

concumbunt Graece. dones tamen ista puellis,
tune etiam, quam sextus et octogensimus annus
pulsat, adhuc Graece? non est hic sermo pudicus
in uetula.

(vv. 191-194)

[In greco fanno persino l'amore. Passi se son ragazzine; ma che tu, con gli ottantasei anni alle porte, debba ancora fare la greca, ebbene: è troppo. Non sei che una vecchia impudica].

sed cantet potius quam totam peruolet urbem
audax et coetus possit quae ferre uirorum
cumque paludatis ducibus praesente marito
ipsa loqui recta facie siccisque mamillis.

(vv. 398- 401)

[È meglio comunque che canti piuttosto che scorrazzar da sfrontata per tutta l'urbe e infilarsi nelle riunioni maschili parlando, a testa alta e senza per nulla turbarsi, in mezzo a generali in divisa, presente il marito].

Che Giovenale includa tra i vizi delle donne il desiderio di paragonarsi all'uomo, lo dimostra ulteriormente la satira della donna che vuole combattere nell'arena come un gladiatore:

quem praestare potest mulier galeata pudorem,
quae fugit a sexu? uires amat. haec tamen ipsa
uir nollet fieri; nam quantula nostra uoluptas!

(vv. 252-254)

[Che pudore può mostrare una donna che, con in testa il

cimiero, tradisce il suo sesso? L'attira la forza anche se, non per questo, vorrebbe essere uomo: sa quant'è breve il piacere del maschio!].

Nel catalogo dei vizi femminili non poteva mancare la tendenza alla superstizione, che rende le donne schiave di oroscopi e profezie:

illius occursus etiam uitare memento,
in cuius manibus ceu pinguia sucina tritas
cernis ephemeridas, quae nullum consulit et iam
consulitur, quae castra uiro patriamque petente
non ibit pariter numeris reuocata Thrasylli.
(vv. 572-576)

[Ricordati pur di evitare gli incontri con quella nelle cui mani sta un calendario consunto dall'uso, tanto che pare una palla d'ambra: è donna che nessuno consulta ma che vien consultata e che, sta' pure tranquillo, avverso Trasillo, non seguirà mai il marito in partenza per il fronte o la patria].

Ma la conclusione in un *crescendo* che si avvicina alla tragedia è dedicata alle assassine, capaci di uccidere la progenie della rivale e i figliastri e persino di togliere la vita ai propri figli: «*oderunt natos de paelice; nemo repugnet, / nemo uetet, iam iam priuignum occidere fas est*» («I nati dalla rivale, poi, li detesta. Niente reclami o divieti: è di norma assassinare i figliastri», vv. 627-628).

[...] sed clamat Pontia 'feci,
confiteor, puerisque meis aconita parauit,
quae deprensa patent; facinus tamen ipsa peregi.'
tune duos una, saeuissima uipera, cena?
tune duos? 'septem, si septem forte fuissent.'
credamus tragicis quidquid de Colchide torua
dicitur et Procne; nil contra conor.
(vv. 638-644)

Senti Ponzia che grida: “Io, sì, l'ho commesso: ho dato il veleno ai miei figli e m'han colto sul fatto: un delitto. A me sola la colpa”. E due, in un'unica cena, ne hai uccisi, maledettissima serpe! “Anche sette, se sette fossero stati!” Crediamo dunque (io non m'oppongo) a quanto dai tragici è detto su Procne e sulla torva Medea.

Non a caso le uniche parole messe in bocca direttamente a personaggi femminili nella satira sono eccessive, improvide e prive di *pietas* oppure chiaramente parodistiche. Così quelle pronunciate da un donna che pretende la crocifissione di uno schiavo per un semplice capriccio:

‘pone crucem seruo’. ‘meruit quo crimine seruus
supplicium? quis testis adest? quis detulit? audi;
nulla umquam de morte hominis cunctatio longa est’.
‘o demens, ita seruus homo est? nil fecerit, esto:
hoc uolo, sic iubeo, sit pro ratione uoluntas’.

(vv. 219-223)

[“Crocifiggi quel servo!” “Ma cosa ha commesso per tanto supplizio? Dov’è il testimone? Chi l’ha denunciato? Rifletti: non ci si può sbrigare così quando in gioco è la vita d’un uomo.” “Sei pazzo? Un servo è forse un uomo per te? Non ha fatto nulla e con questo? Così voglio e comando. Ti basti la mia volontà”].

oppure quelle pronunciate da una fedifraga che, colta in flagrante delitto, si difende citando un famoso verso terenziano:

haeremus. dic ipsa. ‘olim conuenerat’ inquit
‘ut faceres tu quod uelles, nec non ego possem
indulgere mihi. clames licet et mare caelo
confundas, homo sum’.

(vv. 281-284)

“Son di sasso. A parlare sia lei”. E lei: “Non eravamo d’accordo che, facendo tu a tuo capriccio, questo capriccio potevo darmelo anch’io? Urla pure quanto ti pare, confondi il mare col cielo: sono anch’io un essere umano”.

per concludere, appunto, con le tremende parole che Ponzia pronuncia rivendicando l’infanticidio.

Un quadro desolante, in cui la donna è rappresentata unicamente per evidenziare i suoi difetti, veri o presunti. Ma è interessante in questo senso come il misogino Giovenale offra un’immagine molto meno stereotipata della donna e, pur con l’obiettivo di denunciarne i vizi, la mostri intenta in attività tradizionalmente maschili (i giochi gladiatorii, le declamazioni, la conversazione letteraria) e capace di prendere decisioni e di scegliere liberamente il proprio destino.

CAPITOLO II

EPICA FRANCESE MEDIEVALE E LETTERATURA CORTESE

Il ruolo della donna nel Medioevo francese è stato oggetto di un ampio dibattito storiografico e culturale, ma dal nostro punto di vista interessa soprattutto lo spazio riservato alla figura femminile nella letteratura provenzale e in quella bretone, e in particolare il valore sociale assegnato alla *fin'amors*, di cui gli studiosi hanno offerto interpretazioni divergenti. Alcuni, infatti, vi hanno visto un nuovo protagonismo femminile, altri, invece, la preponderanza del punto di vista maschile: così Pernoud, Lejeune, Huchet, Duby, Le Goff.⁵¹

Qualunque sia la lettura della società dell'epoca, è un dato di fatto che all'inizio del secondo millennio la letteratura francese conferiva un protagonismo inusitato e crescente alle donne, sia nelle vesti di mecenate, con gli esempi illustri di Eleonora (Aliénor) d'Aquitania e Maria di Champagne, sia come pubblico d'elezione, cui erano indirizzate le opere di intrattenimento di impronta laica, sia addirittura in vesti di autrici, come testimonia il caso di Maria di Francia con i suoi *Lai*.

Nel nostro caso, l'attenzione va rivolta al loro ruolo come personaggi di finzione, il che rende opportuno gettare un sguardo sintetico sulle figure più rappresentative delle principali opere, al fine di valutare il peso e il grado di autonomia di ciascuna al loro interno.

⁵¹ Pernoud 1980; Lejeune 1977; Huchet 1987; Duby 1988; Duby 1996; Le Goff 2003.

2.1 DONNE MARGINALI NELLA *CHANSON DE GESTE*, DONNE IN ARMI NEL *ROMAN COURTOIS*

In quanto genere rivolto a un pubblico maschile, indirizzato a celebrare la fedeltà del cavaliere al proprio sovrano, la *chanson de geste* – come avveniva per l’epica classica – non riserva molto spazio alle donne. L’opera più famosa di questo ambito, la *Chanson de Roland*, registra solo due personaggi femminili, la cui esistenza è legata, e ne dipende quasi interamente, a personaggi maschili. La “bella Alda”, promessa sposa di Roland, dopo essere stata informata della morte del paladino e di quella del proprio fratello Oliviero, cade preda di un subito malessere e muore. Bramimonda è moglie di Marsilio e, in quanto regina, gode di un raggio d’azione appena più ampio, dal momento che segue da lontano il corso delle battaglie, riceve ambascerie e, dopo la morte del marito, è lei a consegnare la città. In ogni caso, lo spazio riservato a entrambi i personaggi è irrisorio: nel manoscritto Oxford, si contano⁵² appena 131 versi su un totale 4.002.

Rispetto al protagonista Roland e rispetto ai principali personaggi maschili, in definitiva, le donne sono sottorappresentate e relegate a un ruolo marginale, come ci si aspetta da un genere letterario dedicato a eroi devoti e alle loro imprese militari.

Ciononostante, in altre *chanson* – come ha sostenuto María Luisa Donaire Fernández⁵³ – la presenza femminile si fa frequente, pur non arrivando mai a un ruolo paragonabile a quello dell’eroe, cui si avvicina la sola Guibourc, moglie di Guillaume d’Orange in opere come la *Prise d’Orange*, la *Chanson de Guillaume*, l’*Aliscans*. Per il resto, personaggi come Aye d’Avignon, Blanche-flor, Malatrie, Helissent, Béatrix, Ludie appaiono in vesti di aiutanti o di oppositori dell’eroe. La stessa Parisse – che pure dà nome alla *chanson* Parisse la Duchesse – è una vittima di avvenimenti cui non riesce a opporsi e sarà salvata solamente dal

⁵² Donaire 1981.

⁵³ Donaire 1982.

figlio Hugues.

Secondo Nyrop, le eroine della *chanson de geste* sono più decise e determinate, rispetto alle donne che vivranno nelle pagine dei romanzi cortesi; ciononostante il loro ruolo rimane secondario e subordinato a quello dell'eroe:

Non si farà conoscenza con amanti tenere e delicate, con donne deboli e sospiranti; sono tutte figure stupende e graziose, nelle cui vene il sangue scorre sano e fresco e sono sane tanto nel fisico quanto nel morale, energiche e desiderose di operare, eppure amano in modo così ardente e forte che tutte le donne dei romanzi bretoni accanto ad esse diventano piccole ed insignificanti: elleno sono nello stesso tempo costanti e pazienti e partecipano ad ogni bene e ad ogni male di colui al quale hanno promessa la loro fede: in breve sono figure poetiche di una bellezza grandissima e varia.⁵⁴

Nello *Chevalier à l'épée*, c'è un interessante caso di damigella ingrata, che, in spregio alla riconoscenza, abbandona l'eroe che ha affrontato la morte per lei e capricciosamente segue un altro, come faranno poi alcuni personaggi ariosteschi quali Origille e la stessa Angelica. Durante un viaggio l'eroe Galvano (Gauvain) si ferma in un palazzo, il cui signore gli offre di trascorrere la notte con la propria figlia. La fanciulla rivela che il padre la offre a tutti i cavalieri di passaggio, ma solo per ucciderli. In contrasto colla *fin'amors*, non è, dunque, la donna a offrirsi al cavaliere, bensì il padre a farne dono, in un gesto di tirannide patriarcale. C'è da dire però che lei, di propria iniziativa, racconta la verità all'eroe, il quale supera la prova e la conquista. Quando però i due partono, scortati dai levrieri della damigella, sopraggiunge un altro cavaliere che vuole conquistare la donna in duello, ma Galvano – che non è equipaggiato per un combattimento alla pari – accetta di lasciare a lei la facoltà di scegliere: sorprendentemente la dama decide di stare con il nuovo pretendente, in una rappresentazione plastica dell'incostanza femminile, difetto attribuito per antonomasia al sesso debole. Al contrario della donna, i cani levrieri sceglieranno di stare con l'eroe.

Nel *Gliglois*, Beauté, variante del personaggio della Orgogliosa d'amore, rifiuta prima Gauvain e poi il suo servitore Gliglois, con un atteggiamento di

54 Nyrop 1886.

alterigia e disprezzo che arriva all'umiliazione dei due. Alla fine la damigella sceglie contro ogni aspettativa il giovane e inesperto Gliglois, mostrando che il proprio atteggiamento serviva a mettere alla prova i suoi pretendenti. In opposizione ai canoni dell'amore cortese, Beauté non chiede aiuto, respinge il corteggiamento con durezza e si fa beffe dei cavalieri che cercano di conquistarla. In entrambi i casi, a un maggior grado di indipendenza della donna corrisponde una connotazione moralmente negativa, legata all'ingratitude, l'alterigia e la vanità.

Man mano che dall'epica ci si avvia al romanzo in versi, si fanno più frequenti i personaggi delle donne guerriere,⁵⁵ che però si trovano solo occasionalmente a vestire panni e svolgere funzioni maschili. Ciò avviene quando accorrono in soccorso dell'eroe protagonista della vicenda, dopo di che vengono subito riportate dall'autore a un ruolo più consono al proprio sesso.

A differenza di Camilla e Penthesilea, che consacravano la loro intera vita all'esercizio delle armi, le donne che brandiscono armi nelle *chansons de geste*, per la maggior parte, rispondono ad una necessità estemporanea, nettamente delimitata nel tempo. Esse sono interessate a singoli episodi di combattimento, non a una militanza perpetua. Più che di donne guerriere, quindi, sarebbe più corretto parlare di personaggi femminili che interpretano un ruolo di primo piano in uno o più episodi guerreschi nel corso della storia, ma la cui funzione principale rimane comunque quella di essere innamorate del protagonista o di un altro personaggio maschile⁵⁶.

Ad esempio nel *Tristan de Nanteuil*, contro ogni verosimiglianza, è la nonna del protagonista, Aye, a indossare panni maschili e a prendere le armi per salvare il marito, pur senza raggiungere il risultato sperato. Toccherà invece al nipote Tristan liberare tutti. È interessante, peraltro, che nel suo travestimento maschile Aye si faccia chiamare "Gaudion le Sauvage" (v. 2233), nome dato poi da Ariosto a un coraggioso e giovane cavaliere nel *Furioso*. Peraltro, Aye/Gaudion sarà provvidenziale per un'altra donna, Blanchandine, una saracena che dopo essere stata salvata dall'assedio di Urbain sposerà proprio

55 A tal proposito si veda Aurell 2005.

56 Latella 2009: 126.

Tristan. A proposito di precedenti riutilizzati da Ariosto con libertà di creazione, in quest'opera ben due donne in vesti maschili, ma di diversa religione, si trovano in una situazione potenzialmente equivoca con un'altra donna. Prima ad Aye/Gaudion viene offerta in premio Aiglentine quale promessa sposa: senonché quest'ultima si rivela essere sua nuora, madre di Tristan. Tra le due però non c'è tensione erotica, perché Aiglentine desidera riunirsi al marito Gui e Aye le promette che la aiuterà. Più avanti, invece, Blanchandine – dopo aver sposato Tristan e di avergli dato un figlio – si traveste da uomo per scappare dalla prigione, ma suscita la passione di Clarinde e, quando è sul punto di essere scoperta pubblicamente come donna, viene trasformata in uomo per volere di Dio.

Anche nel *Lion de Bourges*, in cui si affacciano fugacemente parecchi tipi femminili (fate, come Clariande, donne crudeli come Béatrix e Clarisse, principesse pagane), c'è una donna cristiana che indossa le armi per necessità e si fa passare per uomo: è Alis, la madre di Lion, che dopo essere stata rapita da tre briganti ne indossa le vesti e si fa chiamare Ballian d'Aragonne. In tutte le sue peregrinazioni e prove, Alis si affida sempre alla volontà divina, di cui accetta il comando di diventare una sorta di strumento, riecheggiando in qualche modo il destino delle sante, le cui vite erano celebrate dalle agiografie. Come per Aye, anche Alis – che nel frattempo ha ucciso un gigante e poi un cavaliere che si vantava dell'impresa – deve attraversare la prova dell'equivoco sessuale: la figlia dell'emiro di Toledo, Florie, si innamora di lei e non desiste finché la donna non rivela la propria identità.

Le vicende che coinvolgono i personaggi femminili, dunque, rispondono più che altro all'esigenza del romanzesco, ma non contribuiscono a dare centralità alle donne, che possono elevarsi rispetto a una condizione di debolezza e inferiorità del proprio genere, solo a patto di rinunciare alla femminilità e indossare i panni dell'altro sesso.

Nell'*Huon de Bordeaux* – una tarda *chanson de geste*, che innesta precocemente elementi avventurosi e fantastici sul corpo dell'epica – appaiono attorno al protagonista maschile, l'eroe eponimo Huon, alcuni personaggi

femminili secondari. Innanzitutto la bella Esclarmonda, che da pagana si fa cristiana per amore di Huon e lo salva dalla prigionia a Babilonia, per poi seguirlo nel suo viaggio di ritorno in Francia e alla fine sposarsi con lui. Poi la giovane cristiana Sibilla, che viene salvata da Huon; e la figlia dell'emiro Ivorino, la quale perde la partita a scacchi, ma non ottiene l'amore del giovane eroe. Da ultimo va citata la madre di Huon, che all'inizio del poema riceve i messaggi dell'Imperatore Carlo Magno e prepara i due figli, Huon e Gerardo, al viaggio verso la corte: la sua presenza nel poema è molto limitata, dal momento che dopo la partenza del primogenito per una missione impossibile, muore di dolore. Di lei – che governa il ducato in nome del marito morto – il testo dà una brevissima pennellata, definendola “dal viso fiero” (v. 294, v. 382), ma per nessuno dei personaggi femminili vengono spesi versi indirizzati a offrirne una descrizione fisica o morale: le caratteristiche dei personaggi femminili emergono unicamente dalle loro azioni, che, come abbiamo visto, rimangono ridotte e sono funzionali e subordinate alle esigenze del protagonista.

In ultima istanza, dunque, anche in queste opera, nel rispetto della tradizione epica, le donne ricoprono un ruolo secondario, occupano uno spazio circoscritto e non godono di libertà di azione né di protagonismo.

2.2 PERSONAGGI FEMMINILI NELLA LETTERATURA ANGLO-NORMANNA

Nel celebre *Lai di Lanval* (seconda metà del XII sec.), l'eroe eponimo, trascurato da re Artù ed emarginato dal mondo della corte per l'invidia e la meschinità altrui, si rifugia nella natura dove riceve la visita di una dama bellissima – evidentemente una fata – che gli dichiara il proprio amore e, dopo aver appagato il desiderio dei sensi, lo ricopre di doni e gli promette di ripresentarsi ogni volta che lui la vorrà chiamare. A una condizione, però: non deve mai rivelare la loro relazione. Lanval spende i suoi beni con liberalità e conquista l'ammirazione degli altri cavalieri, ma deve subire le *avances* della regina Ginevra, che di fronte alla resistenza dell'eroe, lo accusa di non provare «alcun desiderio per le donne»: in pratica di essere omosessuale. Lanval si difende e, in preda all'ira, dichiara di essere già innamorato di una donna molto più bella della regina, che sdegnata lo accusa di averla insidiata e poi offesa. Il cavaliere è messo sotto processo da re Artù e perde la donna amata, perché ha mancato alla promessa, ma quando sta per essere condannato, la fata compare, dimostra la sua innocenza e lo porta con sé ad Avalon.

Entrambi i personaggi femminili svolgono una funzione decisiva nella vicenda, ma la fata appartiene a un mondo altro, che risponde a regole diverse e le permette una libertà inusitata nell'ordine reale, come sottolinea Balestrero:

La dama misteriosa ribalta, o per meglio dire, estremizza il codice dell'amore cortese: un codice che già pone la dama in una situazione di supremazia rispetto all'amato, ma che, fino a quel momento, non le permette di prendere l'iniziativa nei confronti del cavaliere desiderato. La fata, libera da qualsiasi codice di comportamento e da qualsiasi tabù etico esprime liberamente i propri sentimenti e i propri desideri: per lei non valgono le regole del mondo poiché essa non appartiene al mondo, ma ad un universo parallelo, l'isola di Avalon, l'isola paradisiaca dove la natura fruttifica senza bisogno di alcuna cura, abitata da fate e da altri esseri fantastici e mitologici, in cui Morgana ha stabilito il suo regno.⁵⁷

Quanto a Ginevra, non solo la sua libertà di azione è giustificata dal suo

⁵⁷ Balestrero 2007: 31.

status di regina, ma la caratterizzazione del personaggio è negativa, in quanto la malvagità del suo fine e lo stratagemma usato contro l'eroe – la falsa accusa secondo il modello della biblica moglie di Putifarre – la qualificano come antagonista di Lanval.

Per quanto riguarda la “materia di Tristano e Isotta”, dal *Tristano* di Thomas a quello di Béroul, fino al “*Tristano* in prosa” del XIII secolo, i personaggi femminili sono la regina d'Irlanda, nel ruolo di guaritrice, sua figlia Isotta la bionda, che è prima fanciulla innamorata e poi regina infedele, la nutrice Brangania, che commette l'errore esiziale di far bene il filtro d'amore ai due giovani, e Isotta “dalle bianche mani”, che Tristano sposa per dimenticare la sua prima amica e che lo ingannerà annunciandogli che la barca ritorna con vele nere. Isotta la bionda muore quindi d'amore nel vedere l'antico amante morto. Nelle varie versioni del mito le figure femminili sembrano differenti rappresentazioni di una sola donna in funzione simbolica e sempre correlata al tragico destino del protagonista.

2.3 LA “LIBERTÀ IMMORALE” DELLE DONNE IN CHRÉTIEN DE TROYES

All'interno della produzione letteraria del Medioevo francese, non si può prescindere dalle opere di Chrétien de Troyes, il massimo autore del genere conosciuto come *roman courtois*, una narrazione in versi di storie avventurose legate ai temi dell'amore e della ricerca. Nei cinque *roman* maggiori pervenutici, i personaggi femminili hanno una funzione secondaria, con la parziale eccezione della protagonista del primo, secondo il giudizio di Lefay-Toury, che individua una progressiva decadenza della donna, da eroina nobile e virtuosa, incarnata appunto da Enide, a malvagia “fanciulla” senza nome nel *Perceval*. Questo decadimento morale si accentua, sostiene la studiosa, quanto più aumenta il grado di libertà e di indipendenza della donna e va di pari passo con una centralità sempre più sbiadita per i personaggi femminili:

Entre Enide, entièrement soumise à son mari et qui n'agit qu'en fonction de lui, et la mauvaise demoiselle sans nom qui se conduit en fille libre et décide de sa conduite, la différence est considérable, le chemin parcouru immense. En outre, la mauvaise «pucelle» a gagné une liberté totalement étrangère à Enide, et possède dès l'abord une individualité qu'Enide n'acquiert que peu à peu et partiellement. Or, il semble que cette promotion de la femme dans le sens de la liberté et de l'affirmation de soi s'accompagne d'une dégradation morale profonde, comme si, en gagnant la liberté, elle ne faisait qu'une conquête illusoire et perdait ce qui fait aux yeux de Chrétien son véritable prix.⁵⁸

In effetti nell'*Erec et Enide*, il primo *roman* arturiano di Chrétien, la protagonista femminile occupa l'intera opera e accompagna con la sua devozione e obbedienza il pellegrinaggio avventuroso dell'amato, che era stato messo in crisi proprio dal conflitto fra amore e dovere. Nel *Cligès*, Soredamor, presente solo nella prima parte come madre del protagonista, è una figura passiva e certamente virtuosa; Fenice, invece, da un lato vuole a tutti i costi conservarsi casta per l'amato, dall'altro inganna il marito Alis addormentandolo prima con un filtro e poi inscenando la propria morte. Tessala, nutrice della

58 Lefay-Toury 1972.

principessa, è colei che le fornisce i filtri magici, secondo un *topos* consolidato.

Lancelot ou le Chevalier de la charrette contribuì in modo decisivo a diffondere il mito di Lancillotto e dell'amore proibito per la regina Ginevra, per la quale il cavaliere è disposto anche a umiliarsi, salendo sulla carretta della vergogna. In questo romanzo, aumenta il numero dei personaggi femminili, ma diminuisce il peso di ciascuno di loro: ci sono donne senza nome che fungono da aiutanti dell'eroe, altre che lo ostacolano e due che servono allo svolgimento dell'intreccio. E poi c'è Ginevra, che è l'oggetto del desiderio, ma compare rare volte in scena e rimane una figura del tutto passiva, che si eclissa verso la fine del romanzo.

C'è un'altra regina, stavolta conquistata e poi abbandonata, nell'*Ivain ou le chevalier au lion*. Ivano, dopo aver abbattuto in duello il signore della fonte di Broceliande, ne sposa la vedova Laudina, salvo poi ripartire subito dopo per tornare alla corte di Artù e partecipare ad alcuni tornei, dimenticando la promessa di rientrare entro un anno e otto giorni. Impazzito per il dolore, Ivano rinsavisce solo grazie a un farmaco mandato da una donna pietosa e alla fine riconquisterà la moglie mercé i buoni uffici della serva Lunetta. Nel frattempo realizzerà diverse imprese al servizio di varie fanciulle e dame in difficoltà. A differenza degli altri *roman*, nell'*Ivain* l'attenzione dell'eroe non è focalizzata interamente su un personaggio femminile, ma si frammenta e si rivolge di volta in volta a obiettivi diversi, riducendo l'importanza della protagonista femminile, che per di più è caratterizzata da un atteggiamento costantemente passivo.

Manca del tutto una protagonista femminile nel *Perceval o Conte du Graal*. Né la madre dell'eroe, destinata presto a sparire, né l'amata Biancifiore, presto abbandonata, svolgono una funzione centrale, e tutte le altre figure femminili appaiono fugacemente per poi sparire, mentre Perceval si identifica sempre più nel ruolo di eroe predestinato. Le donne che ruotano intorno a Galvano, invece, lo allontanano progressivamente dalla perfezione e marciano il suo percorso verso pericoli via via crescenti.

I personaggi femminili in Chrétien de Troyes hanno maggiore spazio all'interno della narrazione quanto più aderiscono a un ideale di umiltà e

devozione e quanto meno godono di libertà di azione e di iniziativa.

Provando a trarre le somme da questa osservazione, le donne dell'epica medievale francese e del *roman courtois* sono sostanzialmente subordinate all'eroe, hanno scarsa libertà di azione e quando godono di maggiore autonomia o agiscono in vesti maschili, smesse le quali ritornano "al proprio posto", oppure sono connotate negativamente. Non si può non sottolineare la fondamentale bivalenza contraddittoria che ne emerge: la donna aiutante, anche quando è in grado di mostrarsi forte, è asservita ai destini del protagonista; la donna aiutata, invece, nella sua debolezza dipende dalla superiore forza dell'eroe.

CAPITOLO III

TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

3.1 TROVATORI, STILNOVISTI, DANTE

La figura femminile celebrata dai poeti provenzali e poi ripresa da Dante e dallo Stilnovo nasce all'interno del mondo cortese occitano e si cristallizza in un tipo fisso: la donna amata dal poeta è la signora del castello, cui l'innamorato, analogamente a un vassallo, offre il proprio amore in forma di servizio, con una devozione assoluta che non chiede nemmeno di essere ricambiata.

L'ideale cortese concepisce l'amore (*fin'amors* in occitano) solo in forma di desiderio, per cui la sua realizzazione fisica, concreta, ne certificherebbe la dissoluzione.⁵⁹ In questo contesto la donna è unicamente oggetto di amore e devozione e viene rappresentata in forme sempre più stereotipate. Dal punto di vista morale, la donna non è quella figura diabolica codificata nel corso del Medio Evo, continua fonte di tentazioni e strumento del peccato, nonché essere ontologicamente inferiore all'uomo, imperfetta e irrazionale:

Una lunga tradizione, diventata spesso luogo comune, supera indenne i mutamenti della storia e consegna alla letteratura didattica e pastorale l'immagine ossessivamente uniforme di una donna sempre inquieta e capricciosa, incostante come «la cera sciolta che è sempre pronta a cambiare forma a seconda del sigillo che la imprime», «instabile e mobile come la foglia di un albero agitato dal vento».

Predicatori e moralisti ricevono a questo riguardo il conforto «scientifico» dei filosofi, che, verso la metà del secolo XIII, trovano nei testi di Aristotele una trattazione sistematica e una conferma autorevole di tematiche da sempre diffuse nella cultura dell'Occidente medievale. Definite come uomini mancati e imperfetti, dotate di una forma adeguata alla debolezza e all'imperfezione della loro trasbordante materia, prive di una razionalità capace di governare pienamente le passioni, le donne dei commenti aristotelici sono fragili, plasmabili, irrazionali e passionali.⁶⁰

59 DUBY 1990.

60 CASAGRANDE 1990: 107.

Niente di strano dunque che creature siffatte facessero paura ai filosofi e agli asceti, come ammetteva uno storico che era un monaco benedettino, Jean Leclercq:

Ancor oggi capita spesso che il medioevo venga accusato di essere anti-femminista. Questo giudizio va sicuramente attenuato; tuttavia dobbiamo ammettere che una tradizione assai antica promosse una certa misoginia [...] a causa dei pericoli che la donna rappresenta per il filosofo e per l'asceta, perché li distrae e li distoglie dalla ricerca della sapienza. Perciò alla donna sono attribuiti tutti i difetti, come avviene nelle scuole dei cinici e degli stoici, nel libro del *Siracide*, in Secondo, in Filone, nell'etica degli Esseni e dei Terapeuti. [...] Questo *background* si tramandò al medioevo. [...] Negli scritti scolastici dei secoli XII e XIII predominava il disprezzo per la donna, in particolare da quando si fece più forte l'influsso di Aristotele. Lo si può osservare in molti commenti alle Sentenze di Pietro Lombardo. Anche in san Tommaso troviamo una forte accentuazione dei difetti della donna, accanto ad alcuni «privilegi morali», propri della funzione materna. [...] La concezione della donna come essere inferiore deriva in genere dal fatto che gli scolastici trattavano problemi essenzialmente speculativi riguardo al ruolo della donna.⁶¹

Esattamente all'opposto di questa figura che «distrae e distoglie», nella lirica provenzale la donna è fonte di elevazione spirituale e stimolo a un continuo miglioramento dell'amante che si sforza di essere degno della sua attenzione. Non va dimenticato, però, che le figure femminili del modello cortese sono comunque tutte funzionali all'uomo, sia inteso come personaggio sia come destinatario dell'opera letteraria, come ribadisce Georges Duby:

Tutte le cose sono state composte per lo svago degli uomini. Preciso: uomini di guerra, cavalieri. Più precisamente ancora per «giovani». Giovani e cavalieri, tutti i personaggi eroici dei quali i romanzieri celebrano le imprese lo sono, e le figure femminili che li circondano vi sono sistemate solo per valorizzare questi uomini, per mettere in risalto le loro qualità virili. Giovani e cavalieri, tutti quelli che dicono «io» nelle canzoni lo sono anch'essi [...]. Questi poemi non mostrano la donna. Mostrano l'immagine che se ne facevano gli uomini.⁶²

61 Leclercq 1994: 50-51.

62 Duby 1990: 315.

Attraverso la cosiddetta «scuola siciliana» questa figura penetra in ambito toscano e viene rielaborata in particolare dagli Stilnovisti e da Dante, con l'aggiunta di un elemento religioso: la donna, sempre distante e irraggiungibile, da creatura bella come un angelo diventa un essere mandato dal cielo («e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare», Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, vv. 7-8), per agire da tramite fra l'uomo e la divinità.

La figura femminile, quindi, è capace di donare beatitudine e di allontanare chi la ammira dalla via del peccato per condurlo su quella della perfezione morale, con un ribaltamento rispetto alla misoginia alto-medievale. Tutto ciò, però, a prezzo di una rarefazione e disumanizzazione della donna, trasformata quasi in un'icona da contemplare e rappresentata sempre attraverso pochi gesti codificati: l'incedere nobile, lo sguardo, il saluto. Mentre la sua voce non può essere riprodotta, tanto è ineffabile. Va aggiunto che la funzione della donna, in questo contesto letterario, è puramente ancillare rispetto alla divinità cui fa da tramite e funzionale all'uomo-poeta che attraverso di lei viene elevato e avvicinato alla trascendenza.

3.2 PETRARCA: LAURA, LE GUERRIERE E IL CATALOGO DELLE DONNE

Nelle liriche del *Canzoniere* di Petrarca, invece, la donna riacquista una propria specificità (la figura centrale è una donna concreta, Laura, soggetta al passare del tempo e alla morte), ma è comunque reinterpretata e rappresentata attraverso l'io poetico, lo sguardo e il ricordo del poeta e acquisisce importanza esclusivamente in relazione all'uomo che la canta.

All'interno della produzione petrarchesca, però, trovano spazio anche riferimenti a donne in armi e a donne illustri, sia reali sia allegoriche. Nel *Triumphus Pudicitie* Laura, armata di tutte le sue virtù e più «ardente» della vergine Camilla e dello stesso Giulio Cesare, combatte contro Amore in persona:

ché già mai schermidor non fu sí accorto
a schifar colpo, né nocchier sí presto 50
a volger nave da gli scogli in porto,
come uno schermo intrepido et onesto
súbito ricoverse quel bel viso
dal colpo, a chi l'attende, agro e funesto.
(TP, 49-54)

Non ebbe mai di vero valor dramma 70
Camilla, e l'altre andar use in battaglia
con la sinistra sola intera mamma;
non fu sí ardente Cesare in Farsaglia
contra 'l genero suo, com'ella fue 75
contra colui ch'ogni lorica smaglia.
Armata era con lei tutte le sue
chiare virtuti (o gloriosa schiera!)
e teneansi per mano a due a due:
(TP, 70-78)

La donna è lesta a difendersi e resiste all'attacco del dio, quindi lo incatena e lo trascina a Roma nel tempio della Pudicizia, accompagnata da un corteo di fanciulle e matrone rinomate per la loro castità, siano romane greche o barbare, quali Lucrezia e Penelope, Virginia, le mogli dei Cimbri («le tedesche»), la greca Ippone, la vestale Tuzia, Piccarda fiorentina, Ersilia e le donne sabine:

Ell'avea in dosso, il dí, candida gonna,
 lo scudo in man che mal vide Medusa.
 D'un bel diaspro er'ivi una colonna,
 a la qual d'una in mezzo Lete infusa
 catena di diamante e di topazio,
 che s'usò fra le donne, oggi non s'usa,
 legarlo vidi, e farne quello strazio
 che bastò bene a mille altre vendette;
 et io per me ne fui contento e sazio.
 (TP, 118-126)

Se può risultare sorprendente la rappresentazione di una Laura bellicosa e armata di una catena «di diamante e di topazio»,⁶³ con cui punisce Amore, non va sottovalutato che la virtù della pudicizia è coerente con l'immagine della *virgo bellatrix*, qual è la stessa Camilla, cui anzi la donna amata è accostata per esaltarne l'ardore. E infatti accanto a esempi preclari di castità e difesa del proprio onore, il corteo include anche figure che sono ricordate piuttosto per lo spirito d'iniziativa o il coraggio virile, come le Sabine⁶⁴ e l'ebrea Giuditta, che fu un esempio di forza e dedizione alla patria, più che di innocenza. Ancora una volta, quindi, ritorna il *topos* della guerriera caratterizzata da una verginità anti-afrodisiaca, per cui si conferma l'impossibilità di conciliare amore e guerra.

Petrarca comunque inserisce ben due volte nel testo la regina Didone, dapprima fra le "vittime" di amore (vv. 10-12), poi, sorprendentemente, nel corteo di Laura (vv. 154-159); in entrambi i casi, però, contro il «pubblico grido», (e contro le lezioni di Virgilio e di Dante), difende la virtù della sovrana di Cartagine e sostiene che non si uccise per amore di Enea, ma per «amor pio del suo sposo»⁶⁵ (v. 11) o «studio d'onestade»:

poi vidi, fra le donne pellegrine,
 quella che per lo suo diletto e fido
 sposo, non per Enea, volse ire al fine. 155
 Taccia il vulgo ignorante! io dico Dido,

63 «Simbolo di costanza e di castità», (Tassoni 1827: 548)

64 «Queste sì ch'io non trovo che azione segnalata in castità si facessero quando furon rapite, eccetto che di rappaciarsi subito con quelli che le rapirono», postilla un Tassoni quasi incredulo (Tassoni 1827: 552).

65 Questa versione, che deriva dall'*Adversus Iovinianum* di Girolamo padre della chiesa, fu seguita anche da Boccaccio nel *De claris mulieribus*.

cui *studio d'onestate* a morte spinse,
non vano amor come è il publico grido.

La figura della *virgo bellatrix*, in ogni modo, irrompe anche nelle epistole *Familiare*s, grazie a un personaggio sospeso fra la realtà e il mito, di cui proprio Petrarca è la fonte più attendibile. Una lettera (V, 4), inviata da Baia il 23 novembre 1343 al cardinale Giovanni Colonna, descrive Maria Puteolana,⁶⁶ una giovane donna il cui «merito particolare è d'aver conservato la verginità» e che si misura in combattimento con gli uomini:

Ha un corpo più da guerriero che da donna, ha una forza che può desiderare il più provetto soldato; possiede un'agilità rara e inconsueta, l'età è fiorente, l'abito e l'aspetto sono quelli di un uomo forte. Non si compiace del cucito ma dei dardi ; non degli aghi e degli specchi ma dell'arco e delle frecce ; non la rendono bella i baci e i segni lascivi di un dente protervo ma le ferite e le cicatrici ; ogni sua cura è volta alle armi e il suo animo disprezza il ferro e la morte. Trascina con i vicini una guerra ereditaria nella quale sono già morti in molti da una parte e dall'altra. Talvolta sola, più spesso in compagnia di pochi, è venuta alle prese col nemico ; sino a oggi è sempre riuscita vittoriosa.

È Maria ad aver suggerito la Laura guerriera dei *Trionfi*? O piuttosto in questo ritratto Petrarca ha riversato ciò che le fonti antiche gli narravano su figure muliebri in armi, sulle Amazzoni, su donne straordinarie anche nella lotta? Sta di fatto che anche questa figura riproduce lo schema della scissione tra femminilità e guerra: Maria, di cui «si raccontano molte cose che paiono leggendarie», è una vergine casta e poi una donna virilizzata, dal momento che affronta ogni disagio secondo il *topos* classico del guerriero: «sopporta con incredibile forza d'animo la fame, la sete, il freddo, il caldo, il sonno, la

⁶⁶ Le altre fonti relative a questo personaggio sono tutte successive all'epistola di Petrarca e anzi dipendono da quella. In particolare è una delle figure celebrate nella *Gynevera*, cui si è fatto riferimento nella PREMESSA e che Ariosto poteva leggere a Ferrara, in cui si loda anche la sua saggezza: Questa femina duncha fu chiamata Maria Puteolana, la quale fu strenua de forze et de effigia più presto grande che mediocre; fu de poche parole, ma virile et prudente. [...] Ebbe in sè ornamento grande de virginità et animo disposto sempre ad cose alte. Conversava continuamente cum gli homini armati, et specialmente cum quilli che haveano strenuo et prestante core. L'animo suo fu sempre per gloria dispreciatore di ferro et di morte», (*Gynevera*: 51-54).

stanchezza; passa le notti all'aperto e in armi, si compiace di riposare sulla nuda terra e di posare il capo sopra uno scudo o una zolla d'erba».

Il poeta sostiene di aver assistito personalmente a un suo combattimento e ne dà testimonianza, anzi arriva ad ammettere quasi una "conversione" dal precedente scetticismo:

per me, dopo avere veduto questa donna, posso più agevolmente credere non soltanto alle Amazzoni e al loro celebre regno di donne, ma anche a ciò che si tramanda delle italiche vergini guerriere guidate da Camilla, che fra tutte è la più nota. Perché infatti non dovrei ritenere possibile in molte ciò che stenterei ad ammettere in una sola, se non l'avessi veduto? E se l'antica Camilla nacque non molto discosto di qui, a Priverno, al tempo dell'iliaca rovina, questa moderna è nata a Pozzuoli, ai tempi nostri.

Ancora dalle *Familiares* si conferma una certa ammirazione di Petrarca per le figure femminili fuori dal comune, in linea con la lode delle *claræ fœminæ* celebrate nei Trionfi. Sono interessanti in particolare due lettere, la II, 15 del 23 marzo 1337, indirizzata a Giovanni Colonna, e la XXI, 8 del maggio 1358, indirizzata all'imperatrice Anna, moglie di Carlo IV di Boemia, che gli aveva annunciato la nascita di sua figlia, «unica tra le Familiari con destinatario una donna».⁶⁷

Nella prima, le sorelle del cardinale, Giovanna e Agnese, sono accostate alle matrone romane, a ciascuna delle quali è attribuita una virtù: la lettera assume così la forma di un brevissimo *excursus* sulle donne illustri del passato. La seconda «ha più i tratti di una *consolatoria* piuttosto che di una *congratulatoria*»,⁶⁸ visto che tra l'altro la rassicura sulla futura nascita di un erede maschio, e contiene oltre trenta agili biografie di donne straordinarie del passato, dal mondo classico fino a Matilde di Canossa.

Vale la pena di dedicare un cenno al medaglione di Ipsicratea, moglie di Mitridate, re del Ponto: la regina, infatti, è celebrata per l'amore devoto che la spinse ad accompagnare sempre il marito in guerra, persino dopo la sconfitta

67 Filosa 2004: 381.

68 Filosa 2004: 381, n. 3.

militare per mano di Pompeo. La prima parte esalta la forza d'animo e la dedizione di Ipsicratea e la seconda insiste sulla trasformazione anche fisica cui andò incontro, rinunciando alla bellezza, pur di stare vicino al marito: «Neglecta qua singulariter pollebat forme cura mutatoque habitu, equo et armis et laboribus assuefacto corpore» (XXI, 8, 9). Una volta di più la celebrazione di una donna eccezionale passa attraverso la scissione fra mondo femminile – la bellezza, il palazzo reale – e realtà di guerra, che si può affrontare solo in seguito a una virilizzazione. In ogni caso lo sguardo sulla donna è costantemente quello maschile.

Per trovare, nell'autunno del Medioevo, personaggi femminili dotati di protagonismo nell'azione e di autonomia di pensiero e, spesso, di parola, bisogna arrivare alla produzione in versi e in prosa di Boccaccio.

3.3 LA DONNA REALISTICA DI BOCCACCIO

Una rappresentazione nuova della figura femminile si individua, appunto, nell'opera di Boccaccio, autore considerato spesso femminista *ante litteram*, che dedica amplissimo spazio alle donne sia nella produzione di età giovanile (*Amorosa visione*, *Filocolo*, *Teseida*, *Ninfale fiesolano*) sia all'interno del *Decameron* sia, seppur di segno contrario e misogino, nel *Corbaccio*.

In particolare nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, l'autore dà voce direttamente alla protagonista, che è narratrice in prima persona delle proprie vicende e invia il suo libro alle altre donne, sia che siano innamorate felici, per metterle in guardia, sia che siano infelici, per consolarle, senza escludere che possa finire in mano alla sua rivale o addirittura che venga letto da un uomo. Alla novità della struttura, un'opera in prosa con un punto di vista interno e interamente femminile, non corrisponde, però, alcuna novità riguardo al ruolo della donna, rispetto alla tradizione letteraria. Fiammetta è una donna bellissima e sposata, si innamora e cede all'amore, all'inizio contro la propria volontà, poi di buon grado; quando l'amato Panfilo parte e, al contrario di ciò che aveva promesso, non ritorna a Napoli, la dama può solo attendere – sul modello delle *Heroides* ovidiane – che accada qualcosa, ma invano; può invocare il giovane, lamentare la propria sorte e inveire contro la Fortuna. Il suo ruolo rimane passivo, subisce le decisioni dell'amante e ne soffre, senza poter fare nulla. L'unico spazio di autonomia che prende per sé, decisamente innovativo, è proprio la composizione del libro, in cui racconta la sua vicenda come ammonimento per le altre donne.

Riveste un particolare interesse per l'argomento del presente lavoro il poema in ottave *Teseida*, che nell'ambizione di Boccaccio doveva far rivivere in lingua volgare l'*epos* classico, sul modello di Virgilio e di Stazio. In realtà al tema epico si affianca quello amoroso, fino quasi a sostituirlo del tutto, e nel corso dell'opera la figura femminile, che all'inizio appare ribelle e barbara, viene ricondotta rapidamente a una dimensione più convenzionale, grazie

all'intervento maschile.

La storia, ispirata al ciclo tebano, racconta di Teseo che, dopo aver domato le Amazzoni, abbatte la tirannia di Creonte a Tebe, facendo prigionieri fra gli altri i due amici inseparabili Arcita e Palemone. Dal carcere nel quale sono rinchiusi, i due giovani si innamorano di Emilia, sorella dell'amazzone Ippolita che ha sposato Teseo, e riescono separatamente a fuggire di prigione. Quando si scontrano per l'amore della ragazza, Teseo stabilisce che il vincitore di una battaglia fra i due sposerà Emilia. Arcita, protetto da Marte, prevale, ma poco dopo muore per le ferite riportate e affida Emilia all'amico Palemone. Il poema si chiude proprio sulle nozze fra i due giovani.

Le Amazzoni, infatti, sono rappresentate come guerriere crudeli e spietate, dotate di coraggio sufficiente da opporsi all'attacco dei Greci. Hanno avuto la capacità di organizzare e gestire il proprio regno facendo a meno degli uomini e scegliendo come guida Ippolita, «gentil mastra di guerra» (I, 8, 8), che ha stabilito di uccidere ogni uomo che pretendesse di stabilirsi nelle loro terre e al contrario di accogliere le donne, secondo il *topos* della «città delle donne»:

Regnando adunque animosa costei,
Alle sue donne fe' comandamento,
Che Greci, o Traci, Egizii o Sabei,
Nè uomin altri alcun nel tenimento
Entrar lasciasson, s'elle avean di lei
La grazia cara, ma ciascuno spento
Di vita fosse che vi si accostasse,
Se subito il terren non isgombrasse.

Se per ventura li fosser venute
Femmine di qual parte si volesse,
Da lor benignamente ricevute
Comandò fosser, e se a lor piacesse
D'esser con loro insieme, ritenute
Dovesson esser, sicchè si riempiesse
Il loco di color ch'ivi morieno
Di quelle che d'altronde li venieno.

(*Teseida* I, 10-11)

Un'indole combattiva e guerriera che non lascia spazio alla femminilità, anzi ne è chiaramente alternativa, come ribadisce la regina:

E che questo sia vero assai aperto
Non ha gran tempo ancora il dimostraste,
Allor ch'Amor né paura né merto
Non vi ritenne, che voi non mandaste
A compimento il vostro pensier certo
Quando da servitù vi liberaste:
Nell'arme sempre esercitate poi
Cacciando ogni atto femminil da voi.
(*Teseida* I, 25)

Le Amazzoni sono abili in battaglia e suscitano l'ammirazione di Teseo, ma quando si rendono conto di essere vicine alla sconfitta accettano di arrendersi e subiscono una specie di metamorfosi: lasciano le armi e diventano spose, a partire proprio dalla loro regina Ippolita, che accetta la proposta matrimoniale del signore di Atene.

Incontro venne sopra un bel destriere
Al suo Teseo Ippolita reina,
E più bella che rosa di verziere
Con lei veniva una chiara fantina,
Emilia chiamata al mio parere,
D'Ippolita sorella piccolina;
E dopo lor molte altre ne venieno
Ornate e belle quanto più potieno.
[...]
Le donne avieno cambiati sembianti
Ponendo in terra l'armi rugginose,
E tornate eran quali eran davanti
Belle, leggiadre, fresche e graziose;
Ed ora in lieti motti e 'n dolci canti
Mutate avien le voci rigogliose:
E' passi avevan piccioli tornati,
Che pria nell'armi grandi erano stati.

E la vergogna, la qual discacciata
Avean la notte orribile, uccidendo
I lor mariti, loro era tornata
Ne' freschi visi, gli uomini veggendo:
E sì era del tutto trasmutata
La real corte, a quel che prima essendo
Senz'uomini le femmine pareva,
Che appena alcuna di loro il credea.
(*Teseida* I, 128, 132-133)

A partire dal secondo libro, le donne tornano a rivestire un ruolo tradizionale: con la loro bellezza suscitano il desiderio e l'amore degli uomini e

di fronte alla sciagura supplicano l'intervento dell'eroe Teseo. In particolare le donne argoliche si presentano come mogli, madri, sorelle o figlie di eroi, che esse vorrebbero seppellire, nel tentativo di svolgere una mansione tipicamente femminile, cioè la cura dei defunti:

Dunque chi siete? disse a lor Teseo,
E perchè sì nella pubblica festa
Sole piangete? Allora oltre si feo
Evanes più che nessun'altra mesta,
Dicendo: sposa fui di Capaneo,
E qualunque altra che tu vedi in questa
Turba, di re fu madre, o moglie, o suora,
O figlia, ed aprirotti che ci accora.
(*Teseida* II, 28)

Quando Teseo decide di punire Creonte, comunica la propria decisione a Ippolita e le chiede di restare ad Atene mentre egli va a combattere; e l'antica regina delle Amazzoni, pur pronta a prendere le armi in pugno se ciò fosse gradito al marito, lascia a lui il compito di andare in battaglia. Lei invece resterà sotto la custodia del suocero Egeo.

A cui così Ippolita rispose:
Caro signor, benchè io sia Amazzona,
Io non son sì crudel, che cota' cose
Volentier non mettessi la persona
Per vendicarle, sì son dispettose:
S'è vero ciò che delle donne suona
Il tristo ragionar, sol ch'io credesse
Che in ciò il mio portar arme ti piacesse.

Però, signor, secondo il tuo piacere
Opera omai, e s'egli è di tal fretta,
Qual'elle dicon, non soprassedere;
Va', e fa' quello che al tuo onore aspetta;
Che ciò m'è più ch'altra cosa in calere.
E questo detto, in tra la turba eletta
Di molte donne che l'accompagnaro,
Ella ed Emilia del carro smontaro.
(*Teseida* II, 41-42)

A partire dal III canto, la normalizzazione della figura femminile è

completa e non subisce ulteriori mutamenti: Emilia è unicamente oggetto del desiderio, non è padrona del proprio destino, non sceglie e non prende iniziative, ma subisce tanto il desiderio dei due pretendenti, Arcita e poi Palemone, quanto la volontà del re Teseo. Emilia non parla, non decide, non interviene: pur essendo causa dello scontro fra i due amici, non è mai padrona del proprio destino, al contrario è soggetta alla volontà altrui.

Nel VI libro, Ippolita accoglie gli eroi nelle vesti di signora del palazzo, accompagnata da Emilia, che si presenta «bella», «lieta», «piena di grazia» e significativamente «mansueta». La sua bellezza giustifica gli sforzi compiuti dai due pretendenti e la loro decisione risoluta di non cedere all'altro una preda così straordinaria: in questo senso Emilia anticipa il ruolo di Angelica, tanto nell'*Inamoramento* come nel *Furioso*, come causa scatenante di duelli, scontri e conflitti sia fra cavalieri di schieramenti diversi sia all'interno del medesimo campo. A differenza di Angelica, però, Emilia non fugge, ma è appunto mansuetamente soggetta al destino che altri apparecchiano per lei:

Ippolita reina lietamente
Quanti ne venner tutti ricevette
Con alta festa e graziosamente:
Nè la giovane Emilia si stette,
Ma quanto più potea similmente,
Bella tenuta da chi la vedette,
Tanto a tutti si mostrava lieta,
E d'ogni grazia piena e mansueta.

Nè furon folli Arcita e Palemone
Tenuti da chi seppe i fatti loro,
Se l'un s'era fuggito di prigione,
E l'altro, oltre al mandato, a far dimoro
Nella vietata bella regione,
Per acquistar così fatto tesoro:
Nè s'ammiraron se non vollen loco
Dar l'uno all'altro all'amoroso foco.

(*Teseida* VI, 66-67)

Per trionfare nello scontro che ha in palio la fanciulla, Arcita rivolge la sua preghiera a Marte, Palemone a Venere. Emilia a sua volta si rivolge a una divinità, ma sceglie Diana, cui chiede di poter restare vergine e casta, consacrata

a lei; ma poiché sa di non essere padrona del proprio destino («Tu vedi che ad altrui son soggiogata / E quel ch'ei piace a me convien di fare» VII, 83, 5-6) si astiene da ogni scelta e domanda di andare in sposa a quello dei due che sia più vicino alla propria indole e che la ami in modo più saldo.

Il duello si conclude in favore di Arcita, che però è ferito mortalmente e quando sente la morte arrivare (libro X) lascia Emilia in eredità a Palemone, comunicandolo prima a Teseo e allo stesso Palemone, poi alle donne. Ecco un altro caso di «gentilezza» e «liberalità» fra due uomini, con una donna come oggetto di cui l'uno e l'altro dispongono a piacimento. Situazioni simili si trovano nel *Decameron* e poi in Boiardo nella “novella” di Iroldo e Prasildo: la donna è in pratica una proprietà di cui il maschio può fare liberamente dono. A questa impostazione si ribelleranno, come vedremo, le donne del *Furioso*, in particolare Marfisa e Bradamante.

Emilia si sente responsabile della morte di Arcita e anche di Acate, cui era stata promessa prima, per cui chiede di non essere data a Palemone, per non danneggiare anche lui con la propria sorte disgraziata, ma Teseo (XII) decide che è ora di realizzare le ultime volontà di Arcita, richiamando la norma per cui spesso la vedova viene data in sposa al fratello del morto

Oimè! sopra di me ne andasse l'ira
Che altrui nuoce, per la mia bellezza:
Che colpa ci ha colui che me disira,
Se la spietata Vener mi disprezza?
Perch'ora contra te diventa dira?
Perchè in te discopre sua fierezza?
Maledetta sia l'ora ch'io fui nata,
Ed a te prima giammai palesata.

O bello Arcita mio, senza ragione
Or foss'io morta il dì che in questo mondo
Venni, poi ti doveva esser cagione
Di morte, e torti di stato giocondo:
Donde giammai sentir consolazione
Non credo in me, ma sempre di profondo
Cor mi dorrò dopo la tua partita,
Se dietro a te rimango, caro Arcita.
(*Teseida* X, 70-71)

Nè fia, facendo ciò che diciavamo,

Infamia alcuna, nè lieto mostrarsi
Dell'altrui morte, poi che noi vogliamo;
Nè sarà da ragion questo allungarsi;
Perocchè simil tutto di veggiamo
Dell'un fratel la sposa all'altro darsi,
Se morte quel previen, nè ch'ei contento
Del morto sia è però argomento.
(*Teseida* XII, 30)

Ancora in ottave il *Filostrato*, che mette in scena un dramma amoroso in forma di poemetto epico: è la vicenda di Troiolo, il «vinto d'amore», secondo un'etimologia erronea dello stesso Boccaccio. Il principe troiano, il figlio più giovane di Priamo, si innamora di Criseide che, pur essendo greca, lo ricambia e, quando è costretta a tornare dal padre nell'accampamento acheo, gli giura eterno amore. In realtà, la giovane cederà al corteggiamento dell'eroe greco Diomede e romperà la promessa fatta a Troiolo, che quando avrà una prova del suo amore infranto si getterà sul campo di battaglia per affrontare proprio Diomede, ma sarà ucciso da Achille.

Il tema dell'incostanza femminile e della fedeltà tradita porta a un'identificazione del giovane Boccaccio con il protagonista del poema, in cui di nuovo il ruolo della donna non esce dai canoni tradizionali.

Fuori dal genere narrativo di finzione, non si può non citare la galleria di ritratti femminili del *De mulieribus claris*, che raccoglie 104 profili di donne celebri, sia del mondo pagano sia della tradizione cristiana. Non si tratta unicamente di figure esemplari, quanto straordinarie in positivo o in negativo, come nel caso di Medea e Flora. Da un lato la scelta dell'universo femminile, trascurato fino al momento dalla letteratura classica e da quella medievale, dall'altro l'inclusione di personaggi fuori del comune anche per malvagità rappresentano la vera novità di quest'opera: su una linea analoga si muoverà Ariosto, per esempio, quando costruirà il personaggio di Gabrina.

Sin dall'Introduzione emerge il ruolo che il *Decameron* riserva alle donne, innanzitutto come pubblico d'elezione dell'opera e poi come personaggi, tanto

della cornice (sette giovani donne insieme a tre uomini si alternano come voci narranti) quanto delle singole novelle, in cui appaiono numerosi personaggi femminili che devono affrontare prove o si trovano in difficoltà: nella maggior parte dei casi, queste donne non sono autonome, ma dipendono da un padre, da un marito, dai fratelli, così come avveniva nella quotidianità del Trecento. Valgano i casi di madonna Beritola (II, 6), di Alatiel (II, 7), di Bartolomea (II, 10) o di Lisabetta (IV, 5). Alcune di esse riescono a sottrarsi all'autorità e conquistare una propria indipendenza, ma spesso a costo della morte, reale – come Ghismunda (IV, 1), che ama Guiscardo contro il volere del padre e si vendica della morte dell'amato uccidendosi – o fittizia, come avviene a madonna Zinevra (II, 9), la quale, una volta creduta morta, acquista libertà di azione, ma solo nelle vesti maschili di Sicurano e in un luogo "altro" come la corte del Soldano; non a caso, una volta recuperata l'identità femminile, Zinevra ritorna con il marito ricostruendo l'equilibrio rotto in precedenza.

La scelta di infliggersi la morte come gesto di riconquista della propria libertà personale eleva la figura di Ghismunda al livello di alcuni grandi modelli classici – Catone l'Uticense, Seneca – ma soprattutto anticipa e funge da modello per alcuni personaggi dell'*Orlando furioso*, come Isabella o Drusilla, che compiono la medesima scelta.

Nel *Decameron* ci sono anche donne che, pur subendo l'azione maschile, la respingono e rivendicano la loro autonomia, diventando artefici del proprio destino, come la marchesana di Monferrato (I, 5) e Bartolomea Gualandi (II, 10): la prima rintuzza la corte del Re di Francia con arguzia ed eleganza, attraverso un pasto con portate tutte a base di galline, funzionale alla battuta di spirito conclusiva; la seconda, dopo essere stata rapita da Paganino, decide di non tornare con il marito Ricciardo, che non la soddisfa sessualmente, e rivendica l'indipendenza da lui e dalla famiglia d'origine:

«Del mio onore non intendo io che persona, ora che non si può, sia più di me tenera; fossonne stati i parenti miei quando mi diedero a voi! li quali se non furono allora del mio, io non intendo d'essere al

presente del loro; e se io ora sto in peccato mortaiio, io starò quando che sia in peccato pestello».

Si distingue dalle altre Giletta di Narbona (III, 9) che, in quanto orfana e non sposata, gode di una situazione privilegiata e può prendere iniziative in genere fuori dalla portata da una donna: grazie alle proprie doti e agli insegnamenti del padre, infatti, ottiene di sposare l'uomo che ama. Ci sono ancora donne altezzose o poco riconoscenti, che resistono anche a un corteggiamento elegante e cavalleresco (la figlia di Paolo Traversari in V, 8 o monna Giovanna in V, 9); donne dall'indole ribelle come Ninetta (V, 3) e donne che violano i voti, come Isabetta e la badessa in IX, 2.

È complessa da decifrare,⁶⁹ come segnalava già Bàrberi-Squarotti,⁷⁰ l'ultima novella della raccolta, quella di Griselda (X, 10), e ha dato adito a interpretazioni diversissime, da quella di Petrarca⁷¹ che ha fortemente indirizzato la critica fino ai giorni nostri, fino alle analisi di Branca,⁷² Cottino-Jones,⁷³ Baratto,⁷⁴ Muscetta.⁷⁵ Si va da una lettura allegorica della protagonista come immagine di Maria a una rappresentazione cristologica, all'analisi di un conflitto fra coniugi appartenenti a classi sociali differenti, fino alla valorizzazione di Griselda come donna che affronta con fierezza i rovesci della fortuna.

Com'è noto, la protagonista attraversa una lunga serie di progressive umiliazioni per dimostrare alla fine di essere una sposa degna del marchese di Saluzzo. In questo caso Boccaccio opera un ribaltamento della prospettiva cortese: la figura femminile è vilipesa e mortificata, anche se alla fine prevale grazie alle virtù della sua classe sociale (pazienza, tenacia, umiltà) e a quelle che ha acquisito a corte (gentilezza, nobiltà, amabilità).

69 Manganaro 2015.

70 Bàrberi-Squarotti 1983.

71 Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoris*: 130-131.

72 Branca 1956.

73 Cottino-Jones 1968.

74 Baratto 1970.

75 Muscetta 1965.

Sul versante opposto rispetto al *Decameron* si pone l'ultima e ancora una volta enigmatica opera di Boccaccio, il *Corbaccio*, in cui, in una sorta di gioco metaletterario o forse in polemica con l'universo femminile, diventato improvvisamente ostile, l'autore ribalta la filoginia delle novelle in un'accesa e convinta misoginia. Il protagonista dell'opera compie una sorta di viaggio dantesco nell'aldilà, sotto la guida di uno spirito che non è altri se non il primo marito della donna da lui amata: attraverso la sua guida, l'uomo riconosce la falsità, la bassezza e la crudeltà della donna e, al termine di un percorso che lo accompagna a liberarsi di un amore folle e anche indegno per un individuo della sua levatura intellettuale, si propone di punire la malvagia vedova attraverso la letteratura e mette in guardia i giovani dalle insidie delle donne. Anche qui un ribaltamento rispetto alla prospettiva della *Fiammetta*, in cui la donna invitava sì le sue lettrici a non cadere nella follia d'amore, ma non estendeva a tutti gli uomini il giudizio negativo riservato a Panfilo.

Nel vero e proprio repertorio di misoginia che si ricava dal *Corbaccio* si elencano tutti i vizi attribuiti tradizionalmente al genere: dall'avidità («rapide e fameliche lupe»⁷⁶) all'appetito sessuale smodato («la loro lussuria è focosa e insaziabile»⁷⁷) a un carattere sempre sospettoso, iracondo e volubile, fino all'atteggiamento presuntuoso, verboso e pettegolo.

Sono poche le donne virtuose, che si ispirano all'esempio della vergine Maria, e anzi si tratta quasi di errori della natura:

io direi che essa fieramente avesse in così fatte donne peccato, sottoponendo e nascondendo così grandi animi, così virili, così costanti e forti sotto così vili membra e sotto così vile sesso, come è il femminile.⁷⁸

Un punto di vista, quest'ultimo, del tutto lontano dalla prospettiva che emerge nell'*Orlando furioso*, in cui le donne non costituiscono un genere compatto e monolitico, ma, al contrario, se ne trovano tante bugiarde,

⁷⁶ Boccaccio 1988: 236.

⁷⁷ Boccaccio 1988: 237.

⁷⁸ Boccaccio 1988: 245.

intriganti, traditrici, volubili come oneste, virtuose, coraggiose, forti e fedeli.

Come ha ribadito di recente la studiosa Cecilia Latella, comunque, non è appropriato, parlando di Boccaccio, usare categorie come femminismo e antifemminismo, oppure più tradizionalmente filoginia e misoginia. Nell'intera produzione boccacciana e anche all'interno delle singole opere, infatti, si alternano figure femminili positive e negative, con un grado maggiore o minore di autonomia o di sottomissione, ma quasi sempre soggette, in ultima istanza, a una volontà maschile:

I testi boccacciani riguardanti le Amazzoni si pongono in bilico tra questi due estremi, e costituiscono un interessante momento di riflessione nel discorso su Boccaccio e le donne. A non esercitare la dovuta prudenza, però, si corre il rischio di propendere troppo drasticamente per uno dei due poli, e quindi di considerare tali opere una prova definitiva a favore del femminismo o della misoginia del nostro autore. La critica femminista più recente, di scuola americana, non ha esitato a proporre una lettura totalmente misogina del *De mulieribus claris*, e altrettanto si potrebbe fare a proposito del *Teseida*. Allo stesso momento, si potrebbe dimostrare esattamente il contrario, e interpretare entrambi i testi come esempi di profemminismo.⁷⁹

79 Latella 2009: 190.

CAPITOLO IV

I LIBRI DI AMORE E ARMI E LA *QUERELLE DES FEMMES*

4.1 IL *MORGANTE* DI PULCI

Per apprezzare la portata innovativa dell'*Orlando furioso* di Ariosto nei confronti dei personaggi femminili è imprescindibile osservare come la materia cavalleresca sia passata dal contesto della narrazione orale alla letteratura "alta", i cosiddetti "libri di armi e amori", a partire proprio dal *Morgante* di Luigi Pulci, che più o meno in contemporanea con Boiardo tentò di dare forma letteraria ai cantari popolari, attingendo al patrimonio di personaggi e imprese del ciclo carolingio, volgarizzati e diffusi nella Penisola dai canterini. L'opera di Pulci ha un carattere spiccatamente comico, specialmente nella prima parte – i XXIII canti, detti cantari, del cosiddetto *Morgante maggiore* – e mette in scene le imprese dei cavalieri carolingi, Orlando e Rinaldo insieme a Ulivieri e Dodone, cui il poeta toscano affianca, in funzione principalmente comica, i personaggi del gigante Morgante e del "mezzo gigante" Margutte.

Il processo di *contaminatio* fra il cosiddetto "ciclo carolingio" e il "ciclo bretone" – come si denominano abitualmente la materia di Francia e la materia di Bretagna – era già stato avviato in ambito francese e Pulci non poté fare a meno di inserire nella narrazione l'elemento amoroso e quindi alcuni personaggi femminili, che però sono unicamente funzionali allo sviluppo delle diverse avventure dei protagonisti e non arrivano mai ad acquisire centralità, anche se, specialmente per quanto riguarda le donne guerriere, ricevono un trattamento migliore di quello riservato dalla tradizione a personaggi analoghi.

Delle ventiquattro donne menzionate nel poema (Alda la Bella, Antea, Arcalide, Beatrice, Berta, Bianca, Blanda, Brunetta, Chiariella, Clemenzia,

Creonta, Emilia, Ermellina, Filiberta, Filisetta, Florinetta, Forisena, Gallerana, Luciana, Meridiana, Morgana, Rosaspina, Lucrezia Tornabuoni e Uliva), esclusa la dedicataria e “patrona” Lucrezia Tornabuoni, molte sono mogli, madri, figlie o sorelle di uno degli eroi e sono poche quelle che partecipano realmente all’azione e che possono essere considerati veri e propri personaggi: è il caso di Forisena, Meridiana, Antea, Luciana, Florinetta e Chiariella.

Prima Forisena (IV, 80-81) e poi Meridiana (VII) si innamorano di Ulivieri, il paladino più goffo e impacciato, specie in questioni d’amore. Chiariella si innamora (XII, 73-74 e 80) di Orlando, che però in Pulci rimane fedele alla sua tradizione di eroe integerrimo e immune al fascino femminile, specialmente quando è impegnato nelle sue avventure: per decisione del paladino sposerà Balante (XVI, 93). Luciana invece è la prima donna amata da Rinaldo (XVI, 23), il più sfacciato e propenso al fascino femminile, e viene rapidamente dimenticata per la guerriera Antea (XVI, 57-58). Florinetta, invece, incarna il tipo della donna in pericolo e viene salvata da Morgante (XIX, 5-52).

De Robertis considerò «un po’ scialbe»⁸⁰ le figure femminili del poema, un giudizio che accomuna tanto le donne innamorate, come Forisena e Alda la Bella che pure si suicidano, come le guerriere pagane (Meridiana, Chiariella, Antea, Luciana) e le donne caratterizzate negativamente come Creonta, madre dei giganti, di cui spicca solo la descrizione inquietante:

E la lor madre, chiamata Creonta,
come un dragon gli unghioni avea affilati:
barbuta e guercia e maliziosa e pronta,
e sempre avea spiriti incantati,
e par piena di rabbia, d’ira e d’onta;
e per paura non è chi la guati:
pilosa e nera, arriciata e crinuta,
gli occhi di fuoco e la testa cornuta:

mai non si vide più sozza figura,
tanto ch’ella pareva la versiera,
e Satanasso n’arebbe paura
e Tesifóne ed Aletto e Megera;
e gran fatica fia drento alle mura

80 De Robertis 1958: 555.

entrar per questa spaventevol fiera.
E de' giganti ogni cosa contavano
di lor costumi, e quel che in man portavano.
(XXI, 26-27)

La funzione dei personaggi femminili nel *Morgante* è spesso squisitamente comica, come per le donne guerriere di Saliscaglia, dall'aspetto ripugnante, che si scontrano con Rinaldo e i suoi fratelli Alardo, Guicciardo e Ricciardetto, in una battaglia connotata da doppi sensi di natura sessuale:

Quella città si chiama Saliscaglia;
di sopra alla città sta in un castello
donne che son tutte use ire in battaglia
e stanno tutte al servizio di quello;
come quelle Amazzóne veston maglia;
son per natura coperte di vello,
pilose, setolute, strane e brutte,
ma molto fiere per combatter tutte.
(XXII, 158)

In ogni caso, queste figure non vanno al di là di tipi fissi – la principessa saracena, la guerriera – con uno sviluppo psicologico estremamente limitato e un orizzonte d'azione circoscritto: servono unicamente a innescare un'azione o ad ampliare le possibilità di avventura dei personaggi principali e intervengono solo insieme al paladino cui sono unite. Va aggiunto, poi, che anche le donne guerriere entrano in battaglia solo su invito o permesso di un uomo, sia il padre o l'innamorato: succede a Luciana, che aspetta dal padre l'autorizzazione per guidare le truppe in aiuto di Rinaldo (XIV, 37); a Chiarella, che chiede a Orlando il permesso di combattere contro il gigante (XV, 46); a Meridiana, che prega il padre Caradoro di poter aiutare i paladini in Francia.

Nessuna di loro agisce autonomamente né ha piena libertà di movimento, come sarà invece per Bradamante e Marfisa nel *Furioso*. Persino Meridiana e Antea, le due donne più caratterizzate come guerriere sono sempre definite "figlie", "donne" o "dame": Meridiana è definita «figlia» o «figliuola» di Caradoro in II, 13; V, 9; VI, 14, 16, 30, 52; VII, 15; IX, 36; X 10, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 136 e 154; Antea è chiamata «figlia» o «figliuola» del Soldano in XV, 93 e 96; XVI, 28, 86, 115; XVII, 2, 9, 20, 51, 65;

XVIII, 11; XIX, 165. Nel caso di Meridiana, poi, si aggiunge l'umiliazione da parte di Orlando, che si rifiuta di combattere con lei in quanto donna (III, 18).

Anche sotto il profilo amoroso, le donne del Morgante sono soggette ai capricci dei paladini di cui sono innamorate, vengono abbandonate con estrema leggerezza e anzi in due casi – Chiariella e Luciana – subiscono la decisione altrui di sposare un altro uomo. Come scrive Lebano, queste donne «vittime dell'incostanza sentimentale maschile dimostrano di essere di gran lunga migliori degli uomini che esse amano, i quali uomini sono egoisti, immaturi, volubili, cinici e definitivamente ridicoli nella loro presunzione che il mondo appartenga esclusivamente a loro».⁸¹

Fa parzialmente eccezione la figura di Antea, che sin dalla sua prima apparizione (XV, 99-104) emerge sugli altri personaggi femminili per le sue doti guerriere – agevolate da un'armatura fatata – e per il portamento e la sicurezza.

Pur essendo dotata di una straordinaria bellezza muliebre, che la eleva al livello delle divinità classiche, le sue doti cavalleresche sono tipiche di un uomo:

Era tutta cortese, era gentile,
onesta, savia, pura e vergognosa,
nelle promesse sue sempre virile,
alcuna volta un poco disdegnosa
con un atto magnalmo e signorile,
ch'era di sangue e di cor generosa:
eron tante virtù raccolte in lei
che più non è nel mondo o fra gli dèi.

Sapeva tutte l'arti liberali;
portava spesso il falcon pellegrino;
feriva a caccia lions e cinghiali;
quando cavalca un pulito ronzino
(e correr nol facea, ma mettere ali),
da ogni man lo volgeva latino,
e nel voltar, chi vedeva da parte
are' giurato poi che fussi Marte.
(XV, 103-104)

Per ben due volte (XVI 75-82 e XXIV, 123-124) Antea e Orlando si sfidano a duello e lo scontro si conclude in una condizione di sostanziale parità, il che

⁸¹ Lebano 2005: 388.

nel mondo dell'epica indica sempre un equilibrio di forze. Il suo amore, ricambiato, per Rinaldo (XV – XVI) viene prima ostacolato dai doveri di guerra e poi complicato e reso impossibile dall'intreccio degli avvenimenti, che vedono la figlia del Soldano ora alleata ora avversaria dei cristiani. Ciononostante, come vedremo, anche il personaggio di Antea, pur costituendo un suggestivo precedente, rimane lontano dalle protagoniste ariostesche per la carenza di autonomia, per lo scarso apporto alla trama generale del poema e perché la sua vicenda si conclude senza successo militare e senza una morte gloriosa. Esce di scena esattamente come vi era entrata.

4.2 L'INAMORAMENTO DE ORLANDO DI BOIARDO

Il modello più vicino all'*Orlando furioso* è ovviamente l'*Inamoramento de Orlando*, di Matteo Maria Boiardo, il poema di successo della corte ferrarese rimasto incompiuto a causa della morte dell'autore. Proprio dove finiva l'*In.*, anzi, Ariosto scelse di far cominciare il suo capolavoro, riprendendone situazioni, personaggi e finalità encomiastiche. Confrontando i personaggi femminili nelle due opere, però, le distanze appaiono notevoli.

Nell'*Inamoramento* le donne sono spesso motore dell'azione, quando danno un incarico a un cavaliere oppure sono ricercate e inseguite come oggetto del desiderio, ma non agiscono in prima persona, se non brevemente e senza successo. Per di più si tratta quasi sempre di personaggi che si possono ricondurre con una certa facilità alle figure tradizionali dell'epica e della tradizione canterina: la fanciulla in pericolo, la fata capricciosa, la donna ingannatrice, la dama innamorata.

Fanno eccezione le due donne guerriere, Marfisa e Bradamante, sennonché il loro ruolo all'interno del poema è limitato e nemmeno lontanamente paragonabile a quello dei due protagonisti riconosciuti, Orlando e Rinaldo. Marfisa è un personaggio bizzarro, che viene sfruttato spesso in veste comica, alle prese con Brunello, o che comunque rappresenta un *monstrum*, una specie di creatura eccezionale, ai limiti del grottesco. Il personaggio di Bradamante, invece, non viene sviluppato come forse l'autore aveva in animo di fare e il poema si interrompe proprio quando cominciava ad acquisire centralità nell'azione.

Bradamante appare, infatti, quando Marfisa si eclissa, più o meno: evidentemente due donne guerriere erano troppe per Boiardo, che peraltro prima del Libro III non entra mai nei dettagli quando descrive i rari duelli della dama. Anzi, quando avviene il primo incontro della futura capostipite estense con Ruggiero, non a caso quest'ultimo solleva la donna dal duello in cui era impegnata e se ne fa carico: sembrerebbe quasi un simbolico passaggio di

consegne, che segna l'avvio della trasformazione da guerriera in fanciulla innamorata.

È vero che subito dopo l'intermezzo elegiaco della presentazione i due si trovano entrambi a combattere e Ruggiero può osservare con ammirazione le doti guerriere della donna di Montalbano; ma la conclusione – incompiuta – del poema riporta Bradamante in una dimensione leggera e favolistica attraverso l'incontro con Fiordispina. Non a caso, forse, la donna guerriera, che per di più si è dovuta tagliare la treccia bionda per curare una ferita, può essere scambiata per un uomo e addirittura provocare il desiderio amoroso in una principessa che incarna un tipo femminile decisamente più aderente alla tradizione. Ritorna quindi, anche nel poema di Boiardo, l'impossibilità per la donna di essere protagonista sul campo di battaglia, conservando intatta al tempo stesso la propria femminilità. Ben diverso trattamento riserverà Ariosto alla medesima Bradamante, fino ad assegnarle un ruolo di primo piano.

Nell'*Inamoramento*, le donne compaiono spesso in funzione subordinata: sono oggetto, non soggetto di sentimento e passione, tranne nel caso dell'amore di Angelica per Rinaldo, provocato però da un intervento magico e finalizzato a un obiettivo comico-umoristico, nella contrapposizione con l'improvviso odio del cavaliere verso di lei. In Boiardo, neppure le fate sono del tutto autonome: infatti esse risultano sottomesse a un signore dotato di autorità, conosciuto come Demogorgone, che le tiranneggia e le maltratta, quasi come un protettore con le prostitute.

In definitiva, nell'arco del poema non si manifesta mai la volontà femminile: ne è esempio la novella di Iroldo e Prasildo, che dimostrano grande liberalità fra di loro, ma sempre a spese di Tisbina, la cui opinione non è presa in considerazione e neppure richiesta.

In questo quadro di precedenti e di limitazioni, sarà più facile misurare le innovazioni aggiunte da Ariosto nella sua rete di personaggi femminili.

4.3 LE DONNE INTRAPRENDENTI IN AMORE DEL *TIRANT LO BLANC*

Fuori dai confini italiani, ma con un'eco che aveva raggiunto almeno le corti di Ferrara e Mantova già nei primi anni del XVI secolo, qualche elemento di novità nella rappresentazione femminile si riscontra nel *Tirant lo Blanc*, opera del cavaliere valenzano Joanot Martorell, al crocevia tra romanzo cortese, *lai*, romanzo di cavalleria, romanzo bizantino. Che Ariosto avesse a disposizione una copia del *Tirant* a Ferrara non sembra essere in discussione sia perché Niccolò da Correggio, già nel 1501, era al lavoro per tradurlo in italiano⁸² (salvo poi abbandonare l'impresa⁸³), sia perché una copia dell'originale catalano era arrivata, tramite Antonia del Balzo, nelle mani di Isabella d'Este, moglie di Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova.⁸⁴

La *novel·la* cavalleresca – per usare il termine catalano – di Martorell mette in scena, attorno al protagonista Tirant (quasi un alter ego di Tristan), cavaliere perfetto e devoto, alcuni personaggi femminili particolarmente vivaci, che si possono classificare innanzitutto secondo la discriminante dell'età: tra le figure principali troviamo due fanciulle in età da marito, Estefania e Carmesina, insieme alla cameriera Plaerdemavida; e due donne mature, la Viuda Reposada, nutrice della principessa Carmesina, e l'Imperatrice, madre della giovane, anche lei vedova sul finire del romanzo.

Tutte le donne del *Tirant* manifestano attrazione e desiderio nei confronti di uomini giovani e nobili, ma le manifestazioni della passione amorosa e le relazioni fra i sessi appaiono differenti rispetto al classico codice della lirica e del romanzo cortesi. Nell'opera di Martorell, «il matrimonio viene subito presentato come inevitabile coronamento dell'amore, prima del quale non esistono che

82 «El original catalán del *Tirante* había penetrado en Italia antes que estuviese traducido en ninguna lengua. Ya en 1500 lo leía Isabel de Este, marquesa de Mantua, y un año después comenzaba a traducirlo, a instancia suya, Niccolo [sic] da Correggio», Menéndez Pelayo 2017: 277-278.

83 Si veda Luzio-Renier 1894: 70-73.

84 Per approfondire riferimenti e testimonianze si vedano almeno Espadaler 1997; Concina 2015.

soddisfazioni limitate e controllate».⁸⁵ Così avviene tra Estefania e Diafebus, che pronunciano nottetempo i voti matrimoniali per poi vivere un incontro sessuale alcuni capitoli più avanti e, solo dopo, sposarsi; ma anche per gli stessi Carmesina e Tirant, i quali celebrano a loro volta un matrimonio segreto con un giuramento solenne (CCLXXI), ma non lo consumeranno prima che siano passati oltre 150 capitoli (CDLXV). Proprio il meccanismo del differimento tra la promessa dell'unione e la sua effettiva formalizzazione favorisce la moltiplicazione di situazioni ambigue e connotate da un leggero erotismo, vissuto come un gioco condotto proprio dalle donne:

Nel differire l'unione degli amanti si può scorgere [...] uno dei procedimenti maliziosi meglio riusciti del *Tirant*, che da questo punto di vista sottopone a revisione tutto lo spazio dell'amore che i poeti e i romanzieri cortesi collocavano tra l'innamoramento e il *jazer*, cioè la realizzazione dell'amore fisico. Questo spazio viene come ingrandito, dilatato e enfaticizzato da Mortorell, arricchito di dettagli e, soprattutto la sua regia viene affidata alle donne e non agli uomini.⁸⁶

Anche l'innamoramento di Tirant per Carmesina, pur rifacendosi alla fisica trobadorica dell'amore, che colpisce per mezzo lo sguardo, rivela una componente maliziosa e ribaltata, per cui non è la donna che attraverso gli occhi dell'uomo raggiunge il suo cuore, ma è lo sguardo del cavaliere che rimane intrappolato (gli occhi «no trobaren la porta per on eixir») dai «pomi di paradiso che sembravano cristalli» che ammira all'altezza del petto della principessa:

Dient l'Emperador tals o semblants paraules les orelles de Tirant estaven atentes a les raons, e los ulls d'altra part contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la porta per on eixir, e tostemps foren apresonats en poder de persona lliberta, fins que la mort dels dos féu separació.

(*Tirant CXVIII*)

85 Di Girolamo-Siviero 1991 : 279.

86 *Id.*

Nella varietà di situazioni – è presente anche l'adulterio, oltre a una serie di abbozzamenti e incontri notturni, in cui si intrecciano e procedono di pari passo soprattutto le storie delle due coppie di giovani – la costante è un continuo gioco di inseguimento e seduzione, in cui i maschi cercano di conquistare la verginità delle donne e queste ultime rifiutano, salvo sollecitare tutte le altre forme di piacere che escludano il coito:

Resta nel romanzo, per quanto riguarda appunto la concezione dell'amore, una sorta di contraddizione tra preoccupazioni di ordine morale-religioso, che vorrebbero legare qualsiasi vicenda sentimentale e una conclusione matrimoniale, e l'enfasi, abbastanza inconsueta nella letteratura medievale, su tutta una serie di piaceri prematrimoniali, descritti con malizia e vivacità, e nei quali i protagonisti invertono i ruoli. Se infatti le donne negano costantemente qualcosa (un'unica cosa) che gli uomini costantemente chiedono, sono poi loro stesse a sollecitare tutto il resto e quindi a prendere l'iniziativa. Tutto ciò non rientra né in un ordine di etica cristiana, né nell'ordine dell'etica cortese». ⁸⁷

Nonostante l'evidente e innovativo protagonismo femminile in campo amoroso, quando si passa alla guerra e alle imprese militari si ristabilisce il dominio maschile, con la parziale eccezione, più comica che epica, dell'impresa "bellica" realizzata da una giovanissima Carmesina. La ragazza, che insiste ad accompagnare l'imperatore suo padre sul campo moro, cattura «un petit negre» nascosto in una tenda e lo porta davanti al sovrano, vantandosi di essersi dimostrata «valent cavalleressa», capace di «apresonar un turc»:

A poc instant cavalcà l'Emperador ab los barons de Sicília, e la Princesa volgué anar ab ell. [...]
Com l'Emperador era en lo camp dels moros, la Princesa, d'un gran tros lluny, véu un petit negre, e cuità envers aquella part, e prestament descavalcant, entrà dins la tenda on lo petit negre s'era amagat e pres-lo per los cabells, e portà'l davant l'Emperador, e dix:
—Jo em poré gloriejar davant lo nostre Capità com jo só estada valent cavalleressa, que dins lo camp dels enemics, ab ànimo esforçat, he sabut apresonar un turc. L'Emperador hi pres lo major plaer de tot lo món, ab la gràcia que sa filla ho deia.

(*Tirant* CLVII)

87 Di Girolamo-Siviero: 294.

A parte questo episodio aneddótico, il mondo delle armi – e più in generale la sfera del “fare”, come scrive Castells-Cambray – è precluso ai personaggi femminili, che si caratterizzano quasi esclusivamente «per ciò che dicono»:

Els dos elements que concreten les relacions socials (interpersonals) de la novel·la són el *dir* i el *fer*, els quals, alhora, donen un inquietant però característic aspecte «teatral» a la novel·la. Els personatges són coneguts per allò que diuen o per allò que fan; [...]els personatges femenins es caracteritzen bàsicament per «dir» i els masculins per «fer». [...] Plaerdemavida i la Princesa, al seu torn, són personatges també de l'esfera del *dir*, per bé que la Princesa es «masculinitza» físicament (se vestí una gonella d'orfebreria e féu-se armar de l'arnès que s'havia fet fer»; cap. 155) i entra en l'esfera del *fer*.⁸⁸

Non per nulla nel prologo che introduce il romanzo «Martorell fa remuntar l'origen de la cavalleria al homes “forts e virtuosos” de les històries antigues» e accanto ai cavalieri ricorda che «la santa dona Judic ab ànimo viril gosà matar Holoferne per delliurar la ciutat de l'opressió d'aquell» (*Tirant*, Prologo). L'espressione «ànimo viril», secondo Castells, «accentua el tret masculí de la “santa dona” i [...] així, la fa entrar en l'esfera del *fer*, tot i que per regla general, les dones *diuen*, es mouen en un àmbit diferent dels homes».⁸⁹

All'interno dei discorsi delle donne, comunque, ce n'è uno che assume notevole importanza nell'economia della trama, quando Plaerdemavida, che da Costantinopoli è finita in Africa a Montàgata con i musulmani, si presenta senza essere riconosciuta a Tirant, pronto a distruggere la città (CCCLIII-CCCLV). Da donna savia mette in guardia il cavaliere dall'eccessiva ambizione, gli ricorda le imprese che ha realizzato e gli rievoca l'amore per Carmesina; e gli prospetta la possibilità di convertire la regina e quindi l'intera popolazione al cristianesimo. L'intervento della giovane segna un punto cruciale nell'arco narrativo di Tirant, ripercorre la sua traiettoria eroica e lo aiuta a tornare sulla strada della virtù. Grazie a lei, infatti, il cavaliere esercita la clemenza e in qualche modo si emenda rispetto allo scatto d'ira che a Costantinopoli lo aveva spinto a uccidere l'innocente giardiniere nero Lausetà (cap. CCLXXXIII).

⁸⁸ Castells-Cambray 1993: 32 (corsivi nell'originale).

⁸⁹ Castells-Cambray 1993: 33 (corsivi nell'originale).

Al discorso un uomo, invece, il re nero della Grande Etiopia, Escariano, è affidato il catalogo di donne illustri (*Tirant CCCIX*), che secondo Bernat Medge⁹⁰ Martorell riprese dal IV libro dell'opera *Lo somni*, sulla stessa linea delle biografie di donne illustri, come quelle inserite da Petrarca nella *Familiare XXI, 8* e i profili del *De mulieribus claris* di Boccaccio. Quando Tirant gli domanda perché abbia dichiarato guerra a Tremicèn, il sovrano risponde che il re di Tremicèn gli ha negato la mano della figlia Maragdina, di cui Escariano è perduto innamorado, per «la sua gran e extrema bellea» e perché è «una tan virtuosa senyora que al món no té par ni ha tengut». A questo punto il re d'Etiopia elenca un ampio catalogo di donne straordinarie, dalla regina delle Amazzoni Urizia a Semiramide, da Tamarit a Zenobia, includendo figure mitiche come Camilla, Penthesilea e Minerva e personaggi storici come Ipsicratea, Giulia, figlia di Cesare, Artemisia moglie di Mausolo o Melia, moglie di Scipione: quasi tutte donne caratterizzate da valore militare e capaci di imporsi in guerra. La sua conclusione però è che Maragdina «excel·leix en virtuts a totes aquestes altres».

Tutti questi elementi indicano che i personaggi femminili cominciano a conquistare spazio all'interno del genere cavalleresco e la loro rappresentazione diventa più realistica e meno stereotipata, come non ha mancato di sottolineare Lola Badia: «Heus ací, doncs, unes dones que semblen de debò: fan el que volen amb elles mateixes, sense que ningú les jutgi, perquè el novel·lista, per descomptat, no ho fa».⁹¹ Ma questa nuova attenzione alle loro parole e ai luoghi della loro azione – alcove, palazzi – non modifica il punto di vista da cui vengono osservate le donne, che continuano a essere oggetto del desiderio dei lettori e dell'autore che «descriu el món femení amb interès libidinós».

In particolare la rappresentazione del desiderio sessuale in forma rapace e del rifiuto della donna come semplice gioco di seduzione, che nasconde in ogni caso la volontà di essere presa e posseduta, non fa che riproporre un sistema in cui «el mascle és naturalment un vencedor i la femella, una víctima».⁹²

⁹⁰ Si veda Pujol 2002: 61.

⁹¹ Badia 1994.

⁹² Badia 1994.

4.4 *IL CORTEGIANO* DI BALDESAR CASTIGLIONE

Ma se vogliamo comprendere a pieno l'originalità di Ludovico Ariosto nella rappresentazione delle donne è fondamentale inquadrarne la produzione nel clima culturale del suo tempo, cioè il Rinascimento pieno dei primi decenni del XVI secolo; per questo motivo occorre analizzare in dettaglio come sono rappresentate le figure femminili in un'opera che esula dal genere epico e appartiene piuttosto a quello prescrittivo, *Il Cortegiano* di Baldesar Castiglione, una testimonianza preziosa del dibattito culturale e letterario negli ambienti cortesi del Rinascimento.

Sono due i piani da tenere in considerazione: da un lato i personaggi femminili che partecipano al dialogo – fondamentale la duchessa di Urbino Elisabetta Gonzaga, che «molto più che tutti gli altri valeva ed io ad essa molto più che a tutti gli altri era tenuto»⁹³ (Dedicatoria I, 1), e la signora Emilia Pio – dall'altro i riferimenti e i giudizi sulle donne contenuti all'interno della conversazione.

Anche se la duchessa domina la scena come una perfetta signora del palazzo e investe di autorità Emilia Pio, da subito sono gli uomini a parlare e a decidere come trascorrere il tempo, con il sotterfugio che esimersi dalla scelta sia un «privilegio» femminile («questa comodità», I, VII), e anche quando si parla espressamente di donne, il punto di vista prescelto è quello maschile. Ciononostante, l'autore sembra mettere il genere femminile su un piano di parità intellettuale rispetto agli uomini, quando si augura che la sua opera sia degna di tanto favore «che da nobili cavalieri e valorose donne meriti esser veduta» (III, I).

L'immagine di donna che emerge lungo tutto il dialogo è, comunque, piuttosto stereotipata: le donne amano le lettere (I, XLIV) e la musica che colpisce i loro animi «teneri e molli» (I, XLVI); le bellezze di una donna fanno sentire in paradiso (I, LII) e in presenza di donne è adeguato cantare e suonare

⁹³ Castiglione 1998: 7.

secondo il Fregoso (II, XIII), mentre per il Bibbiena è riprovevole fare battute volgari e irrispettose, con il risultato di farle arrossire di vergogna (II, LXVIII). Si affaccia anche (III, XIX) un *topos* della letteratura misogina e filogina del Medio Evo, ancora vivo all'epoca di Castiglione: l'argomento della colpa di Eva, cui Giuliano ribatte con la salvezza per mezzo di Maria.

In negativo, gli stereotipi si concentrano sulla loro debolezza e mollezza: per il misogino Gaspare Pallavicino, ad esempio, la musica è adatta alle donne e agli effeminati (I, XLVI) e ancora, secondo l'autore, i vecchi lodano le corti del passato e denunciano che nel presente imperino i peggiori vizi, che o sono femminili o avvicinano i viziosi alle donne («le donne lascive senza vergogna, gli omini effemminati», II, II).

Successivamente, sulla vanità – il Canossa rimprovera alle donne di voler nascondere i propri difetti attraverso il trucco e le pratiche di bellezza, con la conseguenza di cadere nel difetto dell'affettazione, e tesse le lodi della bellezza naturale e non ostentata (I, XL) – e la crudeltà, specie nei confronti degli amanti. A questo proposito il Bibbiena narra l'aneddoto della dama che in chiesa né fa l'elemosina a un mendico né gli fa cenno di andar via, ma lascia che continui a implorare, esattamente come fa con uno dei cavalieri che l'accompagnano e che si strugge per lei (II, XLVII).

Apparentemente parecchi attacchi al genere femminile arrivano dal Pallavicino, che le accusa di superficialità e conformismo:

usanza loro è sempre attaccarsi ai peggiori e, come le pecore, far quello che veggono fare alla prima, o bene o male che sia; oltre che son tanto invidiose tra sé, che se costui fosse stato un mostro, pur averian voluto rubarsilo l'una all'altra.

(II, xxxv)

Ma anche il Bibbiena, che non è loro ostile, invita a non colpirle con motti arguti e mordaci, perché «sono nel numero dei miseri, e però non meritano in ciò essere mordute, ché non hanno armi da diffendersi» (II, LXXXIV).

Sul finire del II libro (II, XCI) Ottaviano Fregoso introduce il tema della virtù: alle donne è stato imposto l'obbligo della continenza per avere almeno

qualche buona qualità e per garantire la legittima successione dinastica, mentre in tutte le altre cose è loro concesso essere «di poco valore» e commettere «tutti gli altri errori senza biasimo». In loro difesa si schiera Giuliano de' Medici (II, XCVIII): «Pochi omini di valore ho io mai conosciuti, che non amino e osservino le donne; la virtù delle quali, e conseguentemente la dignità, estimo io che non sia punto inferior a quella degli omini»; e proprio lui domanda che qualcuno delinei le virtù della perfetta «donna di palazzo», di modo che si veda come «le donne son così virtuose come gli omini». A questo tema è dedicato l'intero III libro, che restituisce l'immagine di gentildonna ideale: arguta, discreta, affabile, misurata e dotata di un naturale pudore. Le donne allietano e rendono più piacevole la vita dell'uomo (III, LI), ma soprattutto – e qui si riaffaccia una concezione stilnovista – la donna rende migliore l'uomo che la ama, lo eleva e lo rende più nobile, nonché più valoroso in battaglia: di Isabella di Castiglia si diceva che assistesse alle battaglie del suo esercito con le damigelle per incitare gli uomini e sollevare il loro animo. L'immagine femminile è dunque ispiratrice, specialmente per i cavalieri, e li spinge a dare il meglio di sé.

Incalzato dal Pallavicino, Giuliano ammette (III, VII) che «alla donna non si convien armeggiare, cavalcare, giocare alla palla, lottare e molte altre cose che si convengono agli omini». Su questo punto si può misurare l'elemento di novità dell'*Orlando furioso*, in cui le donne protagoniste effettivamente si dedicano ad armeggiare, cavalcare e lottare e spesso lo fanno anche meglio degli uomini.

A livello di conoscenze, invece, la dama di palazzo deve sapere tutto ciò che si addice al perfetto cortigiano, (III, IX) incluso l'uso delle armi che dev'essere in grado di valutare e apprezzare; oltre a sapere «di lettere, di musica, di pittura» e «danzar e festeggiare», tutto con quella «discreta modestia» che le permetterà di essere sempre «in ogni cosa graziatissima» e dotata di «continenzia», «magnanimità», «temperanzia», «fortezza d'animo» e «prudenzia», in modo da risultare virtuosa e onorata.

A Pallavicino che lancia la provocazione di affidare la guerra e il governo alle donne, lasciando gli uomini in cucina o a filare, Giuliano ribatte (III, X): «Forse che questo ancora non sarebbe male», poggiando sull'autorità di

Platone, anche se subito aggiunge che non affida al genere femminile questi compiti perché sta delineando la perfetta dama di palazzo e non una regina.

Le donne, continua il nobile fiorentino (III, XIII), sono create dalla natura al fine della procreazione, cui è adeguata la loro natura meno animosa. Per quanto poi, osservando la storia antica e moderna, nonostante la reticenza degli uomini nel lodarle, «sonosi trovate di quelle che hanno mosso delle guerre e conseguite gloriose vittorie; governato i regni con somma prudenza e giustizia e fatto tutto quello che s'abbian fatto gli omini», oltre a quelle eccellenti in filosofia, poesia e nelle scienze. Alla voce di Giuliano, Castiglione affida una lode delle donne capaci di eccellere nei compiti tradizionalmente maschili, anche se la premessa è che la loro esistenza è finalizzata soprattutto alla procreazione e all'accudimento dei figli. Un elemento di ambiguità che verrà superato proprio nel *Furioso* dal personaggio di Bradamante.

A partire dal capitolo III, XXII, Giuliano de' Medici, raccogliendo la sfida del Pallavicino, sciorina una serie di esempi storici e letterari per dimostrare con episodi concreti la pari dignità delle donne. Alessandra, moglie di Alessandro Ianneo, successe al marito al governo dei Giudei e, di fronte allo sdegno del popolo che voleva vendicarsi sui figli piccoli, diede in pasto alla folla il cadavere del sovrano morto. Epicari, liberta greca che non denunciò nessuno dei suoi complici nella congiura dei Pisoni; Leona ad Atene si strappò la lingua per non denunciare i suoi amici. A questo punto Margherita Gonzaga chiede una narrazione più dettagliata degli episodi che riguardano donne eroiche (III, XXIII).

In particolare due episodi sembrano avere un'eco nel *Furioso*: la donna di Marsiglia (III, XXIV) che motivò al Senato la sua richiesta di togliersi la vita e bevve il veleno con serenità e forza d'animo, come Isabella andrà serenamente incontro alla morte; e Camma (III, XXVI), la quale, desiderata da un uomo più potente del marito, rifiuta il corteggiamento finché il pretendente, Sinorige, fa uccidere il marito di lei e torna a chiederla in sposa. Dopo molte resistenze la donna accetta e il giorno delle nozze beve un liquido che aveva preparato e ne offre l'altra metà al futuro marito. Non appena questo ha finito di bere, Camma

rivela il suo desiderio di vendetta lungamente nascosto e si affida alla dea Diana; poi, desiderosa di riunirsi al primo marito, muore non prima di aver saputo che Sinorige è morto. La somiglianza di questa storia con quella di Drusilla lascia pensare che Ariosto la possa aver utilizzato per creare l'episodio del crudele Marganorre.

A proposito di donne illustri, alcuni capitoli sono dedicati a sovrane del passato e del presente: la regina dei Goti, Amalasunta; Teodolinda regina dei Longobardi; Teodora moglie di Giustiniano; Matilde di Canossa.; Anna di Bretagna e Margherita d'Austria (III, XXXIV). E poi Isabella di Castiglia (III, XXXV): «Esempio di vera bontà, di grandezza d'animo, di prudenza, di religione, d'onestà, di cortesia, di liberalità, in somma d'ogni virtù». La regina castigliana è lodata per la sua capacità di governo («divina maniera di governare»), per la difesa del suo regno e per le conquiste, che vengono attribuite a lei più che al marito Ferdinando II d'Aragona.

Il capitolo XXXVI celebra le signore delle corti italiane: le regine di Napoli Giovanna III d'Aragona, sorella di Ferdinando il Cattolico, e Giovanna IV, sua figlia; la regina d'Ungheria Beatrice d'Aragona e Isabella d'Aragona, data in moglie a Gian Galeazzo duca di Milano; Isabella d'Este, duchessa di Mantova, e sua sorella Beatrice, moglie di Ludovico il Moro, con la loro madre Eleonora d'Aragona; e Isabella del Balzo, regina di Napoli, che anche nella disgrazia «non ha mutato condizione». Questo elenco di principesse e regine sembra anticipare la lode delle signore della Casa d'Este che ritroveremo nel *Furioso* sulla bocca della maga Melissa.

Alla citazione di grandi regine del passato, come Zenobia, Semiramide o Cleopatra, Nicolò Frisio ribatte volgarmente (III, XXXVII) che al giorno d'oggi se ne trovano parecchie, le quali «se già non hanno tanti Stati, forze e ricchezze, loro non manca però la bona volontà di imitarle almeno nel darsi piacere e soddisfare più che possano a tutti i suoi appetiti». All'obiezione di Giuliano, che ricorda l'esistenza di molti uomini viziosi e lascivi («Sardanapali»), il Pallavicino, riprendendo un argomento accennato in precedenza, ribatte che nelle donne la lascivia è molto più dannosa che negli uomini – e la castità più

preziosa – per via della discendenza che diventerebbe incerta. Ecco qui la principale questione a proposito della parità fra uomini e donne, quella su cui interverrà Rinaldo nell'*Orlando furioso*, per cui le stesse mancanze e gli stessi difetti sono considerati molto più gravi – e di conseguenza puniti con estrema severità – nelle donne, mentre sono facilmente condonati agli uomini, quando non vengono addirittura considerati aspetti positivi.

Si fa paladino delle donne ancora una volta Giuliano de' Medici (cap. XXXVIII), sottolineando argutamente che la presunta lascivia delle donne sarebbe priva di conseguenze sulla generazione senza un'attiva partecipazione maschile: «ché se ben le donne fossero lascive, purché gli uomini fossero continenti e non consentissero alla lascivia delle donne, esse da sé a sé e senza altro aiuto non porian generare». Da qui la condanna del Magnifico – ripresa e poi ampliata proprio nelle parole di Rinaldo – a quella «licenzia, per la quale volemo che i medesimi peccati in noi siano leggerissimi e talor meritino laude, e nelle donne non possano a bastanze essere castigati se non con una vituperosa morte, o almeno perpetua infamia». Nella dialettica del *Cortegiano*, le due posizioni, quella misogina e quella filogina, si fronteggiano in forma di teorie contrapposte nell'ambito di una conversazione colta, ma in fondo leggera, all'interno di una corte rinascimentale; nel *Furioso*, invece, la scelta di campo filogina è attribuita a uno degli eroi del poema, che si incarica personalmente di correggere leggi ingiuste e portare la fiammella della ragione in un mondo ancora selvaggio, governato da valori arcaici e sorpassati.

Nei capitoli XL-XLI del Libro III, Cesare Gonzaga chiede di poter parlare in difesa delle donne: se pur avendo maggiori appetiti, si astengono dal sesso più degli uomini, allora sono maggiormente lodevoli. E per di più l'unico freno che hanno è quello che esse stesse si impongono: «Ma gran freno è generalmente alle donne l'amor della vera virtù e il desiderio d'onore, del qual molte, che io a' mei dí ho conosciute, fanno più stima che della vita propria». Il Pallavicino contesta questa affermazione, con il noto argomento delle donne ritrose che quanto più sono corteggiate, tanto più si negano: «le donne che son pregate sempre negano di compiacer chi le prega e quelle che non sono pregate pregano

altrui».

Certamente in questa categoria rientra la ribelle Angelica dell'*Orlando furioso*, ma l'elemento di novità, come vedremo, è esattamente il punto di vista della narrazione. Fondamentalmente, fino ad Ariosto la focalizzazione è in prevalenza maschile, con alcune eccezioni come la *Fiammetta* boccacciana; dunque la donna, dal punto di vista del corteggiatore (il Polifemo delle *Metamorfosi* ovidiane con Galatea, i trovatori provenzali con la loro castellana, Dante e Beatrice, Petrarca e Laura) può rifiutare o accettare le preghiere dell'innamorato, ma non smette di essere oggetto del desiderio. Di fatti, tanto nella letteratura precedente come nello stesso *Cortegiano*, la figura femminile è una donna pensata, valutata e raccontata da uomini. Anche Giuliano de' Medici e Cesare Gonzaga, nel dialogo castiglioniano, pur difendendo le donne, le valutano da un punto di vista squisitamente ed esclusivamente maschile, in quel campo e in quella specifica accezione di virtù – la castità, la pudicizia, la vergogna – in cui altri uomini hanno stabilito che le donne devono eccellere.

Da segnalare, in questa sezione, una serie di episodi che anticipano alcuni temi significativi del *Furioso*. Molto interessante l'*exemplum* di una giovane (III, XLIII) che pur innamorata di un suo ammiratore non cede mai ad alcun comportamento meno che onesto e tiene a bada il proprio desiderio, finché il padre, crudelissimo, invece di lasciarla sposare l'amato, la obbliga a maritarsi con un uomo più ricco. In capo a tre anni, la giovane si lascia morire di dolore. E poi, più breve, quello di un'altra fanciulla, che, pur dormendo per molte notti in un giardino con l'uomo che ama, riesce a preservare la propria purezza. Qui si unisce il *topos* della perfetta continenza femminile, non provocata da disprezzo, ma solo da senso dell'onore, e quello del padre crudele che prepara l'infelicità della figlia, come il Tancredi del *Decameron*.

Un altro esempio degno di nota è quello della gentildonna romana (III, XLVIII), che, tradita dalla sua fantesca, si trova nella catacomba della chiesa di San Sebastiano con un pretendente. L'uomo passa dalle suppliche alle minacce fino alla violenza, ma non riesce a ottenere ciò che vuole e decide di soffocare la giovane. Alla fine, la fantesca fu scoperta e castigata e il feretro della donna

accompagnato alla sepoltura con piante e lodi. Le relazioni fra donne, anche di classe sociale differente, e il contrasto fra volontà maschile e femminile emergeranno come temi significativi a proposito della rappresentazione della donna nel *Furioso* (vedi § III).

Fregoso chiede a Giuliano come si debba comportare la donna di palazzo per ciò che riguarda i «ragionamenti d'amore» (III, LIV), che egli giudica il campo che maggiormente le pertiene, e «come debba questa donna circa tal proposito intertenersi discretamente e come rispondere a chi l'ama veramente e come a chi ne fa dimostrazion falsa; e se dee dissimular d'intendere, o corrispondere, o rifiutare, e come governarsi». Il Magnifico gli risponde che la sua donna di palazzo deve evitare di prendere sul serio i corteggiamenti e considerarli semplici strumenti di lodi cortigiane, far finta di non cogliere i riferimenti all'amore e accettarli con leggerezza, come parte di un rituale codificato. In pratica una dama capace di dominare anche la propria vanità e non farsi dominare da essa. Nel dubbio che si tratti di dichiarazioni genuine, «che la donna sia ben cauta, e sempre abbia a memoria che con molto minor pericolo posson gli omini mostrar d'amare, che le donne» (III, LV). Ecco quindi un'altra situazione per così dire asimmetrica, in cui il gioco della seduzione è molto più pericoloso per le donne che per gli uomini.

La dama, se non è sposata, può ricambiare manifestazioni d'amore, ma non «quelle che potessero indur nell'animo dell'amante speranza di conseguir da lei cosa alcuna disonesta» (III, LVII): in sintesi, l'onore deve essere preservato sopra ogni cosa e vanno evitati tutti quegli atteggiamenti che incitino gli amanti e facciano loro credere di poter ottenere più di quanto sia lecito. Ancora una volta, Giuliano mette in guardia le donne dalla loro stessa vanità, che per il desiderio di essere amate e apprezzate le può spingere a modi poco decorosi. Emerge una figura di donna di palazzo che tanto quanto il cortigiano deve padroneggiare conoscenze e grazia, ma per di più deve difendere la propria onorabilità.

La Duchessa loda (III, LX) la conclusione di Giuliano che alla sua donna di palazzo «ha insegnato ad amare», ma l'Unico Aretino (Bernardo Accolti) ribatte

che troppo spesso le donne disprezzano chi le serve e le ama ed è degno del loro amore e piuttosto «si danno in preda ad omini sciocchissimi e vili e da poco, e che non solamente non le amano, ma le odiano»; per cui, conclude l'Unico, «forse era ben insegnar loro prima il fare elezione di chi meritasse essere amato, e poi lo amarlo».

Nel quarto libro il Fregoso introduce un nuovo elemento (IV, III): le doti del cortigiano sono utili e buone nella misura in cui servono a un «bon fine», cioè diventare un affidabile e credibile consigliere del principe. Altrimenti, alcune qualità – come «il danzar, festeggiar, cantar e giocare» – sarebbero piuttosto da riprovare, in quanto «cose che appartengono ad intertenimenti di donne e d'amori», che «non fanno altro che effeminar gli animi, corrumper la gioventù e ridurla a vita lascivissima».

Il binomio «donne e amori» che tornerà proprio nell'incipit del *Furioso* misto a «cavalier» e «arme» segna nel *Cortegiano* una scelta di campo, rafforzata dal verbo «effeminar»: il campo delle donne è quello dell'amore, non a caso su questo tema si era concluso il libro precedente, e ciò che è femminile risulta intrinsecamente fatuo, superfluo e accessorio, se paragonato al vero compito del *cortegiano*, il quale deve essere, inevitabilmente, un uomo. Al contrario nel capolavoro di Ariosto gli amori – e le follie d'amore – investiranno tanto i cavalieri quanto le dame e queste ultime, peraltro, si dimostreranno capaci di maneggiare le armi e i conflitti con la stessa disinvoltura con cui la «donna di palazzo» è in grado di gestire le proprie vicende amorose.

Nel quarto libro, infine, emerge con chiarezza la differenza fra uomini e donne per Castiglione e per la gran parte degli intellettuali del Rinascimento. Consigliare il principe è compito esclusivo del perfetto cortigiano, che appunto deve utilizzare tutte le virtù e conoscenze che gli sono state attribuite in precedenza per essere gradito e apprezzato dal suo signore; la figura della «donna di palazzo», invece, sbiadisce e si esaurisce nelle piacevolezze e nelle diversioni di cui si era parlato in precedenza e non ha un ruolo attivo nelle questioni più importanti, cioè nel governo. In questo il *Cortegiano*, se pure opera una rivalutazione della donna contro gli attacchi della peggiore

propaganda misogina, si muove in un campo del tutto tradizionale, distinguendo e separando senza dubbi il campo d'azione dell'uomo, dalla mondanità fino al governo dello Stato, da quello della donna, circoscritta in una dimensione privata. Ben diverso sarà il ruolo delle donne nell'*Orlando furioso* che metterà in scena figure femminili decisive negli snodi cruciali dell'azione e attive tanto nella sfera individuale e privata – l'amore – quanto in quella collettiva e pubblica – le armi.

IN SINTESI

Sin dall'epica classica, la rappresentazione della donna in un contesto eroico è marginale, sia in termini di presenza in scena sia di importanza per lo scioglimento della vicenda e di varietà tipologica: le figure femminili o sono di natura divina (o semidivina) oppure, se umane, si riducono ai tipi di madre, moglie e figlia o di donna innamorata, e godono di uno spazio d'azione limitato. Le rare donne in armi, invece, sono connotate come estranee e barbare e comunque sono secondarie per le sorti belliche. Un quadro analogo si conferma nell'epica medievale, in cui occasionalmente alcune donne possono fungere da aiutanti dell'eroe, ma sempre in posizione ancillare e defilata. Con l'affacciarsi dell'Umanesimo, i primi cataloghi di donne illustri, anche in ambiti tradizionalmente maschili come la politica e nelle armi, sono redatti da Petrarca e da Boccaccio, che dedica loro un'opera intera, il *De claris mulieribus*, e nella *Fiammetta* assume per la prima volta un punto di vista esclusivamente femminile in un'opera narrativa, sviluppando lo spunto ovidiano delle *Heroides*. Non a caso si tratta di un 'romanzo' di tema amoroso, l'unico in cui una donna possa essere protagonista.

Tra la seconda metà del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento si rinnova l'attenzione per le donne come personaggi di novelle e poemi di cavalleria non solo in Italia, come testimonia in ambito catalano il caso del *Tirant lo Blanc*, ma il genere femminile si conferma relegato nel ruolo di oggetto del desiderio e non può esprimere una volontà propria né godere di libertà di azione.

PARTE II

I PERSONAGGI FEMMINILI DEL *FURIOSO*: AZIONI, SITUAZIONI E CARATTERI

PREMESSA

La posizione di rilievo data alle donne all'inizio e alla conclusione del poema, i continui riferimenti alla questione femminile in numerosi interventi del narratore, l'attenzione dedicata al tema anche negli *incipit* dei canti (14 esordi su 46, come vedremo in seguito, sono riconducibili alla *querelle des femmes*) riflettono l'attualità del dibattito ai tempi di Ariosto, com'è emerso chiaramente anche dall'analisi del *Cortegiano* di Castiglione. Per dimostrare, però, il carattere innovativo e i significati profondi dell'*Orlando furioso* nella rappresentazione delle donne e nel trattamento ad esse riservato, è fondamentale presentare tutti i personaggi femminili dell'opera e analizzarli singolarmente in modo dettagliato, per portarne alla luce le peculiarità nel poema, attraverso le loro caratteristiche e le azioni nei singoli episodi. Nostro obiettivo è infatti offrire elementi di analisi a livello qualitativo e quantitativo per valutare costanti e varianti della tipologia femminile come carattere e come ruolo a un livello non superficiale.

Al fine di snellirne l'analisi, per gli elementi della diegesi in cui i fatti si inquadrano abbiamo scelto di offrire in separata sede gli elementi contestuali sotto forma di una sintesi della trama del *Furioso* (si veda § Riassunto per canti in Appendici, pp. 399-423). Quanto alla descrizione delle singole figure, essa andrà da un livello più generale (*status*, relazioni con altri personaggi e appartenenza a uno dei campi in contesa, cristiano e musulmano) alle concrete situazioni che le vedono protagoniste. A questo lavoro descrittivo si accompagneranno osservazioni tendenti a valutarne le implicazioni più significative quanto alla personalità e al ruolo svolto, analizzato di per sé e nell'interazione con altri personaggi. Si farà inoltre allusione, quando necessario, agli apporti critici più pertinenti e si segnaleranno gli opportuni richiami alle fonti letterarie, quando siano rilevanti per i punti trattati, cercando di fare emergere le linee portanti dei fili che congiungono e distinguono i vari personaggi in una prospettiva più ampia.

A tale fine, e tenuto conto del carattere labirintico della struttura del *Furioso*, abbiamo escluso, per la disposizione dei personaggi presentati, di seguirne strettamente l'ordine di apparizione nel poema, conciliando piuttosto un ordine gerarchico di importanza crescente con raggruppamenti tematici là dove sia possibile. Si andrà così da quelli secondari, cominciando dalle narrazioni di secondo livello (le "novelle" del *Furioso*), a quelli della diegesi principale, per concludere con figure di maggior rilievo dal punto di vista quantitativo e qualitativo.

Quanto alla metodologia espositiva all'interno dei singoli quadri, l'intento è di costruire via via un'interpretazione che permetta di ricomporre in modo coerente e graduale i pezzi del puzzle. Di qui anche l'organizzazione dei profili per epigrafi e sotto-epigrafi, tendenti a evidenziarne al contempo punti in comune e tratti distintivi, in linea con la complessità e poliedricità della narrazione ariostesca.

Da questa prima fase di analisi dovrebbero emergere, oltre alla varietà e complessità delle figure femminili e la centralità che ricoprono nel piano generale e teleologico del poema, anche alcune tematiche ricorrenti in grado di fornire ulteriori strumenti interpretativi nell'ottica del genere. Quest'ultimo obiettivo sarà però oggetto della Parte III.

CAPITOLO I

I PERSONAGGI MINORI

1.1 DALLA FIABA AL POEMA CAVALLERESCO: LUCINA E LA MATRONA (XVII, 26-64)

La vicenda di Lucina, principessa di Cipro e poi sposa di Norandino, re di Damasco, era presente già nell'*Innamoramento di Orlando* di Boiardo, ma nel *Furioso* un cavaliere la racconta in modo più esteso (XVII, 26-64) a Grifone, Orrigille e Martano, dando maggiore spazio al tema dell'amore che la lega a Norandino,⁹⁴ con evidenti riferimenti all'episodio del ciclope Polifemo, narrato nell'*Eneide* (III, 569), a sua volta debitore dell'impresa di Ulisse dell'*Odissea* (IX, 166).

Nonostante l'introduzione dell'elemento amoroso, comunque, qui il ruolo della donna non si distacca dalla tradizione epica e cavalleresca e non ha un rilievo speciale, dal momento che le sue peripezie si snodano quasi interamente nella narrazione di secondo livello; per di più il personaggio non fa sentire la propria voce, non manifesta i suoi pensieri e non ha alcuna libertà di azione. Dopo essere stata presentata come oggetto del desiderio e poi dei sentimenti più profondi di Norandino, Lucina si trova nella situazione di "fanciulla in pericolo" («sempre in catena / allo scoperto in sul sasso eminente», 60, 5-6), attorno alla cui salvezza si svolge la vicenda del re di Damasco, chiamato a interpretare, in modo a tratti parodistico, il ruolo di Ulisse alle prese con il ciclope.

Come altre donne del poema – le compagne fedeli fino all'annullamento e al sacrificio di sé, quali Isabella, Fiordiligi, Drusilla – anche Lucina incarna la devozione e la fedeltà, virtù considerate normativamente femminili, al punto da

⁹⁴ «Il modo come il poeta rimpastò ogni cosa, è ottimo davvero; merita lode speciale la molta parte data qua dentro all'amore di Norandino e Lucina, sebbene ispirata senza dubbio da certe ottave pietosissime dell'*Innamorato*», Rajna 1975: a 282-283.

preoccuparsi del marito più che di sé stessa («mostrando assai più affanno / di quel di Norandin che del suo danno», 51, 7-8); in questo caso, però, esiste una corrispondenza di sentimenti e disposizioni da parte dell'esponente maschile della coppia («... meglio è morire / che senza te, mio sol, viver poi cieco», 52, 3-4), lasciando intravedere un rapporto fra i sessi che, nelle sue manifestazioni più fulgide, si instaura su un piano di parità più marcato rispetto alla tradizione.

In un rapporto ambivalente con Lucina, di cui è al tempo stesso carceriera e aiutante, si colloca la Matrona, una donna sposata con l'Orco pur non essendo mostruosa né di indole feroce. Questo personaggio, all'interno della stessa *analessi* (XVII, 33-46), segna l'introduzione nel genere epico di un elemento innovativo tratto dal repertorio favolistico popolare. Di norma, infatti, nell'epica i personaggi mostruosi, se presenti, non rivelano una dimensione domestica e familiare, ma appunto come il ciclope, Scilla o le sirene si manifestano unicamente con caratteristiche anti-umane o primitive; la presenza stessa della matrona, invece, aggiunge all'orco ariostesco una sfumatura più quotidiana, attraverso una compagna capace di sentimenti umani: «Quivi abitava una matrona seco, / di dolor piena in vista e di cordoglio» (33, 5-6).

È convincente lo spunto del Rajna,⁹⁵ che vede in questa figura una rielaborazione di una tipologia frequente nelle fiabe popolari accanto al mostro: un familiare che si impietosisce e aiuta l'eroe. La moglie dell'orco, infatti, aveva consigliato al Re di Damasco di scappare, rassicurandolo che solo i maschi catturati sarebbero stati divorati, mentre le donne sarebbero rimaste prigioniere insieme a lei. Di fronte alla sua ostinazione, però, si era mossa a pietà e gli aveva suggerito uno stratagemma: ricoprirsi di grasso animale, per nascondere il suo odore, e rivestirsi di una pelle di caprone. La presenza di un tipo tratto della cultura popolare può essere giustificata anche dalla collocazione dell'episodio all'interno di una novella, in cui la narrazione può scendere di tono rispetto al registro medio del genere epico, come in effetti avviene in più di un caso, sia nella storia di Giocondo e Re Astolfo (canto XXVIII) sia nelle due novelle "lombarde" del canto XLIII.

95 Rajna 1975: 283-4.

Rispetto all'orco, mostruoso nelle azioni e nell'aspetto, la matrona non ha perso del tutto la sua umanità e si comporta da aiutante di Norandino, anche a costo di ingannare il proprio marito. Ecco, dunque, una prima manifestazione, seppur limitata e secondaria rispetto al filone narrativo principale, di quell'autonomia femminile di cui troveremo molti altri esempi nel poema. Si può individuare anche in questo personaggio, seppure in forma embrionale, il tema dello sdoppiamento su cui avremo modo di ritornare: la matrona, infatti, è, in un qualche senso, un doppio femminile dell'orco, e abitualmente agisce come sua complice nella sottomissione e schiavitù di altre donne cui fa da custode. Solo di fronte all'amore senza condizioni di Norandino per Lucina, la donna entra in antitesi con il marito, lo tradisce e diventa aiutante del suo avversario, quasi in una forma di solidarietà fra donne, per interposta persona.

1.2 LE DONNE DELLA NOVELLA DELL'OSTE (XXVIII)

1.2.1 LA CORNICE

Nella novella che l'oste racconta a Rodomonte (XXVIII, 4-74), infelice e infuriato dopo che Doralice gli ha preferito Mandricardo, il lettore è portato a credere che i tre personaggi femminili rappresentino il comportamento abituale delle donne in tema di fedeltà coniugale. Anche in questo caso, però, come altrove nel poema, è impossibile utilizzare la narrazione per ascrivere Ariosto – e persino il narratore del poema – a un partito filogino o misogino. Innanzitutto, ci troviamo di fronte a un racconto di secondo livello, affidato alla voce dell'oste, che per di più confessa (XXVII, 137 – 139) di riferire una vicenda scritta da un “gentiluomo di Venezia”, «Gian Francesco Valerio», cioè Giovan Francesco Valier,⁹⁶ intellettuale amico di Bembo e Castiglione, da Ariosto proiettato anacronisticamente nel Medioevo e trasformato in acuto ed esperto narratore di tradimenti femminili.

La novella, quindi, è dichiaratamente misogina e anti-femminile e, in maniera analoga alle due novelle del canto XLIII, costituisce una parabola sulla questione della fedeltà e sull'opportunità di metterla alla prova: qui gli interlocutori sono gli avventori dell'osteria, tutti convinti che le loro mogli siano fedeli, lì sarà Rinaldo, che, al contrario, rifiuterà di sottoporsi alla prova del nappo per conoscere l'eventuale infedeltà della propria moglie.

Peraltro, il narratore prende le distanze dal contenuto misogino, attraverso la contestazione di un vecchio avventore e con due interventi diretti, negli esordi ai canti XXVIII e XXIX. Il «sincero e giusto vecchio» (XXVIII, 84), «[...]ch'avea più retta / opinion degli altri, e ingegno e ardire» (XXVII, 76, 1-2), prima

⁹⁶ Il Valier, introdotto alla carriera ecclesiastica in quanto figlio illegittimo del nobile veneziano Carlo, si dedicò alla carriera diplomatica sotto la protezione del Bibbiena e strinse amicizia, fra gli altri, con Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione, il quale gli affidò la revisione del suo *Cortegiano*. Letterato brillante e colto, fu condannato a morte e subì l'esecuzione nel 1542, con l'accusa di spionaggio contro la Repubblica Serenissima, con annessa una pena di *damnatio memoriae*. Per questo motivo è ancora più complesso riuscire a cogliere quanto il riferimento che ne fa Ariosto sia effettivamente pertinente o non piuttosto ironico, visto che la citazione del *Furioso* è, paradossalmente, una delle fonti letterarie da cui si possono trarre (precarie) indicazioni sulla sua figura. Cfr. Ordine 2009.

ammonisce i presenti a non imputare a tutte le donne le colpe di poche (XXVIII, 77-78), poi ricorre a un argomento simile a quello usato da Rinaldo contro «l'aspra legge di Scozia», che imponeva la morte per le donne adulate (IV, 59): l'incontinenza sessuale è altrettanto, se non più forte negli uomini che nelle donne, per cui è quasi impossibile trovare un uomo che non abbia tradito sua moglie; peraltro, le donne infedeli sono quelle trascurate dai loro uomini che non le amano abbastanza, di conseguenza un'adultera dovrebbe essere messa a morte solo se non riuscisse a dimostrare che il marito l'ha tradita a sua volta. L'argomentazione riprende, inoltre, una questione aperta dalla novella, cioè che la bellezza («Conoscete alcun voi, che non lasciasse / la moglie sola, ancor che fosse bella») non protegge affatto dal tradimento:

Conoscete alcun voi, che non lasciasse
la moglie sola, ancor che fosse bella,
per seguire altra donna, se sperasse
in breve e facilmente ottener quella?
Che farebbe egli, quando lo pregasse
o desse premio a lui donna o donzella?
Credo, per compiacere or queste or quelle,
che tutti lasciaremmovi la pelle.

Quelle che i lor mariti hanno lasciati,
le più volte cagione avuta n'hanno.
Del suo di casa li veggon svogliati,
e che fuor, de l'altrui bramosi, vanno.
*Dovriano amar, volendo essere amati,
e tor con la misura ch' a-llor d'anno.*
Io farei (se a me stesse il darla e t'orre)
tal legge, ch'uom non vi potrebbe opporre.

Saria la legge, ch'ogni donna colta
in adulterio, fosse messa a morte,
se provar non potesse ch'una volta
avesse adulterato il suo consorte:
se provar lo potesse, andrebbe asciolta,
né temeria il marito né la corte.
Cristo ha lasciato nei precetti suoi:
non far altrui quel che patir non vuoi.

(XXVIII, 80-82)

Nei due esordi, invece, la voce narrante implora il perdono delle donne lettrici e degli uomini filogini. Prima le invita a saltare direttamente il canto in

questione e sminuisce l'autorità dell'oste, ribadendo la propria fedeltà al genere femminile e giustificando l'inserimento dell'episodio con l'autorità di Turpino:

Donne, e voi che le donne avete in pregio,
per Dio, non date a questa istoria orecchia,
a questa che l'ostier dire in dispregio
e in vostra infamia e biasmo s'apparecchia;
ben che né macchia vi può dar né fregio
lingua sì vile, e sia l'usanza vecchia
che 'l volgare ignorante ognun riprenda,
e parli più di quel che meno intenda.

Lasciate questo canto, che senza esso
può star l'istoria, e non sarà men chiara.
Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo,
non per malivolenzia né per gara.
Ch'io v'ami, oltre mia lingua che l'ha espresso,
che mai non fu di celebrarvi avara,
n'ho fatto mille prove; e v'ho dimostro
ch'io son, né potrei esser se non vostro.
(XXVIII, 1-2)

Poi, nel canto successivo (XXIX, 1-3), prende di mira Rodomonte per la sua incostanza («O degli uomini inferma e instabil mente! / come siàn presti a varïar disegno! / Tutti i pensier mutamo facilmente, / più quei che nascon d'amoroso sdegno», 1, 1-4) e la rapidità con cui, poco dopo aver dichiarato il proprio odio per le donne, si è lasciato conquistare da Isabella, al punto da desiderarla senza nemmeno conoscerla:

poi d'Issabella un sguardo sì l'ha tocco,
che subito gli fa mutar sentenza.
Già in cambio di quell'altra la disia:
l'ha vista a pena, e non sa ancor chi sia.
(XXIX 3, 5-8)

In assenza di una dichiarazione esplicita e non contraddittoria dell'autore, non resta dunque che analizzare i tre personaggi e l'interazione con i corrispettivi di sesso opposto. Le spose non sono personaggi veri e propri, ma semplici tipi, privi di approfondimento psicologico e di caratteristiche individuali, esclusa quella esteriore della bellezza, tanto è vero che non vengono indicate con un nome proprio: ciò che importa è il loro comportamento, che in

apparenza conferma il pregiudizio anti-femminile. La conclusione della novella e le riflessioni degli stessi personaggi – Astolfo e Giocondo – aprono quindi lo spazio a un superamento della contrapposizione maschile-femminile. Il seguito confermerà questo fatto e permetterà di vederne le non secondarie implicazioni.

1.2.2 LA MOGLIE DI GIOCONDO, LA MOGLIE DI ASTOLFO E FIAMMETTA

Nella prima parte della novella, la donna di Giocondo lo tradisce con un umile garzone (XXVIII, 10-23); ma la regina, addirittura, si concede a un nano (XXVIII, 32-43), provocando sollievo in Giocondo, che almeno era stato ingannato dalla moglie con un giovane di bell'aspetto:

Quindi scopria de la regina tutta
la più secreta stanza e la più bella,
ove persona non verria introdutta,
se per molto fedel non l'avesse ella.
Quindi mirando vide in strana lotta
ch'un nano aviticchiato era con quella:
et era quel piccin stato sì dotto,
che la regina avea messa di sotto.

Attonito Iocondo e stupefatto,
e credendo sognarsi, un pezzo stette;
e quando vide pur che gli era in fatto
e non in sogno, a se stesso credette.
"A uno sgrignuto mostro e contrafatto
dunque (disse) costei si sottomette,
che 'l maggior re del mondo ha per marito,
più bello e più cortese? oh che appetito!"

E de la moglie sua, che così spesso
più d'ogn'altra biasmava, ricordosse,
perché 'l ragazzo s'avea tolto appresso:
et or gli parve che escusabil fosse.
Non era colpa sua più che del sesso,
che d'un solo uomo mai non contentosse:
e s'han tutte una macchia d'uno inchiostro,
almen la sua non s'avea tolto un mostro.

(XXVIII, 34-36)

Entrambe le donne, dunque, sono mere raffigurazioni del genere femminile, di cui confermano un'unica caratteristica: l'«appetito» sessuale impossibile da appagare. La «ria moglier» di Giocondo aggiunge falsità e doppiezza, dal momento che prima della sua partenza si mostra affranta e inconsolabile, ma non passa un giorno che accoglie nel suo letto il giovane garzone; la regina, invece, si rivela addirittura succube dei capricci del nano «manigoldo» («era turbata e in gran malenconia, / che due volte chiamar per la donzella / il nano fatto avea, n'ancor venìa» 38, 2-4), che non accorre alle sue chiamate e subordina la compagnia di lei al gioco d'azzardo (ott. 37-38).

La scoperta del doppio tradimento – un caso estremo di infedeltà femminile dal momento che ne sono vittima due uomini bellissimi in un *crescendo* che va dal cavaliere al sovrano e dal rivale plebeo al rivale deforme – porta i due protagonisti maschili a reagire costituendosi specularmente in doppio delle donne biasimate. Per poter spiegare, infatti, l'apparentemente inspiegabile paradosso non resta loro che far ricorso al tradizionale repertorio misogino, con l'*a priori* della voracità insaziabile delle donne («oh che appetito!»), e con un senso di comicità esplicitato dal riso di Giocondo allorché egli scopre la sorte comune con il re. Di fronte a questo caso estremo, la risposta si potrebbe definire come la scelta di un dongiovannismo reattivo, simmetrico all'infedeltà femminile, ma reso più sistematico. La bellezza maschile, unita alla ricchezza, diventerà così garanzia non già di un amore fedele, bensì del favore di tutte le donne precisamente perché infedeli e avidi per natura:

Ambi gioveni siamo, e di bellezza,
che facilmente non troviamo pari.
Qual femina sarà che n'usi asprezza,
se contra i brutti ancor non han ripari?
Se beltà non varrà né giovinezza,
varranne almen l'aver con noi danari.
Non vo' che torni, che non abbi prima
di mille moglie altrui la spoglia opima.
(XXVIII, 46)

Si avvia così, per Astolfo e Giocondo, un percorso di ricerca, una vera e propria *quête* a caccia del piacere senza coinvolgimento di tipo emotivo e sentimentale, che porta dalla coppia unica e dall'adulterio semplice all'infinita scambiabilità dei partner. Detto altrimenti, l'amore, nel diventare sesso, rende equivalenti il ruolo femminile e quello maschile, riconosciuti parimenti inguaribili, con una formulazione simmetrica del rapporto di seduzione fra i sessi («Da lor pregate fôro molte, e fôro / anch'altretante che pregaron loro»):

Travestiti cercaro Italia, Francia,
le terre de' Fiaminghi e de l' Inglesi;
e quante ne vedean di bella guancia,
trovavan tutte ai prieghi lor cortesi.
Davano, e dato loro era la mancia;
e spesso rimetteano i danar spesi.
Da lor pregate fôro molte, e fôro
anch'altretante che pregaron loro.
(XXVIII, 48)

Nel momento in cui la fedeltà femminile è esclusa in modo tassativo («So ben ch'in tutto il gran femineo stuolo / una non è che stia contenta a un solo», 50, 7-8), l'esperimento del dongiovannismo viene abbandonato, in base alla sua cattiva infinità e al carattere troppo impegnativo della *quête*, in favore di un secondo esperimento che potrebbe in teoria conciliare piacere maschile e libertà, con l'esclusione di ogni relazione monogamica fondata sull'amore.

È qui che subentra il terzo personaggio femminile, Fiammetta, il cui nome evoca palesemente la protagonista dell'*Elegia di madonna Fiammetta* e l'omonima componente della «lieta brigata» nel *Decameron*, offrendone una versione popolare. La giovane spagnola, figlia di un oste di Valencia, scelta da Astolfo e Giocondo come amante fissa, rivela infatti una saggezza pratica e "naturale" che mette in discussione l'esperimento sociale ideato dai due uomini. Quando a Zattiva (Xàtiva) incontra un antico innamorato, il Greco, Fiammetta – un po' impietosa dalle sue preghiere, un po' innamorata – lo lascia entrare nella camera da letto e trascorre con lui una notte di passione focosa, in mezzo ai due ignari compagni, ciascuno dei quali immagina erroneamente che sia l'altro a godere dei favori della giovane.

In realtà la motivazione che spinge la ragazza non è tanto l'incontinenza, quanto il desiderio di non deludere il giovane ammiratore («Domandò lor perdono, che d'amore / ch'a un giovinetto avea portato, spinta, / e da pietà d'un tormentato core / che molto avea per lei patito, vinta, / caduta era la notte in quello errore», 70, 1-5), con cui, una volta scoperto l'inganno, stringerà un'unione legittima benedetta dai due signori, in una conclusione che celebra il desiderio individuale e l'aspirazione verso il suo appagamento. Fiammetta, infatti, era stata ceduta dal padre e quindi reificata, ma anche nel suo ruolo di serva-amante rivendica uno spazio di autonomia e fa rientrare dalla finestra l'amore cacciato dalla porta, nei panni del Greco. Il riso con cui i due amici reagiscono allo scorno, insieme alla decisione di tornare con le rispettive mogli (ott. 71-73), è l'ammissione dell'impossibilità di porre un freno alla natura femminile, anzi a quella umana, come poi, nella diegesi principale puntualizzerà il vecchio avventore con «più retta opinion che gli altri». Il riso diventa così sorriso e autoironia consapevole: la ragione e la natura devono trovare un punto di incontro e di equilibrio, una volta superata la contrapposizione fra i sessi.

In realtà l'intera sequenza narrativa, compresi i due proemi che la incorniciano e ne contestano il contenuto e l'obiezione silenziata da Rodomonte (ott. 85), è l'estremizzazione dell'approccio problematico di Ariosto alla *querelle des femmes* nell'arco del poema, come ha persuasivamente sostenuto Annalisa Izzo:

Ricalcando il modello del trattato umanistico, si alternano punti di vista in contrasto dialettico, rinunciando a una dogmatica sintesi finale: per poter giudicare – parrebbe il messaggio – non resta che affidarsi ad un atteggiamento di buon senso empirico, guardando di volta in volta al caso specifico, ammettendo anche di dover ritornare sulle proprie opinioni.⁹⁷

Questa conclusione, però, viene raggiunta solo dopo un attraversamento esaustivo del conflitto uomo/donna che esautora al contempo i poli estremi dello scontro: vituperio misogino dell'infedeltà femminile e santificazione della donna; dongiovannismo libertino e boccacciana astuzia femminile. La figura di

⁹⁷ Izzo 2012: 4.

Fiammetta, paradossalmente, si allontana sia dall'allegra fanciulla del *Decameron* sia dalla dama sedotta e abbandonata nell'*Elegia*, per diventare figura di un compromesso fra la natura e la ragione. Se filoginia c'è, è una filoginia affatto estranea alla tradizione.

Le due novelle che analizzeremo ora approfondiscono ulteriormente il problema dell'infedeltà affrontandolo da una prospettiva ancora differente, ma di nuovo con un approccio che supera la tradizione misogina o filogina.

1.3 GELOSIA E AVIDITÀ, NEMICHE DELL'AMORE

Le due novelle raccontate a Rinaldo nel canto XLIII, una dal cavaliere del nappo, che narra la propria storia, e l'altra dal barcaiolo, che offre al paladino un ulteriore elemento di riflessione, non possono essere interpretate senza fare riferimento all'esordio dello stesso canto (ott. 1-5), con la sdegnata invettiva contro l'avidità, un male che non infetta solo gli animi vili, ma anche quelli di intellettuali, filosofi, condottieri e gran dame. Nelle due storie viene rappresentata infatti la gelosia degli uomini, che in qualche modo arrivano a provocare quella stessa infedeltà da cui sono terrorizzati; ma l'altro elemento in comune è il movente del tradimento, che non è il desiderio o l'incontinenza sessuale, ma la passione per le pietre preziose, l'oro, i gioielli e i vestiti di pregio («ma il veder fiammeggiar poi, come fuoco, / le belle gemme, il duro cor fe' molle», XLIII, 38, 3-4; «Facea nascer le doble a diece a diece, / filze di perle, e gemme d'ogni sorte: / sì che il superbo cor mansuefece», 114, 3-5): una passione cui non sono in grado di resistere né la moglie del cavaliere né quella del giudice Anselmo, ma che, in maniera speculare e persino più umiliante, fa perdere il controllo anche agli uomini, come emerge chiaramente nella parabola narrativa del giudice. L'avidità, dunque, si rivela nemica dell'amore, come chiarisce l'esordio del canto allorché la voce narrante trascura come causa dell'adulterio il carattere lascivo della donna o qualunque altra motivazione, ivi

compresa la superiorità dell'amante sul piano fisico o morale, per sottolineare invece la forza persuasoria dell'«Avarizia»:

Che d'alcune dirò belle e gran donne
ch'a bellezza, a virtù de fidi amanti,
a lunga servitù, più che colonne
io veggo dure, immobili e constanti?
Veggio venir poi l'Avarizia, e ponne
far sì, che par che subito le incanti:
in un dì, *senza amor* (chi fia che 'l creda?)
a un vecchio, a un brutto, a un mostro le dà in preda.
(XLIII, 4)

Del resto, l'esempio delle novelle dell'oste dovrebbe aver chiarito che la passione può accendersi anche per un garzone o per un nano, a scapito di un nobiluomo e di un re; e la stessa Angelica, dopo aver sdegnato la «lunga servitù» dei cavalieri innamorati, sceglierà un modesto fante, ancorché bello. Il danno causato dall'avidità, piuttosto, è di offuscare e mettere in secondo piano l'amore, sia per le donne sia per gli uomini, e proprio questo tema, lo vedremo in seguito, sarà cruciale negli ultimi canti del poema, con le peripezie che coinvolgono Bradamante, Ruggiero e Leone.

Entrambe le novelle sono rielaborazioni della vicenda mitologica di Cefalo e Procri (cfr. Rajna 1975: 571), che Ariosto poteva conoscere sia da fonti classiche (Ovidio, *Met.* VII 665 sgg., e soprattutto Igino, *Fab.* 189, in cui è presente la proposta di relazione omoerotica fatta al marito⁹⁸) sia dal *Cefalo* di Niccolò da Correggio, messo in scena proprio a Ferrara⁹⁹ il 21 gennaio 1487, nella Corte del Palazzo Ducale, in occasione del matrimonio del cavalier Giulio Tassoni e di Ippolita, figlia di Niccolò Contrari e di Beatrice Rangoni. A quell'impianto si aggiungono echi decameroniani (Federigo degli Alberighi e Bernabò da Genova) e spunti tratti dal romanzo bretone, come l'elemento del nappo magico.¹⁰⁰ Vi interverranno anche i personaggi magici di Melissa e Manto, che attraverso i loro incantesimi mettono alla prova le due donne, ma

98 Cfr. Brancaccio 2014.

99 Cfr. Bregoli-Russo 1993: 28.

100 Cfr. Rajna 1975: 581-589.

con motivazioni opposte: la prima mossa dal desiderio, la seconda dalla riconoscenza.

Nonostante il nutrito sottofondo di fonti, dal rifacimento ariostesco emerge una nuova coerenza, le cui implicazioni per la figura della donna confermano e arricchiscono quelle evidenziate nelle novelle di Giocondo.

1.3.1.1 IL «CAVALIERE DEL NAPPO»: LA MOGLIE

Come succede spesso per le novelle incastonate all'interno del poema, anche nel caso della moglie del «cavaliere del nappo» (XLIII, 11-46) non si può parlare di personaggio vero e proprio, ma piuttosto di tipo, in questo caso della moglie fedele, che però non riesce a resistere a lungo a una naturale avidità. Figlia di un uomo anziano molto ricco, è un personaggio senza nome, la cui vicenda è raccontata dal marito, il cavaliere mantovano, anch'egli anonimo, che accoglie Rinaldo. Da bambina viene educata alla virtù e alla continenza e data in sposa al cavaliere, uomo molto bello, ma altrettanto geloso. Diviene vittima di un inganno, quando il marito, dopo cinque anni di matrimonio, per metterla alla prova, le si presenta, per magia, sotto le fattezze di un antico ammiratore, un nobiluomo di Ferrara, pronto a conquistarla con oro, gioielli e pietre preziose. Dopo un'iniziale resistenza, la donna cede alle lusinghe e a quel punto viene rimproverata dal cavaliere, che nel frattempo ha ripreso le sue sembianze. La reazione della moglie passa dal pianto alla vergogna, ma poi all'odio: quando decide di ribattere alle accuse e difendere le proprie ragioni, infatti, rinfaccia al marito di averla ingannata e lo lascia, per andare a vivere proprio con il pretendente ferrarese.

Questa figura femminile non viene sviluppata psicologicamente, ma è interessante per il ruolo che svolge. All'interno del triangolo amoroso le viene conteso l'amore del marito, che è il vero oggetto del desiderio, e a differenza di Argia, che riceve l'aiuto di una maga, è vittima dei sortilegi di Melissa. Di quest'ultima ci occuperemo ora.

1.3.1.2 IL «CAVALIERE DEL NAPPO»: MELISSA O L'INUTILITÀ DELLA MAGIA IN AMORE

Prima di analizzare il personaggio di Melissa, occorre segnalare un problema interpretativo che, nonostante i lunghi dibattiti,¹⁰¹ non si è potuto dirimere e difficilmente potrà mai essere sciolto: se cioè i due personaggi con lo stesso nome (la maga che assiste e protegge Ruggiero e Bradamante nel corso dell'intero poema e la nobildonna che si innamora del cavaliere del nappo e ne cambia le fattezze con un incantesimo nel canto XLIII) siano da identificare o debbano invece essere considerate figure distinte che, casualmente, si chiamano allo stesso modo. È difficile sostenere l'ipotesi che Ariosto non si accorgesse o non si preoccupasse dell'ambiguità, che forse era proprio il suo obiettivo; in questa sede, comunque, i due personaggi verranno analizzati separatamente. Nella novella del nappo (XLIII, 11-46), Melissa è una nobildonna esperta di magia, che si innamora del cavaliere e gli instilla il seme del dubbio nei confronti della sposa. Nonostante le sue arti magiche, descritte secondo una casistica abituale (illuminare la notte, oscurare il giorno, fermare il corso del sole), l'incantatrice non è in grado di spezzare l'amore che il protagonista nutre verso la moglie e si trova nella situazione di innamorata e corteggiatrice infelice, vittima di una «amorosa piaga». Pur riconoscendole bellezza e nobiltà, infatti, il cavaliere non cede ai doni e alle promesse che riceve, perché è soggiogato dalla principale virtù della moglie, la fedeltà:

Ella sapea d'incanti e di malie
quel che saper ne possa alcuna maga:
rendea la notte chiara, oscuro il die,
fermava il sol, facea la terra vaga.
Non potea trar però le voglie mie,
che le sanassin *l'amorosa piaga*
col rimedio che dar non le potria
senza alta ingiuria de la donna mia.

¹⁰¹ Per un inquadramento delle diverse posizioni cfr. Internoscia 1934, secondo cui «esistono due Melisse nel *Furioso*». D'altra parte, i commentatori coevi, quelli immediatamente successivi ad Ariosto e anche i lettori contemporanei hanno spesso associato le due figure, a volte eludendo del tutto la questione. Rajna 1975: 131 vede in questo personaggio «duplice» la fusione della Dama del lago e di Morgana. Nel suo recente saggio (Stimato 2011), anche Gerarda Stimato, pur ribadendo che non è stato raggiunto un consenso fra gli studiosi, propende per l'identificazione dei due personaggi.

Non perché fosse assai gentile e bella,
né perché sapess'io che sì me amassi,
né per gran don, né per promesse ch'ella
mi fesse molte, e di continuo instassi,
ottener poté mai ch'una fiammella,
per darla a lei, del primo amor levassi;
ch'a dietro ne traeva tutte mie voglie
il conoscermi fida la mia moglie.

(XLIII, 21-22)

Nelle vesti di tentatrice, prima di usare la magia, Melissa con l'incanto delle parole persuade il cavaliere a mettere alla prova la moglie, ma anche se riesce a rovinare la loro unione, non ne può comunque godere, perché l'uomo finisce per detestarla. Alla tipologia di donna innamorata si aggiunge, quindi, uno *status* particolare, visto che il personaggio si trova a cavallo fra il mondo urbano delle novelle tardo-medievali e quello della magia, più proprio della letteratura cavalleresca.

D'altronde, la Melissa della novella usa la magia per consentire al cavaliere di mettere alla prova la moglie, ma a differenza di Alcina non usa filtri o incantesimi per farlo innamorare. Eppure, se era in grado di oscurare il sole non è infondato ipotizzare che potesse legare a sé un uomo con le proprie arti magiche. Perché non lo fa? Forse perché è sinceramente innamorata e sa che un amore imposto con la magia non sarebbe autentico; oppure perché è pentita di aver reso infelice l'uomo che amava. Di certo, nella nobildonna mantovana esperta di magia l'autore lascia intravedere segnali di pentimento che potrebbero giustificare l'evoluzione dall'incantatrice – impegnata a spezzare un legame amoroso e familiare solido – alla buona e saggia maga che veglia sul destino matrimoniale di Ruggiero e Bradamante. In un certo modo, comunque, osserviamo un paradosso analogo a quello più avanti analizzato della maga Alcina (§ 1.7.4), la potenza dei cui incantesimi non basta in ultima istanza a garantirle l'amore. Ma ancora più interessante è notare come, tra le due donne, quella dotata di poteri magici e quella "naturale", è la seconda ad avere la meglio precisamente perché, alla stregua di Fiammetta, è rimasta nei limiti della realtà.

1.3.2.1 STORIA DI ANSELMO: LA MAGA MANTO

Un altro personaggio magico, che Ariosto ha ricavato dal repertorio mitologico, ricoprendolo però di una veste fiabesca, è la fata Manto, che appare nella novella di Argìa (XLIII, 69-143), raccontata dal barcaiolo a Rinaldo nel viaggio lungo il Po. Secondo il mito eziologico di Mantova, il nome della città si ricollegava appunto alla profetessa figlia del tebano Tiresia, alla quale il figlio Ocno aveva voluto dedicare la città da lui fondata, come riporta Virgilio nel suo poema (*Eneide* X, 198-203). Nell'abituale rielaborazione ariostesca, che raccoglie spunti di vario genere¹⁰² per poi costruire una narrazione originale, Manto è una fata, con le caratteristiche tipiche del fantastico popolare:¹⁰³ appare, infatti, sotto forme animali (serpe, cane), prima per aiutare Adonio a conquistare la bellissima Argìa, moglie di Anselmo, poi per salvare la stessa Argìa dalla morte e permetterle di dare una lezione al marito. Secondo uno schema tipico della fiaba, dopo che la fata in pericolo viene salvata dal personaggio maschile, lo ripaga aiutandolo a ottenere l'oggetto del desiderio, cioè la donna; ma, invece di uscire dalla narrazione dopo l'episodio magico, la fata – ecco l'aspetto innovativo – rimane accanto alla donna (che emerge come la reale protagonista della novella, mentre Adonio sparisce), ne diventa complice e aiutante e usa ancora una volta le sue arti per portare allo scoperto la doppia morale del giudice. Un altro esempio, dunque, del trionfo della misura femminile (questa volta con il passaggio di fronte della maga) rispetto agli eccessi maschili. Ma il caso di Argìa presenta una importante specificità.

¹⁰² A Manto aveva fatto riferimento Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI 157-162), in cui l'indovina, ispirata dalla divinità, invita le donne tebane a venerare Latona e i suoi figli Apollo e Diana. Stazio (*Tebaide* IV, 463-585) la rappresenta intenta a collaborare con il padre Tiresia nelle cerimonie sacre. Dante la colloca nella quarta bolgia dell'ottavo girone con gli altri indovini (*If* XX 52-99), anche se la cita in *Pg* XXII 113 fra le anime condannate al Limbo.

¹⁰³ Interessante l'analisi e l'interpretazione delle «forme serpentine» che fa Brancati 2016.

1.3.2.2 STORIA DI ANSELMO: LA MOGLIE ARGÌA

A differenza di quasi tutte le donne delle novelle interpolate, la bellissima Argìa, protagonista della seconda novella narrata nel canto XLIII (ottave 69-143), è un personaggio più complesso, che si trova in situazioni varie e mutevoli, e alla fine difende sé stessa e l'onore del suo sesso, facendo affiorare i difetti del marito, speculari ai propri.

Le caratteristiche con cui viene definita sono «bellezza» e amorevole «leggiadria», che la rendono privilegiata e unica, addirittura «sopraumana», ma le portano come conseguenza la gelosia smisurata del marito Anselmo, di cui si sottolinea, come sola causa, precisamente l'eccesso di buone qualità della donna:

[...]
e di nobil progenie, bella e onesta
moglie cercò, ch'al grado suo convegno;
e d'una terra quindi non lontana
n'ebbe una di bellezza sopraumana;

e di bei modi e tanto graziosi,
che pareva tutto amore e leggiadria;
e di molto più forse, ch'ai riposi,
ch'allo stato di lui non convenia.
Tosto che l'ebbe, quanti mai gelosi
al mondo fur, passò di gelosia:
non già ch'altra cagion gli ne desse ella,
che d'esser *troppo accorta e troppo bella*.
(XLIII, 72-73)

Nella prima parte della storia, Argìa è oggetto di un corteggiamento insistente del cavaliere Adonio, cui resiste finché l'altro si riduce in miseria. In assenza del marito, viene tentata di nuovo, stavolta con il supporto magico della fata Manto, e cede alle lusinghe per avidità, incoraggiata anche dalla sua vecchia balia. Si trova poi in pericolo, quando il marito le invia un sicario, ma, dopo essersi salvata grazie all'aiuto della fata, è lei a organizzare una prova per Anselmo, che si rivela altrettanto se non più avido di lei, visto che è disposto a

sottomettersi al piacere di un etiope ripugnante in cambio di un palazzo lussuoso.

Nello spazio di un breve racconto, Argìa passa dunque da moglie fedele a donna leggera e sensibile alla ricchezza, per poi dimostrare, grazie a un soccorso magico, che avidità e amore per il lusso non sono debolezze esclusive del genere femminile e che la natura umana manifesta i propri limiti tanto nelle donne come negli uomini. La conclusione della novella, con la riconciliazione dei due protagonisti sulla base del mutuo riconoscimento dei propri difetti, offre una possibilità di conciliazione al conflitto fra i sessi, ancora una volta, ma in modo più esplicito e deciso, sulla base di una saggezza pratica fondata sull'esperienza.

Ci troviamo così di fronte a una versione rafforzata della tesi difesa nella novella di Giocondo, con il suo insegnamento, non tanto filogino, quanto mirante a smascherare la falsità dei pregiudizi tramandati dalla tradizione misogina, riequilibrando la bilancia fra la natura debole di maschio e femmina. Ne emerge così una figura sdoppiata in falsi antonimi: l'uomo e la donna, parimenti suscettibili di colpa e parimenti meritevoli di perdono purché consapevoli della propria debolezza.

Altre sfaccettature del poliedro emergono ancora nel poema e nuove forme di protagonismo femminile emergono quando lo scontro fra uomo e donna si fa insanabile.

1.4 LA DONNA VENDICATRICE: DRUSILLA

La nostra analisi dei personaggi femminili delle metadiegesi si conclude con il più tragico e probabilmente il più complesso di tutti dal punto di vista psicologico: la nobile e bella Drusilla, di cui si incapriccia Tanacro, il secondo figlio del feroce Marganorre. La sua storia è raccontata da una donna, suddita del tiranno, all'interno della lunga analesi (XXXVII, 38-85) che spiega la crudele legge in vigore in quelle terre contro le donne e coloro che le difendono.

Si può ritrovare un modello per questa figura – che, è bene ricordarlo, appare in uno degli episodi aggiunti da Ariosto alla terza edizione del poema, quella del 1532 – nel *Cortegiano* di Castiglione (III, 26), dove come abbiamo visto viene narrata la storia di Camma.¹⁰⁴ Com'è noto,¹⁰⁵ la vicenda esemplare era stata già raccontata da Plutarco nel trattato *Intorno alle virtù delle Donne* e ripresa da Francesco Barbaro nel *De re uxoria*. Pio Rajna argomenta distesamente sulla provenienza dell'episodio dal *De re uxoria*, ma infine riconosce che, molto probabilmente, al momento della redazione di questa aggiunta, Ariosto aveva già letto il trattato di Castiglione, il che effettivamente si può presupporre non solo per mere questioni cronologiche, ma anche per le corrispondenze riscontrate fra i due testi. D'altro canto, la nobiltà tragica di Drusilla e l'eloquenza con cui rivendica il suo gesto e respinge il marito usurpatore non possono non ricordare anche una delle donne più forti e decise del *Decameron*, quella Ghismunda (Giornata IV, novella 1) che, togliendosi la vita, punisce il padre dell'uccisione del suo amante e in punto di morte lo rimprovera con parole aspre e nobili.

Analogamente, anche le parole di Drusilla manifestano da un lato l'odio profondo per l'assassino dell'uomo amato, dall'altro la rivendicazione della

¹⁰⁴ Nel *Cortegiano*, la protagonista dell'episodio, desiderata da un uomo più potente del marito, rifiuta il corteggiamento finché il pretendente, Sinorige, fa uccidere il marito di lei e torna a chiederla in sposa. Dopo molte resistenze la donna accetta e il giorno delle nozze beve un liquido che aveva preparato e ne offre l'altra metà al futuro marito. Non appena questo ha finito di bere, Camma rivela la sua sete di vendetta lungamente nascosta e si affida alla dea Diana; dopo aver espresso il desiderio di riunirsi al primo marito, muore non prima di aver saputo che Sinorige è morto.

¹⁰⁵ Rajna 1975: 523 sgg; Ferroni 2008: 374.

propria libertà e il ruolo di Nemese e giustizia divina («che di questo empio e scelerato mostro / le spoglie opime al santo tempio arredo») che assume per sé. Una volta che entrambi hanno bevuto il liquido mortale, la donna può mettere da parte il velo della finzione («il dolce stile e mansueto») e trasformarsi anche esteriormente, nei tratti del volto e nella voce («par ch'arda negli occhi e ne la faccia», «con voce terribile e incomposta»), in una sorta di Erinni, chiamata a punire il colpevole Tanacro. Il suo discorso comincia con un'interrogativa retorica, che mette in antitesi gli effetti di quell'unione sull'uno («solazzo e gioia») e sull'altra («lagrime... martiri e guai»), e continua in un *crescendo* di eloquenza attraverso l'ossimoro relativo al veleno («onorato boia»), la solenne ripetizione anaforica del «che», l'*excusatio* nei confronti del marito per non aver potuto realizzare un'esecuzione più degna della nefandezza della colpa, fino alla vera e propria consacrazione finale della vittima come in un rito religioso, che ha una doppia funzione, da un lato vendicare la morte di Olindro, dall'altro giustificare il suicidio della stessa Drusilla («Questa vittima, Olindro, ... accetta»), la quale non può che gioire per aver portato a termine la propria missione:

Renduto il nappo al sacerdote, lieto
per abbracciar Drusilla apre le braccia.
Or quivi il dolce stile e mansueto
in lei si cangia e quella gran bonaccia.
Lo spinge a dietro, e gli ne fa divieto,
e par ch'arda negli occhi e ne la faccia;
e con voce terribile e incomposta
gli grida: "Traditor, da me ti scosta!"

Tu dunque avrai da me solazzo e gioia,
io lagrime da te, martiri e guai?
Io vo' per le mie man ch'ora tu muoia:
questo è stato venen, se tu nol sai.
Ben mi duol c'hai troppo onorato boia,
che troppo lieve e facil morte fai;
che mani e pene io non so sì nefande,
che fosson pari al tuo peccato grande.

Mi duol di non vedere in questa morte
il sacrificio mio tutto perfetto:
che s'io 'l poteva far di quella sorte
ch'era il disio, non avria alcun difetto.

Di ciò mi scusi il dolce mio consorte:
riguardi al buon volere, e l'abbia accetto;
che non potendo come avrei voluto,
io t'ho fatto morir come ho potuto.

E la punizion che qui, secondo
il desiderio mio, non posso darti,
spero l'anima tua ne l'altro mondo
veder patire; et io starò a mirarti".
Poi disse, alzando con viso giocondo
i turbidi occhi alle superne parti:
"Questa vittima, Olindro, in tua vendetta
col buon voler de la tua moglie accetta;

et impetra per me dal Signor nostro
grazia, ch'in paradiso oggi io sia teco.
Se ti dirà che senza merto al vostro
regno anima non vien, di' ch'io l'ho meco;
che di questo empio e scelerato mostro
le spoglie opime al santo tempio arredo.
E che merti esser puon maggior di questi,
spenger sì brutte e abominose pesti?".
(XXXVII, 70-74)

All'inizio Drusilla è in una situazione ordinaria, ospite insieme al marito Olindro, cavaliere di Lungavilla, nelle terre di Marganorre, rapidamente diventa oggetto del desiderio di Tanacro e vittima della sua libidine, cui reagisce attivamente. Per due volte cerca di togliersi la vita, la prima, fallita, per liberarsi del suo pretendente, la seconda, coronata da successo, per punirlo uccidendolo. Nella sua condizione di preda, Drusilla, che rimane fedele al marito, finge di ricambiare il sentimento amoroso, ma in realtà sta solo creando i presupposti per realizzare la sua vendetta.

Le sue armi sono la simulazione e il veleno, strumento di offesa tipicamente femminile. Nel suo caso però il suicidio non è da considerare un cedimento; anzi, è piuttosto, come nel caso della Ghismunda decameroniana e in linea con la tradizione classica, l'estrema rivendicazione della libertà di fronte alla tirannide. Proprio quando sembra abbracciare inesorabilmente il destino di vittima attraverso un matrimonio subito, si rivela in realtà una vendicatrice. La voce – femminile anche quella – che ne racconta la storia mette in evidenza la sua capacità di dominare l'odio e di rispondere con lucida razionalità alla

violenza che la sta sopraffacendo, architettando un piano che le offre un duplice risultato: liberare sé stessa, seppur a prezzo della morte, e uccidere l'oppressore. L'accumulazione di verbi relativi al campo dell'inganno («simuli», «si mostri», «simula», «si mostra», «finge», «mostri», «par») trasmette l'idea della macchinazione, mentre i vocaboli della sfera del pensiero («conoscenza», «comprenda», «disegna», «rivolge», «attende») ne certificano il carattere razionale:

Ma non però quest'odio così ammorza
la conoscenza in lei, che non comprenda
che, se vuol far quanto disegna, è forza
che *simuli*, et *occulte insidie tenda*;
e che 'l desir sotto contraria scorza
(il quale è sol come Tanacro offenda)
veder gli faccia; e che si mostri tolta
dal primo amore, e tutto a lui rivolta.

Simula il viso pace; ma vendetta
chiama il cor dentro, e ad altro non attende.
Molte cose rivolge, alcune accetta,
altre ne lascia, et altre in dubbio appende.
Le par che quando essa a morir si metta,
avrà il suo intento; e quivi al fin s'apprende.
E dove meglio può morire, o quando,
che 'l suo caro marito vendicando?

Ella si mostra tutta lieta, e *finge*
di queste nozze aver sommo disio;
e ciò che può indugiarle, a dietro spinge,
non ch'ella mostri averne il cor restio.
Più de l'altre s'adorna e si dipinge:
Olindro al tutto par messo in oblio.
Ma che sian fatte queste nozze vuole,
come ne la sua patria far si suole.

(XXXVII, 59-61)

All'interno del *Furioso* la vicenda e il *modus operandi* di Drusilla la accostano ad altri due personaggi femminili: Olimpia, anche lei assassina di uno sposo subito e non scelto, e Isabella, che con l'astuzia difende la propria castità a costo della vita contro la violenza prevaricatrice di Rodomonte. A differenza di quest'ultima, però, Drusilla elimina anche il pretendente che la teneva prigioniera, mentre contrariamente a Olimpia, che non muore, sceglie

lucidamente la via del suicidio. Rispetto a entrambe, dunque, Drusilla è più classicamente tragica, sia per l'odio freddo e lucido verso l'avversario, sia per l'alleanza fra pulsione vendicatrice e autodistruttiva, in un *redde rationem* definitivo che travolge e cancella tutti i personaggi coinvolti ingigantendo la sua solitaria figura. Così, all'interno dei casi di vendetta femminile, questa variante appare più estrema; estremo il rovesciarsi della dolcezza muliebre in «terribile e incomposta» violenza, in una simmetrica parità con la perfidia del misfatto che Ariosto sottolinea espressamente attraverso le parole di Drusilla: «che mani e pene io non so sì nefande, / che *fosson pari* al tuo peccato grande», (71, 7-8). Si aggiunga che, come si vedrà più avanti, per Olimpia il vero nemico era il suocero, non il marito, mentre nel caso di Isabella il pretendente, Rodomonte, insidia sì la virtù della donna, ma non ha commesso alcun delitto che gli debba attirare un odio speciale da parte di lei. Vero è che proprio in virtù della sua classica tragicità, il caso estremo di Drusilla rimane isolato come una specie di medaglione senza tempo. Eppure esso è simbolicamente affratellato ad altri temperamenti muliebri la cui eccezionale forza morale emerge in situazioni di massima debolezza per il loro sesso. Li presenteremo fra i personaggi della diegesi principale, dopo aver illustrato alcune figure secondarie che interagiscono in particolare con altre donne del poema.

1.5 AMBASCIATRICI E MESSAGGERE

1.5.1 IPPALCA

La fantesca di Bradamante (canti XXIII, XXVI e XXX), che si fida di lei e le consegna una lettera per Ruggiero insieme al cavallo Frontino (XXIII, 28-32), rientra nella tipologia della serva aiutante, il narratore però sceglie di darle un nome e persino una genealogia («figlia di Callitrefia sua nutrice,/ d'ogni secreto suo fida uditrice», 28, 7-8) e la individua come interlocutrice privilegiata della donna guerriera nei suoi sfoghi e messaggera affidabile di Bradamante, sia essa mittente o destinataria delle comunicazioni.

L'ascolto e la parola (imprecazioni incluse) sono dunque le doti salienti di questo personaggio, che non viene descritto fisicamente, ma rivela alcune caratteristiche proprie di personalità, sopra a tutte la costanza nel portare a termine il compito assegnatole e una capacità di giudizio autonoma, che la porta ad agire con prudenza, come quando – per non tradire l'amore segreto della sua padrona – fa finta di non riconoscere Ruggiero in presenza di Ricciardetto, ma racconta ciò che le è capitato a voce ben alta, in modo che anche l'amato di Bradamante ne sia debitamente informato, senza trascurare di nominare il cavallo Frontino, in una sorta di messaggio in codice che proprio a Ruggiero è indirizzato:

E perché il luogo ben sapea (che v'era
stata altre volte), se ne venne al dritto
alla fontana; et in quella maniera
ve lo trovò, ch'io v'ho di sopra scritto.
*Ma come buona e cauta messaggiera
che sa meglio eseguir che non l'è ditto,
quando vide il fratel di Bradamante,
non conoscer Ruggier fece sembante.*

A Ricciardetto tutta rivoltosse,
sì come drittamente a lui venisse;
e quel che la conobbe, se le mosse
incontra, e domandò dove ne gisse.
Ella ch'ancora avea le luci rosse
del pianger lungo, sospirando disse;

*ma disse forte, acciò che fosse espresso
a Ruggiero il suo dir, che gli era presso.*

-- Mi traea dietro (disse) per la briglia,
come imposto m'avea la tua sorella,
un bel cavallo e buono a meraviglia,
ch'ella molto ama e che Frontino appella;
e l'avea tratto più di trenta miglia
verso Marsilia, ove venir debbe ella
fra pochi giorni, e dove ella mi disse
ch'io l' aspettassi fin che vi venisse.

(XXVI, 56-58)

In effetti, dalle parole e dal comportamento della fantesca – che una volta a tu per tu con Ruggiero gli riferisce l'ambasciata – emerge una volontà autonoma della donna, che sembra aver preso a cuore l'obiettivo di recuperare Frontino e agisce come un *alter ego* di Bradamante, scegliendo anche la via più malagevole, ma rapida, per raggiungere il saraceno:

*La donna Ruggier guida, e non soggiorna,
che por lo brama col Pagano a fronte;
e giunge ove la strada fa dua corna:
l'un va giù al piano, e l'altro va su al monte;
e questo e quel ne la vallea ritorna,
dov'ella avea lasciato Rodomonte.
Aspra, ma breve era la via del colle;
l'altra più lunga assai, ma piana e molle.*

*Il desiderio che conduce Ippalca
d'aver Frontino e vendicar l'oltraggio,
fa che 'l sentier de la montagna calca,
onde molto più corto era il viaggio.*

(XXVI, 66-67, 1-4)

Anche nella sua ultima apparizione (XXX, 75-78) Ippalca si conferma custode affidabile delle informazioni ricevute e dimostra di saper padroneggiare l'arte della parola, evitando fraintendimenti e ambiguità:

*e riferille le parole a pieno,
ch'in sua scusa Ruggier le avea commesse.
Poi si trasse la lettera di seno,
ch' egli le diè, perch'ella a lei la desse.*

(XXX, 78, 1-4)

1.5.2 ULLANIA

L'altra messaggera del poema non è una serva, ma una nobildonna, Ullania, inviata dalla regina d'Islanda con uno scudo che Carlo Magno avrebbe dovuto assegnare al guerriero cristiano più forte; se uno dei tre cavalieri che la scortano (i re di Svezia, di Norvegia e dell'isola di Gotland) fosse riuscito a sconfiggere il prescelto, allora sarebbe stato degno di sposare la sovrana. Com'è stato detto,¹⁰⁶ il modello cui si ispira è la messaggera inviata dalla Dama del Lago con uno scudo nel *Tristan* (I, f.o 46).

Nel § III 5 vedremo che diverse sono le occasioni in cui questo personaggio interagisce con Bradamante, ma ora interessa soffermarsi sui tratti attribuiti da Ariosto. La sua descrizione, alquanto limitata, mira a restituirne l'indole piuttosto che le fattezze; infatti, alla sua prima apparizione viene indicata solo come «donna di benigna fronte», elemento ripreso nell'episodio della rocca («faccia serena»), insieme a due qualificativi relativi al carattere («graziosa e affabil») e anche un avverbio che ne ribadisce la nobiltà («cortesemente»):

quando venir per le medesme strade
vide una donna di benigna fronte,
ch'uno scudo all'arcione avea attaccato;
e le venian tre cavallieri a lato.
(XXXII, 50, 5-8)

Cortesemente a lei che la saluta,
sì come graziosa e affabil era,
si leva incontra, e con faccia serena
piglia per mano, e seco al fuoco mena.
(XXXII, 78, 5-8)

Nonostante il suo *status* nobiliare, Ullania risulta un personaggio prevalentemente passivo, che nella rocca di Tristano si trova suo malgrado a competere in una gara di bellezza, in cui soccombe, ma poi viene difesa proprio dalla donna che l'ha sconfitta, cioè Bradamante (XXXII, 97-108). Nel successivo episodio di Marganorre (canto XXXVII) è vittima della violenza del tiranno e

106 Rajna 1975:480.

della sua legge misogina e viene soccorsa da due donne guerriere (ancora una volta!) e da un cavaliere. Solo in ultimo assume un ruolo attivo, quando, trasformandosi in una sorta di paladina delle donne («perché non s'abbia in qualche modo a sciorre, / e le donzelle un'altra volta annoi»), decide di giustiziare il tiranno che le era stato affidato in custodia:

Quivi rimase Ullania; e Marganorre
di lei restò in potere: et essa poi,
perché non s'abbia in qualche modo a sciorre,
e le donzelle un'altra volta annoi,
lo fe' un giorno saltar giù d'una torre,
che non fe' il maggior salto a' giorni suoi.
Non più di lei, né più dei suoi si parli,
ma de la compagnia che va verso Arli.
(XXXVII, 121)

Invece, mentre subisce il verdetto sfavorevole, che la obbligherebbe a lasciare il castello e passare la notte all'addiaccio, Ullania manifesta solo con le espressioni del viso il suo stato d'animo, ma non parla mai. Pur tuttavia, il mattino dopo, quando i tre re vengono disarcionati una seconda volta da Bradamante, la messaggera li umilia rivelando che sono stati sconfitti da una donna, con la precisa volontà di punire la loro arroganza, e li scoraggia dal provare ancora a farsi onore, argomentando che, se «una femina» li ha abbattuti, tanto più soccomberanno davanti a Orlando o Rinaldo, dando per scontato che certamente i paladini franchi saranno più forti di una guerriera e sottolineando che la sconfitta per mano di una donna è una «vergogna»:

[...]
La donna, perché ancor più a capo chino
vadano, e più non sian così arroganti,
fa lor saper che fu femina quella,
non paladin, che li levò di sella.

-- Or che dovete (diceva ella), quando
così v'abbia una femina abbattuti,
pensar che sia Rinaldo o che sia Orlando,
non senza causa in tant'onore avuti?
S'un d'essi avrà lo scudo, io vi domando
se migliori di quel che siate suti
contra una donna, contra lor sarete?

Nol credo io già, né voi forse il credete.

Questo vi può bastar; né vi bisogna
del valor vostro aver più chiara prova:
e quel di voi che temerario aggogna
far di sé in Francia esperienza nuova,
cerca giungere il danno alla vergogna
in che ieri et oggi s'è trovato e trova;
se forse egli non stima utile e onore,
qualor per man di tai guerrier si muore. –
(XXX, 71-73)

Pur essendo donna, quindi, Ullania condivide un sistema di valori e di giudizio che colloca la prestanza femminile immancabilmente al di sotto rispetto a quella maschile, per cui la sconfitta dei re per mano di Bradamante non certificherebbe tanto le qualità di quest'ultima quanto l'inadeguatezza al combattimento di quelli.

Si tratta, quindi, di un personaggio rappresentativo di una femminilità non consapevole di sé, finché la violenza maschile non la obbliga a uscire dalla sua passività. Ma su questo aspetto torneremo in § III 1.2. Ora dobbiamo occuparci di due figure, Ginevra e la sua cameriera Dalinda, coinvolte in una vicenda più organica e carica di significato relativamente allo *status* femminile nella società.

1.6. DONNE INGANNATE E TRADITE DA UN UOMO

1.6.1 GINEVRA (IV, 57-VI, 16)

L'ampio episodio di Ginevra, figlia del re di Scozia e sorella di Zerbino, presenta, da un lato, la prima grande deviazione avventurosa di uno dei paladini, Rinaldo, rispetto al nucleo epico e bellico della narrazione principale e, dall'altro, dà un saggio dell'abilità dell'autore nel rielaborare elementi narrativi tratti da generi diversi, modificandone dettagli e situazioni secondo la propria visione del mondo. In questo caso, diversi sono i principali modelli medievali segnalati dalla critica: per il motivo della fanciulla accusata di adulterio il *Tristan*, il *Lancelot*, il *Palamedés* e, con qualche più concreta coincidenza, *La Historia de Grisel y Mirabella* di Juan de Flores;¹⁰⁷ per la dura legge contro le adultere, l'*Amadís de Gaula*;¹⁰⁸ per il duello volto a far prevalere la giustizia, la *Mort le Roi Artus*; infine, per la trama di inganni e travestimenti ordita ai danni della giovane, il *Tirant lo Blanc* (cap. 283: "Ficció que féu la reprovada Viuda a Tirant", con l'epilogo al cap. 296),¹⁰⁹ un rifacimento su cui avremo modo di soffermarci.

Oltre alle fonti già riconosciute, però, vale la pena di citare un precedente che la critica non ha finora preso in considerazione (almeno a quanto ci risulta) e che può essere accostato a questo episodio proprio per il tema della scommessa fra due uomini a proposito della fedeltà di una donna, con la conseguente accusa ingiusta che rischia di costare la vita alla protagonista.

¹⁰⁷ «La sciagura di Mirabella, come quella di Ginevra, proviene dagli amori di una cameriera. Costei, essendo amante di "un maestresala del rey", gli scopre i segreti amori della padroncina; e questi, "doliéndose mucho de la honra de su señor, o por ventura de embidia movido", li svela al re; il quale è così messo in una condizione analoga a quella del suo riscontro ariostesco», Rajna 1975: 157.

¹⁰⁸ In particolare si cita il cap. I dell'*Amadís de Gaula*: «... En aquella sazón era por ley establecido que *cualquiera mujer*, por de estado grande e señorío que fuese, si en adulterio se hallaba, *no se podía* en ninguda guisa *excusar la muerte*; y esta tan *cruel* costumbre é *pésima* durò hasta la venida del muy virtuoso rey Artur», Rajna 1975: 155.

¹⁰⁹ Rajna 1975: 149-153, che cita Dunlop 1888.

È il cosiddetto tema della *gageure*, come lo definì Gaston Paris:

un homme se porte garant de la vertu d'une femme à l'encontre d'un autre homme qui se fait fort de la séduire; par suite d'apparences trompeuses, la femme semble avoir en effet cédé au séducteur, mais enfin son innocence est reconnue.¹¹⁰

Un meccanismo analogo, infatti, mette in moto l'azione nella novella nona della II giornata del *Decameron*, in cui la vittima della scommessa è la moglie di Bernabò da Genova, madonna Zinevra. Rajna associava piuttosto questa novella a quella di Argìa e del giudice Anselmo, per via della scena in cui il marito ordina a un servitore di uccidere la moglie;¹¹¹ ma proprio le corrispondenze fra le due protagoniste (entrambe accusate di adulterio ed entrambe innocenti) e la coincidenza del nome, Zinevra essendo semplicemente una variante ligure dello stesso nome proprio, fanno propendere a favore dell'intertestualità.

Fra i protagonisti del *Furioso* la principessa Ginevra interagisce con il solo Rinaldo, cui i monaci che lo accolgono raccontano la storia dell'infelice ragazza, che morirà sul rogo se non troverà un cavaliere pronto a battersi per dimostrare la sua innocenza: è accusata, infatti, di adulterio, un delitto in cui andavano incluse anche le non sposate secondo la «dura legge di Scozia», che prevedeva la condanna a morte per la donna macchiatasi di tale crimine. I dettagli della sua vicenda vengono raccontati però nel canto V dalla cameriera Dalinda: Ginevra era innamorata del cavaliere Ariodante, che la ricambiava, ma il duca di Albania, Polinesso, vedendosi respinto da lei, aveva ordito un inganno per infangarne la reputazione. Rinaldo è deciso a salvarla, ma in realtà nel canto V (ottave 78-85) è lo stesso Ariodante, pur credendola adultera, a combattere per lei contro il proprio fratello Lurcanio, che la accusava in buona fede. Rivelato l'inganno e interrotto lo scontro fratricida, Rinaldo a sua volta affronta in duello e uccide l'intrigante Polinesso, per cui si annunciano le nozze fra i due innamorati, che ricevono dal re il ducato d'Albania.

110 Paris 190: 481.

111 Rajna 1975: 589.

Il personaggio di Ginevra si trova fin da subito nella tipica situazione di “fanciulla in pericolo”, ma con una differenza notevole rispetto al *topos*: la sua moralità non è immacolata, anzi porta il peso di un'accusa infamante, che solo dopo si rivelerà falsa, quale il tradimento sessuale.

L'analessi che si apre con il racconto di Dalinda rivela qualche elemento del carattere del personaggio. Ginevra non si piega minimamente ai corteggiamenti di Polinesso (V, 16 e 19), che pure è un pretendente di estrazione nobile e di posizione sociale più elevata rispetto ad Ariodante, il quale per di più proviene da un altro Paese, l'Italia; ma la principessa è sorda alle ragioni del prestigio e della convenienza, elencate dalla serva, e segue «con cor sincero e con perfetta fede» solo quelle del cuore, che la spingono a preferire «un gentil cavallier, bello e cortese, / venuto in Scozia di lontan paese» (V, 16, 7-8):

Feci col core e con l'effetto tutto
quel che far si poteva, e sallo Idio;
né con Ginevra mai potei far frutto,
ch'io le ponessi in grazia il duca mio:
e questo, che ad amar ella avea indutto
tutto il pensiero e tutto il suo disio
un gentil cavallier, bello e cortese,
venuto in Scozia di lontan paese;

che con un suo fratel ben giovinetto
venne d'Italia a stare in questa corte;
si fe' ne l'arme poi tanto perfetto,
che la Bretagna non avea il più forte.
Il re l'amava, e ne mostrò l'effetto;
che gli donò di non picciola sorte
castella e ville e iurisdizioni,
e lo fe' grande al par dei gran baroni.

Grato era al re, più grato era alla figlia
quel cavallier chiamato Ariodante,
per esser valoroso a meraviglia;
ma più, ch'ella sapea che l'era amante.
Né Vesuvio, né il monte di Siciglia,
né Troia avampò mai di fiamme tante,
quante ella conoscea che per suo amore
Ariodante ardea per tutto il core.

L'amar che dunque ella faceva colui
con cor sincero e con perfetta fede,
fe' che pel duca male udita fui;

né mai risposta da sperar mi diede:
anzi quanto io pregava più per lui
e gli studiava d'impetrar mercede,
ella, biasmandol sempre e dispregiando,
se gli venìa più sempre inimicando.

(V, 16-19)

Tuttavia, Ginevra è uno dei pochi personaggi femminili del *Furioso* di cui non viene riportato mai un discorso diretto, nemmeno una parola.¹¹² Anche i sentimenti che prova sono sempre riferiti da altri: da Dalinda o da Ariodante, in quest'ultimo caso quando, per scoraggiare Polinesso, gli rivela le promesse ricevute dalla donna. L'assenza di parola, però, non è indice di debolezza o remissività. Forte del suo amore, infatti, Ginevra è pronta a respingere la volontà del padre se costui dovesse proporle un marito diverso, anzi sceglierebbe piuttosto di vivere da sola il resto dei suoi giorni:

E disse per lo giusto e per lo dritto
come tra sé e Ginevra era la cosa;
ch'ella gli avea giurato e a bocca e in scritto,
che mai non saria ad altri, ch'a-llui, sposa;
e se dal re le venìa contraditto,
gli promettea di sempre esser ritrosa
da tutti gli altri maritaggi poi,
e viver sola in tutti i giorni suoi.

(V, 33)

Ciononostante Ginevra è soggetto passivo della vicenda in quanto mera vittima impotente della macchinazione ordita ai suoi danni. Una parte ben più attiva e complessa spetta invece a Dalinda.

¹¹²Nemmeno quando le viene riferita la sorte di Ariodante, che prima di darsi la morte aveva lasciato un messaggio di accuse per lei, ne sentiamo direttamente la voce. Dalinda si limita a segnalare la sua reazione disperata, ma copre con la reticenza le parole della sua signora: «[...] Ginevra, sbigottita e in viso smorta, / rimase a quello annunzio mezza morta. // Oh Dio, che disse e fece, poi che sola / si ritrovò nel suo fidato letto! / Percosse il seno, e si stracciò la stola, / e fece all' aureo crin danno e dispetto, / ripetendo sovente la parola / ch'Ariodante avea in estremo detto: / che la cagion del suo caso empio e tristo / tutta venìa per aver troppo visto» (V, 59, 7-8 – 60).

1.6.2 DALINDA

Questo personaggio non solo è la narratrice della vicenda, ma vi svolge anche un ruolo determinante nelle sue due fasi: il compimento della frode e lo smascheramento dell'ingannatore. La storia infatti inizia *in medias res* allorché Rinaldo scopre Dalinda in balia dei sicari di Polinesso che stanno per ucciderla, mentre a sua volta Ginevra sta per venire giustiziata in assenza di cavalieri pronti a difenderla. Sono due donne in pericolo, eppure in rapporto antagonista. Anzi, in un rapporto ambivalente e destinato a capovolgersi: Dalinda è serva fedele prima, poi complice della frode ai danni della padrona, infine sua salvatrice. Eppure non si tratta di un caso tipico di colpa e di pentimento, bensì di qualcosa di più complesso in cui l'asservimento della cameriera all'uomo amato gioca un ruolo decisivo: «Io ch'era tutta a satisfargli intenta, / né seppi o volsi contradirgli mai, / e sol quei giorni io mi vidi contenta, / ch'averlo compiaciuto mi trovai» (V 15, 5-8), confessa Dalinda a proposito della collaborazione con Polinesso.

Il suo ruolo è quindi duplice e contraddittorio: da un lato Dalinda è fondamentale per ingarbugliare la vicenda e portarla a un passo dalla tragedia, dall'altro è altrettanto decisiva per una soluzione felice. Lei è insomma perdizione e salvezza di Ginevra: nel primo caso in modo parzialmente involontario; nel secondo, con piena consapevolezza. In mezzo, il passaggio dall'asservimento amoroso al libero giudizio. In sostanza, se Ginevra appare ferma nel suo amore per Ariodante, Dalinda deve a questa medesima fedeltà amorosa il proprio travimento. Basta che l'uomo amato sia indegno della passione femminile per tramutare la virtù in vizio facendo addirittura perdere alla donna la propria libera coscienza. Ma è il processo dell'errore a rivestire il maggiore interesse per noi e a costituire la maggiore originalità del personaggio e del rapporto fra le varie *dramatis personae*.

In modo molto succinto si possono riassumere così i fatti: Polinesso aveva convinto Dalinda a indossare gli abiti di Ginevra e acconciarsi i capelli

come lei nei loro incontri; nel frattempo aveva millantato con Ariodante una relazione con la principessa, suggerendogli di controllare nottetempo la stanza di lei per ottenere le prove del tradimento. Il cavaliere si era appostato sotto la finestra insieme al fratello Lurcanio ed entrambi – vedendo Polinesso salire con la corda fino alla stanza di Ginevra e abbracciare e baciare Dalinda travestita da lei – avevano creduto all’inganno.

Una volta che Lurcanio aveva accusato la principessa, Dalinda si era rifugiata da Polinesso, che l’aveva imprigionata e affidata a due sicari, dai quali la salva appunto l’intervento di Rinaldo. Alla fine dell’episodio, la serva viene graziata e sceglie di entrare in convento.

Dalinda è quindi doppiamente ingannata: in primo luogo dal falso amore di Polinesso («ch’egli fingeva molto, e amava poco», V, 11, 6), in secondo luogo dal fine ultimo da lui perseguito con la farsa, che mira a infangare la reputazione di Ginevra agli occhi di Ariodante e non a inscenare un gioco immaginario, come invece la giovane era stata indotta a credere («E non lo bramo tanto per diletto, / quanto perché vorrei vincer la pruova; / e non possendo farlo con effetto, / s’io lo fo imaginando, anco mi giuova», V 24, 1-4). Non ignora invece Dalinda che Polinesso aspiri al matrimonio principesco, ma lo crede meramente strumentale per l’ambizione dell’amante, il quale sarebbe poi tornato nelle sue braccia, anche se formalmente sposato con Ginevra.

Nel doppio significato della farsa imbastita da Polinesso risiede dunque il *quid* della questione, poiché, come vedremo, essa costringe Dalinda a un gioco abissale di sdoppiamenti, sia perché si traveste da Ginevra sia perché, a sua insaputa, svolge un ruolo diverso da quello apparente.

Rajna ha notato come nel rielaborare l’episodio del *Tirant* (l’inganno ordito dalla Viuda Reposada per allontanare Tirant da Carmesina e provare a conquistarlo lei) Ariosto abbia alterato il rapporto fra i sessi nell’originale, in cui il personaggio negativo, artefice dell’inganno, è una donna, la Viuda Reposada, che con la sua «femenil malicia tenia aparellat tot lo mester per a cometre crim que jamés no fon pensat» (*Tirant* cap. CCLXXXII):

non posso astenermi dall'avvertire che la parte odiosa è rappresentata nel *Tirante* da una femmina, nel *Furioso* invece da un uomo. Il sesso debole ha proprio assai da lodarsi di messer Lodovico, sicché, se alla sua volta non gli si fosse mostrato benevolo, ci sarebbe gran ragione di piangere sull'ingratitude umana.¹¹³

Nell'originale la vedova inganna Tirant per ottenerne l'amore, facendogli credere che la donna amata (la principessa Carmesina) ha un rapporto carnale con l'ortolano di palazzo (un essere abietto ai tempi in quanto nero e di religione musulmana). Per costruire l'equivoco, la Viuda reposada inganna a sua volta la fida cameriera di Carmesina, Plaerdemavida, facendola travestire da ortolano con la scusa di un gioco innocente per divertire la padrona; Tirant assiste allo spettacolo (diverso l'espedito adoperato per la rappresentazione, che si svolge in giardino anziché sul balcone) e, stravolto dal dolore, si allontana da Carmesina per riprendere la guerra contro i mori. Molti capitoli dopo, l'equivoco verrà sciolto da Plaerdemavida (cap. CCXCVI), e i giovani convoleranno a nozze. Rajna, come vediamo, aveva circoscritto la differenza più sostanziale all'affidamento della «parte odiosa» ad una donna, laddove Ariosto ne fa gravare il peso su un uomo. Le cose sono però più complesse, non solo perché Polinesso è spinto dalla rivalità con Ariodante piuttosto che dall'amore per Carmesina, ma soprattutto perché la complicità di Dalinda è meno inconsapevole di quella di Plaerdemavida. È quest'ultimo punto a rivestire il maggiore interesse per il tema che ci occupa.

Infatti, nello stratagemma escogitato da Polinesso, non è previsto un travestimento in panni maschili, bensì l'impersonificazione di una donna da parte di un'altra. Ciò comporta che Dalinda prenda l'aspetto di Ginevra fino a confondersi con lei facendone una sola figura. Un'intera ottava è dedicata a sottolineare questa perfetta confusione in pro di Polinesso, il quale – stando alle sue parole – ambisce a venire egli stesso ingannato dal *trompe l'oeil*, per vincere il proprio desiderio attraverso l'immaginazione:

113 Rajna 1975: 87

Come ella s'orna e come il crin dispone
studia imitarla, e cerca il più che sai
di parer dessa, e poi sopra il verrone
a mandar giù la scala ne verrai.
Io verrò a te con imaginazione
che quella sii, di cui tu i panni avrai:
e così spero, me stesso ingannando,
venir in breve il mio desir sciemandò".
(V, 25)

Le veste si vedean chiare alla luna;
né dissimile essendo anch'io d'aspetto
né di persona da Ginevra molto,
fece parere un per un altro il volto:
(V, 49, 5-8)

Nel ravvedimento finale, quindi, Dalinda capovolge la propria posizione passando da collaboratrice del misfatto a salvatrice della vittima, mentre il suo ruolo iniziale implica una sorta di sdoppiamento in virtù del quale ella assume l'identità di un'altra donna annullando sé stessa e il proprio libero volere. Non dimentichiamo, infatti, l'insistenza di Ariosto nel presentare l'operato della giovane come un asservimento alienante a Polinesso, tanto da renderla cieca e quasi sonnambula di fronte all'evidenza:

Così disse egli. *Io che divisa e sevrata
e lungi era da me, non posi mente
che questo in che pregando egli perseverava,
era una fraude pur troppo evidente;*
e dal verron, coi panni di Ginevra,
mandai la scala onde salì sovente;
*e non m'accorsi prima de l'inganno,
che n'era già tutto accaduto il danno.*
(V, 26)

Se, però, l'amore è asservimento alienante, l'unica conclusione che questo complesso personaggio ne può trarre è un addio definitivo alla passione. Ciò comporta una seconda e più radicale negazione di sé stessa attraverso la monacazione, che implica l'abbandono definitivo della propria patria e del mondo: «per voto, e perché molto sazia / era del mondo, a Dio volse la mente: / monaca s'andò a render fin in Dazia, / e si levò di Scozia immantinente» (VI 16, 5-8).

Ginevra e Dalinda, quindi, rappresentano in fondo due facce della stessa medaglia: quella della fragile condizione femminile legata al destino di un uomo. È il triangolo amoroso (Ginevra fra Ariodante e Polinesso; Dalinda fra Polinesso e Ginevra) a mettere una donna contro l'altra; anzi, una donna contro sé stessa. Pochi casi di disamore mettono così a nudo la dilemmatica condizione femminile come quello di Dalinda.

La questione dello sdoppiamento avrà un altro e più elaborato capitolo nel caso di Fiordispina, mentre quella della donna tradita dal falso amante offrirà una versione meno tragica, ma più sentimentalmente elaborata, nella storia di Olimpia.

1.7 MAGHE, MOSTRI E ALLEGORIE

1.7.1 CREATURE MOSTRUOSE

L'episodio di Olimpia salvata dall'Orca offre lo spunto per accennare ai personaggi mostruosi di sesso femminile con cui più di uno dei cavalieri ariosteschi si trova a misurarsi. A volte si tratta di creature dall'aspetto umano seppur deforme, altre volte sono zoomorfe oppure ancora un incrocio fra l'uomo e la bestia. L'Orca dell'isola di Ebuda, pronta a divorare prima Angelica, salvata da Ruggiero (X, 92-111), e poi Olimpia, difesa da Orlando, è un mostro marino del gregge di Proteo, la cui storia è narrata brevemente (VIII, 51-59) a proposito del rapimento di Angelica per mano dei pirati. Il mostro si nutre di bellissime fanciulle, che gli abitanti dell'isola offrono alla divinità marina come punizione per il delitto compiuto da un re che nei tempi antichi aveva condannato a morte la propria figlia, insieme al feto che portava in grembo: la sua colpa era aver generato un figlio con Proteo. Paradossalmente, quindi, per compensare una violenza ingiusta inflitta a una donna, vengono sacrificate continuamente nuove fanciulle, secondo «un'empia lege antica» contro cui si scaglia il narratore che

non manca di sottolineare come «esser donna sia in tutte le bande / danno e sciagura»:

O vera o falsa che fosse la cosa
di Proteo (ch'io non so che me ne dica),
servosse in quella terra, con tal chiosa,
contra le donne un'empia lege antica:
che di lor carne l'Orca monstuosa
che viene ogni dì al lito, si notrica.
Ben ch'esser donna sia in tutte le bande
danno e sciagura, quivi era pur grande.
(VIII, 58)

Non è la prima volta che nel poema si denuncia una norma giuridica o un'usanza ostile alle donne, anzi l'«empia lege antica» sembra riecheggiare «l'aspra legge di Scozia, empia e severa» (IV, 59, 1) che aveva indignato Rinaldo nell'episodio di Ginevra. Il sacrificio di giovani fanciulle è, d'altronde, un *topos* letterario che affonda le sue radici nel mito, da quello del Minotauro cretese al sacrificio di Andromeda salvata da Perseo (proprio alla versione ovidiana, come vedremo in seguito, è chiaramente ispirato l'episodio di Angelica incatenata allo scoglio al canto X), fino al drago della maga Falerina che si nutre quotidianamente di un cavaliere e una dama estratti a sorte nel poema di Boiardo (*In.*, I, XVII, 8; II, III, 50). A differenza dei suoi modelli, però, Ariosto è l'unico che prende spunto dal sacrificio rituale per denunciare la durezza della condizione femminile a tutte le latitudini.

Il mostro che è caratterizzato al femminile ha un aspetto terrificante ed è spietato, tanto che i termini con cui è descritto sembrano rievocare la violenza della natura – «l'Orca monstuosa» (VIII, 58, 5), la «bestia crudel» (X, 95, 2), «lo smisurato mostro», «la bestia orrenda» (X, 100, 1 e 6), «la smisurata cete» (X, 109, 6) – sebbene poi il narratore aggiunga che non ha neppure forma animale, al di fuori della testa «come di porca», ma si può solo paragonare a «una gran massa che s'aggiri e torca»:

Tenea Ruggier la lancia non in resta,
ma sopra mano, e percoteva l'Orca.
Altro non so che s'assimigli a questa,
ch'una gran massa che s'aggiri e torca;

né forma ha d'animal, se non la testa,
c'ha gli occhi e i denti fuor, come di pOrca.
Ruggier in fronte la ferà tra gli occhi;
ma par che un ferro o un duro sasso tocchi.
(X, 101)

Coerentemente con la tradizione letteraria e mitografica, le caratteristiche dell'Orca, che rimane comunque una creatura priva di tratti umani, riprendono alcuni elementi della rappresentazione della donna fatale – come la progenitrice Pandora, origine di tutti i mali – o dei mostri femminili antropomorfi (sirene, arpie, sfinge), fra cui la voracità («che tutte giù pel ventre se le caccia», VIII, 57,6) e la ferocia («furibonda», X, 102,6).

Proprio le arpie dell'epica classica,¹¹⁴ appunto, appaiono nel *Furioso* (XXXIII, 108 – XXXIV, 4), quando Astolfo libera il Senapo, signore degli Etiopi, dalla piaga di queste creature nauseabonde che rubano il cibo apparecchiato e insozzano le mense con la «feccia» che cade dal loro ventre lurido. Come nel modello greco e latino (in Apollonio Rodio, *Argonautiche* II, 181 e Valerio Flacco, *Argonautiche* IV, 422-584 perseguitano Fineo che viene liberato dai figli alati di Borea, Calai e Zete; in *Aen.* III, 210 sgg. affliggono Enea e i troiani, che non hanno modo di difendersi, e una di loro, Celeno, li terrorizza con una profezia volutamente interpretata in senso negativo) e similmente al precedente dantesco (*Inf* XIII, 10, sgg.) sono mostri con testa, busto e braccia di donna e il resto di uccello, cui Ariosto, che porta al numero di sette, aggiunge una «lunga coda, come di serpe»:

Erano sette in una schiera, e tutte
volti di donne avean, pallide e smorte,
per lunga fame attenuate e asciutte,
orribili a veder più che la morte.
L'alaccie grandi avean, deformi e brutte;
le man rapaci, e l'ugne incurve e torte;
grande e fetido il ventre, e lunga coda,
come di serpe che s'aggira e snoda.

Si sentono venir per l'aria, e quasi
si veggono tutte a un tempo in su la mensa
rapire i cibi e riversare i vasi:
e molta feccia il ventre lor dispensa,

114 Cfr. Fasce 1984.

tal che gli è forza d'atturare i nasi;
che non si può patir *la puzza immensa*.
Astolfo, come l'ira lo sospinge,
contra gli *ingordi augelli* il ferro stringe.
(XXXIII, 119-120)

Ancora una volta il mostro femminile rappresenta un «altro» oscuro, tenebroso e dannoso, caratterizzato da un atteggiamento rapace, dalla bruttezza deforme e inquietante «come la morte», dalla voracità («ingordi augelli») e dalla puzza insopportabile: «fetide arpie» (XXXIII, 115,7), «turba predatrice» (XXXIII, 127, 5), «oh famelice, inique e fiere arpie» (XXXIV, 1,1). L'elemento serpentino, poi, si collega al carattere ctonio delle arpie, che sono creature infernali come le Furie e abitano nel sottosuolo, tanto che Astolfo, in sella all'ippogrifo, le mette in fuga usando il corno magico e le ricaccia in una grotta da cui si accede agli inferi. All'inizio del canto XXXIV (ottave 1-2), poi, le arpie diventano metafora degli invasori stranieri che depredano e insozzano l'Italia.

Come le arpie ha coda serpentina, oltre a una chioma anguicrinata che non può non ricordare Medusa, il mostro che assale Rinaldo nella selva Ardenna e che sarà sconfitto e ricacciato nell'inferno dal cavaliere dello Sdegno (XLII, 46-60). Si tratta del demone della gelosia, di cui il cavaliere, ancora innamorato di Angelica, non riesce a liberarsi, anzi che lo terrorizza e quasi riesce a sopraffarlo. Ancora una volta, nonostante gli elementi zoomorfi, si tratta di una creatura spaventosa «in feminil figura»:

Poi che fu dentro a molte miglia andato
il paladin pel bosco avventuroso,
da ville e da castella allontanato,
ove aspro era più il luogo e periglioso,
tutto in un tratto vide il ciel turbato,
sparito il sol tra nuvoli nascoso,
et uscir fuor d'una caverna oscura
un strano mostro in feminil figura.

Mill'occhi in capo avea senza palpèbre;
non può serrarli, e non credo che dorma:
non men che gli occhi, avea l'orecchie crebre;
avea in loco de crin serpi a gran torma.
Fuor de le diaboliche tenèbre

nel mondo uscì la spaventevol forma.
*Un fiero e maggior serpe ha per la coda,
che pel petto si gira e che l'annoda.*
(XLII, 46-47)

La somiglianza con i mostri femminili classici è rafforzata, appunto, dal dettaglio delle serpi al posto dei capelli e dall'epiteto di «Furia infernal» (XLII, 50,7) attribuita a «quel brutto, abominoso, orrido tòsco» (52,6), che incute una paura irrazionale al paladino («Triema a Rinaldo il cor come una foglia: / non ch'altrimente il serpe lo moleste; / ma tanto orror ne sente e tanto schivo, / che stride e geme, e duolsi ch'egli è vivo», 51,5-8) e che lo avvolge nelle sue spire («tanto che vede il mostro che Rinaldo / col brutto serpe in mille nodi agroppla», 55,3-4), in un tipo di aggressione che ricorda appunto un abbraccio femminile.

Se Ruggiero e poi Orlando sono costretti ad affrontare l'Orca, Astolfo deve sgominare le arpie e Rinaldo ha bisogno di un aiuto soprannaturale per liberarsi dal demone che lo attacca; lo stesso Ruggiero, in precedenza, aveva dovuto abbattere un altro mostro, stavolta dalle fattezze propriamente femminili, sebbene deformi: la gigantessa Erifilla (VI, 78-81, VII, 3-7), nella quale molti lettori hanno individuato una rappresentazione dell'avidità:¹¹⁵

Noi troverem tra via tosto una lama,
che fa due parti di questa pianura.
Una crudel, che Erifilla si chiama,
difende il ponte, e sforza e inganna e fura
chiunque andar ne l'altra ripa brama;
et ella è gigantessa di statura,
*li denti ha lunghi e velenoso il morso,
acute l'ugne, e graffia come un orso.*

Oltre che sempre ci turbi il camino,
che libero saria se non fosse ella,
spesso, correndo per tutto il giardino,
va disturbando or questa cosa or quella.
Sappiate che del populo assassino
che vi assalì fuor de la porta bella,
*molti suoi figli son, tutti seguaci,
empii, come ella, inospiti e rapaci. --*
(VI, 78-79)

115 Cfr. Segre-Muñiz 2002: n. 223. «Es la “avara moglier d'Anfiarao” (Petrarca, *Tr. Cupid.* I 144); encarnación de la avaricia por haber traicionado a su esposo a cambio de un collar».

Erifilla, che Ruggiero sconfigge senza ucciderla su richiesta delle «due belle giovani amorose» (VI, 77, 1) in realtà emissarie di Alcina, coincide curiosamente con Hyrrokkin, la gigantessa della mitologia norrena, anche lei a cavallo di un lupo, chiamata dagli dei per disincagliare Hringhorni, la nave funeraria del dio defunto Baldr, nell'*Edda* in prosa¹¹⁶. La gigantessa riunisce alcuni dei vizi che la letteratura misogina attribuiva in generale alle donne: oltre a generare e a comandare i mostri da cui l'eroe era quasi stato sopraffatto si ribadisce che è crudele, aggressiva e violenta, superba («la donna altiera», VI, 81,6) e avida, amante di tutto ciò che è costoso e pregiato, come emerge chiaramente dalla sua descrizione:

[...]

Io vi lasciai che 'l ponte e la riviera
vider, che 'n guardia avea *Erifilla altiera*.

Quell'era armata *del più fin metallo*,
ch'avean *di più color gemme* distinto:
rubin vermiglio, crisolito giallo,
verde smeraldo con flavo iacinto.
Era montata, ma non a cavallo;
invece avea di quello un lupo spinto:
spinto avea un lupo ove si passa il fiume,
con *ricca sella fuor d'ogni costume*.

Non credo ch'un sì grande Apulia n'abbia:
egli era grosso et alto più d'un bue.
Con fren spumar non gli faceva le labbia,
né so come lo regga a voglie sue.
La sopravesta di color di sabbia
su l'arme avea *la maledetta lue*:
era, fuor che 'l color, di quella sorte
ch'i vescovi e i prelati usano in corte.

(VII, 2-4)

La sua natura maligna e minacciosa è sottolineata dal lupo enorme che cavalca, dai riferimenti al veleno («velenoso il morso») e alla malattia con cui viene identificata e dall'attitudine di sbarrare il passo e disturbare la quiete del giardino. Il fatto che sia al tempo stesso gigantessa e guerriera, poi, la ricollega

116 «Gli dèi vollero portarla avanti ed erigervi la pira di Baldr, ma la nave non si muoveva. Allora fu mandata a chiamare in Jötunheimr la gigantessa chiamata Hyrrokkin, la quale giunse in groppa a un lupo, usando una vipera per briglia», *Edda*, Gylfaginning XLIX.

alle donne guerriere smisurate e disumane presenti nell'epica cavalleresca, come Rovenza, Trafata, Fanarda e Anfrosina dell'*Innamoramento de Carlo*¹¹⁷.

Si può affermare dunque che attraverso queste figure mostruose entra nel *Furioso*, forse in maniera inconscia, l'antico pregiudizio che considera e rappresenta l'elemento femminile come pericoloso e capace di portare rovina e sgomento, secondo la stessa lettura misogina per la quale l'origine e l'esistenza del sesso femminile erano ritenute una "punizione" per l'uomo, come la creazione della donna nella *Teogonia* di Esiodo (vv. 588-612) o il peccato originale nella *Genesi* biblica. Ma, come vedremo in seguito, proprio la compresenza di elementi positivi e negativi tra le figure femminili e persino all'interno del singolo personaggio segna una delle novità del poema nella rappresentazione della donna, consentendo di superare la sterile dialettica misoginia/filoginia. In tale senso va tenuto presente il sottile lavoro ariostesco per contrapporre razionalità e irrazionalità, una linea divisoria che interessa anche il campo femminile al proprio interno e non già, semplicisticamente, l'antitesi maschile (razionale)/femminile (irrazionale). Niente di strano, quindi, se il poema include nel suo seno figure mitologiche e allegoriche di vasto e opposto segno.

117 Cfr. Stoppino 2012: 53-57 e Pettinelli 2004: 152.

1.7.2 FIGURE ALLEGORICHE E PERSONIFICAZIONI

Oltre alle creature mostruose e deformi, nel *Furioso* sono rappresentate con sembianze propriamente femminili anche diverse allegorie di virtù o vizi, che di volta in volta intervengono a favore dell'uno o dell'altro schieramento, in alcuni casi interagendo visibilmente, in altri rimanendo celate agli esseri umani. Sono allegorie infatti le ancelle di Alcina, Beltà e Leggiadria (VI, 68 ssg.), che in groppa a due unicorni prima salvano Ruggiero dalla «strana torma» che lo assale sull'isola della maga, salvo poi sedurlo e ingannarlo; sono allegorie anche le «quattro donne» che la fata Logistilla invia ad accogliere il cavaliere saraceno («la valorosa Andronica e la saggia / Fronesia e l'onestissima Dicilla / e Sofrosina casta che, come aggia / quivi a far più che l'altre, arde e sfavilla», X, 52, 3-6). Andronica e Sofrosina, poi, accompagneranno Astolfo nel primo tratto del suo viaggio (XV, 11-37), e la prima manifesterà il dono della profezia (XV, 19.35), illustrando con un linguaggio elevato (da notare la ripetizione spesso anaforica di «veggio») le scoperte geografiche e la conquista del Nuovo Mondo, assoggettato all'imperatore Carlo V, in veste di erede e rinnovatore dell'Impero romano, grazie anche al valore dei suoi capitani, come Hernán Cortés, Prospero Colonna, Alfonso d'Avalos e Andrea Doria.

Ancora una volta, quindi, emerge la duplicità del carattere femminile, che riunisce sia aspetti piacevoli, ma messi al servizio dell'inganno e della frode, sia virtù fondamentali nel percorso di crescita personale e di evoluzione dei personaggi maschili, che debbono compiere il loro itinerario di formazione. La femminilità non è unicamente virtuosa o viziosa, ma si compone di una varietà di caratteristiche che incidono sulla parabola degli eroi.

Rientrano in questa sezione dedicata alle allegorie e personificazioni anche la prosopopea della Spagna e soprattutto quella dell'Italia, che in vesti di madre rimprovera i «neghitosi figli»:

Non hai tu, Spagna, l'Africa vicina,
che t'ha via più di questa Italia offesa?

E pur, per dar travaglio alla meschina,
lasci la prima tua sì bella impresa.

O d'ogni vizio *fetida sentina*,
dormi, *Italia imbrüaca*, e non ti pesa
ch'ora di questa gente, ora di quella
che già serva ti fu, *sei fatta ancella?*

(XVII, 76)

Oh famelice, inique e fiere arpie
ch'all'*accecata Italia e d'error piena*,
per punir forse antique colpe rie,
in ogni mensa alto giudizio mena!

[...]

fin ch'ella un giorno ai neghitosi figli
scuota la chioma, e cacci fuor di Lete,
gridando lor: -- Non fia chi rassimigli
alla virtù di Calai e di Zete?

che le mense dal puzzo e dagli artigli
liberi, e torni a lor mondizia liete,
come essi già quelle di Fineo, e dopo
fe' il paladin quelle del re etiopo. --

(XXXIV, 1-3)

L'Italia, dantescamente apostrofata perché subisce senza reagire la sua condizione servile, si ribella perciò al proprio destino e chiama all'azione i suoi figli, con una reazione agonistica che incita alla liberazione del territorio nazionale. Anche qui possiamo notare due atteggiamenti opposti: l'abulia accompagnata al vizio, contro l'indignazione capace di risvegliare gli animi.

Da ultimo sono da segnalare le allegorie dei vizi, che agiscono sul piano del meraviglioso trascendente l'umano, ma servono anche all'autore a introdurre scene all'insegna dell'ironia o della comicità. Così l'angelo Michele, mandato da Dio (XIV 75), pensa di trovare nei monasteri il Silenzio e vi trova invece la Discordia, insieme a Superbia, Frode e altre degne compagne, che immaginava di dover cercare all'inferno:

La conobbe al vestir *di color cento*,
fatto *a liste inequali et infinite*,
ch'or la cuoprono or no; che i passi e 'l vento
le giano aprendo, ch'erano sdrucite.
I crini avea qual d'oro e qual d'argento,
e neri e bigi, e *aver pareano lite*;
altri in treccia, altri in nastro eran raccolti,

molti alle spalle, alcuni al petto sciolti.

Di citatorie piene e di libelli,
d'essamine e di carte di procure
avea le mani e il seno, e gran fastelli
di chiose, di consigli e di letture;
per cui le facultà de' poverelli
non sono mai ne le città sicure.
Avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati,
notai, procuratori et avvocati.

(XIV, 83-84)

Oltre all'ironia, più amara e corrosiva verso i monaci e gli uomini di chiesa, e più sorridente per «notai, procuratori et avvocati», la rappresentazione fisica di Discordia sembra riprodurre la complessità e molteplicità della donna attraverso le vesti variopinte e i capelli di fogge diverse al medesimo tempo. Ancor più interessante la descrizione della Frode, che esprime la propria doppiezza con gesti e parole teatralmente impostati:

*Avea piacevol viso, abito onesto,
un umil volger d'occhi, un andar grave,
un parlar sì benigno e sì modesto,
che pareva Gabriel che dicesse: Ave.
Era brutta e deforme in tutto il resto:
ma nascondeva queste fattezze prave
con lungo abito e largo; e sotto quello,
attosicato avea sempre il coltello.*

(XIV, 87)

La contrapposizione tra il viso benevolo e sereno, secondo *topoi* legati alla saggezza e alla continenza (viene da pensare agli Spiriti Magni del Limbo dantesco), e la deformità del resto del corpo, con il dettaglio del coltello avvelenato, porta all'estremo la doppiezza, intesa, secondo la tradizione misogina, come caratteristica femminile, almeno in potenza. Tutta la carica di negatività si manifesta quando poi Discordia, suscitando di nuovo scontri e divisioni nel campo saraceno, gode del caos e del disordine e celebra in modo selvaggio insieme a Superbia lo scompiglio che ha creato, con risa, corse, salti e grida:

*Di ciò si ride la Discordia pazza,
che pace o triegua omai più teme poco.
Scorre di qua e di là tutta la piazza,*

né può trovar per allegrezza loco.
La Superbia con lei *salta e gavazza*,
e legne et esca va aggiungendo al fuoco:
e *grida* sì, che fin ne l'alto regno
manda a Michel de la vittoria segno.
(XXVII 100)

Una sorta di sabba infernale e scomposto, sottolineato dal verbo “gavazzare”, proprio del linguaggio comico-realistico, in cui si manifesta una volta di più la faccia oscura e bacchica di un femminile che nel poema arriva a manifestarsi lungo tutta la gamma delle sfumature, dall’abietto al sublime. Come vedremo subito, proprio due personaggi femminili del “meraviglioso” ariostesco incarnano i due poli opposti della ragione e della sensualità.

1.7.3 LOGISTILLA O LA RAGIONE

Come alcuni dei personaggi appena analizzati, a sua volta Logistilla,¹¹⁸ sorella di Alcina e Morgana, è – in modo anche scoperto – una sorta di allegoria della Ragione o della Filosofia (il Logos, che si può individuare nella radice del suo nome) e fornisce ai due cavalieri con cui entra in contatto, Ruggiero e Astolfo, conoscenze e strumenti in grado di aiutarli a realizzare le imprese che li attendono e a compiere il destino cui sono chiamati. Le virtù della «fata saggia», al cui palazzo si dirige Ruggiero (VIII, 19), sono celebrate nelle parole del nocchiero che porta l’eroe fino al regno di Logistilla: l’amore per la conoscenza, a differenza di ciò che succede con gli altri beni mondani, non provoca speranza o timore, ma si soddisfa del sapere in sé e porta a insegnamenti più profondi:

-- Costei (dicea) stupore e riverenza
induce all'alma, ove si scuopre prima.
Contempla meglio poi l'alta presenza:
ogn'altro ben ti par di poca stima.
Il suo amore ha dagli altri differenza:
speme o timor negli altri il cor ti lima;
in questo il desiderio più non chiede,

118 VI 43; VII 79-80; VIII 19; X 43-45, 58-68; XV 10-15.

e contento riman come la vede.

Ella t'insegnerà studii più grati,
che suoni, danze, odori, bagni e cibi;
ma come i pensier tuoi meglio formati
poggin più ad alto che per l'aria i nibi,
e come de la gloria de' beati
nel mortal corpo parte si delibi. --
Così parlando il marinar veniva,
lontano ancora alla sicura riva.
(X, 46-47)

In opposizione frontale alla sorella Alcina, cui si riferiscono certamente «suoni, danze, odori, bagni e cibi» e che è causa e protagonista della “caduta” morale di Ruggiero, Logistilla sembra riproporre la figura della donna stilnovista, che attraverso la sua bellezza eleva e avvicina alla beatitudine l'anima dell'uomo che la ammira, in particolare poi attraverso la conoscenza del mondo e di sé stessi. Non a caso le pietre preziose di cui sono fatte le mura della sua rocca hanno la virtù straordinaria di riflettere l'immagine di chi le osserva mostrando limpidamente a ogni uomo i suoi vizi e le sue virtù: solo così è possibile raggiungere la prudenza, cioè la misura e la consapevolezza dei propri limiti:

Quel che più fa che lor si inchina e cede
ogn'altra gemma, è che, mirando in esse,
l'uom sin in mezzo all'anima si vede;
vede suoi vizii e sue virtudi espresse,
sì che a lusinghe poi di sé non crede,
né a chi dar biasmo a torto gli volesse:
fassi, mirando allo specchio lucente
se stesso, conoscendosi, prudente.
(X, 59)

Così, accontentando le richieste di Melissa, Logistilla insegna al saraceno come governare l'ippogrifo per poter tornare in Europa (X, 64-68), anche se l'eroe mostrerà di non resistere ai richiami del piacere nemmeno dopo aver acquisito il sapere della fata; dopo aver salvato Angelica dall'Orca, infatti, si lascerà sopraffare di nuovo dal desiderio carnale, senza peraltro poterlo soddisfare. Come vedremo più avanti, il narratore non lo condanna dal punto di vista morale, ma si limita a evidenziarne la debolezza di fronte alla bellezza e al

piacere: su questo tema sarà necessario tornare in seguito, perché proprio nella consapevolezza del fragile equilibrio umano, sia degli uomini sia delle donne, di fronte alla scelta tra dovere e piacere, si manifesta uno degli aspetti più innovativi del poema.

Più proficuo sembra il tempo che Logistilla dedica ad Astolfo, destinatario di un addestramento approfondito e di due doni, un libro in grado di indicare come sciogliere qualsiasi incantesimo, e un corno magico:

La fata, poi che vide acconcio il tutto,
diede licenzia al duca di partire,
avendol prima ammaestrato e instrutto
di cose assai, che fôra lungo a dire;
e per schivar che non sia più ridotto
per arte maga, onde non possa uscire,
un bello et util libro gli avea dato,
che per suo amore avesse ognora allato.
(XV, 13)

Il cavaliere inglese, che nella tradizione canterina, e anche in Boiardo, ha ricoperto spesso il ruolo di spalla comica, esce in qualche modo trasformato da questi insegnamenti e potrà svolgere così un ruolo decisivo nello scioglimento di alcuni nodi narrativi, grazie appunto all'intervento della fata.

Logistilla, come anche Melissa, non ha un carattere definito né una personalità che possa essere dedotta dalle sue parole o dai suoi gesti, all'infuori della disponibilità a soccorrere i due cavalieri e la saggezza che è la sua caratteristica precipua. La sua funzione è quella tipica delle fate protettrici, di donare all'eroe oggetti magici, anche se nei doni di Logistilla sono riconoscibili il sapere teorico (contenuto nel libro) e la conoscenza tecnica (per esempio il dominio dell'ippogrifo), il che la avvicina al modello classico della dea Atena, custode della *τεχνή* nella mitologia greca e in special modo nell'*Odissea*. Antitetica alla sua è la figura della maga Alcina. Segno questo dell'ambizione, per così dire, enciclopedica di Ariosto, intento a formare un compendio universale di figure femminili tratte dalla tradizione antica e moderna, dove vizi e virtù, svariate ed opposte qualità trovano spazio in un vero e proprio movimento caleidoscopico.

1.7.4 ALCINA, LA SEDUTTRICE ABBANDONATA

Quanto Logistilla, infatti, rappresenta il potere beatificante del femminile, tanto Alcina (VI 35-58; VII *passim*; VIII 12-14; X 48-56) ne incarna il lato corruttivo. La terza sorella di Morgana e di Logistilla, alleata con la prima contro la seconda, si innamora perdutamente di Ruggiero – per intervento del mago Atlante, ma questo dettaglio verrà rivelato solo più avanti – e lo tiene avvinto a sé con gli incantesimi e la passione sensuale.

Se l'impianto dell'episodio si fa risalire a un apologo che Senofonte¹¹⁹ attribuisce al filosofo Prodicò di Ceo, con Eracle indeciso fra Depravazione e Virtù, il personaggio della maga seduttrice deve molto alla Circe omerica, di cui riproduce la capacità di avvincere gli uomini con le arti magiche e l'incanto della bellezza, insieme al destino riservato a coloro che cedono alle sue lusinghe: tramutati in porci gli amanti dell'una, in alberi ruscelli o animali quelli dell'altra (VI, 51):

La padronanza che la maga Alcina esercita sui pesci del mare e sul regno animale in genere è un presagio delle sue male arti: ad Alcina appartiene il dominio del regno animale e di quello vegetale e minerale. Dominando la natura e i suoi bassi istinti, per assecondarli, però, e non per purificarli, Alcina impedisce l'accesso al regno della virtù e della ragione. Come la Circe dell'*Odissea*, che trasforma i suoi amanti in porci, Alcina mantiene chi le si avvicina nel dominio della pura sensualità fisica.¹²⁰

Altri modelli, come è stato detto¹²¹, sono la ninfa Calipso ancora dell'*Odissea*, la Panfile dell'*Asino d'oro* di Apuleio e la maga Carandina del *Mambriano* (I, 36); senza dimenticare la Didone virgiliana, più per l'epilogo dell'abbandono che per la seduzione, visto che quest'ultima è molto più vittima che artefice dell'incanto amoroso.

Attraverso le parole del mirto-Astolfo, Ruggiero era stato avvisato della malvagità di Alcina; ciononostante la bellezza della maga lo avvince e annulla

119 SENOFONTE, *Memorabilia*, II, 1, 21-34: cfr Rajna 1975:175 e Beer 1987:98.

120 Beer 1987: 104.

121 Rajna 1975:178.

ogni prudenza, cancellando dalla sua mente anche il ricordo di Bradamante.

Nella descrizione dettagliata di Alcina l'uso del repertorio petrarchesco, di ascendenza stilnovista, ripropone in apparenza il *topos* della bellezza fisica che si accompagna a quella morale ed eleva «ogni cor rozzo e scabro»:

Di persona era tanto ben formata,
quanto me' finger san pittori industri;
con bionda chioma lunga et annodata:
oro non è che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
misto color di rose e di ligustri;
di terso avorio era la fronte lieta,
che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri e sottilissimi archi
son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
pietosi a riguardare, a mover parchi;
intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
e ch'indi tutta la faretra scarchi,
e che visibilmente i cori involi:
quindi il naso per mezzo il viso scende,
che non truova l'Invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
la bocca sparsa di natio cinabro;
quivi due filze son di perle elette,
che chiude et apre un bello e dolce labro:
quindi escon le cortesi parolette
da render molle ogni cor rozzo e scabro;
quivi si forma quel suave riso,
ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte;
il collo è tondo, il petto colmo e largo:
due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
vengono e van come onda al primo margo,
quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo:
ben si può giudicar che corrisponde
a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta;
e la candida man spesso si vede
lunghezza alquanto e di larghezza angusta,
dove né nodo appar, né vena escede.
Si vede al fin de la persona augusta
il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo

non si ponno celar sotto alcun velo.

Avea in ogni sua parte un laccio teso,
o parli o rida o canti o passo muova:
né meraviglia è se Ruggier n'è preso,
poi che tanto benigna se la truova.
Quel che di lei già avea dal mirto inteso,
com'è perfida e ria, poco gli giova;
ch'inganno o tradimento non gli è aviso
che possa star con sì soave riso.

(VII, 11-16)

Anzi, come è stato notato, la complessa intertestualità della *descriptio* denuncia una «strategia volta a conciliare la stilizzazione e la sensualità della figura, e, in ultima istanza l'arte e la natura». ¹²²

Così, anche il lettore per un attimo viene tratto in inganno, quasi come Ruggiero, dalla perfezione e armonia di forme, in cui nessun dettaglio è stonato o fuori posto, al punto che il distico «ben si può giudicar che corrisponde / a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde» potrebbe benissimo essere interpretato non solo come ovidiano cenno alle forme nascoste dagli abiti, quanto in riferimento alla purezza interiore. Se non che l'ottava 16 – *in cauda venenum* – spezza l'incantesimo e denuncia la trappola nascosta sotto le apparenze angeliche, mettendo in evidenza l'antitesi fra il carattere malvagio della maga e il suo «soave riso», una doppiezza cui l'eroe non è in grado di resistere da solo e che amplifica l'ambiguità delle due belle donne, Bellezza e Leggiadria, che in apparenza avevano salvato Ruggiero dall'orda mostruosa, ma in realtà lo avevano attirato con la seduzione lì dove non poteva essere costretto ad andare con la forza.

A differenza di Didone, Alcina fa innamorare il suo ospite e lo tiene soggiogato per soddisfare il proprio desiderio; al contrario di Circe, che una volta privata della magia e resa inoffensiva cede al fascino dello straniero Odisseo e ne favorisce la missione, nell'idillio amoroso fra la maga e l'eroe ariostesco, sullo sfondo di un'isola, definitivamente connotata come *locus amoenus*, Ruggiero interpreta la parte debole della coppia e ricopre il ruolo in genere assegnato ai personaggi femminili, caratterizzati dall'attesa, dai sospiri, dal desiderio e dal dubbio:

¹²² Muñiz 2018: 89-90.

Ad ogni piccol moto ch'egli udiva,
sperando che fosse ella, il capo alzava:
sentir credeasi, e spesso non sentiva;
poi del suo errore accorto *sospirava*.
Talvolta uscia del letto e l'uscio apriva,
guatava fuori, e nulla vi trovava:
e maledì ben mille volte l'ora
che facea al trapassar tanta dimora.

Tra sé dicea sovente: -- Or si parte ella; --
e cominciava a noverare i passi
ch'esser potean da la sua stanza a quella
donde aspettando sta che Alcina passi;
e questi et altri, prima che la bella
donna vi sia, vani disegni fassi.
Teme di qualche impedimento spesso,
che tra il frutto e la man non gli sia messo.
(VII, 24-25)

A dimostrazione dell'impero della bellezza muliebre su intelletto e la virtù eroica, solo l'anello magico di Angelica, ricevuto da Melissa, permette a Ruggiero di liberarsi dall'incantesimo vedendo l'aspetto reale della maga: la bellezza diventa «feccia», la freschezza dell'insieme, un frutto «putrido e guasto», la splendida gioventù, il degrado ributtante di una vecchia:

[...]
Fece l'annel palese ancor, che quanto
di beltà Alcina avea, tutto era estrano:
estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia;
il bel ne sparve, e le restò la feccia.

Come fanciullo che maturo frutto
ripone, e poi si scorda ove è riposto,
e dopo molti giorni è ricondotto
là dove truova a caso il suo deposto,
si maraviglia di vederlo tutto
putrido e guasto, e non come fu posto;
e dove amarlo e caro aver solia,
l'odia, sprezza, n'ha schivo, e getta via:

così Ruggier, poi che Melissa fece
ch'a riveder se ne tornò la fata
con quell'anello inanzi a cui non lece,
quando s'ha in dito, usare opra incantata,
ritruova, contra ogni sua stima, invece
de la bella, che dianzi avea lasciata,

donna sì laida, che la terra tutta
né la più vecchia avea né la più brutta.

Pallido, cresco e macilente avea
Alcina il viso, il crin raro e canuto:
sua statura a sei palmi non giungea:
ogni dente di bocca era caduto;
che più d'Ecuba e più de la Cumea,
et avea più d'ogn'altra mai vivuto.
Ma sì l'arti usa al nostro tempo ignote,
che bella e giovanetta parer puote.

Giovane e bella ella si fa con arte,
sì che molti ingannò come Ruggiero;
ma l'annel venne a interpretar le carte,
che già molti anni avean celato il vero.
Miracol non è dunque, se si parte
de l'animo a Ruggiero ogni pensiero
ch'avea d'amare Alcina, or che la truova
in guisa, che sua fraude non le giova.

(VII, 70-74)

La doppiezza di Alcina, dunque, viene messa a nudo in termini antitetici e così, alla *descriptio puellae* precedente, si sostituisce l'elenco delle brutture sintetizzato dal verso «il bel ne sparve, e le restò la feccia», in cui il chiasmo enfatizza e contrappone gli estremi antitetici di bellezza e sordidezza. Soltanto la finzione infatti consentiva alla maga di legare a sé Ruggiero, avvolgendolo in un'atmosfera di piacere perpetuo (VII, 30-33), e –cosa ancor più significativa– di trasformarlo femminilizzandolo (VII, 53-55), tanto da far pensare a un principio di scambio tra il piacere perpetuo (fittizio) e la rinuncia alla propria identità, tra i sensi e la ragione, e in ultima istanza, tra la natura animalesca e l'arte della finzione:

L'amore nel mito ariostesco non è il figlio di una natura buona, o passibile di essere migliorata, come nel mito neoplatonico, ma di una natura matrigna, mostruosa e redimibile solo per via razionale. Perciò il regno di Alcina-Venere, nel quale i due giovani eroi conoscono le gioie dell'amore, è fin dall'inizio posto sotto il segno della Magia, cioè del simulacro, della finzione e della mostruosità. Tutto ciò che circonda Alcina è mostruoso, nel senso che *il mostruoso è ciò che è contro natura perché troppo la asseconda*. Alcina ama e odia gli uomini, nei quali induce, madre buona e perfida, la sovrumana (non umana) felicità e la metamorfosi bestiale. Essa è antichissima e potente: quando si rivelerà vecchia e immonda e giovane solo per

magia risorgerà in lei l'antico topos della Dea Natura che da vecchia si trasforma in giovane e da giovane in vecchia, nascosta sotto le spoglie dell'elegante dama di corte che Ruggiero ha amato.¹²³

Il breve intermezzo dedicato ad Alcina all'interno del poema – poche ottave sparse in soli quattro canti – si chiude su una nota affatto differente, che mostra un volto inatteso della maga. Sconfitta da Logistilla, contro cui aveva deciso di muovere con tutta la sua flotta, Alcina scappa sull'unica nave superstite: è disperata per essere stata abbandonata da Ruggiero e perché la sua natura di fata le impedisce di morire. Si completa così la trasformazione della maga da abile seduttrice a donna innamorata, abbandonata dall'uomo che desidera:

Fuggesi Alcina, e sua misera gente
arsa e presa riman, rotta e sommersa.
D'aver Ruggier perduto ella si sente
via più doler che d'altra cosa aversa:
notte e dì per lui geme amaramente,
e lacrime per lui dagli occhi versa;
e per dar fine a tanto aspro martire,
spesso si duol di non poter morire.

Morir non puote alcuna fata mai,
fin che 'l sol gira, o il ciel non muta stilo.
Se ciò non fosse, era il dolore assai
per muover Cloto ad inasparle il filo;
o, qual Didon, finia col ferro i guai;
o la regina splendida del Nilo
avria imitata con mortifer sonno:
ma le fate morir sempre non ponno.
(X, 55-56)

Alcina si trova dunque vittima della stessa passione con cui aveva sempre soggiogato le sue vittime; quindi anche nel mondo del meraviglioso è possibile assistere al ribaltamento tra ruolo maschile e femminile in modo analogo a quanto visto nella novella di Giocondo (XXVIII) e nelle novelle lombarde di Rinaldo (XLIII). L'allegoria della passione sensuale o del platonico "amore bestiale" si trasforma, da ultimo, in una figura umana che domanda compassione.¹²⁴

123 Beer 1987: 98 (corsivi miei).

124 «In the Orlando furioso the narrator lingers on Alcina's dilemma long enough to challenge

Ma c'è di più. La reazione di Alcina di fronte alla fuga di Ruggiero (VIII, 12-14) e la conclusione rovinosa del suo inseguimento (X, 48-56) si intrecciano narrativamente e in qualche modo riflettono e amplificano, in un ordine differente, le vicende di Olimpia. Come la contessa d'Olanda, infatti, anche Alcina è abbandonata con l'inganno; la sua reazione non è disperata, quanto rabbiosa, ma il risultato è analogo a quello ottenuto da Olimpia: per inseguire l'uomo di cui è innamorata perde tutto ciò che possiede, o sia la sua flotta e il suo esercito:

Oh di quante battaglie il fin successe
diverso a quel che si credette inante!
Non sol ch'Alcina alor non riavesse,
come stimossi, il fugitivo amante;
ma de le navi che pur dianzi spesse
fur sì, ch'a pena il mar ne capia tante,
fuor de la fiamma che tutt'altre avampa,
con un legnetto sol misera scampa.

(X, 54)

Nel continuo caleidoscopio del *Furioso*, dunque, i ruoli non sono mai fissi e anche l'affascinante maga, che la critica, fin dal Cinquecento, ha identificato con l'allegoria della seduzione e della lascivia, si può scoprire soggetta a un amore-follia non dissimile da quello che porta vicino alla rovina altre donne, come Olimpia, e parecchi uomini, inclusi grandi guerrieri come Orlando, Rinaldo e Rodomonte. Tuttavia, nel suo caso, lo stesso carattere allegorico della figura, quale antitesi della sorella Logistilla, contiene implicazioni di tipo filosofico sul contrasto natura/ragione. Una frontiera che attraversa il femminile e che il poema ariostesco tende, come abbiamo visto, a sfumare o a problematizzare.

once again her portrayal as a straightforward negative allegorical figure. She suddenly becomes a human-like figure demanding compassion and far more attention than she usually gets from scholars. The "assurda rivolta", as Saccone calls it, from villain to victim poses a point of interrogation; once again in the Alcina episode we must look beyond the surface for meaning», Mac Carthy 2004:343.

1.7.5 MELISSA, PROFETESSA E NUME PROTETTORE

Un personaggio che apparentemente sembra immune alla malattia d'amore – almeno nella linea narrativa principale – è l'altra maga, Melissa, che assiste la coppia eroica nel corso dell'intero poema e favorisce il matrimonio da cui discenderà la casa d'Este.¹²⁵

«Questa maga è un personaggio inventato dall'Ariosto»,¹²⁶ ma ovviamente per il suo ruolo di aiutante divino dell'eroe – di volta in volta Bradamante o Ruggiero o entrambi – i modelli più evidenti che si possono individuare nella tradizione epica sono di ascendenza classica: la dea Atena dell'*Iliade*, più di una volta suggeritrice occulta di Achille, e dell'*Odissea*, con la sua costante presenza di fianco a Odisseo o a Telemaco; addirittura diverse figure dell'*Eneide*, da Venere, impegnata a favorire l'impresa del figlio, a Mercurio, che interviene per esortare Enea a lasciare Cartagine e portare a termine la propria missione; dalla divinità latina Giuturna, che assume le fattezze di Camerte¹²⁷, per spronare i Rùtuli a combattere, e allontana, sebbene solo momentaneamente, un duello mortale tra il fratello Turno e il capo dei Troiani; alla Sibilla, sacerdotessa di Apollo, che dà indicazioni fondamentali a Enea, lo guida e lo accompagna nella sua discesa all'Averno. A queste figure va aggiunta, a nostro avviso, almeno quella del Virgilio dantesco, cui la stessa la maga si paragona velatamente nel primo incontro con Bradamante:

Tosto che spunti in ciel la prima luce,
piglierai meco la più dritta via
ch'al lucente castel d'acciai' conduce,
dove Ruggier vive in altrui balia.
Io tanto ti sarò compagna e duce,
che tu sia fuor de l'aspra selva ria:
t'insegnerò, poi che saren sul mare,
sì ben la via, che non potresti errare. –
(III, 63)

125 III, 9-75; VII, 38-43; 45-75; 77-79; VIII, 14-18; X, 64-65; XIII, 46-75; XXXVIII; XXXIX, 4-7; XLVI.

126 Rajna 1975: 130.

127 *Aen.* XII, 223-237; cfr. Ruscelli 1584:603; Rajna 1975:555.

La dittologia «compagna e duce» richiama gli epiteti¹²⁸ che Dante riserva alla sua guida nell'aldilà e il riferimento all'«aspra selva ria» non può che rafforzare questa suggestione.

“Sembra immune”, dicevamo, perché, come spiegato in precedenza (§ II 1.3.1.2), non è chiaro se questa Melissa benevola e provvidenziale debba essere collegata alla nobildonna mantovana di cui si narra nella novella “del nappo” (canto XLIII), lei sì vittima del desiderio amoroso. Qualora le due Melisse fossero da identificare, la vicenda raccontata dall'ospite lombardo a Rinaldo rappresenterebbe dunque un antefatto rispetto all'azione della maga nelle peripezie della coppia eroica. È molto interessante, a questo proposito, l'osservazione di Delcorno Branca,¹²⁹ che ha sottolineato come l'ultimo intervento di Melissa in vesti di *deus ex machina* si collochi a pochi canti di distanza dall'intermezzo delle novelle lombarde raccontate a Rinaldo, una posizione che sembra escludere una banale dimenticanza da parte dell'autore e anzi rafforza l'ipotesi della doppiezza di Melissa: da un lato la giovane maga innamorata e ingannatrice della novella, dall'altro la buona fata custode dei due amanti destinati a fondare la casa d'Este. Come argomentava Rajna, in questo caso avremmo una Melissa che è al tempo stesso Dama del Lago e Morgana, cioè nume tutelare e tentatrice:

Non ricorre a cotali arti la Dama del Lago, non Viviana o Niniana che abbia a dirsi, non Morgana, figure spesso confuse nei romanzi, sebbene diverse in origine. Tra di esse, può ben paragonarsi con Melissa la prima, per la vigile protezione che esercita su Lancilotto, ed il favore che concede agli amori suoi con Ginevra. Ma dove Melissa fa all'anonimo ospite di Rinaldo il dono funesto della coppa incantata (XLIII, 28), essa è Morgana, né più né meno. Così vediamo riunite in una stessa persona la fata buona e la malvagia; i contrari si conciliano, o piuttosto si confondono. Non è, a dir vero, da lodarne il poeta; ma anche di qui si può scorgere quanta attenzione occorra per distinguere gli elementi dei nostri romanzi. Poiché in Melissa, oltre alle due specie di fate, c'è, come s'è detto or ora, il negromante. Morgana, la Dama del Lago, Malagigi, si riassumono in lei, e la lasciano erede delle loro facoltà.¹³⁰

128 «Or va, ch'un sol volere è d'ambidue: / tu duca, tu signore, e tu maestro», Inf. II, 139-140.

129 Delcorno Branca 2007:131-133.

130 Rajna 1975:131-132.

Senza condividere il giudizio negativo di Rajna, che forse non apprezzava le figure complesse e contraddittorie, anche a questo personaggio si può applicare la chiave di lettura del doppio, rafforzata dal fatto che l'opposizione è tutta interna alla medesima figura di Melissa, la quale per di più, come vedremo fra poco, all'interno del poema ha a sua volta un doppio maschile antagonistico.

Come la Sibilla virgiliana, la maga evoca davanti agli occhi di Bradamante gli spiriti dei suoi discendenti più gloriosi, dal figlio Ruggierino al cardinale Ippolito d'Este (canto III), e una volta fuori dalla caverna indica alla guerriera come affrontare i pericoli rappresentati da Atlante e i suoi incantesimi. Come Mercurio con Enea, Melissa raggiunge Ruggiero, vittima della seduzione di Alcina, e lo richiama ai suoi doveri (canto VII). Come Giuturna, interrompe il duello fra Rinaldo e Ruggiero, cui sono affidate le sorti della guerra fra cristiani e saraceni per il sollievo di Bradamante, che non può sopportare uno scontro fra il promesso sposo e il proprio fratello (canto XXXIX). Come Atena, infine, soccorre Ruggiero, deciso a morire di stenti, e rende possibile il gesto di cortesia e magnanimità di Leone (canto XLVI).

A differenza dei modelli divini o sacri della tradizione classica, però, Melissa almeno in un'occasione vede frustrati i suoi sforzi. Quando indica a Bradamante, in pena per Ruggiero, come salvarlo dal palazzo di Atlante, la guerriera non segue le sue indicazioni, anzi dubita della buona fede della maga e cade anche lei vittima dell'incantesimo del palazzo (canto XIII). Questo dettaglio la accomuna più alle maghe e fate della tradizione cavalleresca che alle figure divine dell'epica classica e ne sottolinea l'umanità, sebbene accompagnata dalle conoscenze che fanno di lei una maga. Non a caso, infatti, caratteristiche di Melissa – oltre alla nobiltà («maga gentil», XIII, 47,5) – sono saggezza, conoscenza e preveggenza, come emerge dagli epiteti ricorrenti – «la dotta incantatrice» (III, 60, 2), «la dotta maga» (III, 62, 2), «la savia Melissa» (XXII, 27, 2), «la saggia incantatrice» (XLVI, 22, 5) – e dal riconoscimento che le riserva il narratore nel momento delle nozze fra Ruggiero e Bradamante:

Con eccellente e singolare ornato
la notte inanzi avea Melissa maga

il maritale albergo apparecchiato,
di ch'era stata già gran tempo vaga.
Già molto tempo inanzi desiato
questa copula avea quella presaga:
de l'avvenir presaga, sapea quanta
bontade uscir dovea da la lor pianta.
(XLVI, 76)

In questa ottava si ribadisce anche l'adesione emotiva della maga al fato dei due futuri sposi, già sottolineata in precedenza quando il narratore l'aveva rappresentata intenta a seguire le loro vicende attraverso uno stuolo di «spirti» che la informavano costantemente:

Questa Melissa, come so che detto
v'ho molte volte, avea sommo desire
che Bradamante con Ruggier di stretto
nodo s'avesse in matrimonio a unire;
e d'ambi il bene e il male avea sì a petto,
che d'ora in ora ne volea sentire.
Per questo spirti avea sempre per via,
che quando andava l'un, l'altro venìa.
(XLVI, 20)

Benevola, dunque, saggia e attenta, ma non infallibile, la maga si rivela dunque un tipo più complesso rispetto alle figure mitiche cui è ispirata.

Nel prosieguo della nostra analisi vedremo ulteriori manifestazioni del femminile nel *Furioso*, in particolare attraverso alcuni personaggi che, pur condividendo con Alcina e con Olimpia l'impero dell'amore, sembrano rispondere in modo più univoco all'idea del sacrificio e del martirio.

CAPITOLO II

PERSONAGGI FEMMINILI COMPLESSI

2.1. COME IFI E ARIANNA: *FOL'AMOR*, ABBANDONO E SDOPPIAMENTO

2.1.1 FIORDISPINA

Proprio sull'incontro fra Bradamante e Fiordispina si interrompeva l'opera di Boiardo, lasciata incompiuta per la sopraggiunta morte dell'autore. A partire da quella storia, accennata per la prima volta nell'ultimo canto dell'*Inamoramento di Orlando*, Ariosto ha elaborato una breve ma gustosa narrazione di secondo livello (XXV, 26-70), fondata proprio sulla confusione dei ruoli maschile e femminile, il travestimento, l'amore impossibile – almeno secondo l'etica del tempo – fra due donne e il tema del doppio gemellare. La principessa spagnola Fiordispina, di fede musulmana, si innamora infatti di Bradamante, credendola un uomo, e non sopporta di dover rinunciare a questa passione, tanto da accettare la storia inventata di Ricciardetto che finge di essere la propria sorella trasformata magicamente in uomo da una fata.

Per quanto riguarda il tema dell'amore fra donne, come segnalava anche Rajna,¹³¹ riprendendo le notazioni di Fioretti¹³² insieme a quelle di Dolce, Fórnari, e Panizzi, il riferimento più evidente è il personaggio ovidiano di Ifi nelle *Metamorfosi*.¹³³ Come Ifi, Fiordispina non è solo un'innamorata infelice, perché non è ricambiata, ma è anche senza speranza, dal momento che il suo amore non può manifestarsi liberamente e infrange le leggi della natura (ottave

¹³¹ Rajna 1975: 368-9.

¹³² Nisiely 1695: 429. «E che la cantafavola di Fiordispina e di Bradamante, e di Ricciardetto, è il successo tra Ifi e Jamte in Ovidio: ma realmente la vera pianta di simil infrascamento è nel Boiardo per l'appunto 1. 3. c. 8. e 9».

¹³³ Ovidio, *Met.* IX, 724-25 – st. 34: v. 726; 749-50 – st. 35: v. 728-32; 734 – st. 36: v. 733; 727-28; 736-37 – st. 37: v. 737-43.

26-49). Può essere considerato un caso di *fol'amor*, analogo ai diversi amori impossibili o irrealizzabili descritti dal poema,¹³⁴ ma con l'aggravante che non solo è proibito o illecito, ma fisicamente non può proprio essere consumato, al contrario degli esempi classici, cui si confronta la principessa, di passioni incestuose (Semiramide e il figlio, Mirra e il padre) o persino bestiali (Pasifae e il toro). L'amore tra donne è considerato tragico in quanto "senza fine", cioè non realizzabile, consistente quindi in un desiderio eterno perché eternamente insoddisfatto (ott. 38, 4). A differenza della Ifi ovidiana, però, che percepisce di essere sbagliata e desidera Iante in quanto donna – logicamente, del resto, visto che sin da piccola era stata educata come un maschio – Fiordispina non mette in discussione la propria femminilità,¹³⁵ ma prima sogna e poi prega gli dei perché Bradamante si trasformi in uomo, riferendosi per due volte nel giro di due strofe al sesso maschile come «miglior sesso»: «le par veder che 'l ciel l'abbia concesso / Bradamante cangiata *in miglior sesso*» (42, 7-8); «che con miracoli apparenti e noti / mutassero *in miglior sesso* costei!» (44, 3-4). Va detto che nonostante l'impossibilità dell'unione fra donne, l'autore evita una condanna morale del sentimento amoroso, anzi il racconto dei lamenti di Fiordispina provoca nella famiglia di Bradamante una reazione di pietà e di umana partecipazione: «Del lamento di lei poi nulla tacque,/ che di pietade l'anima ci punse» (48, 5-6).

In questo episodio di confusione di generi e continui travestimenti e *cross-dressing*, l'ambiguità e il ribaltamento – non solo del desiderio ma anche

¹³⁴ Denzel 2009: 9-10: «Quant à la folie amoureuse de Fleurdépine, elle semble comparable à celle de Roland. Comme dans le cas de la princesse d'Espagne, l'amour illicite du chevalier chrétien crée un schisme entre son âme et son corps. Ayant découvert qu'Angélique aime un autre que lui, Roland est en proie à la folie – son esprit est coupé de son corps. [...] Le « fol désir » de Fleurdépine cause également une distinction entre son corps – son identité sexuelle – et son esprit ou, mieux encore, son âme amoureuse. Mais, contrairement à Roland, Fleurdépine est consciente du caractère honteux de sa passion».

¹³⁵ Cfr. Primo 2007: 44: «Ifi non accetta la propria condizione femminile, che invece Fiordispina non vuole mutare: la "mancanza" non è in lei, ma nell'oggetto del suo amore. E infatti Ariosto, nel riscrivere i versi dell'impossibile sogno di trasformazione di Ifi (per mano del mitico artefice cretese), elimina proprio l'accento a un cambio di sesso da parte di Fiordispina, condensando tutte le possibilità di equivoci e di scambi nella metafora del nodo ("non potria scioglier quel nodo"). La situazione di Fiordispina sarebbe tutt'al più riconducibile ai casi di "inversione occasionale", nei quali l'inaccessibilità di un oggetto sessuale normale, può far dirigere la scelta oggettuale verso una persona del medesimo sesso, in altri termini, Fiordispina avverte l'innaturalità del suo sentimento, ma non riesce ad estirparlo. Per questo sogna il *prodigium*, cioè la trasformazione dell'oggetto del suo amore».

dei codici di comportamento fissati – emergono da subito, quando la principessa musulmana di fronte a quello che identifica come un cavaliere (anche se si tratta di Bradamante) conduce un vero e proprio corteggiamento, quasi usurpando il ruolo maschile, e infatti lo invita a caccia e poi prende l’iniziativa facendo in modo di trovarsi sola con l’amato, gli manifesta i propri sentimenti e «s’arrischia» fino al punto da rubargli un bacio furtivo:

E quando ritrovò la mia sirocchia
tutta coperta d’arme, eccetto il viso,
ch’avea la spada in luogo di conocchia,
le fu vedere un cavalliero aviso.
La faccia e le viril fattezze adocchia
tanto, che se ne sente il cor conquiso;
la invita a caccia, e tra l’ombrese fronde
lunge dagli altri al fin seco s’asconde.

Poi che l’ha seco in solitario loco
dove non teme d’esser sopraggiunta,
con atti e con parole a poco a poco
le scopre il fisso cuor di grave punta.
Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco
le mostra l’alma di disio consunta.
Or si scolora in viso, or si raccende;
tanto s’arrischia, ch’un bacio ne prende.
(XXV, 28-29)

Nella seconda parte della narrazione (ottave 50-70) il tono passa progressivamente dall’elegiaco al comico, con toni da *pochade*, quando Ricciardetto si presenta dalla giovane fingendosi Bradamante e partecipa con lei a un banchetto vestito da donna, salvo poi annunciare, una volta in camera da letto, che una ninfa lo ha trasformato da donna in uomo. Con estrema naturalezza, meno scandalosa per il pubblico del tempo anche perché si tratta di un personaggio di fede musulmana, Fiordispina non solo prende per buona la storia raccontata da Ricciardetto, ma anzi non perde tempo nell’approfittare della presunta trasformazione, che le permette di godere anche carnalmente della persona di cui si è innamorata:

così la donna, poi che tocca e vede
quel di ch’avuto avea tanto desire,

agli occhi, al tatto, a se stessa non crede,
e sta dubbiosa ancor di non dormire;
e buona prova bisognò a far fede
che sentia quel che le pareva sentire.
" Fa, Dio (disse ella), se son sogni questi,
ch'io dorma sempre, e mai più non mi desti".

Non rumor di tamburi o suon di trombe
furon principio all' amoroso assalto,
ma baci ch'imitavan le colombe,
davan segno or di gire, or di fare alto.
Usammo altr'arme che saette o frombe.
Io senza scale in su la ròcca salto
e lo stendardo piantovi di botto,
e la nimica mia mi caccio sotto.
(XXV, 67-68)

Caratterialmente Fiordispina appare come una donna appassionata e istintiva, pronta a cedere al desiderio amoroso e in grado di rivendicarlo anche contro i ruoli imposti dalla natura e dalla società;¹³⁶ anche se la potenziale carica eversiva del personaggio viene poi del tutto riassorbita dalla conclusione boccacesca della vicenda. Al momento dell'intervento di Ruggiero, infatti, di Fiordispina si sono già perse le tracce. La principessa si trova in due situazioni opposte: dapprima è un'innamorata infelice, che non può consumare la sua passione, ma fa di tutto per tenere con sé la donna amata; poi, invece, diventa oggetto del desiderio di Ricciardetto e risulta vittima del suo inganno, anche se partecipa attivamente all'amplesso e con personale soddisfazione, almeno secondo la versione dei fatti riportata dall'altro protagonista. A differenza di altre donne del poema, infatti, non è lei a raccontare la propria storia: è Ricciardetto, gemello di Bradamante, a narrarla a Ruggiero, il quale a sua volta, come vedremo in seguito, scoprirà di avere una sorella gemella: «E se non v'increscesse l'ascoltarmi, / cosa direi che vi faria stupire, / la qual m'occorse per assigliarmi / a lei: gioia al principio e al fin martire» (25, 1-4).

¹³⁶ «Il "disio" di Fiordispina è il motore di tutto l'episodio ariostesco, la condizione necessaria per lo svolgersi della vicenda che vede la giovane creatrice e promotrice dell'azione. Questo elemento costituisce già un primo legame con le vicende d'amore delle *Metamorfosi* ovidiane, tutte generate da un vedere e un desiderare che richiedono un soddisfacimento immediato. In Ovidio [...] le donne prendono raramente l'iniziativa amorosa, ma quando accade, si tratta di passioni più durevoli o più torbide. È quanto accade anche nella storia di Fiordispina, che, tuttavia, trascolora nel fiabesco». (Primo 2007: 40).

Di fronte a Ruggiero, che dal viso lo scambia per Bradamante anche se non riconosce la sua voce, Ricciardetto rivela la propria natura di “doppio” della sorella, cui somiglia a tal punto che nemmeno gli altri membri della famiglia, inclusa la madre, li possono riconoscere, se non dal taglio dei capelli:

-- Che voi m'abbiate visto esser potria
(rispose quel), che non so dove o quando:
ben vo pel mondo anch'io la parte mia,
strane aventure or qua or là cercando.
Forse una mia sorella stata fia,
che veste l'arme e porta al lato il brando;
*che nacque meco, e tanto mi somiglia,
che non ne può discerner la famiglia.*

Né primo né secondo né ben quarto
sète di quei ch'errore in ciò preso hanno:
*né 'l padre né i fratelli né chi a un parto
ci produsse ambi, scernere ci sanno.*
*Gli è ver che questo crin raccorcio e sparto
ch'io porto, come gli altri uomini fanno,
et il suo lungo e in treccia al capo avvolta,
ci solea far già differenza molta:*

ma poi ch' un giorno ella ferita fu
nel capo (lungo saria a dirvi come),
e per sanarla un servo di Iesù
a mezza orecchia le tagliò le chiome,
*alcun segno tra noi non restò più
di differenza, fuor che 'l sesso e 'l nome.*
Ricciardetto son io, Bradamante ella;
io fratel di Rinaldo, essa sorella.

(XXV, 22-24)

Nell'intero episodio di Fiordispina si registra quindi un caso complesso di sdoppiamento e rovesciamento maschile-femminile in varie fasi, secondo un crescendo che riguarda prima Bradamante (inizialmente vestita da cavaliere in armi, in seguito da donna) poi Ricciardetto (travestito da donna e in quelle vesti desiderato da altri cavalieri del castello). Nel corso di questi travestimenti e denudamenti, la figura di Bradamante sembra evocare un ermafrodito, per un misto di tratti virili («la faccia e le viril fattezze») e bellezza femminile su un corpo rivestito dall'armatura (una duplicità sottolineata in modo più marcato

rispetto a quanto avvenisse in Boiardo, III, VIII 64, 4-5: «pensò che fosse un qualche cavallero, / mirando il viso e sua forma giuliva»). Ed è significativo che Fiordispina si senta attratta precisamente da ciò, al punto da non cambiare parere quando scopre la natura di donna di Bradamante: questa continuità dell'attrazione sembra motivata non già dall'apparenza del guerriero, bensì dal coesistere del bel volto femminile su un corpo forte. Come ha fatto notare più di un commentatore,¹³⁷ da un lato abbiamo una donna virilizzata, dall'altra un uomo femminile, al punto da poter essere scambiato per la sorella, tanto che nella sua lettura Novella Primo, sulla scorta di Ferroni,¹³⁸ richiama appunto il mito ovidiano di Salmace ed Ermafrodito (*Met.* IV 285-388) a proposito «dell'indeterminatezza sessuale che l'individuo porta in se stesso»:

Ricciardetto riceve dunque gli abbracci di Fiordispina (che gli attribuisce una natura femminile) in abito maschile e viene fatto travestire da donna, ingenerando altri equivoci, che lo portano ad essere guardato «con lascivo sguardo» (XXV, 56, 8) da altri cavalieri in un ironico *qui pro quo*. Si potrebbe anche notare un rimando al mito di Salmace e Ermafrodito (*Met.* IV, 271-415) se si vuole vedere la radice del tema dello scambio dei gemelli di sesso differente nella scoperta dell'indeterminatezza sessuale che l'individuo porta in se stesso. Salmace, bellissima ninfa della Caria, innamoratasi del giovane Ermafrodito ottiene dagli dei di poter essere eternamente unita a lui¹³⁹.

C'è di più: gli attributi di Bradamante sono maschili e guerrieri, l'armatura e soprattutto la spada («che veste l'arme e porta al lato il brando» 22,6; «tutta coperta d'arme, eccetto il viso, / ch'avea la spada in luogo di conocchia» 28, 2-3), e i suoi modelli di riferimento sono «Ippolita e Camilla», un'amazzone e una guerriera vergine:

La mia sorella avea ben conosciuto
che questa donna in cambio l'avea tolta:

¹³⁷ Cfr. McLucas 1996: 40-42; Bateman 2007: 14: «to Boiardo's tale of Bradamante, the "masculine" woman desired by young Fiordispina, Ariosto adds the Amazon's oft-imagined counterpart: a feminine man».

¹³⁸ «[...] si può scorgere, mutata da segno negativo a segno positivo, una sottile eco dall'episodio ovidiano di Ermafrodito e Salmace (in cui il miscuglio tra i due sessi viene visto come qualcosa di minaccioso ed inquietante)», Ferroni 1982: 158.

¹³⁹ Primo 2007: 47.

né dar poteale a quel bisogno aiuto,
e si trovava in grande impaccio avvolta.
“Gli è meglio (dicea seco) s’io rifiuto
questa avuta di me credenza stolta
e s’io mi mostro femina gentile,
che lasciar riputarmi un uomo vile”.

E dicea il ver; ch’era viltade espressa,
conveniente a un uom fatto di stucco,
con cui sì bella donna fosse messa,
piena di dolce e di nettareo succo,
e tuttavia stesse a parlar con essa,
tenendo basse l’ale come il cucco.
Con modo accorto ella il parlar ridusse,
che venne a dir come donzella fusse;

*che gloria, qual già Ippolita e Camilla,
cerca ne l’arme; e in Africa era nata
in lito al mar ne la città d’Arzilla,
a scudo e a lancia da fanciulla usata.*
Per questo non si smorza una scintilla
del fuoco de la donna innamorata.
Questo rimedio all’alta piaga è tardo:
tant’avea Amor cacciato inanzi il dardo.
(XXV, 30-32)

Al contrario, Ricciardetto è sì un cavaliere, ma non è celebre né rispettato come la sorella e, come è stato notato, appare in scena in una situazione tipica di molti personaggi femminili, quella della “fanciulla in pericolo” (in questo caso, è l’intervento di Ruggiero a evitarne la condanna a morte: ott. 8-18); per di più risulta carente delle doti di eroismo e valore guerriero tipiche degli eroi epici: «At the same time it worth saying that he entered the story in the role of victim, requiring rescue of his future brother-in-law and in fact looking like a woman we already know, his sister».¹⁴⁰ Quando si presenta da Fiordispina, poi, indossa le armi della sorella e monta in sella al suo cavallo, in cui qualche critico ha visto due attributi fallici, atti a sopperire appunto all’insufficiente mascolinità del giovane:

Alors que Bradamante jouit d’une réputation en tant que femme
guerrière invincible, Ricciardetto n’est guère un paladin célèbre.
Cet aspect renforce l’androgynie de ces deux personnages, en

140 McLucas 1996: 41.

faisant de Ricciardetto un homme efféminé et de Bradamante une femme virile. Si le sexe masculin fait défaut à Bradamante, Ricciardetto ne possède pas le phallus symbolique de sa soeur. En effet, avant de se rendre chez Fleurdépine, Ricciardetto doit s'emparer de l'armure et du cheval de Bradamante— deux objets qui sont des symboles phalliques (Watt, 1998, 276). Il commet ce vol non seulement pour profiter de l'amour que la princesse éprouve pour Bradamante, mais également pour remédier à son manque d'un attribut phallique.¹⁴¹

Quando, infine, Ricciardetto si trova al castello, vuoi per il travestimento femminile vuoi per il viso identico a quello della sorella, non è la sua parte maschile ad attrarre Fiordispina, bensì quella femminile, sebbene poi sarà la sua fisiologia di uomo a rendere possibile l'unione e il soddisfacimento del desiderio sessuale, tanto che Denzel ha potuto ipotizzare una rappresentazione nascosta del desiderio lesbico:

Au lieu de continuer à désirer la partie masculine de la fausse Bradamante, Fleurdépine éprouve du plaisir à en souligner la féminité. Certes, cette péripétie a une fonction burlesque puisqu'elle vise à rendre la trame plus complexe par une sorte de mise en abîme – la femme habillée en homme devient l'homme habillé en femme – et à amuser le lecteur par ce trompe-l'œil littéraire. En outre, ce travestissement rappelle la première fois que Bradamante fût introduite à la cour du roi d'Espagne. Fleurdépine l'avait également habillée en femme pour deux raisons : elle ne voulait pas ternir sa réputation par le fait qu'elle invitait à sa cour un chevalier. En même temps, elle espérait éteindre sa flamme amoureuse homosexuelle en voyant Bradamante habillée en femme. Comme l'identité sexuelle de Ricciardetto/Bradamante est déjà connue à la cour, son travestissement en femme ne semble plus être justifié. Il faut se demander si cette forme complexe du «cross-dressing» a seulement pour but de divertir le public et de jouer avec les (fausses) apparences. Ne pourrait-on pas interpréter l'amitié insolite entre Ricciardetto et Fleurdépine comme un désir lesbien caché, une forme de «romantic friendship», selon l'expression de Lillian Faderman?¹⁴²

Per quanto sia suggestiva una lettura basata sulla fondamentale androginia di ogni individuo, che contiene in sé una componente maschile e una

141 Denzel 2009: 12.

142 Denzel 2009: 16.

femminile, e sul desiderio di riunire questi due aspetti,¹⁴³ per un'interpretazione complessiva del poema sembra più pertinente il tema del passaggio e dello scambio da un genere all'altro e del doppio gemellare, che appunto nel personaggio di Bradamante trova la sua rappresentazione più complessa, come vedremo in § III 5. Novella Primo riporta questa bifrontalità alla duplice natura della guerriera, che nella conclusione del poema, secondo una lettura comune, abbandonerebbe le vesti epiche per ritornare nell'alveo di una femminilità tradizionale e più rassicurante, in quanto meno rivoluzionaria. Su questo punto, però, varrà la pena ritornare più avanti dal momento che la situazione è molto più intricata e meno lineare di quanto sia stato rilevato finora:

Comunque, la questione che interessa il *Furioso* non è forse tanto quella dell'ambiguità sessuale in quanto tale, quanto piuttosto più specificatamente quella del processo di adattamento alla sessualità predominante, questione che è legata direttamente al tema dell'educazione e maturità di Ruggiero e Bradamante che infatti, prima del matrimonio, tornerà in famiglia, riassumendo compiti prettamente femminili.¹⁴⁴

Tornando a Fiordispina, la sua funzione è fondamentalmente simbolica e per questo, una volta esaurita, sparisce nel seguito del poema: permette cioè di evidenziare il circolo vizioso dell'opposizione maschio/femmina sempre sull'orlo di non reggere, di capovolgere in "simiglianza" imperfetta, in quasi identità, come emerge in modo esplicito dalle formule «che femina ami femina» (38, 4) e «com'io fossi femina mi veste» (55,3) in cui la natura di sdoppiamento dei fatti viene apertamente sottolineata. Questo ragionamento si rafforza nel confronto con l'episodio di Giocondo e re Astolfo, analizzato *supra* (§ II 1.2.2).

143 «Nel poema ariostesco, se Fiordispina ama la stessa persona in entrambi gli aspetti sessuali, si può forse anche dire che Bradamante presenta in se stessa la duplice personalità maschile e femminile, e appare in un caso uomo (a Fiordispina) e donna in un altro (a Ruggiero). E qui messa in risalto la fondamentale androginia di ogni individuo, il quale solo in un lungo processo evolutivo ritrova la propria identificazione prevalente, pur conservando tracce di entrambi i sessi». Primo 2007: 48. «Oltre a proporre il tema della ricerca della propria identità sessuale, la "favola" ariostesca dimostra da un lato come l'amore si correli ad un desiderio di completezza, dall'altro rappresenta l'impossibilità, ontologicamente connaturata all'uomo, di realizzarlo. Questo aspetto dell'eros, poi mirabilmente scandagliato dalla psicoanalisi, era già stato delineato da molti esponenti della classicità tra cui Platone, Lucrezio (*De rerum natura*, IV, 1108 segg.) e per l'appunto Ovidio». (Primo 2007: 53).

144 Primo 2007: 48.

Peraltro, come fa notare Ferroni, attraverso il personaggio della giovane principessa musulmana assistiamo alla rivendicazione del protagonismo femminile anche nell'erotismo: «Il desiderio di Fiordispina fornisce [...] il punto di vista di tutta la prima parte del racconto di Ricciardetto, dove è più volte esplicitamente nominato [...]». Viceversa «in tutta la tradizione comico-novellistica degli scambi di persona erotici il ruolo di partenza della donna è sempre passivo [...]. Il “disio” di Fiordispina è invece la condizione necessaria per la stessa progettazione dello scambio grazie a cui esso trova compimento e realizzazione; ben lontana da ogni passività, Fiordispina è invece la creatrice, con l’“errore” già narrato dal Boiardo, di tutta la corrente erotica che investe l'episodio ariostesco».¹⁴⁵

Con la sua testarda e spontanea volontà di soddisfare la propria passione amorosa, la figlia di Marsilio diventa così portavoce di tutte le donne che desiderano e non sono disposte a rinunciare al loro «disio», anche quando può apparire del tutto irrealizzabile.

¹⁴⁵ Ferroni 1982: 146-147.

2.1.2 OLIMPIA (IX, 19-87; X, 1-34; XI, 28-80)

L'amore folle o comunque talmente forte da portare chi lo prova ai limiti della logica, fino a distruggere la propria esistenza e perdere affetti e beni materiali, è uno dei motivi conduttori¹⁴⁶ anche del lungo episodio di Olimpia, una delle aggiunte della terza edizione del *Furioso* suddivisa in due tronconi (da IX, 19-87 a X, 1-34 e poi XI, 28-80). L'infelice figlia del conte d'Olanda appare nel poema al canto IX quando Orlando, sempre alla ricerca di Angelica, fa naufragio con la sua imbarcazione mentre stava per raggiungere l'Inghilterra e approda ad Anversa, dove un vegliardo gli chiede di soccorrere una dama che ha bisogno di aiuto. Orlando accetta e incontra Olimpia, chiusa nel suo castello e vestita di nero:

una donna trovò piena di lutto,
per quanto il viso ne facea segnale,
e i negri panni che coprian per tutto
e le loggie e le camere e le sale.

(IX, 21, 3-6)

È lei stessa che, in un'ampia analessi, racconta la propria vicenda e implora l'eroe di liberare il suo promesso sposo Bireno dal crudele Cimosco, re di Frisia, che aveva mosso guerra all'Olanda dopo che Olimpia aveva rifiutato di sposare suo figlio Arbante, salvo poi farlo uccidere (IX 40-41) una volta costretta alle nozze. Orlando fa ricongiungere i due innamorati, ma Bireno, incapricciatosi nel frattempo della figlia di Cimosco, abbandona la fedele Olimpia su una spiaggia deserta. Sarà ancora una volta Orlando a salvarla proprio mentre sta per essere data in pasto all'Orca sull'isola di Ebuda.

Nella creazione e rappresentazione di questo personaggio, Ariosto si è

¹⁴⁶ Mac Carthy 2003: 104 delinea un'Olimpia più «sconsiderata» che «fedele», specie se paragonata ad altre donne in pericolo e a Bradamante: «I argue, however, that the Dutch princess is more foolhardy than faithful. I compare her unfavourably to other Ariostean damsels in distress and to Bradamante, Ariosto's true *vergine saggia*. I argue that by explicitly declaring Olimpia a "paragon of fidelity" and then implicitly describing an ingenuous and often cruel princess, Ariosto stealthily in-jects an element of harsh realism and cynicism into his epic poem».

servito di più modelli offerti dalla tradizione, ma ancora una volta con elementi innovativi e una notevole libertà di rielaborazione: la decapitazione dello sposo nella stanza nuziale (IX 41) non può non ricordare la Giuditta biblica,¹⁴⁷ mentre l'ostinazione e la volontà di ottenere la morte dei suoi nemici la ricollegano alla Medea tragica; invece la scena dell'abbandono sull'isola richiama l'Arianna delle *Metamorfosi* (VIII, 152-156) e delle *Heroides* di Ovidio (*Her.* X), oltre che del carme LXIV di Catullo, (vv. 116-264);¹⁴⁸ quanto al *topos* della "donna incatenata" con l'esposizione all'Orca, esso risale ancora a Ovidio e alla sua Andromeda (*Met.* VIII, 663-768). Ma non si può tacere il riferimento, rilevato già dai primi commentatori del poema,¹⁴⁹ alla Didone innamorata e poi abbandonata nel libro IV dell'*Eneide*. Il riutilizzo dei modelli di Arianna e di Didone è evidente quando la donna si risveglia sola, vede in lontananza l'imbarcazione che si allontana e si rende conto che non ha più nulla, visto che ha consegnato sé stessa e il proprio regno all'uomo che amava, il quale l'ha ripagata con il tradimento e l'abbandono. La prospettiva migliore per lei, a questo punto, è morire sbranata dalle fiere, piuttosto che finire in mano ai pirati. Il risveglio e la sorpresa dell'abbandono ripercorrono il modello ovidiano («Nessuno truova: a sé la man ritira: / di nuovo tenta, e pur nessuno truova. / Di qua l'un braccio, e di là l'altro gira; / or l'una, or l'altra gamba; e nulla giova»), invece l'invettiva contro l'uomo traditore («perfido», «crudel») e il furore bacchico («Si straccia i crini, e il petto si percuote») la ricollegano alla regina di Cartagine, carica di risentimento e incredula del proprio destino:

[...]
 Né desta né dormendo, ella la mano
 per Bireno abbracciar stese, ma invano.

*Nessuno truova: a sé la man ritira:
 di nuovo tenta, e pur nessuno truova.
 Di qua l'un braccio, e di là l'altro gira;*

¹⁴⁷ Zanini-Cordi 2007: 43 fa riferimento all'analoga vendetta portata a termine nell'intimità coniugale dopo le nozze: «Revenge is consummated in the moment of conjugal intimacy right after the wedding, in a scene that would remind the early modern reader of the oft-retold and painted story of Judith and Holofernes».

¹⁴⁸ Si veda Balducci 1993: 303.

¹⁴⁹ Così postillava l'erudito Anton Maria Salvini, come riporta argomenta con ampiezza Girotto 2011: 111-114.

or l'una, or l'altra gamba; e nulla giova.
Caccia il sonno il timor: gli occhi apre, e mira:
non vede alcuno. Or già non scalda e cova
più le vedove piume, ma si getta
del letto e fuor del padiglione in fretta:

e corre al mar, graffiandosi le gote,
presaga e certa ormai di sua fortuna.
Si straccia i crini, e il petto si percuote,
e va guardando (che splendea la luna)
se veder cosa, fuor che 'l lito, puote;
né, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.
Bireno chiama: e al nome di Bireno
rispondean gli Antri che pietà n' avieno.
[...]

E con la faccia in giù stesa sul letto,
bagnandolo di pianto, dicea lui:
-- Iersera desti insieme a dui ricetto;
perché insieme al levar non siamo dui?
O perfido Bireno, o maladetto
giorno ch'al mondo generata fui!
Che debbo far? che poss io far qui sola?
chi mi dà aiuto? ohimè, chi mi consola?
[...]

Io sto in sospetto, e già di veder parmi
di questi boschi orsi o leoni uscire,
o tigri o fiere tal, che natura armi
d' aguzzi denti e d'ugne da ferire.
Ma quai fere *crudel* potriano farmi,
fera crudel, peggio di te morire?
darmi una morte, so, lor parrà assai;
e tu di mille, ohimè, morir mi fai.
[...]

Tu m'hai lo stato mio, sotto pretesto
di parentado e d'amicizia, tolto.
Ben fosti a porvi le tue genti presto,
per aver il dominio a te rivolto.
Tornerò in Fiandra? ove ho venduto il resto
di che io vivea, ben che non fossi molto,
per sovenirti e di prigionie trarte.
Mischina! dove andrò? non so in qual parte.

Debbo forse ire in Frisa, ove io potei,
e per te non vi vòlsi esser regina?
il che del padre e dei fratelli miei
e d'ogn'altro mio ben fu la ruina.
Quel c'ho fatto per te, non ti vorrei,
ingrato, improverar, né disciplina
dartene; che non men di me lo sai:
or ecco il guiderdon che me ne dai.

Deh, pur che da color che vanno in corso
io non sia presa, e poi venduta schiava!
*Prima che questo, il lupo, il leon, l'orso
venga, e la tigre e ogn'altra fera brava,
di cui l'ugna mi stracci, e franga il morso;
e morta mi strascini alla sua cava. --
Così dicendo, le mani si caccia
ne' capei d'oro, e a chiocca a chiocca straccia.*
(X, 20,7-8; 21-22; 27; 29; 31-33)

Occorre, però, evidenziare gli elementi in cui la narrazione del Furioso si distacca dai modelli e cercare di penetrarne i motivi. Innanzitutto va sottolineato come sia per Arianna sia per Didone la separazione dall'eroe segni la conclusione del percorso terreno per il personaggio femminile: nel primo caso con le nozze divine con Dioniso, nel secondo con la morte autoinflitta, accompagnata da una maledizione. Per Olimpia, invece, c'è spazio per un'ulteriore situazione di pericolo e addirittura per un lieto fine con Oberto d'Ibernia che, prendendola per sposa, «di contessa la fe' gran regina» (XI, 80, 8).

Ma anche la caratterizzazione del personaggio maschile cambia notevolmente. Come è stato sottolineato di nuovo recentemente, le donne abbandonate del mito sono «vittime impure»,¹⁵⁰ perché hanno tradito il loro γένος per abbracciare un uomo straniero e dunque sono condannate all'isolamento e all'esclusione dalla società, dal momento che hanno rinunciato alla comunità d'origine, da cui sono ripudiate, ma rimangono comunque estranee alla nuova. L'eroe, da parte sua, deve staccarsi da loro in un rifiuto simbolico della barbarie in favore della civiltà:

The abandoned woman of myth is normally an impure victim: she is at fault for having transgressed the laws of her community (often causing death in her family) to fulfill her sensual desire stirred by a foreigner. It is the monstrous, "unnatural", or rather uncivilized, because untamable and passionately "natural", aspect of woman that is revealed; it is her potential for subverting social rules that the hero, representative of patriarchal culture, needs to reject.¹⁵¹

150 Questa chiave interpretativa era già stata avanzata per Olimpia da Balducci 1993: 304-305.

151 Zanini-Cordi 2007:46.

Come al solito, però, Ariosto rielabora e aggiorna la simbologia mitica. Infatti, se è vero che Olimpia, almeno in parte, ha rinunciato a svolgere fino in fondo il suo dovere dinastico di favorire un'alleanza politica fra il padre e il potente vicino Cimosco, Bireno non è affatto l'eroe civilizzatore disposto a rinunciare alla passione in nome di un bene superiore e collettivo, come lo era Enea; anzi è un personaggio opaco e vile, che cede a una passione del tutto carnale, rappresentata anche in termini svilenti, relativi al campo del cibo e della gola:

Di sopra io vi dicea ch'una figliuola
del re di Frisa quivi hanno trovata,
che fia, per quanto n'han mosso parola,
da Bireno al fratel per moglie data.
Ma, a dire il vero, *esso v'avea la gola;*
che vivanda era troppo delicata:
e riputato avria cortesia sciocca,
per darla altrui, *levarsela di bocca.*
(X, 10)

In conclusione Bireno sarà punito con la morte per il suo oltraggio (XI, 79), ma il punto è che probabilmente Olimpia aveva commesso un errore di valutazione nei suoi confronti. In questo si manifesta la mancanza di razionalità e di misura nei sentimenti di amore e «fede» della donna. Da un lato nella fiducia immotivata che ripone nel suo amato,¹⁵² attribuendo il tempo trascorso presso di lei dal duca di Selandia a una precisa volontà e non alle avverse condizioni meteorologiche e non riuscendo a discernere le apparenze («quel ch'appareva fuori») dalla realtà, afferrata a una professione di fede che appare volontaristica quanto più è insistita:

Duca era di Selandia, e se ne giva
verso Biscaglia a guerreggiar coi Mori.
La bellezza e l'età ch'in lui fioriva,
e li non più da me sentiti amori
con poca guerra me gli fêr captiva;

¹⁵² A questo proposito cfr. anche Mac Carthy 2003:106, secondo cui «overemphasis on the verb credere 'to believe' and use of the verb apparire 'to appear' underline Olimpia's insecurity about Bireno's feelings. Her own words suggest an implicit doubt as to the correctness of Olimpia's perception. No evidence of the duke's commitment to Olimpia is provided. Nevertheless, Olimpia unwisely entrusts her virginity and her realm to the errant young duke».

tanto più che, *per quel ch'apparea fuori,*
io credea e credo, e creder credo il vero,
ch'amassi et ami me con cor sincero.

(IX, 23)

Questo atteggiamento la ricollega certamente alla Didone virgiliana, cui i gesti e gli atti, pur in assenza di promesse concrete da parte di Enea, erano stati sufficienti per credere all'amore del troiano e indurla a infrangere la fedeltà al marito morto, venendo meno anche ai suoi doveri di regina.

Dall'altro lato, appunto, l'assenza di senno di Olimpia si manifesta nell'estremismo delle sue reazioni: prima l'*aut-aut* che pone al padre, con la morte preferita alle nozze imposte («dico a mio padre, che prima ch'in Frisa / mi dia marito, io voglio essere uccisa», IX, 26, 7-8), poi l'ostinazione fino al *cupio dissolvi* in cui trascina sé stessa, ma soprattutto la famiglia e il regno, e infine la ferocia¹⁵³ che usa contro l'ignaro Arbante, colpevole solo di avere un padre crudele e vendicativo. Tutti segnali che, come scrive Balducci, indicano un «contenuto dionisiaco» e un «eccesso di eticità»:

L'onestà e il decoro di Olimpia, la sua assoluta devozione quasi romantica a quell'ideale che si incarna nell'amato Bireno, svela infatti, in filigrana, un indubbio contenuto dionisiaco, un cromatismo eccessivo, nel vortice abnorme e insospettabile delle sue conseguenze. Separata temporaneamente dall'uomo che ama, pur di non abiurare le sue promesse di fedeltà, non esita a far nascere una guerra, rifiutando le offerte del figlio del re di Frisa; anche se non direttamente, provoca comunque la morte dei fratelli e del padre, conducendo il proprio stesso regno sull'orlo della rovina, esasperando inoltre il suo popolo, tanto da indurlo al tradimento. Olimpia è dunque un personaggio che nel proprio idealismo totale tende all'esagerazione, ad un tipo di eccesso di eticità che rischia spesso di svilupparsi nel suo contrario.¹⁵⁴

Il tema dell'eccesso di «fede», la «Santa Fé» cui è dedicato l'esordio del canto XXI, ritornerà anche, come vedremo, per Zerbino, il quale oltre alla fedeltà nei confronti dell'amata Isabella, manterrà fede alla parola data al punto

¹⁵³ Mac Carthy 2003: 113 vede nell'Olimpia «crudele e vendicativa» un nuovo tipo di figura femminile introdotta nell'ultimo *Furioso*: «Not only is she ingenuous and foolhardy, then, Olimpia is also cruel and vindictive. A new and resilient breed of female figure has been introduced into this final *Orlando Furioso*».

¹⁵⁴ Balducci 1993: 305.

da restare al servizio di una vecchia perversa (Gabrina) contro i propri stessi interessi e contro la logica. La questione, quindi, si sposta in qualche modo sul destinatario della «Santa Fé», tanto che, nell'evoluzione del poema, i destini dei personaggi sembrano premiare un atteggiamento più razionale e improntato al buon senso, a scapito di quell'«idealismo totale» che accomuna Olimpia e Zerbino, oppure Grifone e Orlando, insieme a Rinaldo e a tutti i pretendenti di Angelica, come fa notare anche Zanini-Cordi, che oltre al precedente di Arianna cita anche la Fiammetta dell'*Elegia* boccacciana:

The key to understanding Olimpia's actions before the abandonment lies in the modality of her seduction, which strikingly resembles more that experienced by Boccaccio's Fiammetta than that by Ariadne. In canto 9 Olimpia introduces herself to Orlando as a seduced woman, but one, it seems, who has been beguiled more by a distorting, idealized notion of love, which has a long literary history, than by Bireno himself. If the role of woman is that of object of exchange between men, as it largely is for early modern society in general and for Ariosto in particular, then her resistance to the patriarchal economy in light of this kind of literary seduction will bring inevitable condemnation by the poet. Olimpia is prompted to action in conformity to this literary model of seduction, which in turn subscribes to the ideal of veiled fede described by Ariosto in a crucial passage at the beginning of canto 21. This blind, absolute fede leads the character to excessive actions, and will be the cause of her abandonment in the second part of her story.¹⁵⁵

A questo proposito Segre¹⁵⁶ ha suggerito che l'episodio di Olimpia serva anche a riequilibrare lo spazio riservato a Orlando rispetto a quello, sproporzionatamente più ampio, dedicato a Ruggiero nelle due prime edizioni. Oltre a questa funzione, però, il personaggio di Olimpia anticipa in qualche modo e riflette, dalla prospettiva femminile, la parabola di un amore altrettanto irrazionale e malriposto di quello del conte franco. Correttamente a nostro parere è stato evidenziato come l'intervento di Orlando, a prima vista coerente con l'etica cavalleresca, si riveli in realtà velleitario e «donchisciottesco» dal momento che viene a mancare il lieto fine per la donzella in pericolo, che anzi si

155 Zanini-Cordi 2007: 39.

156 Segre 1966: 31-32.

viene a trovare in un pericolo maggiore e incombente, mentre il paladino si avvia alla *quête* che lo porterà alla follia:

At first glance, then, the Olimpia episode facilitates the development of Orlando's identity as invincible champion of fidelity and chivalry. From a closer viewpoint, however, Orlando's exploits in Olimpia's story may be considered quixotic. The errant-knight's chivalric behaviour does not suffice to ensure a lieto fine for Olimpia and Bireno. It would appear that the ideological and political framework that once supported society has evolved, and Orlando's faithful adherence to the chivalric code is ultimately ineffectual against the emerging order. The Olimpia episode appears to function in the final edition of the *Orlando Furioso* as an added insight into Orlando's eventual insanity. It is here that the process of degradation which terminates in Orlando's madness in canto 23 begins.¹⁵⁷

Come Olimpia, infatti, mette a repentaglio e distrugge il suo intero mondo per una *fol'amor*, venendo meno ai suoi doveri nei confronti del padre e del suo stesso popolo – che non a caso decide di consegnarla al nemico – così Orlando ha abbandonato i doveri di cavaliere nei confronti di Carlo Magno e del popolo cristiano per l'amore di una donna che non lo desidera. I due condividono una visione offuscata della realtà, come sottolinea ancora Zanini-Cordi: «Olimpia and Orlando share many traits, especially the incapacity to read reality, which prevents them both from functioning socially but induces Orlando to reinstate Olimpia into society after her abandonment by Bireno».¹⁵⁸

Non a caso in entrambe le situazioni in cui finisce per salvare Olimpia, il paladino ha per obiettivo trovare Angelica e, anzi, può intervenire nell'episodio dell'Orca (XI, 30 sgg.) proprio perché aveva stabilito di raggiungere l'isola di Ebuda con la segreta aspirazione di salvare la sua amata, come egli stesso ammetterà dopo aver compiuto l'impresa: «quivi non per Olimpia, ma venuto / per dar, se v'era, alla sua donna aiuto» (XI, 76, 7-8).

La complessità delle situazioni in cui si trova Olimpia e la distanza anche temporale delle vicende che la vedono protagonista prima dell'arrivo di Orlando mostrano due facce diverse di questo personaggio, il che ha dato adito a lettori e

¹⁵⁷Mac Carthy 2003: 116.

¹⁵⁸Zanini-Cordi 2007:38.

interpreti per evidenziarne una presunta incoerenza o involuzione,¹⁵⁹ senza considerare che a condizioni diverse corrispondono reazioni diverse. L'Olimpia del passato, rievocata nelle sue stesse parole, appare come una giovane donna decisa: una fanciulla innamorata e fedele, ostinata nel suo rifiuto di uno sposo che non desidera, astuta nel simulare l'accettazione delle nozze per poi uccidere il marito (analogamente a ciò che fa Drusilla¹⁶⁰ e in parte, come vedremo, Isabella, che invece uccide sé stessa); costante nel suo amore e pronta a consumare ciò che le resta del suo patrimonio e, in fine, persino a sacrificarsi per salvare la vita dell'uomo che ama.

Nella narrazione di primo livello, invece, Olimpia riveste un ruolo passivo, viene, infatti, tenuta lontano dalla battaglia contro Cimosco per volontà di Orlando e successivamente subisce le scelte altrui, per ritrovarsi tradita, ingannata e abbandonata proprio dall'uomo per cui aveva perso tutto: padre, fratelli, palazzi, denaro e titolo. Questa condizione di passività si traduce nel minuzioso ritratto che ne fa il narratore, descrivendola legata a una roccia in attesa di essere raggiunta e divorata dall'Orca. Ne emerge una donna certamente bellissima e desiderabile, ma anche una donna-oggetto, che non può nemmeno coprirsi con le mani e le cui bellezze fisiche emergono riflesse dallo sguardo carico di desiderio degli uomini che la osservano:

Era il bel viso suo, quale esser suole
da primavera alcuna volta il cielo,

159 Per esempio, secondo Zanette «ci troviamo in presenza di un'Olimpia dai due volti: uno è quello tragico e tremendo della lotta contro Cimosco, l'altro quello elegiaco e soave dell'abbandono», in EMILIO ZANETTE, *Conversazioni sull'Orlando furioso*, Pisa, Nistri-Lischi, p. 105. Anche Finucci sostiene che la contessa d'Olanda, rappresentata come raziocinante e volitiva nel canto IX, viene successivamente punita per la sua eccessiva autonomia e ricondotta a un destino più consono a una donna e "normalizzata" nei canti X e XI, quando appare passiva e incapace di agire e quasi di parlare: «... there are actually two Oлимпias, one assertive and the other passive, and especially two stories, one in Canto 9 and the other, quite different, in Cantos 10 and 11», in FINUCCI, *Op. cit.*, p. 147; cfr. pp. 147 – 168.

160 Dalla Palma 1984: 105: «è anche la storia di Drusilla che, come Olimpia, è stata privata a forza dell'OAA (Olindro); e poi c'è la punizione di una figura che impersona l'Autorità: questa volta è Marganorre, era Cimosco nella storia di Olimpia». Anche Mac Carthy 2003: 112 associa le tre donne nell'opposizione a un pretendente sgradito, quantunque sembra dimenticare che anche l'episodio di Marganorre e Drusilla era assente nelle prime due edizioni del poema: «To avenge her dead family and dispossessed kingdom, Olimpia conspires to murder her betrothed, Cimosco's son. In this insert, Isabella and Drusilla of the earlier *Orlando Furioso* are intentionally recalled».

quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
si sgombra intorno il nubiloso velo.
E come il rosignuol dolci carole
mena nei rami alor del verde stelo,
così alle belle lagrime le piume
si bagna Amore, e gode al chiaro lume.

E ne la face de' begli occhi accende
l'aurato strale, e nel ruscello amorza,
che tra vermigli e bianchi fiori scende:
e temprato che l'ha, tira di forza
contra il garzon, che né scudo difende
né maglia doppia né ferigna scorza;
che mentre sta a mirar gli occhi e le chiome,
si sente il cor ferito, e non sa come.

Le bellezze d'Olimpia eran di quelle
che son più rare: e non la fronte sola,
gli occhi e le guancie e le chiome avea belle,
la bocca, il naso, gli omeri e la gola;
ma discendendo giù da le mammelle,
le parti che solea coprir la stola,
fur di tanta escellenzia, ch'anteporse
a quante n'avea il mondo potean forse.

Vinceano di candor le nievi intatte,
et eran più ch'avorio a toccar molli:
le poppe ritondette parean latte
che fuor dei giunchi allora allora tolli.
Spazio fra lor tal discendea, qual fatte
esser veggian fra piccolini colli
l'ombrese valli, in sua stagione amene,
che 'l verno abbia di nieve allora piene.

I rilevati fianchi e le belle anche,
e netto più che specchio il ventre piano,
pareano fatti, e quelle coscie bianche,
da Fidia a torno, o da più dotta mano.
*Di quelle parti debbovi dir anche,
che pur celare ella bramava invano?*
Dirò insomma ch'in lei dal capo al piede,
quant'esser può beltà, tutta si vede.

Se fosse stata ne le valli Idee
vista dal pastor frigio, io non so quanto
Vener, se ben vincea quelle tre dee,
portato avesse di bellezza il vanto;
né forse ito saria ne le Amiclee
contrade esso a violar l'ospizio santo;
ma detto avria: -- Con Menelao ti resta,
Elena, pur; ch'altra io non vo' che questa. --

E se fosse costei stata a Crotone,
quando Zeusi l'immagine far vòlse,
che por dovea nel tempio di Iunone,
e tante belle nude insieme accolse;
e che, per una farne in perfezione,
da chi una parte e da chi un'altra tolse:
non avea da tôrre altra che costei;
che tutte le bellezze erano in lei.

(XI, 65-71)

Dal punto di vista funzionale, per ben due volte, nel primo e nell'ultimo incontro con Orlando, Olimpia si presenta dunque nelle vesti di fanciulla in pericolo che affida un'impresa all'eroe; e nel passaggio dall'analessi alla diegesi principale la sua situazione si ribalta: da donna che rifiuta un pretendente e uccide persino il marito impostole, si ritrova nei panni della donna inerme e abbandonata. Va sottolineato, comunque, che Olimpia, oltre a esprimere il proprio stato d'animo in più di un monologo – a differenza del suo amante-traditore, Bireno, di cui il lettore non ascolta mai la voce – ha il privilegio di raccontare in prima persona la propria storia e si rivela capace di opporsi efficacemente al suo avversario Cimosco, tanto da infliggergli una perdita gravissima, la morte del figlio, attraverso le qualità di astuzia e coraggio di cui è dotata.

Nella sua vicenda non pare che emerga il rifiuto di un'impropria indipendenza femminile, degna di punizione, come suggerisce Finucci; piuttosto, l'autore-narratore usa questa vicenda esemplare per rappresentare una volta di più gli errori e gli eccessi cui può condurre l'amore, specie se malriposto come nel caso di Olimpia o non corrisposto come in quello di Orlando: un sentimento che se non viene dominato porta alla follia e all'autodistruzione, sia le donne sia gli uomini.

Da questo punto di vista è utile anche un confronto con la storia di Dalinda e di Ginevra. Come quest'ultima, Olimpia è una principessa che, per amore, rifiuta qualunque altro pretendente; come Dalinda, la sua fedeltà amorosa la rende cieca nei confronti dell'immeritevole amante:

Ella a Bireno, a cui con nodo eterno
la legò Amor d'una catena dura,
de lo stato e di sé dona il governo.

(IX 86, 3-5)

Peraltro questa passione è ancora più estrema, tanto da spingerla a uccidere il marito impostole e a mandare in rovina ogni altro bene e possesso fino alla completa solitudine. La fusione, per così dire, in una sola figura dei ruoli svolti da Ginevra e dalla sua cameriera rende più nitida la problematica del personaggio il cui carattere bifronte viene così messo in evidenza: regale e determinato in qualità di principessa, ridotto in schiavitù nei confronti dell'infido amante. Ma anche la figura di quest'ultimo diventa estrema e perciò stesso paradossale: non si tratta qui di un giovane guidato dalla sola ambizione, ma anche e soprattutto dall'impero dei sensi e dal capriccio.

Sennonché, come dicevamo, il lieto fine – il matrimonio con un re abbagliato dalla sua bellezza allorché, nuda, viene salvata dall'Orca – converte di colpo Olimpia in mera bellezza fisica. Questo sviluppo culmina, paradossalmente, con una finale reificazione della donna, tanto più ridotta a mero oggetto estetico, quanto più premiata dalle nozze e dal titolo nobiliare, dopo un percorso sacrificale per così dire involutivo: quello dell'asservimento alla passione amorosa.

Non è quindi un caso se Ariosto stabilisce una tripartizione nella sua storia, separandone le varie fasi: nel canto IX il processo che porta alla sostituzione del regno con l'amante e il soccorso ricevuto da Orlando; nel canto X, il tradimento e l'abbandono da parte di Bireno; nel canto XI, il pericolo di morte nell'isola di Ebuda, il secondo salvataggio ad opera di Orlando e il lieto fine. L'anello di congiunzione fra i punti estremi della vicenda è, infatti, Orlando, perché, al di là del suo ruolo cavalleresco come salvatore di fanciulle in pericolo, egli stabilisce con Olimpia un altro e più profondo legame, messo in primo piano da Ariosto nell'ottava proemiale del canto IX, cioè l'analoga follia d'amore cui sottostanno la dama e il paladino stesso, il cui destino si intreccia per due volte a quello di Olimpia mentre va in cerca di Angelica:

Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto
questo crudele e traditore Amore,
poi ch'ad Orlando può levar del petto
la tanta fé che debbe al suo signore?
Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,
e de la santa Chiesa difensore:

or per un vano amor, poco del zio,
e di sé poco, e men cura di Dio.

(IX 1)

Vale la pena a questo proposito di ricordare i molti versi dedicati nel poema al contrasto fra la dedizione di Olimpia e l'ingratitude del falso amante:

Mio padre e' miei fratelli mi son stati
morti per lui; per lui toltomi il regno;
per lui quei pochi beni che restati
m'eran, del viver mio soli sostegno,
per trarlo di prigione ho dissipati:
né mi resta ora in che più far disegno,
se non d'andarmi io stessa in mano a porre
di sì crudel nimico, e lui disciorre.

Se dunque da far altro non mi resta,
né si truova al suo scampo altro riparo
che per lui por questa mia vita, questa
mia vita per lui por mi sarà caro.

(IX, 50; 51, 1-4)

Fra quanti amor, fra quante fede al mondo
mai si trovâr, fra quanti cor constanti,
fra quante, o per dolente o per iocondo
stato, fêr prove mai famosi amanti;
più tosto il primo loco ch'il secondo
darò ad Olimpia: e se pur non va inanti,
ben voglio dir che fra gli antiqui e nuovi
maggior de l'amor suo non si ritruovi;

(X, 1)

Se Bireno amò lei come ella amato
Bireno avea, se fu sì a lei fedele
come ella a lui, se mai non ha voltato
ad altra via, che a seguir lei, le vele;
o pur s'a tanta servitù fu ingrato,
a tanta fede e a tanto amor crudele,
io vi vo' dire, e far di maraviglia
stringer le labra et inarcar le ciglia.

(X, 4)

Questa coincidenza di ruoli maschile-femminile avente come epicentro la follia d'amore non è stata sufficientemente sottolineata dalla critica e su questo punto dovremo ritornare a proposito del rapporto fra l'amore e la guerra nella prospettiva dei ruoli di genere.

2.2 AMORE FINO ALL'ESTREMO SACRIFICIO

2.2.1 ISABELLA, L'EROISMO DELLA VIRTÙ

A proposito di sentimenti e passione, uno dei personaggi femminili che all'amore sacrifica tutto, dalla famiglia d'origine fino alla sua stessa vita, è Isabella.¹⁶¹ La principessa musulmana, figlia di Maricoldo re di Galizia, incarna il tipo della "fanciulla in pericolo" a causa dell'amore o del desiderio, situazione in cui si trova sin dalla sua entrata in scena, prigioniera di una banda di predoni e sorvegliata dalla carceriera Gabrina (XII, 91-94); confermata nell'analessi in cui racconta la propria storia (XIII, 3-31), quando è insidiata dallo sleale Odorico, che l'avrebbe dovuta proteggere; e ribadita nella sua ultima apparizione, in balia di Rodomonte (XXVIII-XXIX). Eppure c'è una notevole differenza con i personaggi che appartengono alla medesima tipologia, dal momento che di fronte ai pericoli, soprattutto quando si tratta dei tentativi di violenza da parte di uomini che cercano di possederla contro la sua volontà, Isabella lotta per mantenere la propria indipendenza e dimostra di potersi difendere da sola.

È certamente l'amore per Zerbino il filo conduttore del suo percorso, unito alla fedeltà cui non viene meno, anche al prezzo della propria vita. Nella presentazione che fa di sé a Orlando, infatti, oltre al richiamo dantesco a Francesca da Rimini («Isabella sono io, che figlia fui», cfr *Inf.* V, 97 «Siede la terra dove nata fui»; «Ma voglio sappi la prima radice /che produsse quel mal che mi flagella», cfr. *Inf.* V, 124-125 «Ma s'a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto»), si manifesta il *topos* della *querela amoris*, individuato come causa della sofferenza attuale:

Isabella sono io, che figlia fui
del re mal fortunato di Gallizia.
Ben dissi fui; ch'or non son più di lui,
ma di dolor, d'affanno e di mestizia.
Colpa d'Amor: ch'io non saprei di cui

¹⁶¹ XII, 91-94; XIII, 1-44; XX, 132-141; XXIII, 54-55; 63-70; 97-99; XXIV, 16-93; XXVIII, 95-102; XXIX, 1-35.

dolermi più che *de la sua nequizia*;
che dolcemente nei principii applaude,
e tesse di nascosto inganno e fraude.

Già mi vivea di mia sorte felice,
gentil, giovane, ricca, onesta e bella:
vile e povera or sono, or infelice;
e s'altra è peggior sorte, io sono in quella.
Ma voglio sappi la prima radice
che produsse quel mal che mi flagella;
e ben ch'aiuto poi da te non esca,
poco non mi parrà, che te n'incresca.

(XIII, 4-5)

Anzi, Ariosto sottolinea in modo palese il carattere estremo della forza dell'amore sulla fanciulla. Seppur oggetto di rimproveri, questa potenza è tale da avere spinto la principessa a lasciare la casa paterna e partire insieme a soldati nemici, senza manifestare rimpianti o un sentimento di nostalgia o colpevolezza, bensì con una partecipazione attiva motivata dalla volontà di rincontrare l'amato. Sia passione travolgente o sia incoscienza giovanile, Isabella abbraccia anche senza esitazioni il progetto di Zerbino e non tentenna al momento di abbandonare la sua vita e la sua posizione per amore:

Però che dato fine alla gran festa,
il mio Zerbino in Scozia fe' ritorno.
Se sai che cosa è amor, ben sai che mesta
restai, di lui pensando notte e giorno;
et era certa che non men molesta
fiamma intorno il suo cor facea soggiorno.
Egli non fece al suo disio più schermi,
se non che cercò via di seco avermi.

E perché vieta la diversa fede
(essendo egli cristiano, io saracina)
ch'al mio padre per moglie non mi chiede,
per furto indi levarmi si destina.
Fuor de la ricca mia patria, che siede
tra verdi campi allato alla marina,
aveva un bel giardin sopra una riva,
che colli intorno e tutto il mar scopriva.
[...]

Verria costui sopra un navilio armato,
al terminato tempo indi a levarmi.
E così venne il giorno disiato,
che dentro il mio giardin lasciai trovarmi.
Odorico la notte, accompagnato

di gente valorosa all'acqua e all'armi,
smontò ad un fiume alla città vicino,
e venne chetamente al mio giardino.

Quindi fui tratta alla galea spalmata
prima che la città n'avesse avisi.
De la famiglia ignuda e disarmata
altri fuggiro, altri restaro uccisi,
parte captiva meco fu menata.
Così da la mia terra io mi divisi,
con quanto gaudio non ti potrei dire,
sperando in breve il mio Zerbin fruire.
(XIII, 9-10; 13-14)

Nemmeno nel momento del naufragio Isabella rimpiange di aver affrontato tali rischi per amore; al contrario si rallegra di aver perso anche vestiti, gioielli e ricchezze, se quello è il prezzo per rivedere Zerbinò:

Fummo gittati a salvamento al lito
noi che nel palischermo eramo scesi;
periron gli altri col legno sdrucito;
in preda al mare andâr tutti gli arnesi.
All'eterna Bontade, all'infinito
Amor, rendendo grazie, le man stesi,
che non m'avessi dal furor marino
lasciato tor di riveder Zerbinò.

Come ch'io avessi sopra il legno e vesti
lasciato e gioie e l'altre cose care,
pur che la speme di Zerbin mi resti,
contenta son che s'abbi il resto il mare.
(XIII, 18-19, 1-4)

Se si bada alla descrizione della figura femminile, due elementi ricorrono costantemente nella principessa di Galizia: da un lato le lacrime, dall'altro le parole; e ciò sin dalla sua prima apparizione nella spelonca («et era bella sì, che faceva il loco / salvatico parere un paradiso; / *ben ch'avea gli occhi di lacrime pregni*, / del cor dolente manifesti segni», XII, 91), fino all'incontro con Rodomonte («e facciano i sospir continua uscita / del petto acceso, e gli occhi sien duo fonti», XXVIII, 97, 3-4). Anzi, pianto e parole si mescolano o interferiscono spesso a getto continuo:

La vergine a fatica gli rispose,
interrotta da fervidi signiozzi,

che dai coralli e da le preziose
perle uscir fanno i dolci accenti mozzi.
Le lacrime scendean tra gigli e rose,
là dove avien ch' alcuna se n'inghiozzi.
(XII, 94)

poi che più d'un signiozzo l'ha interrotta,
con dolce e suavissima favella
al conte fa le sue sciagure note,
con quella brevità che meglio puote.
(XIII, 2, 5-8)

Così parlava la gentil donzella;
e spesso con signozzi e con sospiri
interrompea l'angelica favella,
da muovere a pietade aspidi e tiri.
(XIII, 32)

Come la voce aver poté Issabella,
non bene asciutta ancor l'umida guancia,
sol de la molta cortesia *favella*,
che l'avea usata il paladin di Francia.
(XXIII, 69)

Ma altre volte la giovane adopera esclusivamente l'eloquenza come principale arma di persuasione. Così, di fronte al duello fra Zerbino e Mandricardo, nonostante il terrore di vedere il suo amato ferito a morte, ancora una volta Isabella prende la parola per chiedere un'intercessione a Doralice:

La donna sua, per timor fatta esangue,
intanto a Doralice s'appresenta,
e la priega e la supplica per Dio,
che partir voglia il fiero assalto e rio.
(XXIV, 71, 5-8)

La parola è nuovamente l'arma di cui si serve Isabella per difendersi dai suoi assalitori. Sennonché, trovando Odorico sordo alle preghiere, lei dimostra una eccezionale fermezza d'animo, sicché, «fermata e certa / più tosto... a morir» (evidente ripresa delle parole della Didone virgiliana) oppone resistenza fisica e riesce a liberarsi dal tentativo di stupro, finché sopraggiunge la banda di malfattori che a sua volta la rapisce:

Ma tutto è indarno; che fermata e certa

più tosto era a morir, ch'a satisfarli.
Poi ch'ogni priego, ogni lusinga esperta
ebbe e minaccie, e non potean giovarli,
si ridusse alla forza a faccia aperta.
Nulla mi val che supplicando parli
de la fé ch'avea in lui Zerbino avuta,
e ch'io ne le sue man m'era creduta.

Poi che gittar mi vidi *i prieghi* invano,
né mi sperare altronde altro soccorso,
e che più sempre cupido e villano
a me venìa, come famelico orso;
io mi difesi con piedi e con mano,
et adopra'vi sin a l'ugne e il morso:
pela'gli il mento, e gli graffiai la pelle,
con stridi che n'andavano alle stelle.
(XIII, 27-28)

Ben più significativo è l'uso delle parole con cui la principessa si difende dal tentativo di stupro perpetrato da Rodomonte (XXVIII-XXIX). Nonostante sia ancora provata per la recente perdita di Zerbino, di cui porta con sé il feretro, Isabella non perde la lucidità e inganna il re di Sarza con un discorso astuto (XXIX, 13-17), offrendogli, in cambio del rispetto del suo voto di castità, un beveraggio che lo renderà invulnerabile.¹⁶² Quando la ricetta è pronta, si offre per provare su sé stessa l'efficacia del preparato, ancora una volta pronunciando le parole adeguate per convincere il saraceno (XXIX, 23-24), e dopo essersi bagnata con il liquido offre il collo alla spada di Rodomonte, il quale, complice anche l'ubriachezza, la colpisce con franchezza e la decapita, mentre lei pronuncia il nome di Zerbino:

Bagnossi, come disse, e *lieta* porse
all'incauto pagano il collo ignudo,
incauto, e vinto anco dal vino forse,
incontra a cui non vale elmo né scudo.
Quel uom bestial le prestò fede, e scorse
sì con la mano e sì col ferro crudo,
che *del bel capo*, già *d'Amore albergo*,
fe' tronco rimanere il petto e il tergo.

Quel fe' tre balzi; e *funne udita chiara*
voce, ch'uscendo nominò Zerbino,

162 Secondo la critica lo stratagemma risale al noto exemplum di Drusilla di Durazzo, narrato da Francesco Barbaro nel suo trattato *De re uxoria*. Cfr. Rajna 1975:459-463.

per cui seguire *ella trovò sì rara*
via di fuggir di man del Saracino.
Alma, ch'avesti più la fede cara,
e 'l nome quasi ignoto e peregrino
al tempo nostro, de la castitate,
che la tua vita e la tua verde etade,

vattene in pace, alma beata e bella!
Così i miei versi avesson forza, come
ben m'affaticherei con tutta quella
arte che tanto il parlar orna e còme,
perché mille e mill'anni e più, novella
sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
Vattene in pace alla superna sede,
e lascia all'altre esempio di tua *fede*.
(XXIX, 25-27)

Si noti qui come Ariosto evidenzia il congiungersi della voce e della morte con la formula: «funne udita chiara / voce, ch'uscendo nominò...», dopo aver identificato il capo da cui escono le parole con l'amore che lo invade («già d'amore albergo»).

Astuzia e doti suasorie vengono dunque potenziate in Isabella dall'amore, il quale la spinge a tener fede alla promessa di mantenersi casta per riunirsi con il suo Zerbino. Ma in realtà si tratta di un circolo: l'amore rafforza la fermezza di Isabella nella stessa misura in cui il suo animo fermo e fedele rende assoluto l'amore fino ad immedesimarsi con esso in un atto di immolazione. Da questo punto di vista Isabella incarna il paradosso estremo della condizione femminile. È ben vero che l'elemento della "fede" accomuna i due amanti, visto che anche il cavaliere – come vedremo trattando di Gabrina – non era venuto meno al proprio codice d'onore, persino contro i propri interessi e quasi in modo masochistico.

La parabola di Isabella ricorda sotto alcuni aspetti quella di Drusilla, a sua volta decisa a morire per evitare un'unione non voluta:¹⁶³ a differenza della nobildonna vittima di Marganorre, però, la principessa di Galizia si limita a togliersi la vita senza trascinare con sé il suo aguzzino, e questo rende ancora più limpido il paradosso incarnato da Isabella. Infatti, va ricordato che Drusilla nutriva un odio profondo per Tanacro che le aveva ucciso il marito Olindro.

¹⁶³ Vedi *supra*.

Anzi, nel caso di Isabella sembra che Rodomonte stesso si accorga del proprio ruolo strumentale per l'avverarsi dell'amore altrui quando, morta la fanciulla, egli si scopre suo involontario uccisore e quindi strumento del suicidio dettato dall'amore. Di qui la decisione di completarne il disegno, a riprova della simbiosi fra le due figure, innalzando ai due amanti un mausoleo, in cui egli stesso si rinchiude tenendosi lontano dalla guerra.

Il contrasto femminile tra fragilità fisica e forza d'animo è, insomma, una costante in Isabella, che riesce a imporre la propria volontà agli uomini che cercano di dominarla, prima contravvenendo i disegni paterni poi frustrando i piani di altri per possederla, fino alla morte autoinflitta, allorché, in mirabile coerenza, la resistenza allo stupro viene a coincidere con la fedeltà all'uomo amato. Un caso di fedeltà e di martirio femminile che trova il suo corrispettivo in campo cristiano con la figura di Fiordiligi.

2.2.2 FIORDILIGI

Il tema della “fede” e della virtù sponsale è centrale nella parabola di Fiordiligi (VIII, 88-90; XXIV, 53-56; XXIX, 43-49; XXXI, 38-47, 59-78; XXXV, 33-63; XXXIX, 38-44; XLI, 31-35; XLIII, 154-164, 182-185), personaggio che Ariosto riprende dalla Fiordelisa dell’*In.*, dandole però un profilo più maturo e una maggiore libertà di azione, cui si aggiunge una profondità assente nella figura boiardesca.¹⁶⁴ La dama, di cui nel poema di Boiardo era stata narrata la conversione al cristianesimo, è legata da un amore profondissimo a Brandimarte, da cui rimane a lungo separata, tanto che per quasi tutto il poema porta avanti la sua personale ricerca del marito, partito a sua volta in cerca dell’amico Orlando:

Brandimarte, ch’Orlando amava a pare
di se medesmo, non fece soggiorno;
o che sperasse farlo ritornare,
o sdegno avesse udirne biasmo e scorno:
e vòlse a pena tanto dimorare,
ch’uscisse fuor ne l’oscurar del giorno.
*A Fiordiligi sua nulla ne disse,
perché ’l disegno suo non gl’impedisce.*

Era questa una donna che fu molto
da lui diletta, e ne fu raro senza;
*di costumi, di grazia e di bel volto
dotata e d’accortezza e di prudenza:*
e se licenzia or non n’aveva tolto,
fu che sperò tornarle alla presenza
il dì medesmo; ma gli accade poi,
che lo tardò più dei disegni suoi.

*E poi ch’ella aspettato quasi un mese
indarno l’ebbe, e che tornar nol vide,
di desiderio sì di lui s’accese,
che si partì senza compagni o guide;
e cercandone andò molto paese,*

164 «Questi sentimenti [...] gli guidano la mano per aggiungere tratti nuovi e più franchi alla rappresentazione di Fiordiligi. L’amore di costei per Brandimarte non ha nulla di straordinario presso il Boiardo, né quando è motivato semplicemente dalla natura umana e dagli usi dei romanzi cavallereschi, né quando è santificato dal matrimonio; invece diventa patetico in sommo grado nel Furioso, allorché Brandimarte muore (XLI), e sopravvive la poveretta a consumarsi nel dolore (XLIII)», Rajna 1975: 44-45.

come l'istoria al luogo suo dicide.
Di questi dua non vi dico or più inante;
che più m' importa il cavallier d'Anglante.
(VIII, 88-90)

Al principio, dunque, Fiordiligi si ritrova nella situazione tipica delle donne nelle narrazioni epiche: l'attesa. Ma la dama, che unisce alla bellezza la saggezza – e non è più caratterizzata come maga, com'era invece nell'*In.* – prende l'iniziativa e avvia una vera e propria *quête*, che ha per oggetto l'amato Brandimarte e che si concluderà solamente con la morte di entrambi, come prevede lei stessa, quando si rammarica di non averlo seguito in battaglia: «detto gli avrei: Va in pace, e là m'aspetta; / ch'ovunque sei, son per seguirti in fretta» (XLIII, 162, 7-8).

Nel corso delle sue peregrinazioni incontra ora uno ora un altro dei personaggi principali e svolge una funzione decisiva nel trasmettere informazioni preziose, specie a proposito di Orlando. Per esempio subito dopo la pazzia del paladino, è lei a riconoscere le sue armi e il cavallo Briogadoro (XXIV, 53-56); più avanti (XXIX, 43-49) sempre lei assiste allo scontro fra Rodomonte e Orlando folle presso il mausoleo di Isabella. Sarà ancora lei, in Africa, a riconoscere nel pazzo che sta roteando un bastone il conte Orlando (XXXIX, 38-44): il suo apporto si rivela, dunque, necessario per aiutare l'eroe a recuperare il senno.

Il suo destino tragico si compie una volta ricongiunta a Brandimarte, quando ricamerà per il marito una sopraveste tutta nera (canto XLI), in segno di lutto per la morte del padre di lui, da indossare nello scontro dell'isola di Lipadusa. In sogno, però, Fiordiligi vede la sopraveste nera coperta da punti rossi e ne trae un auspicio ferale (XLIII, 155), sicché, quando Astolfo e Sansonetto la vanno a visitare senza gioire per la vittoria, capisce subito che il marito è caduto in combattimento e si dispera. Sono appunto i segni di angoscioso dolore a occupare uno spazio più ampio nella rappresentazione del personaggio, tanto da diventare i tratti distintivi della sua figura. Ma ancora più significativo è che dolore e amore si manifestino come una vera e propria alienazione, in virtù della quale l'io della donna – corpo, mente e animo – si immola, identificandosi, in quello del marito:

Al tornar de lo spirto, ella alle chiome
caccia le mani; et alle belle gote,
indarno ripetendo il caro nome,
fa danno et onta più che far lor puote:
straccia i capelli e sparge; e grida, come
donna talor che 'l demon rio percuote,
o come s'ode che già a suon di corno
Menade corse, et aggirossi intorno.

Or questo or quel pregando va, che porto
le sia un coltel, sì che nel cor si fera:
or correr vuol là dove il legno in porto
dei duo signor defunti arrivato era,
e de l'uno e de l'altro così morto
far crudo strazio e vendetta acra e fiera:
or vuol passare il mare, e cercar tanto,
che possa al suo signor morire a canto.

-- Deh perché, Brandimarte, ti lasciasti
senza me andare a tanta impresa? (disse).
*Vedendoti partir, non fu più mai
che Fiordiligi tua non ti seguisse.
T'avrei giovato, s'io veniva, assai,
ch'avrei tenute in te le luci fisse;
e se Gradasso avessi dietro avuto,
con un sol grido io t' avrei dato aiuto;*

*o forse esser potrei stata sì presta,
ch'entrando in mezzo, il colpo t'avrei tolto:
fatto scudo t'avrei con la mia testa;
che morendo io, non era il danno molto.*
Ogni modo io morirò; né fia di questa
dolente morte alcun profitto colto;
che, *quando io fossi morta in tua difesa,
non potrei meglio aver la vita spesa.*

Se pur ad aiutarti i duri fati
avessi avuti e tutto il cielo avverso,
gli ultimi baci almeno io t'avrei dati,
almen t'avrei di pianto il viso asperso;
e prima che con gli angeli beati
fossi lo spirto al suo Fattor converso,
detto gli avrei: Va in pace, e là m'aspetta;
ch'ovunque sei, son per seguirti in fretta.

È questo, Brandimarte, è questo il regno
di che pigliar lo scettro ora dovevi?
Or così teco a Dammogire io vegno?
così nel real seggio mi ricevi?
Ah Fortuna crudel, quanto disegno
mi rompi! oh che speranze oggi mi levi!

Deh, che cesso io, poi c'ho perduto questo
tanto mio ben, ch'io non perdo anco il resto? –
(XLIII, 158-163)

In questo crescendo di desideri inadempiti, l'immedesimazione tra Fiordiligi e Brandimarte, da lei inseguito ovunque come l'ombra il corpo, da lei protetto alla stregua di uno scudo, da lei salvato col sacrificio del proprio corpo, il giusto finale è, in mancanza dell'agognato sincronismo della morte, il seppellimento nella stessa tomba.

Altri aspetti della personalità di Fiordiligi andrebbero sottolineati. Anche se nel corso del poema la dama non realizza alcuna impresa in proprio né compie azioni prodigiose, va sottolineata comunque la peculiarità di un personaggio femminile impegnato in un'attività tradizionalmente riservata ai cavalieri, quella della *quête*, un aspetto per cui è stato detto che «Fiordiligi può essere accomunata a Bradamante come eroina attiva perché anch'essa non si rassegna all'assenza di Brandimarte e per tutto il poema va in cerca di lui»¹⁶⁵. Sennonché, quando il marito si prepara ad andare sull'isola di Lipadusa, la situazione cambia: ecco la moglie intenta in una delle attività più tipicamente femminili, cucire e ricamare per il proprio uomo, e, subito dopo, nel ruolo di sposa devota, in attesa del marito guerriero. Una volta informata della morte di Brandimarte, ecco subentrare la vedova inconsolabile.

Ma, come abbiamo detto, in Fiordiligi la fedeltà diventa un sentimento totalizzante e l'amore si manifesta in una forma talmente simbiotica da non permettere la sopravvivenza della donna senza il marito. Emergono, dunque, in questo personaggio sia elementi innovativi, come la libertà di azione, il movimento, l'autonomia nel prendere decisioni, sia il paradossale loro coesistere con l'antico *topos* della sposa casta e fedele. Sennonché, portato fino all'estremo lo stereotipo, finisce per ribaltarsi in un'impresa di eroica auto-immolazione, il cui carattere arditamente consapevole è affidato a un coraggioso quanto commovente discorso funebre della donna (segno ulteriore della lezione appresa dalla Ghismunda boccacciana).

¹⁶⁵ Dini 2001: 82.

2.3 QUANDO LA CRUDELTÀ È FEMMINA

2.3.1 TEODORA

Diametralmente opposto alle figure di Isabella e di Fiordiligi è un personaggio che appare di sfuggita nel *Furioso*, ma che l'autore contraddistingue insistentemente col tratto della crudeltà. Nelle otto stanze (XLV, 15-20, 41-42) che ne descrivono l'azione, a Teodora, sorella di Costantino imperatore d'Oriente e quindi zia del principe Leone, viene riservato tre volte il medesimo epiteto («crudel Teodora», «femina crudel», «zia crudele») e una volta proprio il sostantivo («la crudeltà ch'usa l'iniqua vecchia / contra il buon cavallier che preso tiene / e che di dargli morte s' apparecchia / con nuovi strazii e non usate pene» 41, 1-4). Nonostante l'ostilità che prova per Ruggiero sia motivata dalla perdita del figlio, ucciso dall'eroe in combattimento, la sua sete di vendetta e il desiderio di soddisfazione sono presentati dal narratore in una luce del tutto negativa, in antitesi con la virtù del cavaliere, che subisce una serie di torture spietate (catene a collo mani e piedi, prigionia in una torre buia, privazione del cibo, un carceriere disumano), mentre la donna perversa architetta una pena che sia peggiore dello squartamento in pubblico:

E per non fare in ciò lunga dimora,
condotto hanno il guerrier del liocorno,
e dato in mano alla crudel Teodora,
che non vi fu intervallo più d' un giorno.
Il far che sia squartato vivo, e muora
publicamente con obbrobrio e scorno,
poca pena le pare, e studia e pensa
altra trovarne inusitata e immensa.

*La femina crudel lo fece porre,
incatenato e mani e piedi e collo,
nel tenebroso fondo d'una torre,
ove mai non entrò raggio d'Apollo.
Fuor ch'un poco di pan muffato, tôrre
gli fe' ogni cibo, e senza ancor lassollo
duo di talora; e lo diè in guardia a tale,
ch'era di lei più pronto a fargli male.*
(XLV, 19-20)

Analogamente ad altri personaggi abietti – lo vedremo più avanti proprio con Gabrina – alla crudeltà di Teodora si accompagnano astuzia ed efficacia e un uso persuasivo della parola, attraverso cui ottiene che l'imperatore suo fratello ne asseconi la volontà e le affidi il prigioniero. Sia gli artifici retorici (anafora e climax «vedi... vedi»; similitudine e metafora «come augello a volo / a dar ce l'ha condotto ne la ragna») sia i gesti studiati e ribaditi (lacrime, tono di voce, posture quasi teatrali) sono tutti finalizzati a ottenere il risultato voluto:

-- Io non mi leverò da questi piedi
(diss'ella), signor mio, se del fellone
ch'uccise il mio figliuol, non mi conciedi
di vendicare, or che l'abbian prigionie.
Oltre che stato t'è nipote, *vedi*
quanto t'amò, *vedi* quant'opre buone
ha per te fatto, e *vedi* s'avrai torto
di non lo vendicar di chi l'ha morto.

Vedi che per pietà del nostro duolo
ha Dio fatto levar da la campagna
questo crudele, e *come augello a volo*,
a dar ce l'ha condotto ne la ragna,
acciò in ripa di Stige il mio figliuolo
molto senza vendetta non rimagna.
Dammi costui, signore, e sii contento
ch'io disacerbi il mio col suo tormento. --

Così ben piange, e così ben si duole,
e così bene et efficace parla;
né dai piedi levar mai se gli vuole,
ben che tre volte e quattro per levarla
usasse Costantino atti e parole;
ch'egli è forzato al fin di contentarla:
e così comandò che si facesse
colui condurre, e in man di lei si desse.
(XLV, 16-18)

Al di là del fatto che nella crudeltà, astuzia e ferocia di Teodora trovano conferma i consueti *topoi* della misoginia, la caratterizzazione così estrema del personaggio serve anche a far risaltare la devozione e la preoccupazione, tutte “femminili”, che prova Leone e che lo spingeranno ad attuare un piano per salvare Ruggiero. Eppure, nonostante l'abissale differenza con le eroine positive del *Furioso*, anche in Teodora si osserva la tenacia come tratto distintivo, unita all'eloquenza.

2.3.2 L'AVIDITÀ INSENSIBILE: BEATRICE

Di altro tipo – più vicina all'insensibilità o alla freddezza – è la crudeltà, se così si può definire, di Beatrice, madre di Bradamante, oltre che di Rinaldo e Ricciardetto, sorda alle ragioni del cuore manifestate dai figli (XLIV 37-38) e attenta ai vantaggi economici del matrimonio. Con meno protagonismo e tonalità meno epiche, anzi quasi comiche o borghesi secondo il giudizio di Rajna,¹⁶⁶ Beatrice, infatti, svolge la funzione di Amata,¹⁶⁷ la moglie del re Latino nell'*Eneide*, vale a dire quella di opporsi alle nozze stabilite dal destino. Nelle prime fasi dello scontro familiare è lei, più che il marito Amone, a ricoprire il ruolo di oppositore di Bradamante (e di Ruggiero) quando decide di rinchiudere la figlia a Roccaforte (XLIV, 72) e quando più avanti la riporta malvolentieri a Parigi in abiti femminili riccamente lavorati (XLV, 25); la sua figura perde poi vigore e sparisce praticamente nell'ultimo canto, in cui è Amone che approva e benedice l'unione tra la figlia e Ruggiero, ormai convertito al cristianesimo e re dei Bulgari.

Dai tratti disseminati da Ariosto nei canti XLIV-V, emerge dunque una donna ambiziosa e attenta ai valori materiali (i titoli, il denaro), restia ad ammettere che la figlia sposi un modesto cavaliere («un pover cavaliere») e decisa a scontrarsi con Rinaldo, che invece ha promesso a Ruggiero la mano della sorella. La sua sola iniziativa consiste nel progettare di concedere la figlia al principe di Bisanzio per vederla diventare un giorno imperatrice:

Ma più d' Amon la moglie Beatrice
biasma il figliuolo e chiamalo arrogante;
e in segreto e in palese contradice

166 «Una fanciulla, che ama, riamata, un giovane, il quale possiede tutte le doti immaginabili, salvo la ricchezza (st. 48-51); genitori che la vogliono collocare più vantaggiosamente, sia pure a tale che non l'ha vista mai; la fanciulla si decide a resistere e immagina un espediente per mandare a vuoto le nozze; i genitori, trovando opposizione, infuriano e si ostinano: o non è questa forse la storia di un bel numero di ragazze? storia che la drammatica ha afferrato da gran tempo e messo sulla scena in centinaia e centinaia di commedie. Sicuro: l'intreccio che qui il poeta viene annodando emana dalla vena comica, anziché dall'epica. E sta benissimo; l'epopea romanzesca ha larghe le braccia, e può accogliere tutto; essa calza colla stessa disinvoltura il coturno ed il socco». Rajna 1975: 590.

167 Cfr Ruscelli 1584:605.

che di Ruggier sia moglie Bradamante:
a tutta sua possanza imperatrice
ha disegnato farla di Levante.
Sta Rinaldo ostinato, che non vuole
che manchi un iota de le sue parole.

La madre, ch'aver crede alle sue voglie
la magnanima figlia, la conforta
che dica che, più tosto ch'esser moglie
d'un pover cavallier, vuole esser morta;
né mai più per figliuola la raccoglie,
se questa ingiuria dal fratel sopporta:
nieghi pur con audacia, e tenga saldo;
che per sforzar non la sarà Rinaldo.

(XLIV, 37-38)

Questo atteggiamento interessato – si direbbe «avidità» - di Beatrice la può accostare alle donne delle novelle lombarde (canto XLIII), che tradivano attratte da doni e promesse, ma, nel suo caso, emergono il ruolo dominante e la maggiore severità rispetto al marito (seppur riflesso del modello virgiliano), accanto al contrasto frontale con la figlia, detta per inciso e per opposizione «magnanima».

La scelta originale di Ariosto, qui, sembra quindi alterare lo schema tradizionale dello scontro padre-figlia (Tancredi e Ghismunda di *Decameron* IV,1 o Eeta e Medea nelle *Argonautiche*) a favore di una contrapposizione tutta femminile fra la “calcolatrice” Beatrice e la «magnanima figlia».¹⁶⁸ Un'ulteriore conferma del ruolo principale assegnato nel *Furioso* alla parte delle donne non meno che del loro carattere risoluto e nel bene e nel male.

168 Già il Ruscelli nelle sue *Annotazioni* rilevava la contrapposizione fra la madre e la figlia: «in quanto all'effetto non era però vera magnanimità il prezzar più le ricchezze che la virtù», (Ruscelli 1584:506).

2.3.3 ORRIGILLE O I CAPRICCI DELLA SEDUZIONE

Più in linea con i tipi femminili presenti abitualmente nella tradizione cavalleresca, è il personaggio di Orrigille,¹⁶⁹ che Ariosto riprende dall'*Inamoramento di Orlando* e che, secondo parte della critica, a sua volta Boiardo aveva tratto dal *Palamedès*.¹⁷⁰ La donna bellissima, libera ma di classe sociale bassa, di cui è innamorato perduto Grifone, aveva già sedotto e ingannato ben tre volte Orlando nel poema del conte di Scandiano¹⁷¹ e si mantiene fedele alla tipologia della seduttrice spietata anche nel *Furioso*. La descrizione che ne fa il narratore si sviluppa proprio sull'antitesi fra la bellezza esteriore e la slealtà dell'animo:

Amava il cavalier, per sua sciagura,
una donna ch'avea nome Orrigille:
di più bel volto e di miglior statura
non se ne sceglierebbe una fra mille;
ma *disleale e di sì rea natura*,
che potresti cercar cittadi e ville,
la terra ferma e l'isole del mare,
né credo ch'una le trovassi pare.
(XV, 101)

Non però son di seguitar sì intento
l'istoria de la *perfida* Orrigille,
ch'a' giorni suoi non pur un tradimento
fatto agli amanti avea, ma mille e mille;
(XVI, 16, 1-4)

In questo caso è il giovane Grifone,
che non si può emendare, e il suo error vede,
vede quanto vilmente il suo cor pone
in Orrigille iniqua e senza fede;
pur dal mal uso è vinta la ragione,

169 XV, 101-105; XVI, 4-14; XVII, 17, 106, 109-110, 115-121, 127, 132; XVIII, 71-72; 76; 80-86; 88-93.

170 «Orrigille: carattere che lo stesso Boiardo non ebbe davvero bisogno d'inventare, né di ritrarre direttamente dalla natura, avendolo l'autore del *Palamedès* dipinto e ridipinto non so quante volte», Rajna 1975:278.

171 In *In.*, I, XXIX, 38-49 lo inganna, lo seduce fino a fargli dimenticare Angelica e scappa con il suo cavallo Briagliadoro; in II, III, 46-63 Orlando, invece di punirla, la perdona e la libera, mentre lei già progetta di conquistare Grifone, più giovane e bello del conte; in II, IV, 11-13 lei gli ruba di nuovo il cavallo e anche la spada; ancora in II, XI, 11-18 Orlando, quando la ritrova, invece di ricordare l'inganno e l'umiliazione subiti per due volte, si sente di nuovo trascinato dall'amore e si fa guidare da lei, che teme per la propria vita e si atteggia a un contegno timido e contrito.

e pur l'arbitrio all'appetito cede:
perfida sia quantunque, ingrata e ria,
sforzato è di cercar dove ella sia.
(XVI, 4)

La natura della «puttana», però, è talmente evidente e i suoi tradimenti a più amanti sono così noti che il narratore attribuisce a Grifone la responsabilità di cadere ancora una volta nella trappola della seduzione e gli rimprovera di non riuscire a vincere con «la ragione» e «l'arbitrio» gli impulsi dell'«appetito» e del «mal uso». In effetti, quando i due si incontrano di nuovo (XVI), Orrigille è in una situazione di flagrante adulterio con il suo amante Martano, che rispecchia in tutto e per tutto la perfidia e la falsità di lei, mascherandole sotto un'apparenza di cortesia. Ancora una volta abbiamo una coppia specchio maschile-femminile, in questo caso di amanti, di cui è sottolineata la perfetta corrispondenza in fatto di qualità morali, con il dettaglio che la donna vi ricopre un ruolo attivo, è il “cervello” del duo:

Scontrò presso a Damasco il cavalliero
a cui donato avea Orrigille il core:
e convenian di rei costumi in vero,
come ben si convien l'erba col fiore;
che l'uno e l'altro era di cor leggiro,
perfido l'uno e l'altro e traditore;
e copria l'uno e l'altro il suo difetto,
con danno altrui, sotto cortese aspetto.
(XVI, 6)

Le doti di Orrigille sono però inoltre l'astuzia, la prontezza e l'audacia, un'astuzia particolarmente adatta alla finzione e tale da emulare un'attrice capace di cambiare ruolo all'occorrenza:

[...]
Tosto che la puttana comparire
vede Grifon, ne teme oltraggi e scorni:
sa che l'amante suo non è sì forte,
che contra lui l'abbia a campar da morte.

Ma sì come *audacissima e scaltrita,*
ancor che tutta di paura trema,
s'acconcia il viso, e sì la voce aita,
che non appar in lei segno di tema.
Col drudo avendo già *l'astuzia ordita,*

corre, e *fingendo* una letizia estrema,
verso Grifon l'aperte braccia tende,
lo stringe al collo, e gran pezzo ne pende.
(XVI, 8-9)

Queste doti le permettono di reagire alle difficoltà e addirittura di voltare a proprio vantaggio una situazione in cui è chiaramente colpevole e passibile di punizione. Al servizio della sua intelligenza c'è, come in altri personaggi femminili ariosteschi, l'eloquenza, ma in questo caso un'eloquenza sottile e menzognera, capace di stravolgere i fatti per rendere credibile una spiegazione del tutto improbabile:

Dopo, accordando affettuosi gesti
alla suavità delle parole,
dicea piangendo: -- Signor mio, son questi
debiti premii a chi t'adora e cole?
che sola senza te già un anno resti,
e va per l'altro, e ancor non te ne duole?
E s'io stava aspettare il tuo ritorno,
non so se mai veduto avrei quel giorno!

Quando aspettava che di Nicosia,
dove tu te n'andasti alla gran corte,
tornassi a me che con la febbre ria
lasciata avevi in dubbio de la morte,
intesi che passato eri in Soria:
il che a patir mi fu sì duro e forte,
che non sapendo come io ti seguissi,
quasi il cor di man propria mi traffissi.

Ma Fortuna di me con doppio dono
mostra d'aver, quel che non hai tu, cura:
mandommi il fratel mio, col quale io sono
sin qui venuta del mio onor sicura;
et or mi manda questo incontro buono
di te, ch'io stimo sopra ogni avventura:
e bene a tempo il fa; che più tardando,
morta sarei, te, signor mio, bramando. --

E seguitò *la donna fraudolente,*
di cui *l'opere fur più che di volpe,*
la sua querela così *astutamente,*
che riversò in Grifon tutte le colpe.
Gli fa stimar colui, non che parente,
ma che d'un padre seco abbia ossa e polpe:
 e con tal modo sa tesser gl'inganni,
 che men verace par Luca e Giovanni.

Non pur di sua perfidia non riprende
Grifon *la donna iniqua più che bella*;
non pur vendetta di colui non prende,
che fatto s'era adultero di quella:
ma gli par far assai, se si difende
che tutto il biasmo in lui non riversi ella;
e come fosse suo cognato vero,
d'accarezzar non cessa il cavalliero.

(XVI, 10-14)

I gesti ad effetto, le parole adeguate, la scelta degli argomenti restituiscono una Orrigille in grado di dominare i diversi aspetti della retorica, come Drusilla nella sua requisitoria contro Tanacro, e di rappresentarsi nelle vesti di innamorata fedele e pronta a dare la vita per l'amato, come Fiordiligi; con la differenza che nel suo caso le argomentazioni sono basate sulla menzogna e l'inganno. In questo senso Orrigille rappresenta l'estremo opposto delle donne fedeli e costanti, al punto da fingere di essere una di loro, proprio quando la sua condotta adulterina è lampante. Il paradosso è che Grifone non solo arriva a scusarsi delle proprie mancanze inesistenti, ma addirittura abbraccia l'amante della sua dama come se fosse davvero il proprio cognato.

Nel mosaico delle donne del *Furioso*, quindi, Orrigille si contrappone specularmente alle figure di innamorate e mogli fedeli (Isabella, Fiordiligi, Olimpia e Drusilla) e può essere affiancata a quella dell'ammaliatrice che inganna l'eroe, incarnata da Alcina, ma – in quanto amata che non riama a sua volta – senza la componente di coinvolgimento emotivo e sofferenza autentica che in ultimo umanizza la maga. La sua scaltrezza, fra l'altro, serve a mettere in evidenza la stupidità della controparte maschile, ridotta a risibile commedia.

2.3.4 LIDIA

L'altra donna amata che non ricambia il sentimento del suo amante, anzi si dimostra ingrata e insensibile, è Lidia, l'unica anima dell'Inferno con cui Astolfo intavola una conversazione nel suo viaggio nell'aldilà (XXXIV, 7-43). In vita era una principessa, figlia del re di Lidia, e il fumo denso dell'Inferno la costringe a lacrimare continuamente perché fu «spiacevole et ingrata» (11, 6) al suo fedele amante Alceste. In assenza di una descrizione fisica dettagliata, le due caratteristiche principali che le vengono attribuite sono la bellezza e l'alterigia: due concetti ribaditi ben tre volte in una sola ottava. Ma mentre l'aspetto esteriore non viene approfondito (con la semplice ripetizione dello stesso elemento declinato in forma di aggettivo prima, «bella», e di sostantivo dopo, «beltà»), il dettaglio del carattere è insistentemente sottolineato con una *variatio*, che amplia e specifica l'aggettivo attraverso i sostantivi «orgoglio», «fasto» e «alterezza»:

Ma per narrar di me più che d'altrui,
e palesar l'error che qui mi trasse,
bella, ma altiera più, sì in vita fui,
che non so s'altra mai mi s'aguagliasse:
né ti saprei ben dir, di questi dui,
s'in me l'orgoglio o la beltà avanzasse;
quantunque il fasto e l'alterezza nacque
da la beltà ch'a tutti gli occhi piacque.
(XXXIV, 15)

I modelli letterari per questo personaggio sono da individuare, secondo la critica, sia nella Principessa di Northomberlund di *Girone il cortese*¹⁷² sia nell'ovidiana Anassarete delle *Metamorfosi*¹⁷³ di Ovidio, che peraltro è citata espressamente nell'ottava 12.¹⁷⁴ Si tratta di due figure di donne che respingono

172 Bolza 1866: XXXVII.

173 «A Lodovico piacque di ritogliere alla sua Lidia le giustificazioni, ossia di farla più simile ad Anassarete. [...] Anassarete fu ritenuta dal Nisiely l'originale di Lidia. Come si vede, c'era del vero nella sua credenza, tanto più che costei, infine, era il modello primitivo», Rajna 1975:542.

174 «Sta la cruda Anassarete più al basso, / ove è maggiore il fumo e più martire. / Restò converso al mondo il corpo in sasso, / e l'anima qua giù venne a patire, / poi che veder per lei

in modo sprezzante i rispettivi corteggiatori e non ne hanno alcuna pietà. In particolare Anassarete non solo non si piega alle preghiere di Ifi che la ama, ma quando lui si impicca sulla sua porta, la ragazza ne osserva passare il corteo funebre e viene tramutata in statua di pietra:

saevior illa freto surgente cadentibus Haedis,
durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis,
et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur,
spernit et inridet, factisque inmitibus addit
verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem¹⁷⁵.
(Ovidio, *Met.* XIV, 711-715)

La colpa di Lidia, però, è ancora più grave e irredimibile, perché non solo non apprezza la fedeltà e dedizione di Alceste, ma è incapace di riconoscere i suoi meriti e pecca di ingratitudine, ricambiando con ostilità, odio e crudeltà il bene ricevuto dal cavaliere, che per la disperazione si lascia morire. Ma, al di là dei fatti, interessa sottolineare come, alla stregua di certi dannati di Dante, i misfatti vengono messi retrospettivamente in bocca alla loro autrice senza né pentimento né eufemismi. Emerge così lo spietato autoritratto di una consumata simulatrice pronta a gettare la maschera davanti alla vittima e a mantenerla in pubblico:

Poi che mi fu, per questo mezzo, avviso
spento aver del mio padre ogni nimico,
e per lui stesso Alceste aver conquiso,
che non si avea, per noi, lasciato amico;
quel ch'io gli avea con *simulato viso*
celato fin allor, chiaro gli esplico:
che grave e capitale odio gli porto,
e pur tuttavia cerco che sia morto.

Considerando poi, s'io lo facessi,
ch'in publica ignominia ne verrei
(*sapeasi troppo quanto io gli dovessi,*
e crudel detta sempre ne sarei),
mi parve fare assai ch'io gli togliessi
di mai venir più inanzi agli occhi miei.

l'afflitto e lasso / suo amante appeso poté sofferire [...]».

¹⁷⁵ «Ma quella, più crudele del mare che si gonfia quando tramonta la costellazione dei Capretti, più dura anche del ferro che il fuoco delle fucine del Norico temprava, nonché più dura di un masso vivo e radicato in terra, lo disprezza, lo deride e altezzosa aggiunge al comportamento tracotante parole sprezzanti e non lascia all'innamorato alcuna speranza».

Né veder né parlar mai più gli vòlsi,
né messo udi', né lettera ne tolsi.
(XXXIV, 41-41)

Dall'episodio, però, non si può ricavare una condanna per le donne che respingono un pretendente nobile o innamorato (d'altronde in questo Lidia si sarebbe trovata in nutrita compagnia con le altre dame sdegnose del poema, da Angelica fino a Isabella, Olimpia, Drusilla e persino Bradamante). Lidia è dannata in eterno perché, come Orrigille e più di Orrigille, finge un sentimento amoroso che non prova per il proprio vantaggio, e, anzi, porta questa doppiezza all'estremo, ordendo con calcolata freddezza un piano che include la morte dell'illuso amante:

In luogo di trionfo, al suo ritorno,
facemmo noi pensier dargli la morte.
Restammo poi, per non ricever scorno;
che lo veggian troppo d' amici forte.
Fingo d'amarlo, e più di giorno in giorno
gli do speranza d'esser gli consorte;
ma prima contra altri nimici nostri
dico voler che sua virtù dimostri.

E quando sol, quando con poca gente
lo mando a strane imprese e perigliose,
da farne morir mille agevolmente:
ma lui successer ben tutte le cose; [...]

Non fu da Euristeo mai, non fu mai tanto
da la matrigna esercitato Alcide
in Lerna, in Nemea, in Tracia, in Erimanto,
alle valli d' Etolia, alle Numide,
sul Tevere, su l'Ibero e altrove; quanto
con prieghi finti e con voglie omicide
esercitato fu da me il mio amante,
cercando io pur di torlomi davante.

Né potendo venire al primo intento,
vengone ad un di non minore effetto:
gli fo quei tutti ingiuriar, ch'io sento
che per lui sono, e a tutti in odio il metto.
Egli che non sentia maggior contento
che d'ubbidirmi, senza alcun rispetto
le mani ai cenni miei sempre avea pronte,
senza guardare un più d'un altro in fronte.
(XXXIV, 37-40)

Vengono sottolineate qui, con le antitesi fra pensieri omicidi e parole cariche di speranza, la falsità e la doppiezza di Lidia, che si rivela astuta, cinica e spietata, un atteggiamento messo ancora più in evidenza dalla fede e dalla devozione, del tutto malriposte, di Alceste. È interessante, però, sottolineare l'evoluzione del personaggio femminile, che nel corso della narrazione passa da figlia devota e obbediente a donna in grado di prendere decisioni e capace di orchestrare un piano diabolico.

Il rifiuto alle nozze con un pretendente non alla sua altezza, infatti, arriva dal padre, il quale poi, con le spalle al muro, la invia a trattare con l'antico corteggiatore diventato nemico. Fino a questo punto il suo ruolo è passivo: per Alceste, infatti, Lidia è quasi un trofeo da conquistare con le proprie imprese, secondo l'etica cavalleresca, e per il padre uno strumento di politica estera, attraverso cui ottenere alleanze prestigiose. Sono gli altri a decidere per lei. Nel momento dell'incontro con il cavaliere, però, la donna si rende conto del proprio potere seduttivo, decide di usarlo a vantaggio del regno e assume un ruolo attivo: manipola il suo spasimante, affida all'eroe imprese estremamente rischiose, lo allontana dai suoi amici, infine, quando è stufo di lui, gli dichiara il proprio odio e lo respinge.

Ancora una volta, come nel caso di Drusilla, la lucidità e la freddezza permettono a una donna di risolvere una situazione disperata usando le parole adeguate e agendo in prima persona («gli do speranza», «al collo il giogo ben gli tenni») dopo aver ordito una fredda macchinazione:

Queste parole e simili altre usai,
poi che potere in lui mi vidi tanto;
e 'l più pentito lo rendei, che mai
si trovasse ne l'eremo alcun santo.
Mi cadde a' piedi, e supplicommi assai,
che col coltel che si levò da canto
(e volea in ogni modo ch'io 'l pigliassi)
di tanto fallo suo mi vendicassi.

Poi ch'io lo trovo tale, io fo disegno
la gran vittoria insin al fin seguire:
gli do speranza di farlo anco degno
che la persona mia potrà fruire,

s'emendando il suo error, l'antiquo regno
al padre mio farà restituire;
e nel tempo a venir vorrà acquistarme
servendo, amando, e non mai più per arme.

Così far mi promesse, e ne la ròcca
intatta mi mandò, come a lui venni,
né di baciarmi pur s'ardì la bocca:
vedi s'al collo il giogo ben gli tenni;
vedi se bene Amor per me lo tocca,
se convien che per lui più strali impenni.
Al re d'Armenia andò, di cui dovea
esser per patto ciò che si predea.

(XXXIV, 30-32)

Come Orrigille, Lidia riesce a ribaltare una situazione sfavorevole con un insieme di eloquenza, finzione e astuzia, rovesciando la realtà fino a convincere addirittura l'amante respinto di essere lui il malvagio meritevole di punizione. Ben diverso sarà l'atteggiamento di Bradamante di fronte a un pretendente indesiderato. Come ha notato Eleonora Stoppino con una felice intuizione,¹⁷⁶ l'episodio di Lidia funge da modello a quello di Ruggiero, Leone e Bradamante, poiché, al contrario della principessa greca, la guerriera cristiana non solo resisterà alla volontà dei genitori, che si oppongono alla sua unione con un cavaliere senza titoli e dagli oscuri natali (Ruggiero), ma, come vedremo a suo tempo, dimostrerà la sua capacità di mantenere salda la "fede" all'uomo che ama e di preferire la virtù e i sentimenti reciproci alle ricchezze e al prestigio.

Al campionario di donne spietate viste fin qui si aggiunge un altro tipo meno univoco: quello delle femmine incrudelite in reazione ai soprusi maschili. Questo discrimine di partenza spiega anche la diversa evoluzione dell'episodio che le vede protagoniste e che meglio si adegua alla problematizzazione del femminile in Ariosto.

176 Cfr. Stoppino 2012: 94-96, 107-108, 113-115.

2.3.5 FEMMINE OMICIDE – ALERIA

Crudeltà e ferocia sono le caratteristiche peculiari delle donne che popolano e governano la città di Alessandretta, la «crudel cittade» (XX, 76, 8) nel cui porto viene trascinata da una tempesta la nave su cui viaggiano Astolfo e Marfisa, con Grifone, Aquilante e Sansonetto. Non a caso le «femmine omicide»¹⁷⁷ vivono in una condizione di isolamento, lontano dalla civiltà, la loro stessa fama incute timore nei marinai e i loro usi rievocano certamente le mitologiche Amazzoni, su cui sono in gran parte modellate, per il vivere separate dagli uomini, l'indole bellicosa e la ferocia con cui trattano i forestieri.

Già i primi commentatori, come quelli più recenti,¹⁷⁸ vedevano in questo regno di sole donne una sintesi di caratteri che mescola appunto le Amazzoni,¹⁷⁹ le donne di Lemno raccontate da Stazio¹⁸⁰ e da Valerio Flacco,¹⁸¹ l'Arianna catulliana e la Medea tragica. A proposito delle Amazzoni, in particolare, non è estraneo il modello nel *Teseida*, sebbene, come detto al § I 3.2, le guerriere barbare rappresentate da Boccaccio abbandonino presto le armi per convertirsi in ispose, attraverso un percorso che appare rovesciato nella vicenda delle “femmine omicide”. Queste ultime infatti rappresentano la versione collettiva della donna tradita e abbandonata, nella misura in cui cercano vendetta sull'intero genere maschile per quegli uomini che le hanno illuse e poi ingannate. Come Medea, esse hanno voltato le spalle ai propri uomini (padri e mariti) e alla stessa patria per fuggire insieme a un gruppo di forestieri; e poi, esattamente come lei, alla fine sono state lasciate sole. Rispetto ai modelli cui si ispira, Ariosto sottolinea lo smarrimento iniziale delle donne abbandonate, paragonandole – come già aveva fatto con Angelica (VIII, 38) e con Olimpia (X, 34) – a statue piangenti alla stregua dell'Arianna di Catullo e dell'Andromeda di Ovidio:

177 XIX, 57-108; XX, 4-96.

178 Rajna 1975:293-7; Nisiely.

179 Ruscelli 1584:603.

180 «Questa favola delle donne omicide è più simile a quella di Stazio delle donne di Lenno, descritta nel quinto della Tebaide, che all'istoria di Giustino delle Amazzoni», Lavezuola 1584: XX, 15.

181 Bolza 1866: XXXIV.

Le donne, che si videro tradite
dai loro amanti in che più fede aveano,
restâr per alcun dì sì sbigottite,
che *statue immote in lito al mar pareano*.
Visto poi che *da gridi e da infinite
lacrime* alcun profitto non traeano,
a pensar cominciaro e ad aver cura
come aiutarsi in tanta lor sciagura.
(XX, 22)

Tuttavia, il deciso intervento di una giovane *leader*, «accorta» e dal «magnanimo cor», rovescia la situazione convertendo la femminile debolezza in maschia e strategica rivalsa per «far vendetta del viril sesso»:

[...]
Tra loro al fine una Orontea levosse,
ch'origine traea dal re Minosse;

la più gioven de l'altre e la più bella
e la più accorta, e ch'avea meno errato:
amato avea Falanto, e a lui pulzella
datasi, e per lui il padre avea lasciato.
Costei mostrando in viso et in favella
il magnanimo cor d'ira infiammato,
redarguendo di tutte altre il detto,
suo parer disse, e fe' seguirne effetto.

Di questa terra a lei non parve tôrsi,
che conobbe feconda e d'aria sana,
e di limpidi fiumi aver discorsi,
di selve opaca, e la più parte piana;
con porti e foci, ove dal mar ricorsi
per ria fortuna avea la gente estrana,
ch'or d' Africa portava, ora d' Egitto
cose diverse e necessarie al vitto.

Qui parve a lei fermarsi, e far vendetta
del viril sesso che le avea sì offese:
vuol ch'ogni nave, che da venti astretta
a pigliar venga porto in suo paese,
a sacco, a sangue, a fuoco al fin si metta;
né de la vita a un sol si sia cortese.
Così fu detto e così fu concluso,
e fu fatta la legge e messa in uso.
(XX, 24-27)

Nasce così un regno peculiare, come racconta agli altri cavalieri Guidon Selvaggio, l'ultimo dei dieci campioni locali che si scontrano con Marfisa. Non si

tratta semplicemente di un luogo in cui le donne governano, ma di un reame fondato sul rifiuto del maschile e su un sistematico ribaltamento dell'ordine consueto, per cui le femmine assumono il ruolo virile del comando e della guerra, mentre i pochi uomini presenti, ridotti in schiavitù a eccezione di dieci combattenti, sono adibiti a lavori femminili e costretti a indossare abiti muliebri. Un rovesciamento evidenziato dall'antitesi simmetrica delle due ottave, l'una dedicate alle donne virili, l'altra ai maschi femminilizzati:

E quindi van per mezzo la cittade,
e vi ritruovan *le donzelle altiere,*
succinte cavalcar per le contrade,
et in piazza armeggiar come guerriere.
Né calciar quivi spron, né cinger spade,
né cosa d' arme puon gli uomini avere,
se non dieci alla volta, per rispetto
de l'antiqua costuma ch'io v'ho detto.

Tutti gli altri alla spola, all'aco, al fuso,
al pettine et all'aspo sono intenti,
con vesti feminil che vanno giuso
insin al piè, che gli fa molli e lenti.
Si tengono in catena alcuni ad uso
d'arar la terra o di guardar gli armenti.
Son pochi i maschi, e non son ben, per mille
femine, cento, fra cittadi e ville.

(XIX, 71-72)

Tuttavia, a parte l'intervento del corno magico di Astolfo che chiuderà l'episodio, il sistema fondato sull'«antiqua costuma» era già entrato in crisi quando Alessandra, figlia di Orontea, si innamorava del giovane Elbanio, rompendo così, nel nome dei naturali sentimenti, la frontiera innalzata fra i due sessi. Conviene soffermarsi su questo episodio, perché rappresenta l'innovazione più ardita del mito delle amazzoni. Infatti, basta leggere le ottave dedicate all'episodio di Alessandra (XX, 39-46) per notare l'insistenza di Ariosto nel sottolineare la forza irresistibile dell'amore:

Alessandra, bramosa di vedere
il giovinetto ch'avea tante lode,
da la sua matre in singular piacere
impetra sì, ch'Elbanio vede et ode;
e quando vuol partirne, rimanere

si sente il core ove è chi 'l punge e rode:
*legar si sente e non sa far contesa,
e al fin dal suo prigion si trova presa.*

Elbanio disse a lei: “Se di pietade
s’avesse, donna, qui notizia ancora,
come se n’ha per tutt’ altre contrade,
dovunque il vago sol luce e colora;
io vi osarei, *per vostr’alma beltade
ch’ogn’animo gentil di sé inamora,*
chiedervi in don la vita mia, che poi
saria ognor presto a spenderla per voi”.
(XX, 39-40)

Dal sentimento amoroso e dal desiderio naturale nasce l’esplicita abiura della dottrina ferocemente anti-maschile, per cui Alessandra libera il proprio sesso dal modello uniforme di Medea non senza contrapporre, anche mediante la rima, *gentilezza a durezza*:

Alessandra *gentil*, ch’umidi avea,
per la pietà del giovinetto, i rai,
rispose: “Ancor che più crudele e rea
sia questa terra, ch’altra fosse mai;
*non concedo però che qui Medea
ogni femina sia,* come tu fai:
e quando ogn’altra così fosse ancora,
me sola di tant’altre io vo’ trar fuora.

E se ben per adietro io fossi stata
empia e crudel, come qui sono tante,
dir posso che soggetto ove mostrata
per me fosse pietà, non ebbi avante.
*Ma ben sarei di tigre più arrabbiata,
e più duro avre’ il cor che di diamante,
se non m’avesse tolto ogni durezza
tua beltà, tuo valor, tua gentilezza.*
(XX, 42-43)

Di qui l’infrazione alla legge statuita, attraverso un ripiego atto a perdonare la vita al giovane Elbanio se avesse sconfitto dieci avversari e soddisfatto altrettante donne:

Così non fosse la legge più forte,
che contra i peregrini è statuita,
come io non schiverei con la mia morte
di ricomprar la tua più degna vita.
Ma non è grado qui di sì gran sorte,

che ti potesse dar libera aita;
e quel che chiedi ancor, ben che sia poco,
difficile ottener fia in questo loco.

Pur io vedrò di far che tu l'ottenga,
ch'abbi inanzi al morir questo contento;
ma mi dubito ben che te n'avenga,
tenendo il morir lungo, più tormento".
Suggiunse Elbanio: "Quando incontra io venga
a dieci armato, di tal cor mi sento,
che la vita ho speranza di salvarme,
e uccider lor, se tutti fosser arme".

Alessandra a quel detto non rispose
se non un gran sospiro, e dipartisse,
e portò nel partir mille amorose
punte nel cor, mai non sanabil, fisse.
Venne alla madre, e volontà le pose
di non lasciar che 'l cavallier morisse,
quando si dimostrasse così forte,
che, solo, avesse posto i dieci a morte.

(XX, 44-46)

Ecco dunque la forza del desiderio naturale incrinare gli statuti feroci di quella terra. Ed è significativo che ad attuare la svolta sia la seconda generazione dopo le prime legislatrici, libera dalla sete di vendetta che ispirava le madri. Infatti, la modifica dell'«ordine antiquo» concederà la possibilità dell'eccezione non soltanto a Elbanio, ma in seguito anche ai prigionieri più valorosi:

L'aver Elbanio di bellezza il vanto
sopra ogni cavallier che fosse al mondo,
fu nei cor de le giovani di tanto,
ch'erano in quel consiglio, e di tal pondo,
che 'l parer de le vecchie andò da canto,
che con Artemia volean far secondo
l'ordine antiquo; né lontan fu molto
ad esser per favore Elbanio assolto.

(XX, 55)

Analogamente alla novella di Giocondo (canto XXVIII), la guerra fra i sessi finisce in un armistizio che è anche il riconoscimento della complessità del rapporto uomo/donna e natura/ragione. Di qui l'insostenibilità di una costruzione statale solo femminile e la rivincita dell'istinto naturale, portato al desiderio e al piacere più che allo scontro. Non è un caso che siano le giovani a modificare la legge contro la volontà delle vecchie, come il figlio dell'eremita,

nella “novella delle papere” del *Decameron* (IV, *Introduzione*), rifiutava istintivamente la segregazione dalle donne impostagli dal padre. Questa contraddizione intrinseca al regno femminile esplose con l'intervento di Aleria, la più fedele tra le mogli di Guidone, che aiuta i forestieri a scappare e sceglie di andare via insieme al marito:

Ne può sola salvar, se ne succede,
quest'una ch'io dirò, ch'or mi soviene.
Fuor ch'alle donne, uscir non si concede
né metter piede in su le salse arene:
e per questo commettermi alla fede
d'una de le mie donne mi conviene,
del cui perfetto amor fatta ho sovente
più pruova ancor, ch'io non farò al presente.

Non men di me tormi costei disia
di servitù, pur che ne venga meco;
che così spera, senza compagnia
de le rivali sue, ch'io viva seco.
Ella nel porto o fuste o saettia
farà ordinar, mentre è ancor l'aer cieco,
che i marinari vostri troveranno
acconcia a navigar, come vi vanno.

Dietro a me tutti in un drappel ristretti,
cavallieri, mercanti e galeotti,
ch'ad albergarvi sotto a questi tetti
meco, vostra mercé, sète ridotti,
avrete a farvi amplo sentier coi petti,
se del nostro camin siamo interrotti:
così spero, aiutandoci le spade,
ch'io vi trarrò de la crudel cittade. –
(XX, 74-76)

In questo caso, l'impero femminile si incrina su un altro fronte sempre in rapporto all'amore: quello dell'aspirazione monogamica. Aleria infatti desidera fuggire dal regno femminile e vivere con Guidone senza doverlo condividere con le altre mogli imposte dalla legge locale. Per questo “tradisce” le sue concittadine, anche se al tempo stesso, aiutando il marito, è fedele al suo sesso e agli impulsi naturali che la spingono a una relazione esclusiva. Pure qui la contrapposizione fra i sessi, contraria alla natura e alla ragione, viene superata proprio grazie al desiderio femminile, quello di Aleria come nell'analessi quello

di Alessandra, che si rivela una forza insopprimibile e impossibile da contenere neppure attraverso le leggi più severe.

Stando al testo, la distopia di Alessandretta a rigor di logica non viene abbattuta né riformata, come invece hanno sostenuto alcuni critici,¹⁸² presentando in parallelo questo episodio con quello di Marganorre del canto XXXVII; per quanto ne sappiamo, infatti, quando Marfisa e i suoi compagni riescono a scappare, la città è ancora al suo posto e le sue leggi non sono state abbattute né riformate. Né il nuovo ordine che la guerriera imporrà al regno di Marganorre si può accostare in alcun modo alla barbarie delle «femmine omicide». Questo punto sarà a sua volta approfondito nella sezione successiva.

2.3.6 LA DONNA DI PINABELLO

Più che all'episodio delle “femmine omicide”, infatti, a nostro avviso la legge spietata del crudele Marganorre, di cui si parlerà diffusamente più avanti a proposito di Marfisa, ha il suo precedente nell'«usanza» con cui si scontrano Ruggiero e Bradamante nel canto XXII, imposta dalla donna di Pinabello.

La compagna del maganzese, che all'inizio del poema (canto II, 34 sgg.) piange e si dispera perché la sua amata è imprigionata nel castello di Atlante, era stata citata dunque per la prima volta *in absentia*, senza che se ne facesse il nome, in una situazione di pericolo, dal quale per paradosso sarà salvata da Bradamante. Ora invece ricompare come causa scatenante e osservatrice di un duello (XX, 110 sgg) e come autorità tirannica che impone una legge crudele (XXII, 49 sgg).

Sebbene non venga mai citata per nome, è presentata sotto il profilo caratteriale secondo una tipologia femminile ben precisa. Si tratta infatti di una donna bella quanto arrogante – si pensi a Lidia, bella quanto altera – come lo stesso narratore mette in chiaro nel descriverla mentre, in compagnia del suo uomo, incontra la strana coppia composta da Marfisa in veste di cavaliere e la vecchia Gabrina:

¹⁸² A proposito di Marganorre, per esempio, secondo Ascoli, «laddove una Marfisa «fallica» aveva lanciato un attacco sfrenato contro il proprio sesso, e contro lo stesso impulso di autonomia femminile che sembra simboleggiare, ora sta dalla parte opposta. Laddove prima aveva distrutta una città dominata da donne, adesso dà vita a una simile», Ascoli 1998: 72, nota 16.

Il cavallier su ben guernita sella,
di lucide arme e di bei panni ornato,
verso il fiume venìa, da una donzella
e da un solo scudiero accompagnato.
La donna ch'avea seco era assai bella,
ma d'altiero semblante e poco grato,
tutta d'orgoglio e di fastidio piena,
del cavallier ben degna che la mena.

(XX, 110)

D'altronde, se nel personaggio femminile Ariosto sottolinea il contrasto fra bellezza fisica e bruttezza morale («era assai bella ... tutta d'orgoglio e di fastidio piena»), Pinabello verrà definito più avanti con una formula binaria che sottolinea il contrasto fra arroganza e pochezza («di poca forza e di superbia troppa», XXII, 50, 4). Simile, dunque, al «cavalier ... che la mena» sia per l'incongruenza del proprio essere, sia per l'arroganza, se ne distingue per il contrasto fra la determinatezza del proprio animo e le scarse forze del suo cavaliere.

Di qui il fatto che la formula successiva, «donna di Pinabello», possa costituire un genitivo oggettivo ('la donna che appartiene a Pinabello'), non meno di un genitivo soggettivo ('la signora e padrona di Pinabello'), come suggerisce il verso 4 dell'ottava 114 («gittava il cavallier di ch'era donna»).

I fatti confermano questa seconda ipotesi poiché l'iniziativa pare essere sempre della donna. Così, alla vista di Gabrina, la dama non resiste alla tentazione di ridere di lei e farsene beffe, con il risultato di provocare l'ira di Marfisa, che, in veste di cavaliere errante, sconfiggerà il suo uomo e umilierà lei, sottraendole vestiti, gioielli e cavallo per darli alla vecchia:

E sì come vezzosa era e mal usa,
quando vide la vecchia di Marfisa,
non si poté tenere a bocca chiusa
di non la motteggiar con beffe e risa.
Marfisa altiera, appresso a cui non s'usa
sentirsi oltraggio in qual si voglia guisa,
rispose d'ira accesa alla donzella,
che di lei quella vecchia era più bella;

e ch'al suo cavallier volea provallo,
con patto di poi tôrre a lei la gonna

e il palafren ch'avea, se da cavallo
gittava il cavallier di ch'era donna.
Pinabel che faria, tacendo, fallo,
di risponder con l'arme non assonna:
piglia lo scudo e l'asta, e il destrier gira,
poi vien Marfisa a ritrovar con ira.

(XX, 113-114)

Pinabello, un de' conti maganzesi,
era quel cavallier ch'ella avea seco;
quel medesimo che dianzi a pochi mesi
Bradamante gittò nel cavo speco.
Quei sospir, quei singulti così accesi,
quel pianto che lo fe' già quasi cieco,
tutto fu per costei ch'or seco avea,
che 'l negromante allor gli ritenea.

Ma poi che fu levato di sul colle
l'incantato castel del vecchio Atlante,
e che poté ciascuno ire ove volle,
per opra e per virtù di Bradamante;
costei, ch'agli disii facile e molle
di Pinabel sempre era stata inante,
si tornò a lui, et in sua compagnia
da un castello ad un altro or se ne già.

(XX, 110-112)

Ancora più negativi appaiono gli epiteti (“iniqua”, “bestiale”, “di vendetta ingorda”) con cui la donna di Pinabello viene definita da una fanciulla quando Ruggiero e Bradamante accettano di salvare un giovane in pericolo di morte (Ricciardetto), superando gli ostacoli frapposti da un decreto imposto dalla donna per vendicarsi di essere stata ridicolizzata:

Come l'usanza (che non è più antiqua
di tre dì) cominciò, vi vo' narrare;
e sentirete se fu dritta o obliqua
cagion che i cavallier fece giurare.
Pinabello ha una donna così iniqua,
così bestial, ch'al mondo è senza pare;
che con lui, non so dove, andando un giorno,
ritrovò un cavallier che le fe' scorno.

Il cavallier, perché da lei beffato
fu d'una vecchia che portava in groppa,
giostrò con Pinabel ch'era dotato
di poca forza e di superbia troppa;
et abbattello, e lei smontar nel prato

fece, e provò s'andava dritta o zoppa:
lasciolla a piede, e fe' de la gonella
di lei vestir l'antiqua damigella.

Quella ch'a piè rimase, dispettosa,
e di vendetta ingorda e sitibonda,
congiunta a Pinabel che d'ogni cosa
dove sia da mal far, ben la seconda,
né giorno mai, né notte mai riposa,
e dice che non fia mai più gioconda,
se mille cavallieri e mille donne
non mette a piedi, e lor tolle arme e gonne.
(XXII, 49-51)

I termini della “legge” da lei voluta, quindi, sembrano quasi anticipare il regime imposto dal tiranno Marganorre – cui metteranno fine Marfisa e Bradamante, insieme a Ruggiero – di cui la donna di Pinabello appare una specie di “doppio” al femminile, con un carattere meno sanguinario, ma un’analoga ferocia, mista a sadismo.

Dal punto di vista tipologico, dunque, può essere classificata come “donna bella e spietata”, le cui caratteristiche sono l’orgoglio e il desiderio di vendetta. Ma a questa caratterizzazione si aggiunge il duo formato con Pinabello, la cui debolezza come cavaliere è l’altra faccia dell’arroganza della sua “donna”, a comporre quasi un androgino grottesco.

2.3.7 GABRINA

La vecchia che provoca il riso della donna di Pinabello e, indirettamente, scatena la sua crudeltà è Gabrina,¹⁸³ un personaggio completamente malvagio, privo di qualsiasi accenno di umanità o di pietà, ma al tempo stesso quasi straordinario nella sua perfidia e nell'abilità con cui più di una volta sfugge alla giusta punizione. Per delinearlo, con tutto il repertorio di vizi, dalla lussuria all'invidia alla crudeltà all'astuzia diabolica, Ariosto ha potuto attingere al repertorio tradizionale misogino. Da un lato avrà tenuto presenti le vecchie immorali e svergognate della commedia e dell'elegia latina, come Lacaena, l'*anus vinosa* del *Curculio* di Plauto (vv. 80 sgg), le megere sbeffeggiate dagli epigrammatisti, dai poeti elegiaci e anche da Orazio (*Odi* III 10; IV 13) – che paragona una di esse a vecchie cavalle (*matres equorum*) per il piacere che ancora la agita – o la vecchia Dipsade, un po' ruffiana un po' strega, cui Ovidio (*Amores* I, 8) affida i precetti più scabrosi e moralmente discutibili in campo amoroso, come fingere il rossore, folleggiare, mantenere più amanti contemporaneamente, preferire fra questi i più ricchi e accettarne i regali. Dall'altro, specie per episodi concreti, in questa figura è possibile riconoscere i modelli della moglie di Putifarre¹⁸⁴ e, secondo Rajna¹⁸⁵, la vecchia che racconta la favola di Amore e Psiche nella grotta dei ladroni, nell'*Asino d'oro* di Apuleio (*Met*, IV, parr 7 sgg.). Anche nel *Furioso* è proprio in una grotta che appare per la prima volta la vecchia Gabrina, «amica a' malandrini» (XIII, 42), che fa da carceriera a Isabella (XII, 92), sebbene in gioventù fosse stata una nobildonna, moglie del barone Argeo. Di recente è stata sostenuta anche l'ipotesi di un influsso della perfida protagonista della *Celestina* di Fernando de Rojas:

Le somiglianze tra i due personaggi sono così stringenti –
l'ingannevole leggiadria del nome, l'insistenza comica sulla

183 XII, 92; XIII, 42; XX, 106-144; XXI, 3-72; XXIII, 39-52, 92-95; XXIV, 35-45; XXVI, 8.

184 Nel libro biblico della Genesi (39, 6-29) la moglie dell'egiziano Putifarre, di fronte alla resistenza di Giuseppe, che non vuole tradire il proprio padrone cedendo alle lusinghe della donna, lo accusa di averla insidiata e lo fa rinchiudere in prigione.

185 Rajna 1975: 229.

ripugnante vecchiaia, la manipolazione perversa inflitta a una coppia di nobili innamorati – da far sospettare un rapporto diretto tra il poema di Ariosto e il dramma spagnolo.¹⁸⁶

Anzi, secondo il critico, «la lettura della *Celestina*, pubblicata per la prima volta in italiano nel 1515, potrebbe aver lasciato tracce anche nell'ultima commedia di Ariosto, *La Lena* (1528)»,¹⁸⁷ per quanto va doverosamente ricordato che già nel carne XVII (*In Lenam*) il ferrarese aveva mostrato di conoscere e saper rielaborare la figura tradizionale della vecchia megera libidinosa e, com'è noto, la produzione dell'autore in lingua latina risale agli anni giovanili, «soprattutto al decennio 1494-1503». ¹⁸⁸

In ogni caso, nessuno di questi modelli appartiene al genere epico o al romanzo cavalleresco, per cui con Gabrina Ariosto ha operato un'innovazione e ha ampliato il ventaglio di tipi femminili rappresentabili, introducendone fra cavalieri e dame uno che proveniva dalla commedia e dall'elegia ed era confluito poi nel romanzo latino. Proprio a questo personaggio, infatti, si devono alcuni intermezzi di tono comico, in particolare nella parentesi che la vede accompagnata e protetta da Marfisa (XX, 106-128).

Il personaggio di Gabrina probabilmente è il più abietto dell'intero poema, una «femina perfida» (XXI, 12, 2), «scelerata ... più ch'in estremo» (XXI, 13, 4), «iniqua» (XXI 14, 6; 19, 4; 39, 1), «più che furia infernal crudele e fella» (XXI, 47, 8), sia per le azioni compiute nel poema sia per ciò che emerge della sua vita passata: «Gabrina è il nome di costei, che nacque / sol per tradire ognun che in man le cada» (XXI, 50, 3-4). Ma è pure una figura complessa e multiforme: insaziabile scaltra e capricciosa nell'analessi, perversa e sadica nella narrazione di primo grado, quando la sua bruttezza esteriore riflette quella interiore:

*Ma costei, più volubile che foglia
quando l'autunno è più priva d'umore,
che 'l freddo vento gli arbori ne spoglia,
e le soffia dinanzi al suo furore;
verso il marito cangiò tosto voglia,
che fisso qualche tempo ebbe nel core;*

186 Residori 2017: 230-231.

187 Residori 2017: 231, nota 30.

188 Ferroni 2008: 26.

*e volse ogni pensiero, ogni disio
d'acquistar per amante il fratel mio.*

Ma né sì saldo all'impeto marino
l'Acrocerauno d'infamato nome,
né sta sì duro incontra borea il pino
che rinovato ha più di cento chiome,
che quanto appar fuor de lo scoglio alpino,
tanto sotterra ha le radici; come
il mio fratello *a' prieghi di costei,*
nido de tutti i vizii infandi e rei.

(XXI, 15-16)

Non poté, ancor che Zerbin fosse irato,
tener, vedendo *quella vecchia,* il riso;
che gli pareva dal giovenile ornato
troppo diverso il *brutto antiquo viso;*
et a Marfisa, che le venìa a lato,
disse: -- Guerrier, tu sei pien d' ogni avviso,
che damigella di tal sorte guidi,
che non temi trovar chi te la invidi. –

Avea la donna (se la *cespa buccia*
può darne indicio) più de la Sibilla,
e pareva, così ornata, *una bertuccia,*
quando per muover riso alcun vestilla;
et *or più brutta par,* che si coruccia,
e che *dagli occhi l'ira le sfavilla:*
ch' a donna non si fa maggior dispetto,
che quando o vecchia o brutta le vien detto.

(XX, 119-120)

Nel corso della narrazione assume di volta in volta un ruolo attivo o passivo a seconda delle situazioni in cui si trova: tiene prigioniera un'altra donna; fugge di fronte al paladino Orlando; si trova in difficoltà e viene aiutata da una donna guerriera; è sbeffeggiata una prima volta da Pinabello e la sua dama, più avanti da Zerbino e in ultimo da Doralice e Mandricardo; viene difesa due volte da Marfisa e una da Zerbino; tormenta quest'ultimo, ingannandolo sul destino di Isabella; lo inganna, spingendolo a scontrarsi con Ermonide, che rimane ucciso; ruba a un morto; mette in trappola Zerbino, accusandolo falsamente; in ultimo viene affidata a un uomo crudele almeno quanto lei, Odorico, che la impicca.

Se possibile, la sua natura ria e spietata emerge ancora più evidente nel suo passato quando cerca di sedurre un ospite del marito, ma ne è respinta; lo accusa falsamente e ottiene che sia imprigionato; lo tortura e lo inganna, fino a portarlo a uccidere il marito di lei; lo ricatta per soddisfare il proprio desiderio sessuale; si stanca dell'amante e lo avvelena; uccide anche il medico che aveva preparato il veleno, ma viene smascherata. L'elemento costante del suo carattere è l'incontrollabile egoismo, unito all'assenza totale di scrupoli e alla pervicacia con cui persegue i suoi obiettivi a qualunque costo, spesso servendosi cinicamente dei principi morali delle sue vittime e sfruttandoli con malizia per ottenere ciò che desidera. Facendo leva sul codice d'onore di Filandro, infatti, prima lo manipola per uccidere il marito Argeo e subito dopo lo costringe a soddisfare le sue voglie convertendo i valori del cavaliere («fama», prestigio, fedeltà) in armi di ricatto:

E gli minaccia poi, se non consente
all'amoroso suo lungo desire,
di palesare a tutta quella gente
quel ch'egli ha fatto, e nol può contraddire;
e lo farà vituperosamente
come assassino e traditor morire:
e gli ricorda che sprezzar la fama
non de', se ben la vita sì poco ama.
(XXI, 51)

Poi rivelandosi diabolicamente volubile e capricciosa fino a tramutare l'amore in odio e a decretare la morte dell'amante, prima utilizzato per disfarsi dal marito:

Or questa meretrice, che si pensa
quanto a quest'altro suo poco sia grata,
muta la fiamma già d'amore intensa
in odio, in ira ardente et arrabbiata;
né meno è contra al mio fratello accensa,
che fosse contra Argeo la scelerata:
e dispone tra sé levar dal mondo,
come il primo marito, anco il secondo.
(XXI, 58)

Alla manipolazione astuta, la donna somma un'indole fraudolenta supportata dalla capacità di mentire in modo convincente, già osservata in

precedenza in altre donne crudeli, come Orrigille e Lidia. Con gesti e parole efficaci, infatti, riesce a convincere il marito Argeo di essere stata violata da Filandro e così punisce il cavaliere che aveva resistito al suo tentativo di seduzione. Attraverso una retorica che sceglie sapientemente le formule e i termini più adeguati («L'alma che sente il suo peccato immondo, / pate dentro da sé tal penitenza»; «quando fallir sia quel che si fa a forza»), Gabrina mima la vergogna e la dignità di una vittima innocente e riesce a farsi passare per una donna dalla virtù specchiata, provocando la reazione del marito e al tempo stesso lo straniamento del lettore, quasi sgomento di fronte a tanta perfidia coronata da successo:

“Deh (disse al fine), a che l'error nascondo
c'ho commesso, signor, ne la tua assenza?
che quando ancora io 'l celi a tutto 'l mondo,
celar nol posso alla mia coscienza.
L'alma che sente il suo peccato immondo,
pate dentro da sé tal penitenza,
ch'avanza ogn'altro corporal martire
che dar mi possa alcun del mio fallire;

quando fallir sia quel che si fa a forza:
ma sia quel che si vuol, tu sappil'anco;
poi con la spada da la immonda scorza
scioglie lo spirto imacolato e bianco,
e le mie luci eternamente ammorza;
che dopo tanto vituperio, almanco
tenerle basse ognor non mi bisogni,
e di ciascun ch'io vegga, io mi vergogni.

Il tuo compagno ha l'onor mio distrutto:
questo corpo per forza ha violato;
e perché teme ch'io ti narri il tutto,
or si parte il villan senza commiato”.
In odio con quel dir gli ebbe ridotto
colui che più d'ogn'altro gli fu grato.
Argeo lo crede, et altro non aspetta;
ma piglia l'arme e corre a far vendetta.

(XXI, 22-24)

Le sue menzogne, mercé un misto di teatrale simulazione e di sofisticata eloquenza, riescono a capovolgere il reale: il bene in male, la virtù in motivo di ricatto, la lealtà in tradimento. Così lei convince anche Zerbino a scontrarsi con

Ermonide – fatto passare ingiustamente per «traditore» come il fratello – e a ucciderlo, sempre in nome delle promesse e della parola data:

La vecchia che conobbe il cavalliero,
ch'era nomato Ermonide d'Olanda,
che per insegna ha ne lo scudo nero
attraversata una vermiglia banda,
posto l'orgoglio e quel sembiante altiero,
umilmente a Zerbin si raccomanda,
e gli ricorda quel ch'esso promise
alla guerriera ch'in sua man la mise.

Perché di lei nimico e di sua gente
era il guerrier che contra lor venìa:
ucciso ad essa avea il padre innocente,
e un fratello che solo al mondo avia;
e tuttavolta far del rimanente,
come degli altri, il traditor disia.
-- Fin ch'alla guardia tua, donna, mi senti
(dice Zerbin), non vo' che tu paventi. –
(XXI, 5-6)

Lo specifico di questo personaggio sta appunto nel suo metodo, che per larghissimi tratti le permette di manipolare le persone dando alla menzogna aspetto di verità, al male aspetto di bene. In un certo senso, Gabrina rappresenta quindi il paradigma del mondano impero delle apparenze, sicché, proprio in virtù del suo prolungato successo, il personaggio va al di là del singolo caso per diventare, come è stato notato, espressione della moderna e amorale razionalità di contro al sistema di valori dell'antica cavalleria:

Gabrina può essere analizzata anche come sintomo di un fenomeno più generale, non privo di interesse, mi pare, in una prospettiva comparata: e cioè l'emergere, nella prima modernità europea, di un nuovo tipo di personaggio negativo, un *villain* femminile alle cui parole e ai cui atti si delega l'espressione di una razionalità del tutto indifferente alla morale, esecrabile e insieme sottilmente affascinante. Questi personaggi di donne malefiche, che mettono la loro intelligenza al servizio di piaceri illeciti o di ambizioni scellerate, hanno certo molto in comune con gli stereotipi elaborati da una millenaria tradizione misogina. Ma, [...] nel caso di Gabrina come in quello di altri personaggi, si osserva anche un fenomeno nuovo: l'interesse, il fascino e a tratti l'ammirazione per comportamenti di cui non si può non condannare severamente l'immoralità ma di cui colpiscono e seducono l'intelligenza, l'audacia, e soprattutto la

straordinaria efficacia. Comportamenti che è impossibile presentare come modelli, ma di cui al tempo stesso si deve constatare la superiorità rispetto a nobili valori che sembrano ormai definitivamente in crisi.¹⁸⁹

Ci troviamo davanti, dunque, una “cattiva” orgogliosa di esserlo e, pur in una luce sinistra, più moderna dei suoi avversari. Una volta scoperto di aver ucciso Argeo, per esempio, Filandro si rende conto di essersi comportato «scioccamente», ma il suo onore gli impedisce di punire con la morte quella «Medea» che aveva architettato e realizzato una macchinazione così perversa:

E portò nel cor fisso il suo compagno
che così scioccamente ucciso avea,
per far con sua gran noia empio guadagno
d'una Progne crudel, d'una Medea.
E se la fede e il giuramento, magno
e duro freno, non lo ritenea,
come al sicuro fu, morta l'avrebbe;
ma, quanto più si puote, in odio l'ebbe.
(XXI, 56)

Analogamente a lui, Zerbino continua a portare con sé e a difendere la vecchia megera anche dopo avere scoperto il suo passato sanguinoso, sempre a causa dell'onore e della “fede”, che non a caso era stata celebrata nell'esordio del canto XXI (ott. 1-3), ma nella narrazione si rivela più un ostacolo che una virtù, al contrario dello straordinario senso pratico di Gabrina: «È grazie al suo formidabile senso dell'*aptum* e al suo camaleontismo strategico che la donna riesce a realizzare i suoi desideri e a sconfiggere i suoi avversari – anche perché il rigore morale di questi ultimi tende a diventare rigidità che li paralizza e li imprigiona»:¹⁹⁰

Quella servò, come servir si debbe
in ogni impresa, il cavallier Zerbino:
e quivi dimostrò che conto n'ebbe,
quando si tolse dal proprio cammino
per andar con costei, la qual gl'incerebbe,
come s'avesse il morbo sì vicino,
o pur la morte istessa; ma potea,
più che 'l disio, quel che promesso avea.
(XXI, 3)

189 Residori 2017: 213.

190 Residori 2017: 224.

Proprio qui si coglie la contrapposizione tra Gabrina da un lato e Zerbino e Isabella dall'altro. Ciascuno dei due innamorati, infatti, è vittima della perfida intrigante, che rappresenta a sua volta il polo opposto rispetto alla coppia: la massima forma di scelleratezza contro la virtù portata all'estremo, fino al sacrificio di sé e persino all'autolesionismo. Ancora una volta, dunque, all'interno del poema, ci troviamo di fronte a un doppio antitetico maschile/femminile, come già visto nella novella di Giocondo, nell'episodio di Fiordispina e nei casi di Melissa e Olimpia:

Qui diventa peraltro chiaro che, nel rapporto antitetico che lega la donna scellerata alla coppia esemplare formata da Isabella e Zerbino, l'opposizione è duplice e riguarda non meno il polo maschile che quello femminile: e se la superiorità della casta fedeltà alla volubile lussuria non sembra dare adito a dubbi, il racconto illustra troppo sistematicamente gli inconvenienti della virtù di Zerbino per non ispirare qualche adesione a un modello di azione più duttilmente amorale. L'antitesi tra i due personaggi [...] viene così a illustrare una dinamica psichica nella quale l'istanza morale, risolvendosi nel puro sacrificio di sé, non può tener testa a una pulsione vitale che assoggetta ogni cosa alla conservazione di sé e al soddisfacimento dei propri bisogni.¹⁹¹

Gabrina e Zerbino sono uniti dalla promessa fatta dal cavaliere e separati irrimediabilmente dai diversi modi di affrontare la vita: nobile e generoso per lui, scellerato e relativo per lei. Nel loro forzoso cammino in comune, l'uomo rappresenta la nostalgia per gli antichi valori della cavalleria, ormai in declino, la donna un utilitarismo inquietante, segno dei nuovi tempi. Al di là dei *topoi* della misoginia, dunque, la vecchia «femina perfida» segna un passo in avanti nella rappresentazione delle diverse sfaccettature dell'universo femminile, quasi simbolo di una deriva nella moderna civiltà cui Ariosto sa di non poter più contrapporre il tramontato mondo cavalleresco, ma cui guarda con disprezzo. Di qui la comicità delle situazioni su entrambi i fronti, ma anche l'esemplarità della fine assegnata alla perfida donna, prima, ridotta a un'apparenza scimmiesca e costretta a fuggire su un cavallo imbizzarrito:

191 Residori 2017: 228.

Ella avea ancora indosso la gonnella
e quei medesmi giovenil ornati
che furo alla vezzosa damigella
di Pinabel, per lei vestir levati,
et havea il palafreno ancho di quella
de i buon del mondo, e de gli avvantaggiati
la vecchia sopra il Tartaro trovosse
ch'anchor non s'era accorta che vi fosse.

L'habito giovenil mosse la figlia
di Stordilano e Mandricardo a riso,
vedendolo a colei che rassimiglia
Aa un babuino, a un bertuccione in viso,
disegna il Saracin torle la briglia
pel suo destriero, e riuscì l'avisò
toltogli il morso il palafren minaccia
gli grida, lo spaventa, e in fuga il caccia.

Quel fugge per la selva e seco porta
la quasi morta vecchia di paura,
per valli e monti, e per via dritta e torta
per fossi e per pendici alla ventura,
ma il parlar di costei si non m'importa
(XXIII, 93-95, 1-4)

Infine caduta nelle mani di un suo pari, che la impicca a tradimento per morire
a sua volta impiccato:

Scrive l'autore il cui nome mi taccio,
che non furo lontani una giornata,
che per torsi Odorico quello impaccio:
contra ogni patto e ogni fede data,
al collo di Gabrina gittò un laccio,
e che ad un'olmo la lascio impiccata
e ch'indi a un'anno (ma non dice il loco)
Almonio a lui fece il medesimo giuoco.
(XXIV, 45)

Consapevole dell'irreversibile tramonto dell'utopia cavalleresca, Ariosto
sembra compensarne la fine col castigo inflitto al personaggio che meglio
impersona le cause di questo tramonto: l'avidità sfrenata impostasi nel mondo
moderno. In tale prospettiva Gabrina ne sarebbe quasi una allegoria.

3. DORALICE O LA SAGGEZZA DELL'ESPERIENZA

Espressione di una ben diversa razionalità, in equilibrio fra ricerca del piacere e buon senso, è Doralice,¹⁹² la principessa musulmana, figlia del re di Granada Stordilano, da molto tempo amata da Rodomonte e a lui promessa. La prima volta che si affaccia nel poema, infatti, è in viaggio proprio per celebrare le nozze con il feroce saraceno, ma viene rapita da Mandricardo, con cui trascorre una notte di passione, per fare da questo punto in avanti coppia fissa con lui.

A questo personaggio – già presentato di sfuggita nell'*In.* di Boiardo¹⁹³ – è stato rimproverato dai critici cinquecenteschi il peccato di leggerezza femminile dal momento che, chiamata a decidere, sceglierà proprio quest'ultimo invece del promesso sposo Rodomonte (XXVII, 102-111):

In Doralice s'ha un vero ritratto della incostanza donnesca, la quale havendo prima amato Rodomonte, rubbata poi da Madricardo, in una notte diviene talmente sua, che si dimentica di lui: anzi (quel ch'è più) nel cospetto di tutta la Corte d'Agramante lo rifiuta: e quando poi Mandricardo è ucciso da Ruggiero, ben volentieri s'accorderebbe con l'uccisor dell'amante, tanto è grande la leggerezza di lei.¹⁹⁴

Eppure Doralice in questo episodio, che riprende alcune scene analoghe dei romanzi cavallereschi francesi,¹⁹⁵ più che leggera e volubile è semplicemente razionale e pratica, dal momento che fra due pretendenti, entrambi nobili e valorosi, sceglie quello che ha conosciuto meglio e con cui ha sperimentato anche una piacevole compatibilità sessuale. Niente di tutto questo avviene nei precedenti cavallereschi, in cui peraltro la fanciulla è quasi sempre senza nome e

192 XIV, 40-64; XVIII, 32; XXIII, 71-94; XXIV, 71-72, 95, 110-113; XXV, 2-4; XXVI, 129-131; XXVII, 2-6, 51, 102-111; XXX, 17-73.

193 *In.*, II, XXIII, 11-14.

194 Giuseppe Bononome, *Allegoria sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in *Orlando Furioso nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1584 (preliminari non numerati).

195 Nel medievale *Chevalier à l'épée*, la damigella abbandona Gauvain, che ha affrontato la morte per lei e capricciosamente segue un altro. Nel *Tristan*, Tristano e Blioberis si contendono la moglie di Segurades, che però alla fine sceglie il secondo, nonostante l'avesse rapita; in un altro episodio, una donzella preferisce il rapitore a Dynas che pure si era battuto a duello per lei. Nel *Palamedès*, succede lo stesso a Brehus, Girone e Morhault, cfr. Rajna 1975: 424-435.

il fine dell'episodio è proprio mostrare la volubilità femminile a danno di eroi nobili e valorosi.

La decisione della principessa di Granada poteva risultare indegna e scandalosa alla luce dell'etica medievale e del sistema di valori cavalleresco, però manifesta chiaramente una rivendicazione del ruolo della donna e della sua autonomia, rispetto a un codice d'onore astratto e interessante unicamente per i cavalieri e il loro ego. La stella polare che guida Doralice nella scelta, invece, è unicamente il piacere, quello che ha già sperimentato con Mandricardo e che non può sapere se ritroverà in Rodomonte. Persino Rajna, in genere non particolarmente riguardoso per le donne del poema, dovette riconoscerlo:

Resta a dire qualche parola della sola Doralice. Essa incarna un aspetto della leggerezza femminile diverso da quello rappresentato dal Boiardo in Angelica. Questa vezzeggia con parecchi amanti, perché così le giova; ma in fondo è ferma in una sola passione. Invece la Doralice dell'Ariosto non fa punto la civetta; bensì dimentica colla massima facilità i lontani ed i morti per i vivi e i vicini (XXX, 73).¹⁹⁶

Il buonsenso e la logica di Doralice sono confermati poi dalla capacità della donna di offrire consigli assennati e lungimiranti ai cavalieri che la circondano.¹⁹⁷ Una prima volta cede alle suppliche di Isabella e convince Mandricardo a non infierire ulteriormente su Zerbino già esangue (XXIV, 71-72), guadagnandosi l'appellativo di «cortese»:

[...]
La donna sua, per timor fatta esangue,
intanto a Doralice s'appresenta,
e la priega e la supplica per Dio,
che partir voglia il fiero assalto e rio.

Cortese come bella, Doralice,
né ben sicura come il fatto segua,
fa volentier quel ch'Issabella dice,
e dispone il suo amante a pace e a triegua.

196 Rajna 1975: 45.

197 Nel medievale *Chevalier à l'épée*, la damigella abbandona Gauvain, che ha affrontato la morte per lei e capricciosamente segue un altro. Nel *Tristan*, Tristano e Blioberis si contendono la moglie di Segurades, che però alla fine sceglie il secondo, nonostante l'avesse rapita; in un alto episodio, una donzella preferisce il rapitore a Dynas che pure si era battuto a duello per lei. Nel *Palamedès*, succede lo stesso a Brehus, Girone e Morhault, cfr. Rajna 1975: 424-435.

Così a' prieghi de l'altra l'ira ultrice
di cor fugge a Zerbino e si dilegua:
et egli, ove a lei par, piglia la strada,
senza finir l'impresa de la spada.

(XXIV, 71-72)

Se Mandricardo è la forza bruta («l'ira ultrice»), la sua donna si rivela la voce della ragione, da cui il saraceno si fa convincere non solo a non infierire su Zerbino, ma anche a lasciarsi guidare in seguito con fiducia. Ancora più evidenti sono le doti persuasive di Doralice quando interrompe lo scontro feroce tra i suoi due pretendenti, Mandricardo e Rodomonte, li richiama con parole che non ammettono replica («Io vi comando») al dovere di difendere il campo saraceno assediato dai cristiani e li fa giurare nelle sue mani:

*Tra i cavallier la donna di gran core
si mette, e dice loro: -- Io vi comando,
per quanto so che mi portate amore,
che riserbiate a miglior uso il brando,
e ne vegnate subito in favore
del nostro campo saracino, quando
si trova ora assediato ne le tende,
e presto aiuto, o gran ruina attende. --*

[...]

*e senza più dimora, come pria
liberato d'assedio abbian lor gente,
non s'intendano aver più compagnia,
ma crudel guerra e inimicizia ardente,
fin che con l'arme diffinito sia
chi la donna aver de' meritamente.
Quella, ne le cui man giurato fue,
fece la sicurtà per amendue.*

(XXIV, 111; 113)

Come altre donne che abbiamo già incontrato nel poema – Lidia, Orrigille, la stessa Gabrina – Doralice è in grado di usare una retorica acuta e persuasiva, ma, a differenza degli esempi appena citati, nel suo caso l'eloquenza non è al servizio dell'inganno e della manipolazione; al contrario, viene spesa per convincere Mandricardo a lasciar perdere la lite con Ruggiero. Qui la donna ridimensiona la questione d'onore che aveva costituito il *casus belli* («un'aquila dipinta», dice in XXX, 36, v.2, riferendosi all'insegna dell'aquila che entrambi i cavalieri indossavano e che nessuno dei due accettava di vedere inalberata

dall'altro), un grottesco eccesso cavalleresco che consente ad Ariosto di contrapporre per bocca della donna l'utilità alla guerra, la vita alla morte, le cose sostanziali a quelle futili:

Ma se gli è ver che 'l vostro amor sia quello
che vi sforzate di mostrarmi ognora,
per lui vi prego, e per quel gran flagello
che mi percuote l'alma e che m'accora,
*che non vi caglia se 'l candido augello
ha ne lo scudo quel Ruggiero ancora.
Utile o danno a voi non so ch'importi,
che lasci quella insegna o che la porti.*

*Poco guadagno, e perdita uscir molta
de la battaglia può, che per far sète:
quando abbiate a Ruggier l'aquila tolta,
poca mercé d'un gran travaglio avrete;
ma se Fortuna le spalle vi volta
(che non però nel crin presa tenete),
causate un danno, ch'a pensarvi solo
mi sento il petto già sparrar di duolo.*

Quando la vita a voi per voi non sia
cara, e più amate un'aquila dipinta,
vi sia almen cara per la vita mia:
non sarà l'una senza l'altra estinta.
Non già morir con voi grave mi fia:
son di seguirvi in vita e in morte accinta;
ma non vorrei morir sì malcontenta
come io morirò, se dopo voi son spenta. --

(XXX, 34-36)

E vale la pena di osservare come Ariosto attribuisca precisamente il contrasto fra schemi mentali alla differenza di genere, sottolineando la vittoria della donna sulla forza:

Così disse egli; e *molto ben risposto
gli fu da la mestissima sua donna,*
che non pur lui mutato di proposto,
ma di luogo avria mossa una colonna.
*Ella era per dover vincer lui tosto,
ancor ch'armato, e ch'ella fosse in gonna;*
e l'avea indutto a dir, se 'l re gli parla
d' accordo più, che volea contentarla.

(XXX, 43)

La contrapposizione fra una Doralice in abiti muliebri che si impone di

fronte al guerriero coperto dall'armatura sembra, infatti, richiamare l'antico precetto ciceroniano (*cedant arma togae*), mentre la mozione degli affetti rafforza un ragionamento semplice, ma limpido, che mette in secondo piano le formalità cavalleresche (il privilegio di indossare un determinato ornamento) in favore di un principio vitale superiore. Come Gabrina, ma in positivo, Doralice rappresenta un mondo nuovo che cerca di subentrare a quello ormai stantio dei duelli e del punto d'onore. Ma anche se la sua eloquenza convince il pagano,¹⁹⁸ questo non resiste al corno di sfida suonato da Ruggiero e si lancia nella battaglia, il cui esito negativo conferma le ragioni della donna: Mandricardo aveva tutto da perdere e molto poco da guadagnare da quel duello, che infatti si conclude per lui con la morte per «un'aquila dipinta».

Il narratore, in verità, congeda Doralice con parole che sembrerebbero di biasimo per la sua volubilità («Ella, per quel che già ne siamo esperti, / sì facile era a variar pensiero, / che per non si veder priva d'amore, / avria potuto in Ruggier porre il core», XXX, 72, 5-8), ma in certo senso anche questa disposizione d'animo non è priva di senso pratico: in fondo, Mandricardo era stato per lei un amante e un protettore, ma non certamente un grande amore («Per lei buono era vivo Mandricardo: / ma che ne volea far dopo la morte? / Proveder le convien d'un che gagliardo / sia notte e dì ne' suoi bisogni, e forte», XXX, 73).

L'eventuale scelta di Ruggero avrebbe d'altronde risposto alla stessa logica che ha finora guidato la giovane: l'amore della vita e del piacere. Una qualità che contrappone Doralice a Isabella e a Fiordiligi, in cui l'amore simbiotico per l'altro sesso era talmente forte da non consentirne la sopravvivenza una volta

198 «L'idea della scena tra Doralice e Mandricardo (st. 31-44) proviene dalla *Tebaide*, e propriamente dagli sforzi d'Argia per trattenere lo sposo Polinice in procinto di partire contro Tebe (II, 332-63). Proviene, senza che ci sia imitazione. Il poeta nostro ha ritessuto la tela in tutto e per tutto, solo conservando certe fila della trama. I personaggi, le cose che dicono, i sentimenti che provano, sono concezioni sue proprie [...]. Si potrà forse trovare che il carattere di Mandricardo, quale qui ci si rivela, non è propriamente quello che conosciamo dal resto del poema; il tono com'egli parla, le lagrime, quei momenti di debolezza, possono parere un'inconsequenza», Rajna 1975: 416. «Doralice che col pianto e con affettuose parole cerca dissuadere l'amante dal venire a pugna con Ruggiero [...] ricorda Argia che per egual modo vorrebbe trattenere il marito Polinice dall'entrare in battaglia (St. I, lib. n); ed è notevole la diversa maniera, colla quale i due prodi accolgono le preghiere delle donne. Laddove il greco eroe sorride al timore dell'amata (*Risit Echionius juvenis* etc.) il terribile Mandricardo consola Doralice lacrimando egli ancor», Bolza: XXXVI.

perduto l'amato. Tale il bilancio suggerito da Ariosto allorché con una punta di malizia riconosce le buone ragioni della saracena, in forza della sua vitalistica natura, per amare un altro e più valente cavaliere dopo aver pianto la morte del suo:

Né di tal volontà gli uomini soli
eran verso Ruggier, ma le donne anco,
che d'Africa e di Spagna fra gli stuoli
eran venute al tenitorio franco.
E Doralice istessa, che con duoli
piangea l'amante suo pallido e bianco,
forse con l'altre ita sarebbe in schiera,
se di vergogna un duro fren non era.

Io dico forse, non ch'io ve l'accerti,
ma potrebbe esser stato di leggiero:
tal la bellezza e tali erano i merti,
i costumi e i sembianti di Ruggiero.
Ella, per quel che già ne siamo esperti,
sì facile era a variar pensiero,
che per non si veder priva d'amore,
avria potuto in Ruggier porre il core.

*Per lei buono era vivo Mandricardo:
ma che ne volea far dopo la morte?
Proveder le convien d'un che gagliardo
sia notte e di ne' suoi bisogni, e forte.*

(XXX, 71-73, 1-4)

Da questo punto di vista Doralice esprime una combinazione di attaccamento alla natura e di realismo con conseguente indipendenza di criterio, che ritroveremo in Angelica, seppure in quest'ultimo caso le implicazioni e gli effetti di queste caratteristiche sono di portata incomparabilmente maggiore.

CAPITOLO III

I PERSONAGGI CENTRALI

3.1 ANGELICA, DALLA FUGA ALL'INDIPENDENZA

Ancor più di Doralice, infatti, che si limita a scegliere fra due uomini cui rimane comunque sottoposta, la vera campionessa dell'indipendenza femminile è Angelica, la principessa del Catai, figlia del Gran Can Galafrone, impegnata sin dall'inizio del poema a fuggire dai suoi pretendenti e recuperare la propria libertà.¹⁹⁹ L'*Orlando furioso* assume come antifatto, richiamato sommariamente dal narratore, la decisione di Carlo Magno di affidare la fanciulla al duca Namo di Baviera per disinnescare la rivalità fra Orlando e Rinaldo: chi si farà più onore in battaglia la conquisterà, come un trofeo o bottino di guerra, in ossequio alle regole della cavalleria. Fin qui non si uscirebbe dall'ambito delle figure femminili dell'epica classica, con Angelica come la Briseide iliadica; ma la rotta dei cristiani apre uno scenario del tutto nuovo, in cui la principessa passa rapidamente da oggetto passivo a soggetto attivo, nonostante abbia bisogno in più di un'occasione di un aiuto esterno per mantenere la propria autonomia.

Il personaggio era uno dei più noti del poema di Boiardo, ma in realtà acquista un carattere del tutto nuovo nel *Furioso*:

In un libro d'argomento cavalleresco il sesso gentile ha un diritto incontestabile di precedenza. E Angelica, la lusinghiera, la tiranna, pretende con pieno diritto di venire avanti la prima. Costei presso il Boiardo è l'anima del poema; tutte le altre son donne; essa sola è la donna. Nel *Furioso* la sua parte è minore d'assai. [...] E s'intende che così sia; se non ce ne fossero altre ragioni, basterebbe quella del non esserne stato lui l'inventore. Tuttavia l'intenzione doveva essere di mantenerlo qual era dato; ché nel primo canto troviamo Angelica fredda e sdegnosa, quale la conosciamo da un pezzo. [...] Eppure, se badiamo al complesso dell'opera, Angelica è

199 I, 10-22, 37-40, 48-58, 67-81; II, 2-4, 11-22; VIII, 29-50, 61-68, 72-85; IX, 4, 14, 92; X, 90-115; XI, 1-12; XII, 3-8, 14-16, 23-29, 33-38, 50-87; XIX, 17-42; XXIII, 102-131; XXVII, 8-12; XXIX, 58-67; XLII, 29-67.

divenuta più savia e più seria. [...] Qui l'Ariosto mi pare aver fatto un po' di sfregio alla stupenda creazione del Conte di Scandiano. Sennonché ci risarcisce, quando fa che questa superba, questa dispregiatrice di adoratori nobilissimi e gloriosissimi, si accenda di un povero fante (XIX, 20), e sacrifici a lui quella libertà, di cui andava tanto orgogliosa. Medoro fa le vendette d'Orlando, di Ferrau, di Sacripante, di Rinaldo.²⁰⁰

Non è necessario condividere per intero le valutazioni di Rajna, specie per la presunta ostilità di Ariosto nei confronti del personaggio, ma una cosa è certa: l'Angelica del *Furioso*, pur essendo la stessa, è diversa da quella dell'*In*. Non è detto che sia «più savia e più seria», ma certamente è un personaggio molto più complesso e sfaccettato, che, al contrario di quanto sosteneva il critico, proprio quando si innamora «di un povero fante» rivendica una volta di più «quella libertà di cui andava tanto orgogliosa».

In questo senso, il personaggio di Angelica sviluppa e porta alle estreme conseguenze l'elemento di novità che abbiamo visto, in negativo, con Gabrina e, in positivo, con Doralice: il superamento dell'etica cavalleresca medievale, basata unicamente sulla nobiltà e sulla servitù d'amore, a favore di un sistema di valori nuovo, che si fonda sulla libera scelta e presuppone, fra le altre cose, l'autonomia della donna. I critici hanno sempre sottolineato l'immagine di un'Angelica che fugge, adombrando in questo movimento il *topos* della fuga seduttiva, come se la principessa del Catai fingesse di fuggire per farsi inseguire dai suoi pretendenti. E invece Angelica fugge davvero e non desidera essere raggiunta, come aveva notato Santoro: «Nel *Furioso* la “fuga” non è indirizzata verso alcuna meta (fino a quando non si definirà il progetto del “ritorno”), né è motivata dalla spinta verso nuove esperienze e nuove avventure: essa è soprattutto azione e simbolo di rifiuto, di protesta».²⁰¹

Se da un lato la donna è oggetto del desiderio dei cavalieri che la inseguono,²⁰² a sua volta imposta una personale *quête*, che ha per obiettivo la

200 Rajna 1975: 43-44.

201 Santoro 1983: 64.

202 «Rispetto alla centralità assegnata dal Boiardo, il personaggio di Angelica nel *Furioso* sembra sicuramente ridurre il suo ruolo a quello di mero oggetto del desiderio ed eccitatrice di fantasie erotiche. Essa rinnova l'immagine ancestrale della donna-preda, della femmina da conquistare e su cui riportare gioiosamente vittoria, tanto è vero che più di una volta proprio in riferimento a lei viene introdotto il motivo della verginità», Dini 2001: 95.

libertà e l'indipendenza. La seduttrice capricciosa, che in troppi hanno voluto vedere nell'Angelica ariostesca, è solo il ricordo della sua omonima boiardesca. A sostegno di questa posizione si schiera anche Finucci, la quale, pur attribuendo erroneamente a Ruggiero – probabilmente pensava a Rinaldo – uno status matrimoniale inesistente («both Orlando and Ruggiero are married, although Ariosto mentions their status only after they have liberated themselves from their obsession with Angelica»²⁰³), sottolinea come troppo spesso la figura di Angelica nel *Furioso* sia stata trattata e analizzata come se fosse identica al personaggio, dello stesso nome, presente nell'*In*.²⁰⁴ Basta leggere con attenzione e senza pregiudizi il poema e seguire le peripezie della principessa del Catai per scoprire che non è affatto così.

Nel *Furioso*, Angelica non gioca con i sentimenti altrui né si offre come preda o premio di un'impresa e, quando seduce, lo fa solo al fine di facilitare la propria fuga, come nell'episodio con Sacripante (canto I), in cui non a caso rischia, senza nemmeno rendersene conto, di subire uno stupro da cui la salva un'altra donna, Bradamante.

Scompare, invece, la principessa dell'*Inamoramento* che usava il suo fascino per convincere ora un paladino ora un altro a mettersi al suo servizio, al punto che nel canto VIII (29-55), quando si trova in una spiaggia desolata a causa di un incantesimo dell'eremita che la vorrebbe violare, in un monologo significativo – che esprime il senso di impotenza di fronte al destino, ma al tempo stesso manifesta una volontà individuale, ancorché frustrata – inveisce contro la Fortuna che l'ha privata di tutto: beni, affetti e persino il buon nome, visto che facilmente sarà considerata una donna immorale, sebbene si sia conservata casta; e – cosa più significativa – inveisce contro la propria bellezza che la condanna a essere sempre e solo oggetto di desiderio, distruttivo per sé e per gli altri:

Stupida e fissa nella incerta sabbia,
coi capelli disciolti e rabuffati,
con le man giunte e con l'immote labbia,

203 Finucci 1992: 111.

204 Finucci 1992: 110 e sgg.

i languidi occhi al ciel tenea levati,
come accusando il gran Motor che l'abbia
tutti inclinati nel suo danno i fati.
Immota e come attonita stè alquanto;
poi sciolse al duol la lingua, e gli occhi al pianto.

Dicea: -- Fortuna, che più a far ti resta
acciò di me ti sazii e ti disfami?
che dar ti posso omai più, se non questa
misera vita? ma tu non la brami;
ch'ora a trarla del mar sei stata presta,
quando potea finir suoi giorni grammi:
perché ti parve di voler più ancora
vedermi tormentar prima ch'io muora.

Ma che mi possi nuocere non veggio,
più di quel che sin qui nociuto m'hai.
Per te cacciata son del real seggio,
dove più ritornar non spero mai:
ho perduto l'onor, ch'è stato peggio;
che, se ben con effetto io non peccai,
io do però materia ch'ognun dica
ch'essendo vagabonda io sia impudica.

Ch'aver può donna al mondo più di buono,
a cui la castità levata sia?
*Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono
tenuta bella, o sia vero o bugia.*
*Già non ringrazio il ciel di questo dono;
che di qui nasce ogni ruina mia:*
morto per questo fu Argalia mio frate;
che poco gli giovâr l'arme incantate:

per questo il re di Tartaria Agricane
disfece il genitor mio Galafrone,
ch'in India, del Cataio era gran Cane;
onde io son giunta a tal condizione,
che muto albergo da sera a dimane.
Se l'aver, se l'onor, se le persone
m'hai tolto, e fatto il mal che far mi puoi,
a che più doglia anco serbar mi vuoi?

Se l'affogarmi in mar morte non era
a tuo senno crudel, pur ch'io ti sazii,
non recuso che mandi alcuna fera
che mi divori, e non mi tenga in strazii.
D'ogni martir che sia, pur ch'io ne pèra,
esser non può ch'assai non ti ringrazii. --
Così dicea la donna con gran pianto,
quando le apparve l'eremita accanto.

(VIII, 39-44)

In questa situazione la staticità della fanciulla, ribadita attraverso ben quattro aggettivi («stupida», «fissa», «immota», «attonita»), stride con il moto perpetuo che ne aveva caratterizzato l'esordio nel primo canto e introduce un momento di riflessione da cui emerge un personaggio più profondo rispetto al modello boiardesco, con tutto il suo complesso mondo interiore. L'immobilità e il riferimento alle fiere che potrebbero divorarla trovano una corrispondenza nella situazione analoga che vivrà di lì a poco Olimpia abbandonata, ma in Angelica c'è una capacità introspettiva ben più sottile nella querela contro la bellezza, che invece di essere un dono è fonte di guai e dispiaceri. Si aggiunga la coscienza, che mai sfiorerà la contessa d'Olanda, di essere stata causa della rovina per il padre Galafrone e il fratello Argalìa: da qui nasce una figura di donna consapevole della sua condizione svantaggiata, proprio a causa del suo sesso, una consapevolezza assai più radicale del flebile lamento rivolto dalla Cidippe ovidiana ad Aconzio: «Haec nobis formae te laudatore superbae / contingit merces et placuisse nocet?» (*Her.*, XXI, 32-33).

I rischi della fuga sfiorano inoltre la tragedia quando, dopo il maldestro tentativo di stupro dell'eremita, la donna viene rapita per essere sacrificata all'Orca; dalla situazione di fuga volontaria del canto I, si passa quindi alla prigionia e a un pericolo mortale non senza evidenziare la mirabile bellezza del corpo, ambito indistintamente dagli occhi voraci degli uomini e dalle fauci del mostro:

La fiera gente inospitale e cruda
alla bestia crudel nel lito espone
la bellissima donna, così ignuda
come Natura prima la compose.
Un velo non ha pure, in che richiuda
i bianchi gigli e le vermiglie rose,
da non cader per luglio o per dicembre,
di che son sparse le polite membre.

Creduto avria che fosse statua finta
o d'alabastro o d'altri marmi illustri
Ruggiero, e su lo scoglio così avinta
per artificio di scultori industri;
se non vedea la lacrima distinta
tra fresche rose e candidi ligustri
far rugiadoso le crudette pome,

e l'aura sventolar l'aurate chiome.
(X, 95-96)

Né è un caso che Ariosto ricorra qui alla classica similitudine della statua vivente, perché proprio il suo essere desiderabile toglie ad Angelica ogni libertà. Lo dimostra il fatto che Ruggiero stesso, dopo averla salvata dall'Orca e portata via sull'ippogrifo, cade a sua volta vittima del desiderio e la costringe a fuggire di nuovo, in questo caso dalle voglie del suo liberatore (XI, 1-12).

Anche il confronto con il modello ovidiano da cui è tratto l'episodio dell'Orca,²⁰⁵ con Perseo che salva Andromeda dal mostro marino Ceteo (*Met.* IV, 633-768), è paradigmatico della peculiarità e novità nella rappresentazione della donna nel *Furioso*. A differenza di Perseo, che stipula un accordo matrimoniale con i genitori della fanciulla prima di salvarla, Ruggiero interviene *pro bono*, salvo poi lasciarsi trascinare da «libidinosa furia» (XI, 1, 4), ma Angelica non si sente affatto moralmente obbligata a concedersi al suo salvatore e si sottrae al tentativo di violenza, rivendicando una volta di più il proprio diritto di scegliere e non di essere presa contro la sua volontà; laddove invece Andromeda si consegna al futuro marito in quanto «*pretiumque et causa laboris*» (*Met.* IV, 739). In altre parole, per la principessa del Catai il salvataggio da un pericolo mortale non comporta automaticamente una «ricompensa» “in natura” né genera una sorta di diritto di possesso che in Ovidio era implicito²⁰⁶ e che Ruggiero sembra dare per scontato, quando accusa di ingratitudine e scortesia la fanciulla che sparisce:

Ruggier pur d'ogn'intorno riguardava,
e s'aggirava a cerco come un matto;
ma poi che de l'annel si ricordava,
scornato vi rimase e stupefatto:
e la sua inavvertenza bestemiava,
e la donna accusava di quello atto
ingrato e discortese, che renduto
in ricompensa gli era del suo aiuto.
(XI, 17)

205 Già Fòrnari 1549:233 aveva segnalato la fonte ovidiana, così come Ruscilli 1584: 604.

206 Per un'analisi approfondita del riuso ariostesco di Ovidio in questo episodio cfr. Javitch 2012a, che però insiste più che altro sull'impegno di Ariosto nel rendere impossibile una lettura allegorica del suo rifacimento e, insieme, dell'originale.

Questo episodio, come sottolineò con acutezza Santoro,²⁰⁷ segna per il personaggio un momento decisivo di trasformazione ed evoluzione da un movimento di fuga convulsa, per scappare dai propri inseguitori e pretendenti, a un allontanamento volontario e ordinato, con un obiettivo preciso: il ritorno a casa. Da qui in poi Angelica diventa una donna padrona del proprio destino, con il possesso dell'anello magico a rappresentare simbolicamente questo nuovo *status*. Nel canto successivo,²⁰⁸ infatti, la fanciulla valuta l'esigenza di trovare un cavaliere che la accompagni nel viaggio di ritorno in Catai ed entra nel palazzo incantato di Atlante, immune agli incantesimi grazie all'anello; qui sceglie Sacripante, ma viene vista anche da Orlando e Ferraù. Tutti e tre la seguono a cavallo, riproducendo ancora una volta la situazione di fuga e inseguimento:

Atlante riparar non sa né puote,
ch'in sella non rimontino i guerrieri
per correr dietro alle vermiglie gote,
all'auree chiome et a' begli occhi neri
de la donzella, ch'in fuga percuote
la sua iumenta, perché volentieri
non vede li tre amanti in compagnia,
che forse tolti un dopo l'altro avria.

E poi che dilungati dal palagio
gli ebbe sì, che temer più non dovea
che contra lor l'incantator malvagio
potesse oprar la sua fallacia rea;
l'annel, che le schivò più d' un disagio,
tra le rosate labra si chiudea:
donde lor sparve subito dagli occhi,
e gli lasciò come insensati e sciocchi.

(XII, 33-34)

Senonché alla fine Angelica decide che non ha davvero bisogno di un cavaliere come scorta e si salva da sola:

Come che fosse il suo primier disegno
di voler seco Orlando o Sacripante,
ch'a ritornar l'avessero nel regno

207 «L'avventura di Ebuda rappresenta il momento più drammatico del vagabondaggio di Angelica, l'esperienza più traumatica di una realtà dolorosa e avversa, simboleggiata dal potere, dal mostro, dall'empia legge, dal pregiudizio, di quella realtà, cioè, che la donna con la sua "fuga" contesta e rifiuta», Santoro 1983: 71.

208 XII, 3-8, 14-16, 23-29, 33-38.

di Galafron ne l'ultimo Levante;
le vennero amendua subito a sdegno,
e si mutò di voglia in uno instante:
e senza più obligarsi o a questo o a quello,
pensò bastar per amendua il suo anello.

(XII, 35)

In questo episodio emergono due situazioni nuove: prima Angelica salva i tre cavalieri deliberatamente, infatti aspetta di essere abbastanza lontana dal palazzo incantato per togliersi l'anello dal dito senza che Atlante possa esercitare di nuovo la magia sui tre uomini, per cui si deve a lei la liberazione di Orlando, Ferrau e Sacripante; poi si rende invisibile «perché volentieri non vede li tre amanti in compagnia» e decide che l'anello le sarà più che sufficiente per tornare a casa da sola, facendo affidamento sulle proprie forze, senza bisogno di nessuno che la protegga. Non è l'ennesimo capriccioso cambio di programma, ma, come giustamente afferma Santoro, la presa di coscienza della propria autonomia:

L'improvviso mutamento di proposito, la decisione di intraprendere il viaggio da sola può sembrare una nuova prova di volubilità, ma in effetti segna l'esplosione di un processo di affrancamento favorito decisamente dal possesso del magico anello. [...] Quale protezione più sicura e disinteressata del magico anello? E se si pensa al suo valore simbolico (l'anello della «ragione») si può identificare nella decisione di Angelica lo scarto dalla condizione di incertezza e provvisorietà alla piena e consapevole conquista della propria volontà e della propria responsabilità.²⁰⁹

È qui che avviene l'ultima e decisiva svolta nella storia del singolare personaggio. Rimessasi in cammino, ormai senza timore, Angelica incontra Medoro ferito gravemente al petto (canto XIX) e se ne innamora. In questo episodio non solo la principessa ricopre un ruolo attivo nella cura del fante saraceno, grazie alle sue conoscenze delle erbe medicinali, ma lei prende l'iniziativa, dichiara il suo amore e gli si concede spontaneamente, al contrario di ciò che aveva fatto con i cavalieri suoi pretendenti. Ed è significativo come,

²⁰⁹ Santoro 1989: 121.

nel descrivere il processo dell'innamoramento, Ariosto assegna tutta l'iniziativa alla fanciulla:

Né fin che nol tornasse in sanitate,
volea partir: così di lui fe' stima,
tanto se intenerè de la pietade
che n'ebbe, come in terra il vide prima.
Poi vistone i costumi e la beltade,
roder si sentì il cor d'ascosa lima;
roder si sentì il core, e a poco a poco
tutto infiammato d'amoroso fuoco.

Stava il pastore in assai buona e bella
stanza, nel bosco infra duo monti piatta,
con la moglie e coi figli; et avea quella
tutta di nuovo e poco inanzi fatta.
Quivi a Medoro fu per la donzella
la piaga in breve a sanità ritratta:
ma in minor tempo si sentì maggiore
piaga di questa avere ella nel core.

Assai più larga piaga e più profonda
nel cor sentì da non veduto strale,
che da' begli occhi e da la testa bionda
di Medoro aventò l'Arcier c'ha l'ale.
Arder si sente, e sempre il fuoco abonda;
e più cura l'altrui che 'l proprio male:
di sé non cura, e non è ad altro intenta,
ch'a risanar chi lei fere e tormenta.

La sua piaga più s'apre e più incrudisce,
quanto più l'altra si restringe e salda.
Il giovine si sana: ella languisce
di nuova febbre, or agghiacciata, or calda.
Di giorno in giorno in lui beltà fiorisce:
la misera si strugge, come falda
strugger di nieve intempestiva suole,
ch'in loco aprico abbia scoperta il sole.

Se di disio non vuol morir, bisogna
che senza indugio ella se stessa aiti:
e ben le par che di quel ch'essa agogna,
non sia tempo aspettar ch'altri la 'nviti.
Dunque, rotto ogni freno di vergogna,
la lingua ebbe non men che gli occhi arditi:
e di quel colpo domandò mercede,
che, forse non sapendo, esso le diede.

(XIX, 26-30)

Proprio nel legame fra Angelica e Medoro possiamo osservare una rappresentazione del rapporto fra i sessi quasi capovolta rispetto alla tradizione. Il sentimento di attrazione nasce gradualmente nella donna secondo i noti stereotipi assegnati all'uomo: gli occhi messaggeri dello strale che trafigge il cuore, infiammandolo d'amoroso fuoco e aprendovi una piaga, sono occhi maschili e non femminili; la somma bellezza in questo caso è quella del giovane, paragonata come nello stil novo a quella di un angelo, le cui forze ritornano progressivamente, mentre Angelica langue e si consuma alla maniera di Petrarca. Un rapporto di dipendenza inversamente proporzionale lega i due, per cui la «piaga» di lui si sana e nel frattempo in lei se ne apre un'altra ancora più profonda. Finché, appunto, non è la fanciulla a prendere l'iniziativa e aprire il suo cuore all'ingenuo («forse non sapendo») amato, rompendo la catena di fughe e rifiuti e rivendicando finalmente una volontà declinata in positivo: «this is the only time in the narrative that Angelica, the epic's eternal feminine, is given a desire and a purpose, and thus a less narcissistic and enigmatic characterization».²¹⁰

Ma non si tratta soltanto dell'infrazione degli stereotipi sull'amore; si tratta anche e soprattutto dell'impero della libera scelta e della natura sull'epico asservimento dell'amore alla guerra. È questa novità a venire sottolineata nelle ottave immediatamente seguenti, dove si evidenzia la sconfitta di Orlando, con tutte le sue virtù cavalleresche, di fronte all'ignoto saraceno:

O conte Orlando, o re di Circassia,
vostra inclita virtù, dite, che giova?
Vostro alto onor dite in che prezzo sia,
o che mercé vostro servir ritruova.
Mostratemi una sola cortesia
che mai costei v'usasse, o vecchia o nuova,
per ricompensa e guidardone e merto
di quanto avete già per lei sofferto.

[...]

Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante:
né persona fu mai sì avventurosa,

210 Finucci 1992: 141.

ch'in quel giardin potesse por le piante.
Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.

(XIX, 31-33)

L'arco narrativo di Angelica si evolve dunque dalla fuga e dalla debolezza alla consapevolezza e l'indipendenza, manifestata anche nella scelta dell'uomo con cui dividere la vita. In questa prospettiva appare quanto mai lucida la conclusione di Santoro sul processo evolutivo del personaggio in quanto «crescente ribellione» al codice imposto al suo sesso:

Il personaggio, misurato nel contesto di tutto il poema, assume, sul piano paradigmatico, una funzione assai più intrinseca e rilevante, un ben più profondo significato. Perché nella rappresentazione di lei e della sua «storia» possiamo ravvisare la disposizione del narrante non solo a sperimentare la condizione della donna veduta dall'esterno con un'ottica «maschilista» [...], ma anche, attraverso un costante ambiguo confronto, esplicito o segreto, di vari «punti di vista», a scandagliare la vita interiore del personaggio, a saggiare nel suo comportamento una crescente ribellione al codice convenzionale della donna-oggetto, una intrinseca brama di indipendenza, la ricerca, sia pure emozionale e avventurosa, di una propria identità; specchio di questa intrinseca misura del personaggio è «la fuga» [...] che è il modo di sottrarsi ai vari pretendenti e, più largamente, alla egemonia maschile.²¹¹

Non dunque una fanciulla eternamente fuggitiva che poi cede per capriccio alle attrattive di un fante, bensì la crescita lineare di una donna assediata dalla libidine maschile verso la propria autonomia. Resta però da chiarire il perché della sua ultima scelta. Sulle intenzioni di Ariosto al riguardo, la critica ha discusso a lungo,²¹² sottolineando di volta in volta che il poeta voglia mettere in evidenza l'ingratitude della fanciulla²¹³ o che, addirittura le impone le nozze con un umile fante in una sorta di contrappasso, come sosteneva anche Rajna;²¹⁴

²¹¹ Santoro 1989: 117.

²¹² Cfr. Santoro 1989: 125, n. 46 e 132, n. 62.

²¹³ Accomunata a tutte le donne: «[...] Deh maledetto sia l'anello et anco / il cavallier che dato le l'avea! / che se non era, avrebbe Orlando fatto / di sé vendetta e di mill'altri a un tratto. // Né questa sola, ma fosser pur state / in man d'Orlando quante oggi ne sono; / ch'ad ogni modo tutte sono ingrate, / né si trova tra loro oncia di buono», XXIX, 73-74.

²¹⁴ Rajna 1975: 43-44.

tanto più che di fatto il personaggio a questo punto sparisce dal poema, salvo il breve reincontro con Orlando impazzito (XXIX, 58-67), allorché il cavaliere uccide con un pugno il cavallo di Medoro e insegue la principessa, senza riconoscerla.²¹⁵

Non va dimenticata però la predilezione di Ariosto per l'ambiguità e per una rappresentazione del mondo e della natura umana basata su una scala di grigi, più che sulla contrapposizione fra bianco e nero. Quindi dal punto di vista di Orlando – e del poeta in preda al vaneggiamento amoroso²¹⁶ – la fanciulla appare ingrata, ma dal punto di vista di lei, e del lettore, è il conte, proprio come Olimpia con Bireno, ad aver investito troppo sotto il profilo emotivo su una donna da cui era tutt'altro che sicuro di essere ricambiato.²¹⁷

In questo senso, quindi, le nozze “indegne” di Angelica dovrebbero essere interpretate, secondo Dini, come «la dimostrazione finale della sua libertà di azione e della scelta consapevole di esercitarla fino in fondo, anche contro le leggi della gentilezza che prevedevano la riconoscenza e la cedevolezza verso i benefattori».²¹⁸

Qualche parola meritano ancora gli episodi in cui Angelica, seppur *in absentia*, influisce sugli stati d'animo e le decisioni di altri personaggi solo attraverso i ricordi che la riguardano o come immagine fugace, creata o resa invisibile dalla magia. Tutte queste situazioni rafforzano la sensazione di trovarsi davanti a un personaggio sfuggente, etereo, un irraggiungibile oggetto

215 L'uscita di scena del personaggio dal poema, secondo Finucci, è prematura – indice di una sua incompatibilità con i valori “maschili” ribaditi da Ariosto – e comunque irridente, con la caduta da cavallo per sfuggire a un Orlando ridotto a bruto: «undignified, carnivalesque ending» scrive Finucci (1992:142), senza considerare, però, che ben più indegna e “sub-umana” è la rappresentazione del maschio Orlando, che ha perso il senno.

216 «Ben spero, donne, in vostra cortesia / aver da voi perdon, poi ch'io vel chieggio. / Voi scusarete, che per frenesia, / vinto da l' aspra passion, vaneggio. [...] // Non men son fuor di me, che fosse Orlando; / e non son men di lui di scusa degno [...]», XXX, 3-4.

217 Come scrive Shemek 1998: 76, «Since it is in the order of such absolutes that Angelica exists as ideal, as Woman, Ariosto's exposure of the unreality of such categories appears as a rejection of absolute gender opposites that is consistent with his undermining of other dualist notions in the poem. Angelica's love for Medoro verifies her own subjecthood and desire; but for Orlando, who has constructed himself in an exclusive specular opposition to her, the price of Angelica's humanity is his own. Orlando's fate thus suggests that absolute oppositions are based on a fragile illusion, the sudden shattering of which results in no mythical plenitude, but a pouring out of the subject into madness».

218 Dini 2001: 98.

del desiderio – secondo la suggestiva definizione di Deanna Shemek²¹⁹ – che incide quasi più con la propria assenza che con i suoi gesti effettivi. Così è, certamente, per Orlando, che quando la vede in sogno (VIII, 72-85) decide di abbandonare il campo cristiano per andare a cercarla; si fa portare sull'isola di Ebuda per uccidere l'Orca, sperando di poter trovare e salvare proprio lei (IX, 10-15); ne insegue l'immagine fittizia fin dentro il palazzo incantato di Atlante; e soprattutto impazzisce quando trova le tracce e i segni dell'idillio tra la principessa e Medoro (XXIII, 102-131).

Lo stesso succede a Rinaldo, il quale prima torna a Parigi ingannato dalla falsa notizia che Angelica è in viaggio con Orlando (II, 15-19); poi decide di partire in cerca di fortuna (IV, 51, sgg), per farsi onore con cui acquisire prestigio e conquistare il cuore dell'amata; ancora, in preda alla gelosia, al pensiero che la ragazza possa essere fra le braccia del cugino Orlando, si mette alla sua ricerca (XXVII, 8-12); e da ultimo (XLII, 29-67), dopo essere stato informato da Malagigi sul destino della principessa, è tormentato dall'idea che un altro uomo abbia goduto della verginità di Angelica e con una scusa ottiene da Carlo Magno il permesso di partire, ufficialmente per recuperare Baiardo.

Nel corso del poema, dunque, il personaggio di Angelica attraversa una grande varietà di situazioni, anche se quelle più frequenti sono la fuga, l'inseguimento e il tentativo di stupro, specie nei primi canti; nel prosieguo la sua figura acquista maggiore autonomia e indipendenza, dal momento che prende in mano il suo destino e decide di percorrere da sola la strada del "ritorno", finché non sceglie un marito – "indegno" secondo il codice cavalleresco, adeguato secondo quello della natura – e lo porta con sé.

Anche quando è assente, la sua funzione è quella di oggetto del desiderio, che attrae parecchi cavalieri in un movimento centrifugo, lontano da Parigi e dal centro epico della vicenda. Ma a questa importante funzione strutturale del personaggio sarà dedicato per intero il capitolo IV della Parte III.

219 Shemek 1998.

3.2 LE DONNE GUERRIERE

3.2.1 GALACIELLA

Pur non rientrando nell'arco temporale della diegesi primaria, la figura di Galaciella²²⁰ (secondo la medesima grafia che si trova nei *Cantari d'Aspramonte inediti* ovvero Galliciella, Galiziella o Galizella nell'*Aspramonte*) è fondamentale per la creazione e la comprensione dei principali personaggi femminili del *Furioso*. La principessa saracena, figlia del re Agolante e sorella di Almonte e di Troiano (padre di Agramante), è una guerriera formidabile che si converte al cristianesimo per amore di Ruggiero II di Risa (Reggio) e dà alla luce Ruggiero e Marfisa. La sua vicenda è accennata dalla voce del defunto mago Atlante (XXXVI, 60-62), che racconta di averla soccorsa e aiutata a dare alla luce i figli, e poi di averle dato sepoltura:

Concetti foste da Ruggier secondo:
vi fu *Galaciella genitrice*,
i cui fratelli avendole dal mondo
cacciato il genitor vostro infelice,
senza guardar ch'avesse in corpo il pondo
di voi, ch'usciste pur di lor radice,
la fêr, perché s'avesse ad affogare,
s'un debil legno porre in mezzo al mare.
(XXXVI, 60)

Lo stesso Ruggiero successivamente (XXXVI, 72-74) racconta alla sorella appena riconosciuta i dettagli della storia. Nelle poche ottave che la riguardano, scopriamo che Galaciella si innamora del nemico, si ribella al padre, si fa battezzare e sposa l'uomo che ama. Quindi è oggetto del desiderio del cognato Beltramo, che per lei tradisce la sua stessa patria, e viene punita dal padre e dai fratelli,²²¹ i quali, una volta presa la città di Risa e ucciso Ruggiero II, la

²²⁰ XXXVI, 60-62; 72-74.

²²¹ In realtà è una licenza di Ariosto quella di far partecipare all'assedio di Risa anche Troiano, il che provoca l'indignazione di Marfisa, decisa a vendicare la madre punendo Agramante. Secondo la versione riportata da Andrea da Barberino nel *Rambaldo*, solo Almonte aveva seguito il padre in Calabria, dove era sopraggiunta Galizella: «co loro, Almonte e Agolante e co sopra detti XXXII rre» (Bertolini 1994:76). La stessa versione, che evidentemente era tradizionale, di contro alla probabile innovazione d'autore di Ariosto, è seguita anche da Dolce, secondo cui Troiano era rimasto a difendere Biserta: «Or dunque partì Almonte, e seco ancora / L'ardita e valorosa sua sorella. / E quattrocentomila seco alhora / Si ritrovò di

abbandonano in una barca quando è incinta dei due gemelli.

È un personaggio che precede e fa da modello sia a Bradamante sia a Marfisa. Si tratta infatti di una rielaborazione del carattere tradizionale della fanciulla guerriera, dal momento che Galaciella non rinuncia alla passione amorosa, e per amore volta le spalle alla famiglia e alla fede pagana (da notare le parole in rima *donzella-ribella* con cui Ariosto ne sottolinea il tratto distintivo principale):

e come menò seco una donzella
ch'era sua figlia, tanto valorosa,
che molti paladin gittò di sella;
e di Ruggiero al fin venne amorosa,
e per suo amor del padre fu ribella,
e battezzossi, e diventògli sposa.
(XXXVI, 73)

3.2.2. MARFISA

Senza il precedente di Galaciella, in effetti, sarebbe difficile apprezzare il ruolo di Marfisa²²² e la complessità della sua evoluzione. Ariosto riprende il personaggio dal precedente boiardo dell'*Inamoramento de Orlando*, ma, come in tanti altri casi, lo sviluppa dotandolo di ben altro spessore.

Il tipo della donna guerriera – il cui archetipo risale alla dea vergine Atena che nasce dalla testa di Zeus già armata di tutto punto con elmo e lancia²²³ e che interviene in combattimento sia nell'*Iliade* sia nell'*Odissea* – risale alle amazzoni, citate nell'*Iliade* (III 181 sgg.; VI, 126) e poi recuperate da Boccaccio nel suo *Teseida*, alla loro guida Penthesilea (*Aen.* I 490 sgg.) e soprattutto alla Camilla virgiliana,²²⁴ regina dei Volsci, e risente delle figure femminili in armi

gente eletta e bella. / Troian non mosse de l'Africa fuora, / Ma per guardia restò dentro di quella. / Con cento mila eletti cavallieri, / E buoni et espertissimi guerrieri. // Agolante seguia l'audace figlio / Con dugento migliaia di pagani», Canto VI. (Dolce 1572: 53).

222 XVIII, 98-135; XIX, 43-108; XX, 3-129; XXVI, 3-30, 37 sgg; XXVII, 15-16, 23-31, 85-99; XXX, 88-89; XXXII, 6-8, 30-34; XXXVI, 16-28, 43,84; XXXVIII, 10-23; XXXIX, 10-15; XLII, 26; XLV, ; XLVI, 57-59.

223 Esiodo, *Teogonia*, 924-946. La verginità di Atena era ben nota già all'estensore degli Inni omerici, cfr. *Inno ad Afrodite* 5. 7-8: «Tre sono i cuori che essa [Afrodite] non sa piegare né ingannare: una e la figlia di Zeus egioico, Atena dagli occhi splendenti». Si vedano anche Otto 2004, Graves 2008, Ramorino 2018.

224 *Aen.* VII 803; XI 432-3; 498-519; 535-594; 648-724; 759-831.

dei romanzi cavallereschi. Queste ultime potevano essere o bene damigelle, in genere cristiane, costrette dalla situazione a travestirsi da uomo e, in taluni casi, persino a combattere; ovvero nemiche pagane dei cavalieri cristiani, spesso dai tratti eccessivi e grotteschi (gigantesse, guerriere mostruose e feroci) e quasi del tutto prive di caratteristiche femminili.²²⁵

Fatte salve le ascendenze, comunque, «Marfisa, quale è rappresentata dal Boiardo, merita addirittura d'essere dichiarata la creazione più geniale che abbia prodotto in questo genere la poesia romanzesca italiana».²²⁶ Nel *Furioso*, però, il personaggio viene arricchito con ulteriori elementi caratteriali e presentato in situazioni che non sono esclusivamente legate all'ambito della guerra e al campo di battaglia, come avveniva invece nell'*Inamoramento*: è senza dubbio una donna guerriera, è vergine – come richiedevano i modelli letterari e mitici da cui deriva – ma è anche chiaramente una donna, la cui femminilità non è messa in discussione. La sua unicità la rende talmente riconoscibile, che al momento di presentarsi a Guidon Selvaggio non le serve altro che pronunciare il proprio nome:

Or pur tornando a lei, questa donzella
al cavallier che l'usò cortesia,
de l'esser suo non niega dar novella,
quando esso a lei voglia contar chi sia.
Sbrigossi tosto del suo debito ella:
tanto il nome di lui saper disia.
-- Io son (disse) Marfisa: -- e fu assai questo;
che si sapea per tutto 'l mondo il resto.
(XX, 4)

Già nell'entrata in scena di Marfisa è sottolineata esplicitamente la sua natura femminile, celata sotto armatura e movimenti da cavaliere, la fierezza in battaglia e il valore che l'avevano portata a combattere alla pari con Orlando e con Rinaldo:

Or cavalcando per quelle contrade
con non lunghi viaggi, agiati e lenti,

²²⁵ Per un approfondimento sul tema si veda Rajna 1975: 45-53, Stoppino 2012: 43-57, Predelli 1994 e Baldan 1981, il quale ipotizza che non solo il nome, ma anche il temperamento dell'eroina boiardesca sia derivato da quello della regina Marthesia.

²²⁶ Rajna 1975: 53.

per ritrovarsi freschi alla cittade
poi di Damasco il dì de' torneamenti,
scontraro in una croce di due strade
persona ch'al vestire e a' movimenti
avea sembianza d'uomo, e femin'era,
ne le battaglie a meraviglia fiera.

La vergine Marfisa si nomava,
di tal valor, che con la spada in mano
fece più volte al gran signor di Brava
sudar la fronte e a quel di Montalbano;
e 'l dì e la notte armata sempre andava
di qua di là cercando in monte e in piano
con cavallieri erranti riscontrarsi,
et immortale e gloriosa farsi.
(XVIII, 98-99)

Né può sfuggire la formula chiastica: «avea sembianza d'uomo, e femmin'era»,
da cui emerge una figura doppia che rasenta l'androgino.

Quando incontra Astolfo e Sansonetto, il primo impulso di scontrarsi a
duello e, una volta riconosciuto il cavaliere inglese, la successiva decisione di
partecipare al torneo bandito da re Norandino sono coerenti con il personaggio
boiardesco, così come la reazione alla vista delle armi messe in palio, che
appartenevano a lei:

Intenderete ancor, che come l'ebbe
riconosciute a manifeste note,
per altro che sia al mondo, *non le avrebbe
lasciate un dì di sua persona vòte.*
Se più tenere un modo o un altro debbe
per racquistarle, *ella pensar non puote:*
ma se gli accosta a un tratto, e la man stende,
e senz'altro rispetto se le prende;

[...]

Né fra vermigli fiori, azzurri e gialli
vago fanciullo alla stagion novella,
né mai si ritrovò fra *suoni e balli*
più volentieri ornata donna e bella;
che fra *strepito d'arme e di cavalli,*
e fra punte di lance e di quadrella,
dove si sparga sangue e si dia morte,
costei si truovi, oltre ogni creder forte.

Spinge il cavallo, e ne la turba sciocca
con l'asta bassa impetuosa fere;
e chi nel collo e chi nel petto imbocca,
e fa con l'urto or questo or quel cadere:
poi con la spada uno et un altro tocca,
e fa qual senza capo rimanere,
e qual con rotto, e qual passato al fianco,
e qual del braccio privo o destro o manco.
(XVIII, 110-113)

Fin qui si confermano le qualità conosciute nell'*Inamoramento*: l'orgoglio, il carattere impetuoso, la familiarità con armi, cavalli, morte e sangue. Ma vi si avverte anche una sottile insistenza sul carattere di seconda natura della vocazione guerresca, come denuncia la rima «suoni e balli»/«arme... e... cavalli» che suggerisce al contempo un'antitesi e una equivalenza (Marfisa duella con la stessa agilità e lo stesso entusiasmo con cui avrebbe potuto ballare). Questa doppia natura, che partecipa del mondo maschile e femminile, è ulteriormente messa in luce dalla similitudine dell'ottava 112, in cui è paragonata da un lato a un «vago fanciullo», dall'altro a «ornata donna e bella» e rafforzata dagli epiteti che in genere ne associano i due aspetti: «donna eccellente» (XVIII, 101, 8) «Marfisa, sempre a far gran prove accesa» (XVIII, 102, 7), «che tiene al mondo il vanto in esser forte» (XVIII, 125, 2), «la bella donna e i duo guerrier s'armarò» (XVIII, 104, 3) «quella magnanima guerriera» (XVIII, 108, 2) «Marfisa, giunta al re, con viso altiero» (XVIII, 127, 5). Proprio quando sembra confermata nel ruolo di perenne antagonista ed elemento di instabilità, però, la Marfisa ariostesca comincia la sua evoluzione: la situazione si ricompone e la guerriera accetta di interrompere lo scontro. Ciò non implica un ridimensionamento del suo carattere bellicoso, che viene ribadito dalla reazione al solo sentire il suo nome:

Come re Norandino ode quel nome
così temuto per tutto Levante,
che faceva a molti anco arricciar le chiome,
ben che spesso da lor fosse distante,
(XVIII, 126, 1-4)

però si apre per il personaggio una fase nuova, in cui a una condizione solitaria da “cavaliere errante” si sostituisce una tappa di cooperazione con altri personaggi, Astolfo, Sansonetto, Grifone e Aquilante, culminata, nella prima parte del poema, con l’episodio delle femmine omicide. È proprio ad Alessandretta che l’ambiguità del suo essere al tempo stesso donna e cavaliere è sul punto di esplodere, quando Marfisa si batte come campione del suo gruppo, ma in caso di successo con i dieci cavalieri locali dovrebbe poi soddisfare a letto dieci donne. Nell’interruzione del duello con Guidone ricompare il *topos* della confusione di ruoli tra maschile e femminile:

Si meraviglia la donzella, come
in arme tanto un giovinetto vaglia;
*si meraviglia l’altro, ch’alle chiome
s’avede con chi avea fatto battaglia:*
e si domandan l’un con l’altro il nome,
e tal debito tosto si ragguaglia.
(XIX, 108, 1-6)

Nell’episodio, che si conclude con la fuga dell’intero gruppo di cavalieri in direzione della Francia, emerge una volta di più l’indole irruente e ardita di Marfisa, sempre convinta di poter risolvere tutto con la spada:

[...]
et a Marfisa non mancava il core,
ben che mal atta alla seconda danza;
ma dove non l’aitasse la natura,
con la spada supplir stava sicura
(XIX, 69)

Ma con gli altri esser vòlse ella sortita:
or sopra lei la sorte in somma cade.
Ella dicea: -- Prima v’ho a por la vita,
che v’abbiate a por voi la libertade:
ma questa spada (e lor la spada addita,
che cinta avea) vi do per securtade
ch’io vi sciorrò tutti gl’intrichi al modo
che fe’ Alessandro il gordiano nodo.
(XIX, 74)

Ella disse a Guidon: -- Vientene insieme
con noi, ch’a viva forza usciren quinci. --
-- Deh (rispose Guidon) lascia ogni speme

di mai più uscirne, o perdi meco o vinci. --
Ella soggiunse: -- Il mio cor mai non teme
di non dar fine a cosa che cominci;
né trovar so la più sicura strada
di quella ove mi sia guida la spada.

Tal ne la piazza ho il tuo valor provato,
che, s'io son teco, ardisco ad ogn'impresa.
Quando la turba intorno allo steccato
sarà domani in sul teatro ascesa,
io vo' che l'uccidian per ogni lato,
o vada in fuga o cerchi far difesa,
e ch'agli lupi e agli avvoltoi del loco
lasciamo i corpi, e la cittade al fuoco. --

(XX, 70-71)

Senza imbarcarsi in una spiegazione psicoanalitica, che veda nella spada un simbolo fallico di cui la guerriera si fa forte, basta il riferimento ad Alessandro Magno e al sistema sbrigativo con cui secondo il mito sciolse il nodo gordiano per confermare il carattere “maschile” di Marfisa, abituata a risolvere con la lotta le situazioni di pericolo e di difficoltà. Questo aspetto riemerge quando la compagnia sbarca a Marsiglia e la donna decide di separarsi dagli altri, perché non ritiene dignitoso muoversi insieme ad altri guerrieri.

Il suo spirito è ancora quello del cavaliere errante, che non ha bisogno del gruppo per difendersi, come fanno gli animali timorosi (colombi o daini), lei che si paragona al falco, all'aquila, al leone, alla tigre. Non a caso, in due ottave successive ricorre l'aggettivo “solo”, prima riferito agli animali feroci, che contano unicamente sulla propria forza, e poi alla donna guerriera, in tutti e tre i casi in posizione predicativa, dunque con una maggiore carica di significato, e nell'ultimo rafforzato in una dittologia sinonimica con “romito”:

[...]
Sceser nel lito, e la medesima ora
dai quattro cavallier congedo prese
Marfisa, e da la donna del Selvaggio;
e pigliò alla ventura il suo viaggio,

dicendo che lodevole non era
ch'andasser tanti cavallieri insieme:
che gli storni e i colombi vanno in schiera,
i daini e i cervi e ogn'animal che teme;

ma l'audace falcon, l'aquila altiera,
che ne l'aiuto altrui non metton speme,
orsi, tigri, leon, soli ne vanno;
che di più forza alcun timor non hanno.

Nessun degli altri fu di quel pensiero;
sì ch'a lei sola toccò a far partita.
Per mezzo i boschi e per strano sentiero
dunque ella se n'andò sola e romita.
(XX, 102-104)

Fedele al proprio personaggio, Marfisa non ha paura e sceglie di stare da sola. In questo dettaglio si ribadisce la straordinaria autonomia della sua figura, che rende plausibile per una donna non solo l'uso delle armi e la partecipazione alla guerra, già presenti seppur eccezionalmente nella tradizione, ma persino la scelta della «ventura» solitaria come cifra del proprio movimento. Senza dover condividere fino in fondo la tesi di Margaret Tomalin, per cui «Ariosto seems to have accepted the existence of the self-sufficient woman and even possibly admired her»,²²⁷ certamente lo spazio crescente riservato a questa figura, che arriva fino alla fine del poema con un ruolo sempre più significativo, è la spia di un'attenzione speciale ai personaggi femminili eterodossi e dalla forte personalità.

Da personaggio solitario e isolato, Marfisa (l'abbiamo visto prima) si imbatte quindi in un'altra donna che, per ragioni diverse, vive ai margini del consesso sociale, cioè Gabrina. La guerriera la aiuta e in qualche modo se ne fa carico. In un certo senso da questo incontro diventa irreversibile il cambiamento di Marfisa, che – dopo aver difeso la vecchia, di cui non conosce il passato e il presente di nefandezze, ma che vede come una persona debole e bisognosa di protezione – continua a soccorrere le vittime, come farà subito dopo (canto XXVI), quando si unirà a Ricciardetto e Aldigieri, accompagnati da Ruggiero, per salvare Malagigi e Viviano:

Al trar degli elmi, tutti vider come
avea lor dato aiuto una donzella:
fu conosciuta all'auree cresse chiome
et alla faccia delicata e bella.

227 Tomalin 1976: 541.

L'onoran molto, e pregano che 'l nome
di gloria degno non asconda; et ella,
che sempre tra gli amici era cortese,
a dar di sé notizia non contese.
(XXVI, 28)

Arriva qui al culmine l'evoluzione da eroe errante dall'indole selvatica a donna guerriera, in grado di stare a proprio agio anche in compagnia di altri cavalieri. La novità sta appunto nel fatto che essere una femmina in armi non comporta automaticamente un marchio di bestialità o estraneità rispetto al codice cavalleresco, come accadeva invece con le guerriere o gigantesse della tradizione canterina; anzi, l'abilità nel combattimento si associa con naturalezza alla "cortesia" dei modi e a un aspetto attraente secondo i canoni letterari (i capelli biondi, il viso amabile).

Addirittura, per la prima volta Marfisa si lascia convincere a indossare abiti muliebri e cingere alcuni gioielli, novità che suscitò un'obiezione scandalizzata del Rajna:

L'Ariosto [...] arriva perfino a fare che un giorno s'induca per compiacenza a indossare vesti femminili (XXVI, 69). Di ciò non saprei dargli lode. Le tinte mezzane stanno bene quando si ritraggono oggetti reali; ma nel mondo della pura fantasia ci vogliono per solito colori vividi, linee ardite, recise, oppure all'incontro colori addirittura evanescenti, linee indeterminate, sennò gran parte dell'effetto va perduto. D'altronde, ridotta Marfisa a queste proporzioni, non si saprebbe più perché sola resti inaccessibile a sentimenti erotici.²²⁸

Al contrario, sta proprio qui uno degli aspetti rivoluzionari di Ariosto nella rappresentazione delle donne: Marfisa non è asessuata o esclusa dal gioco della seduzione per limiti propri (bruttezza o deformità), ma semplicemente per libera scelta, pur essendo perfettamente in grado di sedurre un uomo o almeno di provocarne il desiderio. Lo dimostra la situazione in cui si trova la guerriera quando Mandricardo pensa di offrirla a Rodomonte in cambio di Doralice, per la quale avevano uno scontro in sospeso:

Marfisa a' prieghi de' compagni avea

228 Rajna 1975: 53-54.

veste da donna et ornamenti presi,
di quelli ch'a Lanfusa si credea
mandare il traditor de' Maganzesi;
e ben che veder raro si solea
senza l'osbergo e gli altri buoni arnesi,
pur quel dì se li trasse; e come donna,
a' prieghi lor lasciò vedersi in gonna.

Tosto che vede il Tartaro Marfisa,
per la credenza c'ha di guadagnarla,
in ricompensa e in cambio ugual s'avisa
di Doralice, a Rodomonte darla;
sì come Amor si regga a questa guisa,
che vender la sua donna o permutarla
possa l' amante, né a ragion s'attrista,
se quando una ne perde, una n'acquista.

Per dunque provedergli di donzella,
acciò per sé quest'altra si ritegna,
Marfisa, che gli par leggiadra e bella,
e d'ogni cavallier femina degna,
come abbia ad aver questa, come quella,
subito cara, a lui donar disegna;
e tutti i cavallier che con lei vede,
a giostra seco et a battaglia chiede.

(XXVI, 69-71)

Il cambio d'abito provoca dunque un corto-circuito e un equivoco colossale, perché Marfisa con indosso una gonna appare una donna bella e affascinante, degna di un cavaliere; e Mandricardo ha la «credenza» di poterla conquistare per farne uno scambio sul quale l'ottava 70 sembra sollevare più di un'obiezione. Secondo questa concezione, le donne sarebbero intercambiabili e un innamorato si dovrebbe rallegrare se, persa la propria, ne ottenesse un'altra. Il re dei Tartari così sconfigge gli altri cavalieri, ma quando pensa di avere conquistato la sua preda riceve il rifiuto sdegnoso della guerriera, che rivendica di non appartenere a nessuno se non a sé stessa con un efficace poliptoto («Io sua non son, né d'altri son che *mia*: / dunque *me* tolga a *me* chi *mi* desia») e poi, indossata l'armatura, si prepara a combattere per difendere la propria libertà:

Poi ch'altro cavallier non si dimostra,
ch'al pagan per giostrar volti la fronte,
pensa aver guadagnato de la giostra
la donna, e venne a lei presso alla fonte;

e disse: -- Damigella, sète nostra,
s'altri non è per voi ch'in sella monte.
Nol potete negar, né farne iscusar;
che di ragion di guerra così s'usa. --

Marfisa, alzando con un viso altiero
la faccia, disse: -- Il tuo parer molto erra.
Io ti concedo che diresti il vero,
ch'io sarei tua per la ragion di guerra,
quando mio signor fosse o cavalliero
alcun di questi c'hai gittato in terra.
*Io sua non son, né d'altri son che mia:
dunque me tolga a me chi mi desia.*

So scudo e lancia adoperare anch'io,
e più d'un cavallero in terra ho posto. --
-- Datemi l'arme (disse) e il destrier mio, --
agli scudier che l'ubbidiron tosto.
Trasse la gonna, et in farsetto uscìo;
e le belle fattezze e il ben disposto
corpo mostrò, ch'in ciascuna sua parte
fuor che nel viso, assimigliava a Marte.

Poi che fu armata, la spada si cinse
e sul destrier montò d'un leggier salto;
e qua e là tre volte e più lo spinse,
e quinci e quindi fe' girare in alto;
e poi, sfidando il Saracino, strinse
la grossa lancia e cominciò l'assalto.
Tal nel campo troian Penthesilea
contra il tessalo Achille esser dovea.

Le lance infin al calce si fiaccaro
a quel superbo scontro, come vetro;
né però chi le corsero, piegaro,
che si notasse, un dito solo a dietro.
Marfisa che volea conoscer chiaro
s'a più stretta battaglia simil metro
le serverebbe contra il fier pagano,
se gli rivolse con la spada in mano.

(XXVI, 78-82)

Da potenziale trofeo di guerra, quindi, Marfisa torna ad essere una guerriera nel momento in cui indossa le armi: si tratta non solo di una donna impegnata in battaglia contro un uomo, come Penthesilea contro Achille, ma di una donna che rifiuta la sudditanza all'altro sesso sfidando da uomo il pretendente indesiderato. Di qui l'insistenza di Ariosto nel presentarla al tempo

stesso come dama e cavaliere («fuor che nel viso, assomigliava a Marte»). Per poter essere sé stessa («Io sua non son, né d'altri son che mia»), la donna che c'è in Marfisa deve dunque assumere il ruolo virile, e questa scelta stravolge la tradizione cavalleresca della difesa femminile per l'interposta persona di un campione.

Nelle zuffe che seguono e che coinvolgono, per l'intervento di Discordia, anche Rodomonte e Ruggiero, la guerriera dimostra il suo valore, ma compie un passo ulteriore nella sua evoluzione da cavaliere errante a combattente per una causa collettiva. Di qui l'assennata decisione di rinviare lo scontro di fronte all'imperativo di combattere per il proprio schieramento. Più avanti, dopo aver rinchiuso Brunello in una torre per punirlo del suo furto, mostrerà anche la virtù della clemenza, consegnandolo al re Agramante invece di giustiziarlo (canto XXVII).

L'episodio successivo comporterà un'altra e più importante svolta nell'evoluzione del personaggio. Fuori dalle mura di Arles, dove Bradamante si presenta con una sfida per Ruggiero, da cui ritiene di essere stata tradita, è proprio Marfisa a uscire dalla città e incaricarsi del duello, ricoprendo anche formalmente il ruolo di "doppio" del cavaliere saraceno. Nello scontro, in cui si intromette lo stesso Ruggiero per separare le due donne, l'intreccio dei corpi – quasi un parto per separazione di due gemelli siamesi – e il continuo spostarsi della lotta da una coppia all'altra rende manifesto il legame tra il fratello e la sorella, effettivamente gemelli, e anche fra le due donne, che si specchiano una nell'altra:

*Ruggier non cessa: or l'una or l'altra prende
per le man, per le braccia, e la ritira;
e tanto fa, che di Marfisa accende
contra di sé, quanto si può più, l'ira.
Quella che tutto il mondo vilipende,
alla amicizia di Ruggier non mira.
Poi che da Bradamante si distacca,
corre alla spada, e con Ruggier s'attacca.*

-- Tu fai da discortese e da villano,
Ruggiero, a disturbar la pugna altrui;
ma ti farò pentir con questa mano

che vo' che basti a vincervi ambedui. --
Cerca Ruggier con parlar molto umano
Marfisa mitigar; ma contra lui
la trova in modo disdegnosa e fiera,
ch'un perder tempo ogni parlar seco era.
(XXXVI, 51-52)

Ruggiero e Marfisa – la voce di Atlante rivelerà che sono effettivamente fratello e sorella – svolgono ruoli opposti, uno intento a chiarire la situazione e risolverla con le parole, l'altra impaziente e insofferente alle chiacchiere, alla stregua di un corpo specularmente diviso in due parti contrarie:

Marfisa's initial appearances in these cantos are only the beginning of her role in Ariosto's poem, for in the second half she serves as a double for both Bradamante and her twin brother Ruggiero and mediates the marriage that will occur in canto 46. Ariosto has found a place in his poem for the woman warrior.²²⁹

L'intervento della guerriera, come vedremo approfondendo le funzioni dei personaggi, sarà significativo nell'anticipare il passaggio del fratello dal campo musulmano a quello cristiano e nello scioglimento finale a favore delle nozze con Bradamante.

Va sottolineato, poi, il ruolo di Marfisa nella punizione del tiranno Marganorre, che umilia e maltratta le donne, tenendole al bando dalle proprie terre. Sarà lei, intervenuta insieme a Ruggiero e Bradamante (XXXVII, 100-120) ad abatterlo con un pugno, per poi legarlo e affidarlo alla vecchia serva di Drusilla. La legge di Marganorre viene sostituita da una nuova norma proclamata precisamente da Marfisa, in base alla quale tutto quanto sarà di proprietà delle donne, sia il borgo sia la rocca sia le terre, e nessuno straniero verrà accolto se non avrà giurato di essere amico delle donne e nemico dei loro nemici:

Prima ch'indi si partan le guerriere,
fan venir gli abitanti a giuramento,
che daranno i mariti alle mogliere
de la terra e del tutto il reggimento;
e castigato con pene severe

229 Roche 1988: 133.

sarà chi contrastare abbia ardimento.
In somma quel ch'altrove è del marito,
che sia qui de la moglie è statuito.

Poi si fecion promettere ch'a quanti
mai verrian quivi, non darian ricetto,
o fosson cavallieri, o fosson fanti,
né 'ntrar li lascerian pur sotto un tetto,
se per Dio non giurassino e per santi,
o s'altro giuramento v'è più stretto,
che sarian sempre de le donne amici,
e dei nimici lor sempre nimici;

e s'avranno in quel tempo, e se saranno,
tardi o più tosto, mai per aver moglie,
che sempre a quelle sudditi saranno,
e ubbidienti a tutte le lor voglie.
Tornar Marfisa, prima ch'esca l'anno,
disse, e che perdan gli arbori le foglie;
e se la legge in uso non trovasse,
fuoco e ruina il borgo s'aspettasse.

[...]

L'animose guerriere a lato un tempio
videno quivi una colonna in piazza,
ne la qual fatt'avea quel tiranno empio
scriver la legge sua crudele e pazza.
Elle, imitando d'un trofeo l'esempio,
lo scudo v'attaccaro e la corazza
di Marganorre e l'elmo; e scriver fenno
la legge appresso, ch'esse al loco denno.

Quivi s'indugiâr tanto, che Marfisa
fe' por la legge sua ne la colonna,
contraria a quella che già v'era incisa
a morte et ignominia d'ogni donna.

[...]

(XXXVII, 115-120)

In questa digressione, Marfisa – in parte in simbiosi con Bradamante, a lei associata nel termine di «guerriere» – agisce come eroe che riporta ordine e riequilibra il rapporto fra i sessi, anzi lo ribalta assegnando alle donne la proprietà delle terre e il controllo del regno. Alcuni lettori hanno visto in questa impresa una sorta di risarcimento filogino rispetto all'episodio delle femmine omicide, ma in realtà la questione è un po' più complessa.

Shemek, ad esempio, ritiene che la soluzione sia a sua volta ingiusta e rappresenti una sorta di fallimento, quasi che Marfisa si ponga sullo stesso piano di Marganorre, solo ribaltato:

Marfisa herself attaches new laws to a pillar left standing in the aftermath of the battle. The women's new civic plan is simply a hierarchical reversal of the same, conventionally opposed terms: men shall not subjugate women; women shall subjugate men. Marfisa's perfect parallel with her male opponents and comrades thus turns out to be the weakest feature of her character.²³⁰

Mentre Rajna sembra non dare troppo peso al ribaltamento in sé e chiama in causa ironicamente l'autore per una soluzione così favorevole alle donne:

Le usanze malvagie non si creano già dai romanzieri per altra cagione, se non perché i pari loro abbiano la gloria di distruggerle. [...] L'istituzione di una legge contraria, non è che una più recisa distruzione. [...] Se la nuova legge di Marfisa è strana, se ne incolpi la singolarità della preesistente, e un pochino fors'anco la malizia dell'autore (st. 115), che lui per il primo, con tutto il suo amore per l'Alessandra, non consentirebbe ad abitare nel paese che già fu di Marganorre sotto l'impero delle istituzioni marfisiene. Gli è ben vero che codeste istituzioni trovarono poi modo di spandersi un po' dappertutto.²³¹

Addirittura, secondo Albert Ascoli l'intervento di Marfisa e Bradamante si limita a sostituire una tirannide a un'altra, mantenendo invece intatto il simbolo del potere patriarcale, quella colonna "fallica" che a suo dire lascia la situazione sostanzialmente invariata ed è simbolo di un paradigma che non è stato scalfito:

Tuttavia, nonostante la vittoria assoluta delle donne guerriere sul patriarca travolto, castrato, depilato e essiccato, e la susseguente instaurazione di un matriarcato al suo posto, non è ben chiaro quanti progressi si siano fatti verso l'estirpazione del sistema figurativamente maschile di potere e di rappresentazione che stava alla base sia del regime di Marganorre sia della cultura, e della poetica, dello stesso Ariosto. L'emblema totemico del regno maschile di Marganorre, che rispecchia fedelmente insieme la statura sproporzionata del tiranno, e la rocca torreggiante in cui risiede, è, infatti, un pilastro sul quale si trova incisa la legge misogina. Non sembra difficile concludere a questo punto che la scelta di quest'oggetto, e non un altro, per questo

230 Shemek 1989: 96.

231 Rajna 1975: 527.

scopo dev'essere stata determinata dalla sua forma fallica. In altre parole, il pilastro non è meramente funzionale-strumentale, non è il veicolo arbitrario di un significato legale, ma invece ha il carattere di un simulacro di ciò che sta dietro a quella legge, cioè il regime del «fallo». In questa prospettiva sembra particolarmente suggestivo e ironico il fatto che quando le guerriere arrivano al punto di potere sostituire un ordine diverso a quello del gigante, non buttano giù il pilastro per rimpiazzarlo con qualcosa di meno vistosamente maschile [...]. Prima lo convertono in un segno del loro trionfo [...]. Poi alle parole che codificano la vecchia legge maschile ne sostituiscono altre che mettono le donne di sopra e gli uomini di sotto (119-120). La legge è rovesciata nel suo contrario; ma l'emblema fallico del potere militare e del sistema giuridico sembra intatto. Cambiando i nomi e il genere dei potenti, pur conservando la stessa struttura simbolica dell'autorità, le donne sono, sí, accresciute nel loro potere, ma solo in termini normativamente maschili.²³²

Questa interpretazione di Ascoli, che ripropone con un'argomentazione psicanalitica una delle letture più comuni dell'episodio di Marganorre, inteso come un "rovesciamento" simmetrico della norma tirannica, non appare convincente per due ordini di motivi. Da un lato, se volessimo ammettere la rappresentazione della colonna come simbolo fallico (dimenticando che l'affissione delle leggi a colonne e pilastri era la norma nel Medioevo e in gran parte dell'evo moderno), dovremmo concludere che l'intervento delle donne guerriere abbatte la tirannide patriarcale, ma non cancella del tutto l'elemento maschile – come forse vorrebbero alcune correnti di femminismo della differenza e i critici che a quelle correnti si rifanno – anzi, lo integra e lo accoglie, sottomettendolo però a norme di tipo nuovo, improntate al rispetto e all'amicizia fra i due sessi.

Dall'altro, la lettura semplificatoria della «legge rovesciata nel suo contrario» non trova un adeguato riscontro sulla base del testo ariostesco. Marfisa abroga la norma di Marganorre, impone che le proprietà passino dagli uomini alle donne, ma non espelle i maschi dalla nuova società e non impone una separazione dei due sessi, come invece prevedeva la legge del gigante. La nuova normativa supera quella precedente, ma non le è speculare, giacché non prevede la sottomissione dei maschi, privati unicamente della proprietà, e soprattutto non include alcuna forma di umiliazione o violenza contro di essi,

²³² Ascoli 1998: 64-65.

elemento invece fondamentale della crudele legge di Marganorre. Prima, le donne che solo si fossero presentate nelle terre del gigante avrebbero subito lo scorciamento delle vesti o addirittura la pena di morte; poi, dopo l'intervento di Marfisa, gli uomini possono ricevere ospitalità alla sola condizione di dichiararsi amici delle donne. E in caso contrario sono liberi di andar via senza danno, a differenza di ciò che avveniva prima.

Quella di Marfisa è davvero un'utopia di governo femminile, che prende nettamente le distanze dai principi stessi della violenta legge patriarcale e misogina in vigore precedentemente. Le differenze e i progressi, al contrario di ciò che sostiene Ascoli, sono evidenti e segnalano una preferenza per un'ipotetica *polis* femminile che si configura come un'alternativa civile e realistica alla distopia misogina di Marganorre senza per questo trasformarsi in una distopia di segno opposto, quella sì segregazionista e in definitiva inumana, in vigore nella città delle «femmine omicide».

In entrambe le situazioni, l'ordine tirannico è basato su una presunta superiorità di un sesso sull'altro, come suggerisce anche Shemek: «Their solution reveals Ariosto's profound intuition that the conception of polar-opposed roles for the genders is itself destructive, since it assumes that women are either much better or much worse than men».²³³ La soluzione che trova la guerriera, invece, supera questa sterile contrapposizione, in nome di una collaborazione fra i sessi, in modo non dissimile da ciò che era emerso nella novella di Giocondo e, in fondo, nelle novelle "lombarde": il conflitto si può superare solo attraverso la cooperazione fra uomini e donne.

Non a caso, proprio nell'episodio delle femmine omicide, il superamento dello stallo avviene quando Marfisa e Guidone, con l'aiuto fondamentale della moglie Aleria, si alleano per sfuggire all'incubo distopico di Alessandretta:

Their plot for the next day's combat relies entirely on the cooperation of male and female. What comes through in this remarkable episode is the utter vulnerability of male and female, if there is not cooperation. It appears first in our realization that either Marfisa or Guidon must die if the Law is to be carried out.²³⁴

233 Shemek 1989: 95.

234 Roche 1988: 117.

In questo senso, quindi, Marfisa propone un'alternativa allo scontro fra i sessi e una proposta innovativa perché non tirannica, anche se prevede che le donne occupino una posizione di preminenza.

Infine, il periplo di Marfisa si conclude col suo contributo, insieme a Bradamante, alla vittoria del campo cristiano: un episodio di cui ci occuperemo nel capitolo seguente, ma che ora interessa per la raffigurazione delle due donne come “cognate”, unite attraverso il vincolo matrimoniale fra Bradamante e Ruggiero, alla stregua di una forza della natura:

*Come levrier che la fugace fera
correre intorno et aggirarsi mira,
né può con gli altri cani andare in schiera,
che 'l cacciator lo tien, si strugge d'ira,
si tormenta, s'affligge e si dispera,
schiattisce indarno, e si dibatte e tira;
così sdegnosa infin allora stata
Marfisa era quel dì con la cognata.*
(XXXIX, 10)

*Come al soffiar de' più benigni venti,
quando Apennin scuopre l'erbose spalle,
muovonsi a par duo turbidi torrenti
che nel cader fan poi diverso calle;
svellono i sassi e gli arbori eminenti
da l'alte ripe, e portan ne la valle
le biade e i campi; e quasi a gara fanno
a chi far può nel suo camin più danno:*

*così le due magnanime guerriere,
scorrendo il campo per diversa strada,
gran strage fan ne l'africane schiere,
l'una con l'asta, e l'altra con la spada.*
(XXXIX, 14-15, 1-4)

*Come due belle e generose parde
che fuor del lascio sien di pari uscite,
poscia ch'i cervi o le capre gagliarde
indarno aver si veggano seguite,
vergognandosi quasi, che fur tarde,
sdegnose se ne tornano e pentite;
così tornâr le due donzelle, quando
videro il pagan salvo, sospirando.*
(XXXIX, 69)

Le due donne si muovono, dunque, all'unisono, come levrieri pronti alla caccia, come due leoparde, come due torrenti che travolgono tutto, ma con una differenza fra le due. La spada di Marfisa è «orribile», spezza, trancia, sfonda e porta mutilazione e morte ai nemici; la lancia d'oro di Bradamante, invece, ha «diverso metro» e si limita ad abbattere gli avversari: «tutti quei che toccò, per terra mise; / duo tanti fur, né però alcuno uccise». Nella comunanza dello scontro emerge la differenza di indole: la ferocia impetuosa di Marfisa accanto all'eleganza misericordiosa di Bradamante.

3.2.3 BRADAMANTE

Non a caso il personaggio femminile cui il poema dedica più spazio, sia per numero di canti e di ottave, sia per presenza in tutte le fasi della diegesi primaria, è certamente Bradamante.²³⁵

La donna guerriera, figlia di Amone e Beatrice e sorella di Rinaldo, irrompe nel primo canto salvando Angelica dall'assalto di Sacripante, e sin da subito è impegnata nell'obiettivo che la accompagna per tutto il poema: riunirsi con Ruggiero, il cavaliere musulmano di cui già Boiardo l'aveva fatta innamorare. Come nota Marina Beer, però, in Ariosto Bradamante acquista un ruolo senza precedenti precisamente perché è «l'unica degli innamorati del *Furioso* a inseguire il suo oggetto dal principio alla fine del poema, che si conclude appunto con il suo matrimonio».²³⁶ Anche la critica meno recente lo aveva rilevato, pur tendendo a riconoscere maggiore importanza a Ruggiero:

Una parte considerevole quindi della materia del *Furioso*, specialmente in principio, quando le fila si devono legare, e in fine, quando si devono sciogliere, è dedicata agli amori di Ruggero e di Bradamante, agli intoppi che vi si oppongono, alle felici circostanze

²³⁵ I, 60-64, 69-70; II, 30-36, 59-76; III, 4-77 sgg; IV, 2-50; VII, 18, 33-49, 67-69; X, 72; XI, 14, 19-21; XIII, 45-80; XXII, 31-36, 42-43, 71-75, 97-98; XXIII, 2-32; XXV, 9-20, 22-48, 83-92; XXVI, 1-2; XXX, 75-95; XXXI, 1-7; XXXII, 10-110; XXXIII, 68-77; XXXV, 31-50, 50-80; XXXVI, 10-84; XXXVII, 25-34, 86-122; XXXVIII, 7-8, 69-72; XXXIX, 12-18, 67-72; XL, 80-81; XLI, 60-66; XLIV, 10-14, 30-39, 39-47, 48-58, 60-67, 68-75; XLV, 21, 22-26, 27-40, 53-54, 65-82, 95-102; XLVI, 65-66, 73 sgg, 113.

²³⁶ Beer 1987: 89.

che li riuniscono, in proporzioni maggiori di quelle date singolarmente a ciascun episodio.²³⁷

Fra i due, però, è la donna a mantenere sempre fissa l'attenzione sul proprio obiettivo, senza lasciarsi distrarre dalle peripezie in cui rimane coinvolta secondo i moduli del genere romanzesco: «La determinazione della donna – scrive Delcorno Branca – [...] è ben individuata dal «camin dritto» con il quale, ancora in incognito, traversa la scena del canto I (64, 4-6): sintagma che torna ancora a indicare il suo itinerario (VII 45; XXXV 33)».²³⁸

Il personaggio era già presente, con il nome di Brandiamante, nell'*Inamoramento di Orlando* ed era noto anche alla tradizione canterina, ad esempio la troviamo come Braidamonte nel *Rubion d'Anferna*,²³⁹ con il nome di Bradiamante nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara e nell'anonimo cantare a lei dedicato *Bradiamonte, sorella di Rinaldo*. Anche per questa figura valgono le riflessioni condotte a proposito di Marfisa, cioè l'ascendenza dalle dee guerriere, dalle Amazzoni epiche e dalla Camilla virgiliana e gli echi dei personaggi femminili in armi dei romanzi cavallereschi francesi.

A differenza delle sue progenitrici, però, e della stessa Marfisa, Bradamante è una fanciulla casta, ma non è votata alla verginità, anzi in maniera del tutto innovativa partecipa sia delle «armi» sia degli «amori», in modo da risultare il personaggio femminile più complesso ed elaborato del poema. In alcuni episodi specifici, poi, si possono individuare richiami a modelli letterari e mitici sia femminili (la vergine Atalanta, Brunilde del *Niebelungenlied* e la stessa Galziella a proposito del matrimonio per duello in XLIV, 68-75) sia maschili, in particolare l'Enea virgiliano per quanto riguarda la profezia di Atlante e Melissa (canto III), un aspetto questo che sarà approfondito nel capitolo successivo, sulle funzioni dei personaggi.

Pur in assenza di una descrizione fisica dettagliata, più volte ne viene citata la bellezza («la bella Bradamante» IV, 40, 5; XXXVI, 79, 2; XLV, 107, 5; «Vede Ruggier de la sua dolce e bella / e carissima donna Bradamante», XI, 19, 1-2;

²³⁷ Zacchetti 1891: 40-41.

²³⁸ Delcorno Branca 2016: 136.

²³⁹ Vedi Rajna 1975: 51-52.

«Ruggiero abbraccia la sua donna bella» XXII, 32, 5), un tratto poi sottolineato con più forza nell'episodio della Rocca di Tristano, quando appunto ne vengono lodati i lineamenti del volto e la lunga capigliatura in suggestivo contrasto con la fierezza dell'armatura:

La donna, cominciando a disarmarsi,
s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;
quando una cuffia d'oro, in che celarsi
soleano i capei lunghi e star di piatto,
uscì con l'elmo; onde caderon sparsi
giù per le spalle, e la scopriro a un tratto
e la feron conoscer per donzella,
non men che fiera in arme, in viso bella.

Quale al cader de le cortine suole
parer fra mille lampade la scena,
d'archi e di più d'una superba mole,
d'oro e di statue e di pitture piena;
o come suol fuor de la nube il sole
scoprir la faccia limpida e serena:
così, l'elmo levandosi dal viso,
mostrò la donna aprisse il paradiso.

Già son cresciute e fatte lunghe in modo
le belle chiome che tagliolle il frate,
che dietro al capo ne può fare un nodo,
ben che non sian come son prima state.
Che Bradamante sia, tien fermo e sodo
(che ben l'avea veduta altre fiata)
il signor de la ròcca; e più che prima
or l'accarezza e mostra farne stima.
(XXXII, 79-81)

Più che a singoli dettagli, la lode del suo aspetto è affidata a una doppia similitudine prima con una scena di teatro che si rivela all'apertura del sipario e poi con il sole che si affaccia allo scomparire delle nubi. Anzi, questo episodio conferisce particolare rilievo alla doppia natura, maschile e femminile, di Bradamante, capace di sconfiggere i tre re del Nord in battaglia, ma anche la messaggera Ullania in una gara di bellezza:

In this episode Ariosto suggests an alternative to the old ideal of helpless beauty, represented in this case by Ullania. He does not replace it, however, with its exact opposite, the virago, a woman like Marfisa whose bearing and sense of herself divide her from her sex. He instead

portrays a complex woman who combines physical strength with femininity. The episode demonstrates that women should be judged according to what they can do rather than what society has always said they are, but it does not deny all differences between the sexes, and it says nothing practical about the position of the independent woman in society or about relations between the sexes.²⁴⁰

Allo stesso tempo lo scioglimento della situazione sottolinea su entrambi i fronti la magnanimità della protagonista, che rifiuta cavallerescamente il premio dovuto alla sua superiore bellezza per non costringere la rivale a passare la notte all'aperto, e rivendica al contempo i propri meriti di cavaliere.

Segnando una sostanziale differenza rispetto alle donne in armi presenti nella tradizione, le due componenti di Bradamante appaiono dunque inscindibili e perfettamente coesistenti: da un lato, cioè, la donna non smette di essere guerriera quando si innamora – e, come vedremo, nemmeno dopo essersi sposata – dall'altro, da guerriera mantiene la propria avvenenza e sensibilità femminile. Non importa se con indosso l'armatura a volte venga scambiata per un uomo, come nella sua prima apparizione in cui il narratore assume la focalizzazione interna su Sacripante, perché la sua identità viene rivelata immediatamente dopo:

Ecco pel bosco un cavallier venire,
il cui sembiante è d' uom gagliardo e fiero:
candido come neve è il suo vestire,
un bianco pennoncello ha per cimiero.
(I, 60, 1-4)

Rispose Sacripante: -- Come vedi,
m'ha qui abbattuto, e se ne parte or ora;
e perch'io sappia chi m'ha messo a piedi,
fa che per nome io lo conosca ancora. --
Et egli a lui: -- Di quel che tu mi chiedi
io ti satisfarò senza dimora:
tu déi saper che ti levò di sella
l'alto valor d'una gentil donzella.
(I, 69)

240 Benson: 146.

Emerge così una sintesi perfetta fra dama e cavaliere, in cui nessuna delle due componenti offusca o sminuisce l'altra, come non si era mai visto prima in un poema epico o in un romanzo di cavalleria:

Con Bradamante invece Ariosto crea un personaggio più complesso, una guerriera che ha e rivela le qualità e le virtù di ambo i sessi; è coraggiosa e forte, costante e fedele. All'idea della «donna virile», Ariosto sostituisce, con Bradamante, una figura di donna che impersona l'equilibrio dell'elemento maschile e quello femminile.²⁴¹

Anche in situazioni di battaglia, infatti, come nel duello con il mago Atlante e, poco prima, quando sottrae l'anello magico a Brunello, la donna di Dordona non dimentica la cortesia, quindi risparmia la vita al ladro saraceno, al contrario di quello che le aveva raccomandato la maga Melissa, e prova pietà per l'incantatore quando lo vede per ciò che è davvero, cioè un povero vecchio indifeso:

*Ma le par atto vile a insanguinarsi
d'un uom senza arme e di sì ignobil sorte;
che ben potrà posseditrice farsi
del ricco anello, e lui non porre a morte.
Brunel non avea mente a riguardarsi;
sì ch'ella il prese, e lo legò ben forte
ad uno abete ch'alta avea la cima:
ma di dito l'annel gli trasse prima.*
(IV, 14)

*Disegnando levargli ella la testa,
alza la man vittoriosa in fretta;
ma poi che 'l viso mira, il colpo arresta,
quasi sdegnando sì bassa vendetta;
un venerabil vecchio in faccia mesta
vede esser quel ch'ella ha giunto alla stretta,
che mostra al viso crespo e al pelo bianco
età di settanta anni o poco manco.*
(IV, 27)

In questa rappresentazione della donna guerriera, dunque, la femminilità attiva e combattente non è associata, come avveniva per solito, alla ferocia; al contrario, conserva i tratti di umanità e benevolenza che contribuiscono a fare di

²⁴¹ Weaver 2016: 92-93.

Bradamante un personaggio nuovo, una dama capace di combattere come un uomo e al tempo stesso di conservare intatta la più squisita femminilità: «Ella è gagliarda, et è più bella molto» (I, 70, 1). Con più chiarezza che in Marfisa, dunque, il protagonismo guerriero della donna non implica di per sé una minaccia al maschile o all'ordine della società, evidente invece nel caso delle Amazzoni dell'epica o nelle gigantesse della tradizione canterina, tutte manifestazioni di un femminile estraneo e minaccioso e, in definitiva, nient'altro che un'altra ipostasi del femminile mostruoso, incarnato da Medusa o dalle Erinni della mitologia.

Né si può considerare secondario il ruolo guerresco di Bradamante rispetto a quello di donna innamorata in cerca del promesso sposo. È un'eroina nobile e coraggiosa, il cui valore sul campo di battaglia è ribadito costantemente dalle sue imprese e anche dalla fama di cui gode presso lo stesso Carlo Magno, che le affida la difesa di Marsiglia, o presso i nemici, come Ferrau:

Questa cittade, e intorno a molte miglia
ciò che fra Varo e Rodano al mar siede,
avea l'imperator dato alla figlia
del duca Amon, in ch'avea speme e fede;
però che 'l suo valor con maraviglia
riguardar suol, quando armeggiar la vede.
(II, 64, 1-4)

Rispose Ferrau: -- Tenete certo
che non è alcun di quei ch'avete detto.
A me pareva, ch'il vidi a viso aperto,
il fratel di Rinaldo giovinetto:
ma poi ch'io n'ho l'alto valore esperto,
e so che non può tanto Ricciardetto,
penso che sia la sua sorella, molto
(per quel ch'io n'odo) a lui simil di volto.

Ella ha ben fama d'esser forte a pare
del suo Rinaldo e d'ogni paladino;
ma, per quanto io ne veggo oggi, *mi pare*
che val più del fratel, più del cugino. –
[...]

(XXXVI, 13-14)

Le sue virtù guerriere emergono inoltre chiaramente nei numerosi scontri che la vedono prevalere sui nemici, da Sacripante a Pinabello fino al temibile Rodomonte:

L'ardita Bradamante in questo mezzo
giunto avea Pinabello a un passo stretto;
e cento volte gli avea fin a mezzo
messo il brando pei fianchi e per lo petto.
Tolto ch' ebbe dal mondo il puzzo e 'l lezzo
che tutto intorno avea il paese infetto,
le spalle al bosco testimonio volse
con quel destrier che già il fellon le tolse.
(XXII, 97)

[...]
Sorrise alquanto, ma d'un riso acerbo
che fece d'ira, più che d'altro, segno,
la donna, né rispose a quel superbo;
ma tornò in capo al ponticel di legno,
spronò il cavallo, e con la lancia d'oro
venne a trovar quell'orgoglioso Moro.

Rodomonte alla giostra s'apparecchia:
viene a gran corso; et è sì grande il suono
che rende il ponte, ch'intronar l'orecchia
può forse a molti che lontan ne sono.
La lancia d'oro fe' l'usanza vecchia;
che quel pagan, sì dianzi in giostra buono,
levò di sella, e in aria lo sospese,
indi sul ponte a capo in giù lo stese.
(XXXV, 47, 3-8; 48)

A differenza dei modelli classici, infatti, Bradamante non viene mai sconfitta né in singolar tenzone né in campo aperto e l'unico duello in cui non prevale – quello per il matrimonio, contro Ruggiero che finge di essere Leone – si conclude sostanzialmente in un pareggio (XLV, 65-82). Per Ariosto, dunque, il destino della donna guerriera non è necessariamente la morte in battaglia (Camilla) o il matrimonio con conseguente abbandono delle armi, come per le Amazzoni domate del *Teseida* di Boccaccio o per la stessa Galaciella, che nell'*Aspramonte* una volta sposatasi smette i panni da guerra.

Ma alle singolari caratteristiche di questo personaggio va aggiunto il marcato ricorrervi del motivo del doppio sia nell'episodio di Fiordispina sia nel

rapporto gemellare col fratello Ricciardetto, sia, infine, in quello per certi versi speculare con l'altra donna guerriera, Marfisa. Sembrerebbe quasi che Ariosto abbia cercato in Bradamante una sorta di figura totale, capace di armonizzare gli opposti pur mantenendo un'indiscussa femminilità, e forse precisamente per questo.

Oltre alla bellezza e al valore militare, infatti, a Bradamante vengono attribuite saggezza e accortezza («vergine saggia», XXII, 34, 2), che possono essere riconosciute sia nel rapporto con Ruggiero sia nella scelta del silenzio di fronte alle pretese dei genitori di sposarla ad un altro, cui seguirà la decisione di appellarsi all'imperatore per scongiurare un matrimonio a lei sgradito.²⁴² Allo stesso tempo non può essere trascurato l'elemento della "fede", intesa sia come fedeltà alle promesse fatte a Ruggiero sia come nobiltà d'animo e "magnanimità", che la distingue sia dalla madre Beatrice, ambiziosa e interessata solo ai titoli e ai beni materiali, sia dalle donne delle novelle lombarde, pronte a tradire per denaro.

L'ultimo aspetto da evidenziare a proposito del carattere di Bradamante è il sapiente uso della parola, ora nei vari dialoghi, ora nelle lettere, ora sotto forma di monologo e di orazioni, occasioni tutte in cui dimostra, analogamente ad altre donne del poema, come Isabella e Doralice, di dominare l'eloquenza e l'arte della persuasione. Ne è un esempio il discorso rivolto all'ospite della Rocca di Tristano per convincerlo a non punire Ullania, con argomenti dalla logica stringente spesso fondati su periodi ipotetici («se... dunque»; «Poniamo che... ma»; «quando ancor fosse...») e con termini tecnici propri del linguaggio giuridico («a difender questa causa toglio», «vo' inferire»):

Io ch'a difender questa causa toglio,
dico: o più bella o men ch'io sia di lei,
non venni come donna qui, né voglio
che sian di donna ora i progressi miei.
Ma chi dirà, se tutta non mi spoglio,
s'io sono o s'io non son quel ch'è costei?
E quel che non si sa non si de' dire,
e tanto men, quando altri n'ha a patire.

242 Hairston 2000.

Ben son degli altri ancor, c'hanno le chiome
lunghe, com'io, né donne son per questo.
Se come cavallier la stanza, o come
donna acquistata m'abbia, è manifesto:
perché dunque volete darmi nome
di donna, se di maschio è ogni mio gesto?
La legge vostra vuol che ne sian spinte
donne da donne, e non da guerrier vinte.

Poniamo ancor, che, come a voi pur pare,
io donna sia (che non però il concedo),
ma che la mia beltà non fosse pare
a quella di costei; non però credo
che mi vorreste la mercé levare
di mia virtù, se ben di viso io cedo.
Perder per men beltà giusto non parmi
quel c'ho acquistato per virtù con l'armi.

E quando ancor fosse l'usanza tale,
che chi perde in beltà ne dovesse ire,
io ci vorrei restare, o bene o male
che la mia ostinazion dovesse uscire.
Per questo, che contesa diseguale
è tra me e questa donna, vo' inferire
che, contendendo di beltà, può assai
perdere, e meco guadagnar non mai.

E se guadagni e perdite non sono
in tutto pari, ingiusto è ogni partito:
sì ch'a lei per ragion, sì ancor per dono
spezial, non sia l'albergo proibito.
E s'alcuno di dir che non sia buono
e dritto il mio giudizio sarà ardito,
sarò per sostenergli a suo piacere,
che 'l mio sia vero, e falso il suo parere. –
(XXXII, 102-106)

Coerentemente con la sua doppia natura di donna e di cavaliere, la guerriera mette in campo solide argomentazioni (ha conquistato il diritto di rimanere a dormire con le armi e non con la bellezza) e contro-argomentazioni (se avesse perso la gara di bellezza sarebbe stata costretta ad abbandonare la Rocca, pur avendo abbattuto i cavalieri?), «a fine legalistic argument, much of it, a *reductio ad absurdum* of the futile distinctions made between the sexes»,²⁴³

243 Brand 1974: 120.

per concludere infine esibendo l'argomento più valido di tutti: la disponibilità a difendere le proprie ragioni con la spada in pugno.

Ma, fra tutti i discorsi, eccelle il giuramento di amore eterno a Ruggiero²⁴⁴ sia per eloquenza sia perché esprime il più ardente affetto femminile nei termini di una promessa di cavalleresca fedeltà, in cui prevalgono similitudini naturali di forza e di durezza per indicare la fermezza del proprio cuore, come lo scoglio battuto dal mare, lo scalpello sul piombo, il diamante, un torrente incontenibile, una fortezza inespugnabile, le gemme e le pietre più dure:

Ruggier qual sempre fui tal'esser voglio
fin'alla morte: e più: se più si puote,
o siam Amor benigno: o m'usi orgoglio,
o me Fortuna in alto: o in basso ruote,
immobil son di vera fede scoglio
che d'ogn'intorno il vento, e il mar percuote,
né giamai per bonaccia né per verno
luogo mutai: ne muterò in eterno.

Scarpello si vedrà di piombo o lima
formare in varie immagini Diamante,
prima che colpo di Fortuna: o prima
ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante,
e si vedrà tornar verso la cima
de l'alpe il fiume turbido e sonante,
che per nuovi accidenti: o buoni o rei
faccino altro viaggio i pensier miei.

A voi Ruggier tutto il dominio ho dato
di me: che forse e più ch'altri non crede,
so ben ch'a nuovo principe giurato
non fu di questa mai la maggior fede,
so che né al mondo il più sicuro stato
di questo: Re ne Imperator possiede,
non vi bisogna far fossa né torre
per dubbio ch'altri a voi lo venga a torre

244 Com'è noto, questi versi sono in buona parte trasposizione del capitolo XIII di Ariosto, che si ispirava al sonetto di Tebaldeo *Io son quel ch'io fui et sempre esser voglio*, come segnalò Fucilla 1933:35. Tuttavia, nel monologo di Bradamante si avverte una maggiore icasticità delle immagini, un linguaggio più vigoroso e stringente, una maggiore assolutizzazione dei sentimenti rispetto alla lirica. Qualche esempio: «i fiumi» > «il fiume turbido e sonante»; «Nessuno o che m'assalti o che mi pona / insidie, mai mi troverà sprovista» > «non verrà assalto a cui non si resista»; «all'intagliar di quello / ne l'idol vostro, non ne levò scaglia / se non con cento colpi di martello. / D'avorio e marmo ed altro che s'intaglia / difficilmente, fatto una figura, / arte non è che tramutar più vaglia» > «Avorio e gemma, et ogni pietra dura / che meglio da l'intaglio si difende / romper si può, ma non ch'altra figura / prenda».

Che senza ch'assoldiate altra persona
non verrà assalto a cui non si resista:
non è ricchezza ad espugnarmi buona:
né sì vil prezzo un cor gentile acquista,
né nobiltà né altezza di corona
ch'al sciocco volgo abbagliar suol la vista
non beltà ch'in lieve animo può assai
vedrò che più di voi mi piaccia mai.

Non avete a temer, ch'in forma nuova
intagliare il mio cor mai più si possa,
sì l'immagine vostra si ritrova
sculpita in lui, ch'esser non può rimossa,
che'l cor non ho di cera e fatto prova,
che gli diè cento non ch'una percossa
Amor: prima che scalia ne levasse
quando all'imagin vostra lo ritrasse.

Avorio e gemma, et ogni pietra dura
che meglio da l'intaglio si difende
romper si può, ma non ch'altra figura
prenda: che quella ch'una volta prende,
non è il mio cor diverso alla natura
del marmo: o d'altro ch'al ferro contende:
prima esser può che tutto Amor lo spezze,
che lo possa sculpir d'altre bellezze.

(XLV, 61-66)

Tutte queste caratteristiche fanno di Bradamante un personaggio esemplare, la figura femminile più ricca del poema e al contempo la più coerente, in grado di incarnare al tempo stesso l'ideale dell'eroe cavalleresco e il modello di perfetta dama rinascimentale,²⁴⁵ sintesi di una guerriera eccellente e di una donna moderna per sensibilità e naturalezza dei sentimenti (dalla gelosia, allo spasimo dell'attesa, fino al dubbio e all'incertezza).

Nell'ultima parte del presente lavoro vedremo le implicazioni funzionali di questo personaggio nell'impalcatura e nello svolgimento del poema.

²⁴⁵ «Con Bradamante Ariosto crea la consorte ideale del principe, la moglie perfettamente in grado di governare in assenza del marito. Bradamante infatti, secondo la profezia, sette anni più tardi vendicherà la morte del marito e assicurerà il futuro della loro dinastia. Sembra chiaro che Ariosto prefiguri, per mezzo di questa "antenata", il valore delle donne delle famiglie Este e Gonzaga, donne che, come Isabella d'Este, sapranno governare in assenza del marito», Weaver 2016: 94.

PARTE III

IL *FURIOSO*, POEMA DELLE DONNE

CAPITOLO I

PRESENZA E FUNZIONI DEI PERSONAGGI FEMMINILI

Se analizzando la tipologia dei personaggi femminili e delle situazioni in cui sono coinvolti nel *Furioso* si rilevano numerosi elementi di novità rispetto alla produzione precedente in campo epico e cavalleresco, ancora più forti sono i tratti di discontinuità quando si prendono in considerazione le funzioni ricoperte dalle donne, tradizionalmente limitate, come si è visto, a quelle di aiutante, avversaria e oggetto del desiderio dell'eroe.

In via preliminare è necessario distinguere tra le funzioni dei personaggi femminili nei singoli episodi e quelle nell'insieme della trama, sebbene, ovviamente, a volte ci siano punti di contatto fra gli uni e l'altra. In questo primo capitolo le analizzeremo singolarmente per poi ampliare l'osservazione, nel terzo capitolo, sul livello generale. Proviamo dunque a ripercorrere il cammino realizzato, concentrando l'attenzione sugli elementi funzionali dell'agire muliebre.

Le donne ariostesche non sono solamente personaggi deboli, bisognosi di aiuto e indifesi, ma possono benissimo avere obiettivi e desideri propri, che non dipendono da quelli di un eroe maschile – a maggior ragione in assenza di un personaggio centrale che possa essere considerato protagonista indiscutibile del poema²⁴⁶ – e sono in grado di perseguirli con le proprie forze. In più hanno un'autonomia di movimento e di azione inusitata per le figure femminili della tradizione letteraria epica ed epico-cavalleresca. Un'ulteriore peculiarità del *Furioso* è che il medesimo personaggio può ricoprire funzioni diverse a seconda delle situazioni in cui si trova e soprattutto delle figure con cui entra in contatto.

È vero che alcune funzioni presenti nel poema erano già tipicamente

²⁴⁶ Per una ricognizione generale sull'ampio dibattito relativo agli eroi del *Furioso* e al ruolo di Orlando, Ruggiero e Rinaldo si veda Sberlati 2007.

femminili in ambito epico e ripropongono ruoli tradizionali: la donna manipolatrice e la donna intrigante e ingannatrice, per esempio, fanno rivivere modelli preesistenti, come avviene nel caso di Alcina, Orrigille e Gabrina. La prima, sia per il ruolo di antagonista/ostacolo dell'eroe, in relazione a Ruggiero, sia per lo *status* di maga – quindi creatura che non appartiene propriamente alla sfera umana – si può ricollegare alle omeriche Circe e Calipso, e rappresenta la rielaborazione letteraria di un archetipo mitico. Un discorso analogo vale per la seduttrice Orrigille, perfetta *femme fatale* che ostacola il percorso di Grifone e, di conseguenza, quello del fratello Aquilante e dello stesso Astolfo, esercitando esclusivamente il proprio fascino. La medesima funzione di ostacolo è rappresentata in sommo grado dalla perfida Gabrina.

Ma persino in questi casi si affacciano elementi innovativi, interessanti proprio per quanto riguarda la rappresentazione della donna. A differenza delle figure di Calipso e Circe viste nell'*Odissea*, quella di Alcina non si esaurisce nei due poli estremi della dialettica antagonista/aiutante. Come abbiamo visto, infatti, la passione amorosa trasforma la maga ariostesca da carceriera in vittima del sentimento che prova per Ruggiero, al punto da innescare una dinamica autodistruttiva che la conduce a perdere le sue truppe e il suo regno e a desiderare invano la morte. L'elemento della passione amorosa verso l'eroe è comune anche ai due precedenti omerici, ma si esaurisce nel lamento di Calipso, che si considera svantaggiata rispetto agli dei maschi, liberi di scegliere donne mortali e tenerle con sé; e nella rassegnazione di Circe, che si contenta di un anno d'amore con Odisseo, cui poi fornisce indicazioni e suggerimenti per portare a termine il ritorno. Alcina, invece, risponde all'abbandono con l'azione, militare per giunta, e si lancia in una personale *quête* dell'amato: il fallimento del suo tentativo non ne riduce la portata innovativa, visto che questo esito la accomuna, per di più, ai grandi eroi maschili del poema.

Nel caso di Orrigille la funzione che svolge nel *Furioso* è analoga a quella che le era già stata riservata nell'*Inamoramento de Orlando*, però la presenza dell'amante/complice Martano introduce anche per lei un elemento di novità: invece di un singolo personaggio, Ariosto mette in scena una coppia di perfidi

ingannatori, al cui interno è la donna a svolgere un ruolo attivo, di pianificazione e di comando, mentre l'uomo si riduce a un mero esecutore degli ordini che riceve dalla compagna di nequizie.

Nel *Furioso*, insomma, le donne non si limitano ai ruoli tradizionali, che pure svolgono, ma, oltre ad acquistare un nuovo protagonismo, si misurano allo stesso livello con interlocutori maschili e interagiscono con altre donne in svariate forme.

1.1 INTERAZIONE DONNE/UOMINI

Nell'interazione con i personaggi maschili si osserva una gamma di funzioni a volte coerenti, a volte contraddittorie: oltre alla donna ostacolante e/o seducente, di cui si è detto, si va dalla donna aiutata o salvata da un uomo (di norma un cavaliere), alla donna vittima di un uomo, che la seduce, la inganna e tenta persino di violarla. Dalla donna che provoca rivalità fra due o più uomini alla donna che tradisce; dalla donna che respinge un pretendente a quella che vive un rapporto simbiotico con il suo uomo, fino all'estremo delle coppie uomo-donna che arrivano a costituirsi come un vero e proprio doppio. Infine una funzione mai vista prima: la “donna che salva un uomo”, capovolgendo così il rapporto cavalleresco per antonomasia.

La funzione di “donna in pericolo” – di volta in volta ricoperta da Ginevra, Dalinda, Olimpia, Isabella, Ullania, Lucina e anche dalla stessa Angelica, che però tratteremo a parte nel § 4 – non è affatto nuova, anzi, come in tutta la tradizione cavalleresca, serve spesso a innescare l'azione e provocare peripezie e avventure in cui si possono manifestare il valore e l'eroismo dei protagonisti. A differenza dei modelli classici – l'Andromeda ovidiana, per esempio, o le varie *demoiselles en détresse* del *roman courtois*, come la *Biancifiore* del Perceval – spesso le dame in pericolo rappresentate da Ariosto non sono del tutto indifese o comunque, nell'attesa di essere salvate o quando ormai disperano di un

intervento esterno, sono in grado di prendere l'iniziativa. È il caso di Olimpia e Drusilla, che uccidono i figli dei loro persecutori; di Isabella, che, dopo essersi ribellata a suo padre per amore di un cristiano, prima resiste all'assalto di Odorico e poi si sottrae allo stupro da parte di Rodomonte scegliendo la morte; e ancora di Lidia, che salva sé stessa e il padre sfruttando l'arma della seduzione. O di Angelica che beffa i suoi pretendenti con l'anello magico. È vero che in alcuni casi queste stesse figure si trovano in situazione di estrema passività o di vera e propria prigionia, come Dalinda in balia dei sicari mandati da Polinesso oppure Olimpia e Angelica incatenate alla mercé dell'orca, ma appunto si tratta di situazioni puntuali e non di una condizione permanente. Anche in campo maschile, per esempio, Ruggiero si trova prigioniero del castello d'acciaio o vittima degli incantesimi di Alcina; Astolfo è tramutato in mirto; Guidon Selvaggio è bloccato nella città di Alessandretta, ma il loro arco narrativo non si esaurisce in queste situazioni. Analogamente, pure per le donne vittime il ruolo passivo non è mai permanente, ma dipende dalle alternanze capricciose della fortuna, come vale in generale per tutto il genere umano rappresentato nel poema.

Fra le donne che tradiscono un uomo vanno citate certamente la moglie di Giocondo e la moglie del re Astolfo, poi Fiammetta, la moglie del cavaliere del nappo e Argìa. Ma in cambio ci sono donne ingannate e tradite, come Dalinda manipolata da Polinesso e Olimpia abbandonata da Bireno. Per quanto riguarda invece le donne che generano dissidi, oltre all'esempio ovvio di Angelica – che provoca i duelli fra Rinaldo e Ferrau, Rinaldo e Sacripante, Orlando Ferrau e Sacripante – vanno sottolineati certamente i casi di Doralice, attorno a cui si accende lo scontro fra Mandricardo e Rodomonte, e a un livello molto più elevato di nobiltà e gentilezza quello della stessa Bradamante, desiderata sia da Ruggiero sia da Leone. In tutti questi casi la donna ambita da un uomo mantiene la propria individualità e non è un semplice oggetto del desiderio privo di volontà, con una differenza sostanziale rispetto alle situazioni analoghe della tradizione.

Per esempio, nel *Teseida* di Boccaccio Arcita morente lascia Emilia “in eredità” a Palemone, per cui la «gentilezza» e «liberalità» fra due uomini ha una donna come oggetto. Similmente, nella novella di Iroldo e Prasildo, contenuta nel poema di Boiardo, la bella Tisbina è ridotta a una proprietà di cui il maschio può fare liberamente dono. A questa impostazione si ribellano invece le donne del *Furioso*, da Angelica che rifiuta e sfugge il suo destino di trofeo di guerra, fino a Marfisa e Bradamante, che rivendicano di essere padrone del proprio fato, passando per Isabella, che abbandona la casa paterna in nome dell’amore, e per Doralice che tra i due pretendenti sceglie l’amante di cui ha sperimentato con soddisfazione le doti (Mandricardo), invece del cavaliere più forte e valoroso, che sarebbe stato Rodomonte.

Il rifiuto di un pretendente non desiderato, come abbiamo visto, è un *fil rouge* che accompagna il lettore del *Furioso* dal primo canto fin quasi all’ultimo: Angelica sfugge a Rinaldo che la insegue; Ginevra respinge Polinesso; Olimpia uccide Arbante dopo essere stata costretta a sposarlo; Isabella, come abbiamo visto, respinge Odorico e Rodomonte; Lidia rifiuta Alceste; Marfisa difende armi in pugno la propria libertà contro Mandricardo che pretendeva di averla conquistata; Drusilla punisce con la morte l’abietto Tanacro; Bradamante ottiene di combattere a duello contro Leone che l’ha chiesta in sposa. In tutte queste situazioni le donne del poema rivendicano, con maggiore o minore forza e con differenti strumenti, la propria autonomia e la possibilità di scegliere un uomo senza subire pressioni indebite e senza piegarsi alla volontà altrui. Il modello epico più calzante potrebbe essere quello di Penelope, ma la moglie di Odisseo innanzitutto è una donna sposata, con uno *status* più elevato rispetto a una fanciulla da maritare, e per di più nel suo caso il rifiuto dei Pretendenti si configura nella forma di una resistenza passiva, fatta di astuzia e di sotterfugi, ma condannata a crollare senza l’intervento del marito.

I personaggi femminili delineati da Ariosto, invece, nella maggior parte dei casi rivendicano la propria libertà, sia in negativo, attraverso il rifiuto, sia in positivo, quando difendono la scelta consapevole di un amante voluto.

D'altronde le donne del poema sono in misura abbastanza equilibrata tanto oggetto d'amore ("desiderate"), quanto soggetti innamorati ("che desiderano") e in alcuni casi per lo stesso personaggio emerge, di volta in volta, uno o l'altro ruolo. Così Bradamante persegue l'amore di Ruggiero, Isabella lascia la reggia e la famiglia per Zerbino, Ginevra non rinuncia all'amato Ariodante, Olimpia sacrifica tutto a Bireno, Fiordiligi conduce la sua ricerca instancabile del diletto Brandimarte, Angelica sceglie per marito l'umile Medoro preferendolo ai cavalieri che la corteggiano. Anche da una prospettiva moralmente riprovevole, Gabrina fa di tutto per soddisfare la propria passione per Filandro. In questo campo, lo spazio di autonomia riservato alle donne nel *Furioso* è notevolmente più ampio rispetto alla tradizione, tanto più che il destino di queste donne che compiono scelte in piena libertà non è affatto segnato in anticipo né obbligatoriamente tragico e non provoca un giudizio morale negativo.

La Ghismunda di Boccaccio, per esempio, poteva rivendicare solo in punto di morte il proprio libero arbitrio nei confronti del padre; la Didone virgiliana nel momento in cui decideva di lasciarsi andare alla passione amorosa abdicava al ruolo di regina; Medea nelle *Argonautiche* pagava drammaticamente la scelta di tradire la patria e la famiglia per uno straniero. Abbiamo detto che nel poema di Ariosto il caso estremo di Drusilla, proprio in virtù della sua classica tragicità, rimane isolato come una specie di medaglione senza tempo; eppure esso è simbolicamente affratellato a temperamenti muliebri la cui eccezionale forza morale emerge in situazioni di massima debolezza per il loro sesso. Nel *Furioso*, però, la difesa della propria autonomia non significa di per sé una condanna alla sconfitta o alla morte per i personaggi femminili, che hanno una possibilità reale di difendere il proprio libero arbitrio in campo amoroso.

Alcuni di questi rapporti amorosi sono talmente forti e totalizzanti da configurare un nesso simbiotico, in cui, alla stregua di Tristano e Isotta, la vita di un componente della coppia dipende dalla sopravvivenza dell'altro. In particolare, le donne del poema che più di tutte incarnano l'ideale di fedeltà e purezza non sono in grado di superare la perdita dell'amato e dunque ne

seguono la sorte: ciò è vero per Isabella; per Fiordiligi, deliberatamente sepolta viva nel mausoleo di Brandimarte, e per Drusilla, la quale sceglie la morte in onore del marito Olindro, ucciso a tradimento da Tanacro. Nel caso di Olimpia, la contessa sarebbe persino disposta a sacrificare sé stessa in cambio della vita dell'amato Bireno, ma la sua prudenza la spinge a diffidare del perfido Cimosco e a chiedere l'aiuto del paladino Orlando. Una volta sperimentata l'infedeltà di Bireno, il sacrificio non sarà più necessario.

In Isabella, astuzia e doti suasorie vengono potenziate dall'amore, il quale la spinge a tener fede alla promessa di mantenersi casta per riunirsi con il suo Zerbino. Ma in realtà si tratta di un circolo: l'amore rafforza la fermezza di Isabella nella stessa misura in cui il suo animo fermo e fedele rende assoluto l'amore fino ad immedesimarsi con esso in un atto di immolazione. Da questo punto di vista Isabella incarna il paradosso estremo della condizione femminile.

Risulta molto difficile, comunque, valutare se questi rapporti simbiotici siano equilibrati o se il destino del sacrificio sia una prerogativa squisitamente femminile, dal momento che mai nel *Furioso* una donna componente di una coppia muore prima del suo compagno, per cui agli eroi maschi non è offerta l'opportunità di scegliere se rinunciare a vivere dopo la perdita della donna amata. In ogni caso, il cammino della fedeltà estrema percorso fino in fondo comporta per questi personaggi una celebrazione da parte del narratore che ne esalta la virtù, com'è evidente proprio nel caso di Isabella, celebrata dall'autore con toni elegiaci:

Alma, ch'avesti più la fede cara,
e 'l nome quasi ignoto e peregrino
al tempo nostro, de la castitate,
che la tua vita e la tua verde etade,

vattene in pace, alma beata e bella!
Così i miei versi avesson forza, come
ben m'affaticherei con tutta quella
arte che tanto il parlar orna e còme,
perché mille e mill'anni e più, novella
sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
Vattene in pace alla superna sede,
e lascia all'altre esempio di tua fede.

(XXIX, 26, 5-8 -27)

Se l'amore totalizzante può comportare il rischio della vita, vale la pena di osservare che conseguenze provoca nel rapporto con i genitori, rispetto ai quali i personaggi femminili ariosteschi non vivono in genere situazioni conflittuali, con l'eccezione appena sfiorata di Isabella e quella ben più notevole di Bradamante, di cui si parlerà più avanti. Le altre fanciulle del poema in alcuni casi accettano di buon grado le decisioni paterne: è così per Fiammetta, letteralmente venduta dal padre a re Astolfo e a Giocondo, per la moglie del cavaliere del nappo, che il padre educa in modo estremamente restrittivo e poi dà in sposa a un uomo scelto da lui, e anche per Lidia, del tutto prona ai voleri del padre. In altri casi, speculari a questi, i genitori assecondano le decisioni delle figlie, come succede al padre di Olimpia, oppure non hanno nemmeno l'opportunità di intervenire, come accade per Isabella. Dal momento che i sovrani dei due schieramenti in lotta dimostrano una scarsa propensione a decidere sulle donne – Agramante lascia che sia Doralice a scegliere fra Rodomonte e Mandricardo; Carlo Magno concede a Bradamante di combattere a duello per scongiurare il matrimonio con Leone – sembra quasi che il *Furioso* sia un poema di figli (e di figlie), più che di padri, con questi ultimi relegati al ruolo di autorità formale, ma sostanzialmente svuotati di autorevolezza. In questo quadro, perciò, risultano più interessanti, per il tema che ci occupa, le interazioni orizzontali fra donne e cavalieri.

Nei confronti degli eroi principali del poema, diverse figure femminili rivestono una funzione coadiuvante, non estranea alla tradizione, che prevedeva sia nell'epica sia nel *roman* la figura delle aiutanti: maghe, serve, innamorate, mogli, sacerdotesse capaci di contribuire al successo del protagonista. Tra le donne delle novelle, si comportano da aiutanti di personaggi maschili la moglie dell'Orco, nei confronti di Norandino, e la gentildonna Melissa, che però ambigualmente aiuta il cavaliere del nappo per un vantaggio personale. A livello di diegesi principale, invece, emergono le figure di Isabella, che aiuta Zerbino e Orlando, di Logistilla, a sostegno di Ruggiero e Astolfo, e di Fiordiligi, che assiste sia il marito Brandimarte sia Orlando.

Le loro funzioni sono tradizionali perché nel caso di Isabella e Fiordiligi l'aiuto è rivolto all'uomo amato e al cavaliere protagonista: in particolare Isabella raccoglie pietosamente le armi che Orlando si è strappato di dosso e le riunisce, anche se questa azione porterà, paradossalmente, alla morte di Zerbino, ucciso da Mandricardo per la spada Durindana; Fiordiligi invece è testimone della follia di Orlando e sarà l'unica in grado di riconoscerlo, nonostante l'abbruttimento e la riduzione a uno stato selvatico in seguito alla perdita della ragione. Se è Astolfo a recuperare sulla Luna l'ampolla con il senno del conte, senza l'intervento provvidenziale di Fiordiligi gli altri cavalieri non riuscirebbero da soli a individuarlo per farlo rinsavire. A sua volta Logistilla svolge una funzione tipica degli aiutanti magici, quando fornisce a Ruggiero e ad Astolfo conoscenze e doni magici utili per superare le prove future. Se il giovane pagano dovrà commettere ancora nuovi errori prima di raggiungere la piena maturità, il cavaliere inglese, che nella tradizione canterina e anche in Boiardo aveva ricoperto molto spesso il ruolo di spalla comica, esce sostanzialmente trasformato dagli insegnamenti della maga Logistilla e potrà svolgere così un ruolo decisivo nello scioglimento di alcuni nodi narrativi, quali la guerra contro i mori in Africa e il ritrovamento del senno di Orlando.

Fin qui si può osservare una linea coerente con i modelli precedenti, ma a differenza dell'epica e del romanzo cavalleresco, la funzione coadiuvante è solo una delle possibilità offerte al nuovo protagonismo femminile nel *Furioso*, in cui le donne possono sia scontrarsi con un uomo, avendo la meglio in non pochi casi, sia soccorrere a propria volta cavalieri maschi *in distress*, realizzando la funzione "donna che salva un uomo". Per quanto riguarda la prima tipologia – oltre a Bradamante, le cui imprese ai danni di più di un cavaliere saranno trattate diffusamente al § 5 – non si può tacere il protagonismo di Marfisa, che dapprima porta scompiglio a Damasco, poi abbatte uno dopo l'altro i primi nove campioni maschi della città di Alessandretta e quindi tiene testa a Guidon Selvaggio; in seguito abbatte in successione Pinabello e Zerbino, quindi sconfigge i maganzesi insieme a Ruggiero e Ricciardetto, si batte alla pari con Mandricardo e abbatte con un pugno il tiranno Marganorre. A differenza

dell'*Inamoramento*, in cui la figura della guerriera pagana costituiva quasi un elemento comico tendente al grottesco, con le sue sfide spropositate e le zuffe disordinate in cui era coinvolta, nel *Furioso* Marfisa acquista via via una dignità che la eleva al rango dei grandi cavalieri cristiani, si lascia alle spalle il ruolo di portatrice di scompiglio – limitato di fatto alla sua prima apparizione, non a caso in Oriente alla corte di Norandino – e attraversa una progressiva crescita che la porta a schierarsi dalla parte dei più deboli (in particolare delle donne, come vedremo) e a imporsi secondo il codice della cavalleria.

Quanto alle donne “salvatrici”, anche in questo caso vanno distinte le figure magiche, che intervengono in soccorso di un eroe, e quelle umane. Melissa che salva prima Ruggiero e poi Astolfo dagli incanti di Alcina; Manto che aiuta il giovane Adonio, innamorato di Argìa, ripropongono il modello delle divinità classiche dell'epica, come Atena protettrice di Odisseo e Telemaco o Venere che interviene in difesa del figlio Enea.

Nel *Furioso*, però, anche personaggi femminili del tutto umani svolgono nei confronti di eroi maschi una funzione di salvataggio: questa può essere considerata un'evoluzione della funzione coadiuvante, ma è molto significativa perché colloca i grandi eroi maschili e alcune delle donne protagoniste su un piano di parità. I casi più clamorosi sono quelli di Bradamante, che salva più di una volta l'amato Ruggiero, e di Angelica, che prima libera Orlando, Sacripante e Ferraù dall'incanto del Palazzo di Atlante, e in seguito cura e guarisce il fante saraceno Medoro. Di entrambi i personaggi si parlerà distesamente nei § 4 e 5, ma a livello di funzione è significativo che i due personaggi femminili principali salvino rispettivamente i due eroi maschili, ribaltando lo schema tradizionale dell'epica.

Si era osservato, infatti, che le donne dell'epica medievale francese e del *roman courtois* risultano sostanzialmente subordinate all'eroe e, nei casi in cui godono di maggiore autonomia, ciò avviene o perché sono agevolate dal fatto di indossare vesti maschili, smesse le quali ritornano “al proprio posto”, oppure perché sono connotate negativamente. Ne consegue che la donna aiutante,

anche quando è in grado di mostrarsi forte, è asservita ai destini del protagonista; la donna aiutata, invece, nella sua debolezza dipende dalla superiore forza dell'eroe. Non così nel *Furioso*, dove però risultano ancora più rivoluzionari i casi di interazione fra due personaggi femminili.

1.2 INTERAZIONE DONNE/DONNE

Le dinamiche fra donne e uomini all'interno del poema offrono dunque elementi di novità accanto a *topoi* consolidati, ma le interazioni fra personaggi femminili segnalano un cambiamento decisivo operato dal *Furioso* nell'ambito del genere epico e cavalleresco. Le azioni delle donne non sono più esclusivamente e obbligatoriamente dipendenti dalla presenza maschile, ma permettono di creare una rete di relazioni femminili, spesso di collaborazione e alleanza, più raramente di opposizione.

Ancora una volta i casi più tipici di cooperazione femminile – funzione “donna che aiuta un'altra donna” – vedono coinvolti i personaggi magici, in particolare la maga Melissa, costantemente al fianco di Bradamante nelle situazioni più difficili, e Manto, che nella novella di Argìa dopo aver aiutato Adonio a conquistare la donna decide di fermarsi con lei, proteggendola e assistendola. Un dettaglio di questa novella è specialmente significativo: l'aiuto concesso al giovane innamorato era stato motivato dalla riconoscenza, dal momento che Adonio aveva salvato dall'ira di un contadino la fata, indifesa perché in forma di serpente. Si tratta di un *topos* frequente della fiaba, in cui una creatura o un animale magico compensano il protagonista per una sua buona azione. Nei confronti di Argìa, invece, Manto non ha nessun debito di riconoscenza, ma decide liberamente di rimanere con lei per un affetto spontaneo:

Adonio lungamente frutto colse
de la sua bella donna, a cui la fata
grande amor pose, e tanto le ne vòlse,

che sempre star con lei si fu ubligata.
Per tutti i segni il sol prima si volse,
ch'al giudice licenzia fosse data:
al fin tornò, ma pien di gran sospetto
per quel che già l'astrologo avea detto.
(XLIII, 116)

Al di là dei personaggi magici, però, sono diverse le donne che aiutano e sostengono altre donne, a volte in ossequio a un rapporto di dipendenza o a una forma di familiarità, come succede per Dalinda, per Ippalca, per l'anziana serva di Drusilla e la balia di Argìa, tutti personaggi che ripropongono figure ben note di donna-aiutante, appunto la nutrice e la domestica, in genere legate da affetto nei confronti della propria signora, che le ripaga con la piena fiducia. Più di frequente, però, il soccorso è gratuito e coinvolge personaggi che non si conoscono fra di loro: è così per Doralice con Isabella, Marfisa con Gabrina, e soprattutto Bradamante nei confronti di Angelica, Ullania, Fiordiligi.

Quanto alla prima tipologia, vale la pena di sottolineare il ruolo della fantesca Ippalca, che nella parte centrale del poema agisce come interlocutrice privilegiata di Bradamante nei suoi sfoghi e messaggera affidabile sia quando trasmette il messaggio della donna guerriera («che di te né più fido né più saggio / imbasciator, Ippalca mia, non aggio», 29, 7-8) sia quando riporta indietro la risposta di Ruggiero («Ne la memoria Ippalca il tutto fisse, / prese licenzia e voltò il palafreno; / e non cessò la buona messaggiera, / ch'in Montalban si ritrovò la sera», XXVI, 90, 5-8).

Curiosamente, Ippalca, dopo essersi messa in cammino, sarà costretta a fare da messaggera anche per un avversario (XXIII, 33-38), quel Rodomonte («Che Rodomonte io sono, hai da narrarli» 36, 5) che le sottrae Frontino non appena sente che il cavallo appartiene a Ruggiero. Fra i due si inscena un dialogo serrato quasi da commedia, in cui la fantesca non esita a replicare al saraceno, ma rivelando il nome del proprietario, come peraltro le aveva raccomandato Bradamante, ottiene l'effetto contrario a quello desiderato, dal momento che per dignità il re di Sarza non avrebbe derubato una donna:

Avea giurato che 'l primo cavallo
torria per forza, che tra via incontrasse.
Or questo è stato il primo; e trovato hallo
più bello e più per lui, che mai trovasse:
ma torlo a una donzella gli par fallo;
e pur agogna averlo, e in dubbio stasse.
Lo mira, lo contempla, e dice spesso:
-- Deh perché il suo signor non è con esso! --

-- Deh ci fosse egli! (gli rispose Ippalca)
che ti faria cangiar forse pensiero.
Assai più di te val chi lo cavalca,
né lo pareggia al mondo altro guerriero. --
-- Chi è (le disse il Moro) che sì calca
l'onore altrui? - Rispose ella: -- Ruggiero. --
E quel soggiunse: -- Adunque il destrier voglio,
poi ch' a Ruggier, sì gran campion, lo toglio.
(XXIII, 34-35)

Invece di arrendersi e tornare indietro, però, la donna insiste nella sua missione, anzi insegue effettivamente Rodomonte e pur «lacrimosa e mesta» non si trattiene dal minacciarlo e insultarlo: «minaccia Rodomonte e gli dice onta» (XXIII 37,7), «gli viene Ippalca dietro di lontano, / e lo bestemmia sempre e maledice» (XXIII 38, 3-4), «Tutto ieri et oggi l'ho pregato; e quando / ho visto uscir prieghi e minaccie invano, / maledicendol molto e bestemmiando» (XXVI, 60, 1-3).

Pur da una posizione defilata e di secondo piano, qual è quella di una serva messaggera, la fantesca riesce a uscire dalla massa dei personaggi anonimi e dimostra da un lato la devozione per Bradamante, i cui piani le stanno a cuore, dall'altro una caratterizzazione vivace e decisa. Nei limiti che le sono concessi dal suo status e dalle sue effettive forze, Ippalca cerca di compiere fino in fondo la missione ricevuta e attraverso il suo sforzo dimostra la fedeltà e la comunione d'intenti con la sua signora.

Ben diversa è l'evoluzione del rapporto in un'altra coppia serva/padrona, quella composta da Ginevra e Dalinda, con quest'ultima che tradisce involontariamente la sua *domina* nel momento in cui esula dal ruolo di semplice cameriera. È proprio inseguendo un sogno d'amore e cercando di realizzare la propria personale felicità con l'uomo che ama e da cui crede di essere amata

(Polinesso), che Dalinda si fa strumento inconsapevole del male e rischia di provocare la morte della sua signora. In questo caso, quindi, la ricerca di una maggiore indipendenza da parte di una donna può danneggiarne un'altra, perché entrambe si trovano in un triangolo amoroso all'insegna del desiderio frustrato. Dalinda ama Polinesso che a sua volta ambisce – più per calcolo che per reale passione – a Ginevra. È l'uomo il motore dell'azione perturbatrice, dal momento che è l'unico a conoscenza dei veri sentimenti altrui. Ginevra, infatti, ignora la passione che lega la sua cameriera al duca d'Albania, mentre Dalinda non sa che Polinesso non la ama davvero. A causa di un uomo, perciò, entra in crisi un legame sincero fra due donne e l'esito tragico viene evitato solo grazie all'intervento di Rinaldo, che consente finalmente a Dalinda, ormai consapevole della malvagità di cui si era fatta strumento e libera dall'amore che la accecava, di porre rimedio ai guasti provocati.

La storia di Ginevra ha alcuni punti in contatto con un *exemplum* narrato già nel *Cortegiano* di Castiglione (III, XLVIII), a proposito di una gentildonna romana che, tradita dalla sua fantesca, si trova nella catacomba della chiesa di San Sebastiano con un pretendente e per resistere strenuamente alla violenza viene strangolata. A differenza della serva infedele dell'aneddoto – poi scoperta e castigata – Dalinda, però, non agisce mai volontariamente contro la propria signora e in qualche modo si riscatta *in extremis*. Nelle donne di Ariosto emergono dunque un maggior grado di protagonismo e la capacità di reagire alle situazioni negative. Peraltro, come si sosteneva in § II 2.1.2, i due ruoli di Ginevra e Dalinda si fondono in un certo senso in Olimpia, che paga in prima persona l'errore di aver amato ed essersi fidata dell'uomo sbagliato, un uomo indegno e talmente leggero da lasciarla per una fanciulla appena vista.

Come nell'episodio della principessa di Scozia, anche in altri frangenti l'interazione fra due donne innesca conseguenze inattese e a volte indesiderate. Per esempio Marfisa aiuta Gabrina, che per lei è solo una donna anziana in difficoltà, e poi la difende dalle beffe della donna di Pinabello e poi di Zerbino. Nel primo caso, soccorrendo la perfida vecchia provoca indirettamente

l'istituzione di quella crudele «usanza» contro cui si dovranno scontrare Ruggiero e Bradamante nel canto XXII e che terrà prigionieri Aquilante, Grifone, Sansonetto e Guidon Selvaggio, in precedenza compagni di avventure della stessa Marfisa. Nel secondo caso, addirittura, sconfiggendo a duello Zerbino, la guerriera pagana punisce un cavaliere nobile e lo costringe a subire le angherie di una vecchia abietta.

Curiosamente questa sorta di “eterogenesi dei fini” intreccia ancora una volta la donna di Pinabello con un personaggio femminile impegnato in un'azione virtuosa, in questo caso Bradamante:

Pinabello, un de' conti maganzesi,
era quel cavallier ch'ella avea seco;
quel medesimo che dianzi a pochi mesi
Bradamante gittò nel cavo speco.
Quei sospir, quei singulti così accesi,
quel pianto che lo fe' già quasi cieco,
tutto fu per costei ch'or seco avea,
che 'l negromante allor gli ritenea.

Ma poi che fu levato di sul colle
l'incantato castel del vecchio Atlante,
e che poté ciascuno ire ove volle,
per opra e per virtù di Bradamante;
costei, ch'agli disii facile e molle
di Pinabel sempre era stata inante,
si tornò a lui, et in sua compagnia
da un castello ad un altro or se ne già.
(XX, 110-112)

La guerriera, quasi morta dopo essere caduta nella trappola tesale dal maganzese, aveva poi sconfitto il mago Atlante e liberato dal castello d'acciaio dame e cavalieri imprigionati per fare compagnia a Ruggiero: fra coloro che aveva salvato c'era anche la dama «altiera», per la cui perdita un Pinabello *in distress* si struggeva nel canto II.

C'è da dire che nell'arco dell'intero poema Bradamante è forse la più attiva nel soccorrere e aiutare altre donne in difficoltà, fin da quando, nel primo canto, salva un'inconsapevole Angelica dall'assalto di Sacripante. A partire da questo episodio, infatti, la guerriera cristiana inanella una serie di situazioni in cui

soccorre più di una dama che le chiede aiuto, spesso vendicando torti subiti per mano di uomini. Nel corso della sua fase da “cavaliere errante” (dopo il tentativo di suicidio al canto XXXII e fino allo scontro con i mori fuori dalle mura di Arles al canto XXXV), la sorella di Rinaldo prima difende con successo i diritti di un’impotente Ullania alla Rocca di Tristano e poi si scontra a duello con Rodomonte, su richiesta di Fiordiligi, ansiosa di salvare il marito Brandimarte.

Alle motivazioni altruistiche, Bradamante aggiunge l’aspirazione a vendicare Isabella (e si badi alla precisazione: «quando, com’ella fu, son donna anch’io», XXXV, 43, 3) e la disposizione a non lasciarsi sottomettere da un avversario che per di più le avanza proposte oscene, considerandola una preda sessuale. Rodomonte, atterrito da una donna, decide di abbandonare la battaglia per un anno, per cui si può affermare che una catena femminile, che da Isabella arriva a Bradamante attraverso Fiordiligi, porta al risultato di mettere fuori combattimento uno dei più fieri nemici della cristianità.²⁴⁷ La «donna di Dordona» si conferma così paladina di tutte le donne e attraverso le sue parole di sfida rivendica una consapevolezza e una dignità finora mai riconosciute alle donne dell’epica:

[...]
Bradamante che sa l’istoria vera,
come per lui morta Issabella giaccia,
che Fiordiligi detto le l’avea,
al Saracin superbo rispondea:

-- Perché vuoi tu, bestial, che gli innocenti
facciano penitenza del tuo fallo?
Del sangue tuo placar costei convienti:
tu l’uccidesti, e tutto ’l mondo sallo.
Sì che di tutte l’arme e guernimenti
di tanti che gittati hai da cavallo,
oblazione e vittima più accetta
avrà, ch’io te l’uccida in sua vendetta.

E di mia man le fia più grato il dono,

²⁴⁷ Davanti al mausoleo di Isabella «tra gli sconfitti è l’eroe «minore» Brandimarte (11), ma non Orlando (10) né, più avanti, Bradamante: il duello Rodomonte-Bradamante (11) è inoltre una prova funzionale soprattutto per il seguito della vicenda: la sequenza si proietta sulle *fabulae* di Bradamante e di Fiordiligi: spetta ora a Bradamante di vendicare Isabella e aiutare Fiordiligi», Dalla Palma 1984: 122-123.

*quando, come ella fu, son donna anch'io:
né qui venuta ad altro effetto sono,
ch'a vendicarla; e questo sol disio.
[...]*

(XXXV, 41-43)

Non sempre, però, l'interazione fra donne è fruttuosa e pacifica. Senza rievocare l'ostilità perpetua fra le sorelle Alcina e Logistilla, fate che incarnano rispettivamente la sensualità e la razionalità, e la sistematica demolizione degli incanti di Alcina operata da Melissa; e lasciando da parte la vicenda complessa e contraddittoria di Ginevra e Dalinda, ci sono casi in cui una donna ne opprime un'altra, con Gabrina che fa da carceriera a Isabella per conto dei briganti, e la moglie del cavaliere del nappo ingannata con la complicità interessata di Melissa mantovana. Su tutti gli episodi, emerge però lo scontro fra Bradamante e Marfisa, provocato da una gelosia folle e ingiustificata, alimentata dall'assenza di Ruggiero e dalle parole del cavaliere guascone, capitato a Montalbano: ecco di nuovo due donne in conflitto a causa di un uomo, con modalità ora violente ora quasi comiche e con conseguenze potenzialmente distruttive. Solo l'intervento della voce di Atlante, nelle vesti di *deus ex machina*, riesce a interrompere un duello che ormai era diventato zuffa e a ribaltare il rapporto fra le due donne.

Da potenziali rivali, quindi, le due cognate guerriere a partire dal canto XXXVI si scoprono alleate e compagne di battaglia praticamente invincibili. Insieme, con un Ruggiero che rimane sullo sfondo, soccorrono ancora una volta Ullania (canto XXXVII), oltraggiata in quanto donna dal tiranno Marganorre, e con lo stesso imbarazzo reagiscono all'umiliazione dello scorciamento della gonna che costringe la messaggera e le sue damigelle a rimanere sedute per terra:

*Come quel figlio di Vulcan, che venne
fuor de la polve senza madre in vita,
e Pallade nutrir fe' con solenne
cura d'Aglauro, al veder troppo ardita,
sedendo, ascosi i brutti piedi tenne
su la quadriga da lui prima ordita;
così quelle tre giovani le cose
secrete lor tenean, sedendo, ascose.*

Lo spettacolo enorme e disonesto
l'una e l'altra magnanima guerriera
fe' del color che nei giardin di Pesto
esser la rosa suol da primavera.
Riguardò Bradamante, e manifesto
tosto le fu ch'Ullania una d'esse era,
Ullania che da l'Isola Perduta
in Francia messaggiera era venuta:
(XXXVII, 27-28)

Una reazione femminile che accomuna le due donne – sia la guerriera-dama Bradamante sia la guerriera distruttrice Marfisa – e consente loro di entrare in empatia con le donne vittime innocenti di una violenza ingiustificata:

La similitudine del rossore delle gote di Bradamante e di Marfisa e delle rose primaverili a Pesto nobilita liricamente il riconoscimento di Ullania e delle due damigelle, ed è calcolata contrapposizione fra il pudore delle due guerriere e la nudità “enorme” (fuori da ogni norma) e “disonesta” (fuori dall'onestà, dall'onore femminile) delle vittime di tale offesa.²⁴⁸

Sono le cognate a sconfiggere il gigante e abbattere la sua legge misogina, saranno sempre loro due a occupare la scena nello scontro in campo aperto fra l'esercito cristiano e quello pagano. E di nuovo Marfisa prenderà le difese della cognata di fronte all'imperatore Carlo, dichiarandosi pronta a combattere a sua volta per impedire il matrimonio indesiderato con Leone.

Dallo scontro e dalla diffidenza, le due protagoniste riescono quindi a costruire una versione femminile del cameratismo fra cavalieri. Mettendo in scena questa coppia di amiche e compagne di battaglia, Ariosto schiude all'universo femminile uno scenario che prima di lui non era mai stato davvero preso in considerazione: la possibilità per le donne di collaborare armi in pugno, esattamente come gli uomini, ma se possibile per un obiettivo più elevato, qual è eliminare le sopraffazioni ai danni delle donne.

Il diverso spazio riconosciuto al gentil sesso nel poema si fa evidente però nei legami speculari fra coppie di personaggi maschili e femminili.

²⁴⁸ Bàrberi-Squarotti 2011: 145.

1.3 DONNE E UOMINI ALLO SPECCHIO: DOPPI GEMELLARI E DOPPI OPPOSITIVI

Una delle manifestazioni più evidenti della forma innovativa di rappresentare i due sessi nel poema di Ariosto è infatti la presenza di coppie gemellari composte da un uomo e una donna (Ruggiero e Marfisa, Bradamante e Ricciardetto) e più in generale di coppie di personaggi di genere opposto, caratterizzati da analogie e opposizioni simmetriche: Gabrina e Zerbino, Bradamante e Orlando, Melissa e Atlante, ma anche Orrigille e Martano, Pinabello e la sua donna, l'Orco e la Matrona.

Il doppio gemellare, come si è visto a proposito di Bradamante e Ricciardetto nell'episodio di Fiordispina in § II 2.1.1, è particolarmente rivelatore della potenziale fluidità fra i due generi, dal momento che mette in evidenza somiglianze e distanze e rimescola i ruoli di donne e uomini in una condizione di maggiore equilibrio, in cui pregi e difetti, qualità e limiti risultano indipendenti dal genere di appartenenza. Dal confronto e dall'opposizione emerge una rappresentazione della donna insolitamente centrale e protagonista, caratterizzata da efficacia e successo, sia a livello individuale sia nel *telos* epico del poema: una realtà ancora più sorprendente se confrontata con il fallimento e l'errore maschile.

Rispetto alla sorella guerriera, per esempio, Ricciardetto è considerato inferiore nell'uso delle armi e di fatto riveste un ruolo secondario tra i cavalieri cristiani, visto che non partecipa ai momenti cruciali del conflitto con i saraceni e, nel momento in cui occupa il centro della scena, lo fa in vesti di vittima *in distress*. Per contro appare molto più rapido e deciso di lei nella seduzione e nella prontezza con cui coglie al volo un'occasione di piacere. La sua funzione si esaurisce insomma nel gioco di travestimenti (reali) e trasformazioni (millantate), che mettono in evidenza quanto l'immagine e l'apparenza siano più cruciali del sesso biologico nel limitare o ampliare la libertà di azione dei personaggi.²⁴⁹ Con indosso un'armatura maschile, cioè, Bradamante è in grado

²⁴⁹ «Il travestimento di Ricciardetto è cosa molto diversa da quello usuale della sorella

di essere efficace e di trionfare come e più degli uomini grazie alle sue qualità di guerriera, indipendentemente dalla sua natura femminile («perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto?», esclama nell'episodio di Ullania, XXXII, 103, 5-6). Solo in campo strettamente sessuale, sembra essere la morale della bella favola, i ruoli non si possono scambiare a piacimento e naturalmente per la morale dell'epoca una dama, anche se valorosa, non è in grado di soddisfare un'altra donna come se fosse un uomo.

Curiosamente e significativamente, anche Ruggiero, l'altro elemento della coppia encomiastica destinata a celebrare la famiglia d'Este, è parte di una coppia gemellare. Con la sorella condivide le origini e la fase infantile dell'addestramento, ma dei due Marfisa, come vedremo, sembra aver già completato la propria formazione, tanto che, una volta scoperte le sue origini, è lesta a riabbracciare la fede dei genitori, a dichiararsi nemica dello zio Agramante e a farsi battezzare da Carlo Magno in persona. Nonostante i rimproveri della sorella, invece, Ruggiero non ha ancora portato a termine il suo personale percorso di crescita e appare ancora immaturo e impreparato ad assumere le responsabilità cui lo chiama il destino.

Il tema del doppio, con due casi di trasformazione da donna in uomo, ha ben noti precedenti nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Prima Cenide diventa Ceneo e in questa veste si trova a combattere contro i Centauri; poi c'è il caso di Ifi, che è stata cresciuta come un maschio perché il padre non si poteva permettere una femmina, e che, quando si innamora di Iante, si dispera. Alla fine, in seguito alle preghiere di Teletusa, Iside trasforma Ifi in maschio. In entrambi i casi, il mutamento in maschio è un miglioramento o comunque un'evoluzione che consente di superare un limite intrinseco alla fisiologia femminile. Nel caso di

guerriera: quest'ultimo è sempre lineare, permette alla donna di assumere funzioni militari maschili, la porta anche a dar luogo ad equivoci come quello creato in Fiordispina, ma non produce troppe complicazioni e oscillazioni di piani tra le immagini dei sessi che essa assume; la sua natura femminile coperta da armi maschili è per lo più un dato inquietante per tutti quei maschi che restano vittime della sua superiore abilità (e questo è evidentissimo in occasione della sua prima apparizione nel Furioso, quando sbalza da cavallo Sacripante, impegnato in approcci erotici con Angelica). Il travestimento di Ricciardetto è invece tutto segnato dalla gioia comica di essere altro, dal piacere di occupare una posizione che attribuisce al travestimento-ingannatore un potere erotico particolare [...]». Ferroni 1982: 153.

Bradamante, invece, la trasformazione rimane nell'ambito del gioco e della finzione ed è finalizzata solo al soddisfacimento del puro piacere sensuale. Quando si tratterà di nuovo di far parlare le armi, gli stessi nemici saraceni riconosceranno che, data la maestria in combattimento, quella impegnata sul campo di battaglia dev'essere per forza la gemella femmina, il cui valore è ben noto.

Analogamente al risultato del confronto fra gemelli, anche nelle coppie simbiotiche o antagoniste si fa preferire sempre la parte femminile. Così tra Gabrina e il suo quasi omonimo²⁵⁰ Zerbino, l'utilitarismo amorale della vecchia risulta di gran lunga più produttivo e moderno della fede cieca e autolesionistica del cavaliere scozzese. Nelle coppie di malvagi, poi, Orrigille e la donna di Pinabello rivestono la parte attiva e si impongono sui rispettivi uomini, chiamati a fare da spalla alle decisioni prese dalle compagne.

Un'ulteriore coppia di personaggi, infine, conduce un duello a distanza per tre quarti del poema, disputandosi l'esito finale della guerra fra cristiani e musulmani e il fato dei due progenitori della Casa d'Este. Da un lato la buona incantatrice Melissa segue e istruisce Bradamante per favorire il successo della guerriera in amore e di conseguenza garantire il *telos* epico ed encomiastico della vicenda; dall'altro, in modo analogo e speculare, il mago Atlante, che aveva educato e allevato Ruggiero, al contrario di lei cerca in ogni modo di distogliere l'eroe dal suo destino.

Il legame speculare che unisce i due è esaltato dalla trasformazione per mezzo della quale Melissa si presenta da Ruggiero (canto VII) per liberarlo dall'incantesimo di Alcina. Con l'aspetto di Atlante, la maga rimprovera il cavaliere, che trova immerso nelle mollezze, e lo libera dal maleficio, che era l'ennesimo tentativo del negromante di scongiurare il destino dell'eroe e vanificare la profezia sulla sua morte precoce. Non a caso anche le scelte lessicali ribadiscono la sovrapposizione fra «l'incantatrice» e «l'incantatore»:

²⁵⁰ Residori ha segnalato che i nomi dei due personaggi «consuonano del resto singolarmente, tanto più se si considera che “Zerbino” è la forma padana di “Gerbino”» (Residori 2017: 229).

[...]

Andò l'*incantatrice* a un'altra banda;
e per porre in effetto il suo pensiero,
un palafren fece apparir la sera,
ch'avea un piè rosso, e ogn'altra parte nera.

Credo fusse un Alchino o un Farfarello,
che da l'inferno in quella forma trasse;
e scinta e scalza montò sopra a quello,
a chiome sciolte e orribilmente passe:
ma ben di dito si levò l'anello,
perché gl' incanti suoi non le vietasse.
Poi con tal fretta andò, che la mattina
si ritrovò ne l'isola d' Alcina.

Quivi mirabilmente transmutosse:
s' accrebbe più d'un palmo di statura,
e fe' le membra a proporzion più grosse;
e restò a punto di quella misura
che si pensò che 'l negromante fosse,
quel che nutrì Ruggier con sì gran cura.
Vestì di lunga barba le mascelle,
e fe' crespa la fronte e l'altra pelle.

Di faccia, di parole e di sembiante
sì lo seppe imitar, che totalmente
potea parer *l'incantatore* Atlante.
[...]

Ne la sua prima forma in uno instante,
così parlando, la maga rivenne;
né bisognava più quella d'Atlante,
seguitone l'effetto per che venne.
Per dirvi quel ch'io non vi dissi inante,
costei Melissa nominata venne,
ch'or diè a Ruggier di sé notizia vera,
e dissegli a che effetto venuta era;

mandata da colei, che d'amor piena
sempre il disia, né più può starne senza,
per liberarlo da quella catena
di che lo cinse magica violenza:
e preso avea d'Atlante di Carena
la forma, per trovar meglio credenza.
Ma poi ch' a sanità l' ha omai ridotto,
gli vuole aprire e far che veggia il tutto.

-- Quella donna gentil che t'ama tanto,
quella che del tuo amor degna sarebbe,
a cui, se non ti scorda, *tu sai quanto*

tua libertà, da lei servata, debbe;
questo anel che ripara ad ogni incanto
ti manda: e così il cor mandato avrebbe,
s'avesse avuto il cor così virtute,
come l'anello, atta alla tua salute. --

(VII, 49-52; 66-68)

La rappresentazione di Melissa che cavalca un demone scalza e con le chiome sciolte rievoca apertamente l'iconografia tradizionale della strega e le conferisce il dinamismo dell'azione, all'opposto della figura statica di Atlante, di cui assume le fattezze. In questo caso, la superiorità del personaggio femminile deriva dalla sua capacità di reagire al maleficio del suo avversario e a vanificarlo, per di più sfruttando proprio la credibilità e l'autorevolezza del negromante. Una volta raggiunto l'obiettivo, la maga può tranquillamente riprendere le sue fattezze e mostrare la sua reale identità, senza dimenticare un opportuno riferimento a Bradamante, cui Ruggiero in definitiva deve la sua liberazione. Una volta di più è un'alleanza fra donne a sventare piani maschili, in questo caso quelli di Atlante.

Ancora nella conclusione del poema riemerge la corrispondenza tra le due figure magiche, quando gli invitati alle nozze osservano il baldacchino di Cassandra, portato dagli spiriti su ordine di Melissa per celebrare il rito:

Le donne e i cavallier mirano fisi,
senza trarne costrutto, le figure;
perché non hanno appresso che gli avvisi
che tutte quelle sien cose future.
Prendon piacere a riguardare i visi
belli e ben fatti, e legger le scritte.
Sol Bradamante da Melissa instrutta
gode tra sé; che sa l'istoria tutta.

Ruggiero, ancor ch'a par di Bradamante
non ne sia dotto, pur gli torna a mente
che fra i nipoti suoi *gli solea Atlante*
commendar questo Ippolito sovente.
[...]

(XLVI, 98-99)

Di fronte alle immagini ricamate, impossibili da interpretare per tutti gli altri,

Bradamante è l'unica in grado di apprezzarne il valore profetico, grazie proprio agli insegnamenti della maga, mentre lo stesso Ruggiero, istruito da Atlante, individua solamente la figura di Ippolito. Pari è la benevolenza dell'una e dell'altro nei confronti dei rispettivi pupilli, non così l'efficacia dei loro atti. Il successo di Melissa, dunque, segna la sconfitta di Atlante per cui anche in questo caso la saggezza pragmatica dell'incantatrice prevale sul sentimentalismo velleitario del mago.

Va aggiunto che nella coppia di antagonisti magici Melissa/Atlante Ariosto ha deciso di ribaltare e mescolare le consuete funzioni, di norma assegnate in base al genere. Così la donna Melissa richiama l'eroe al suo dovere e lo allontana dagli agi e dalle mollezze di un regno votato alla passione amorosa, per riportarlo nel vivo della guerra; invece Atlante, con il suo affetto paterno e le sue premure verso Ruggiero, reinterpreta in vesti maschili le preoccupazioni di Teti per il figlio Achille. Non solo quindi il confronto fra i due si conclude a favore di Melissa, ma addirittura al personaggio maschile sono attribuite debolezze e sensibilità considerate tradizionalmente donnesche, mentre a quello femminile è assegnato il compito di far prevalere le ragioni epiche.

Su questo aspetto occorrerà tornare ancora una volta (§ 3) dopo aver osservato lo spazio che Ariosto riserva alle ragioni delle donne sia all'interno del poema sia più in generale nel dibattito sul riequilibrio fra i due sessi all'interno della società del suo tempo.

CAPITOLO II

ARIOSTO TRA MISOGINIA E FILOGINIA

2.1 UGUAGLIANZA E DIRITTI DELLE DONNE NELLA SOCIETÀ

In certa misura Ariosto si sottrae, come abbiamo già sostenuto, dal dibattito tradizionale che vedeva opposti misogini e filogini, provando a immaginare una società in cui diritti e doveri, debolezze e virtù, castighi e premi siano riconosciuti a uomini e donne singolarmente, proprio a seguito dei meriti personali e non in base al loro sesso. Come sostiene anche Shemek, l'autore rifiuta i termini di quella contesa a favore di una rappresentazione della realtà molto più problematica e sfaccettata:

[...] his treatment of the *querelle des femmes* in the poem indicates a profound scepticism regarding the rigid logical structure of these debates. Ariosto responds to the opposed terms of the *querelle* by consistently blurring their boundaries. In the *Orlando furioso*, Rinaldo's advocacy of free love (Canto IV) appears extreme by the moral standards of the characters he addresses, and they choose marital fidelity; Rodomonte's diatribe against women (Canto XXVIII) is turned against him by his own display of inconstancy (Canto XXIX); and Marfisa shows that women are not necessarily more just than men when she institutes the merciless subjugation of men in Marganorre's formerly misogynist state (Canto XXXVII). Most explicitly [...], Bradamante's speech refusing competition in a beauty contest at Tristan's castle after she has already proven her valor as a knight exposes the inadequacy of a simple gender opposition to define complex human personalities (Canto XXXII).²⁵¹

Un esempio evidentissimo di questo atteggiamento si ritrova in una delle prime "venture" del poema in cui un eroe devia dal percorso epico per

²⁵¹ Shemek 1998: 46.

impegnarsi in un'impresa di stampo romanzesco. Parliamo della vicenda di Ginevra (IV, 57-VI, 16) e la «dura legge di Scozia», che stabiliva la pena di morte per le donne colpevoli di adulterio. La principessa è accusata di uno dei crimini più gravi, peraltro tradizionalmente collegati all'indole e al comportamento femminili. Ciononostante, Rinaldo si impegna a difenderla, argomentando a favore della libertà di scelta per la donna in campo amoroso, al pari degli uomini, e mettendo in evidenza una palese asimmetria di giudizio operata dalla società nei confronti dei due generi.

Già l'esordio del canto annunciava una vigorosa difesa delle donne, dipinte come vittime della violenza di genere:

Parmi non sol gran mal, ma che l'uom faccia
contra natura e sia di Dio ribello,
che s'induce a percuotere la faccia
di bella donna, o romperle un capello:
ma chi le dà veneno, o chi le caccia
l'alma del corpo con laccio o coltello,
ch'uomo sia quel non crederò in eterno,
ma in vista umana un spirto de l'inferno.
(IV, 3)

Ma il discorso di Rinaldo va ben oltre; infatti, rivendica il diritto ad una piena libertà sessuale anche dal punto di vista giuridico: il medesimo comportamento, cioè la seduzione – argomenta il cavaliere - è ammesso e persino lodato nei maschi, mentre viene biasimato e punito con la morte se proviene da una donna. La legge è, dunque, «iniqua». Si tratta, insomma, di un ragionamento simile a quello che verrà difeso nella novella di Giocondo (canto XXVIII), sennonché qui non solo si affermano i pari diritti dei due sessi nel nome della natura e, per così dire, nella sfera privata, ma la questione si estende all'ordinamento giuridico al punto da convertire il discorso in una vera e propria arringa giudiziaria:

Pensò Rinaldo alquanto, e poi rispose:
-- *Una donzella dunque de' morire
perché lasciò sfogar ne l'amorose
sue braccia al suo amator tanto desire?*

Sia maladetto chi tal legge pose,
e maladetto chi la può patire!
Debitamente muore una crudele,
non chi dà vita al suo amator fedele.

*Sia vero o falso che Ginevra tolto
s'abbia il suo amante, io non riguardo a questo:
d'averlo fatto la loderei molto,
quando non fosse stato manifesto.
Ho in sua difesa ogni pensier rivolto:
datemi pur un chi mi guidi presto,
e dove sia l'accusator mi mene;
ch'io spero in Dio Ginevra trar di pene.*

*Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
che nol sappiendo, il falso dir potrei:
dirò ben che non de' per simil atto
punizion cadere alcuna in lei;
e dirò che fu ingiusto o che fu matto
chi fece prima li statuti rei;
e come iniqui rivocar si denno,
e nuova legge far con miglior senno.*

*S'un medesimo ardor, s'un disir pare
inchina e sforza l'uno e l'altro sesso
a quel suave fin d'amor, che pare
all'ignorante vulgo un grave eccesso;
perché si de' punir donna o biasmare,
che con uno o più d'uno abbia commesso
quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,
e lodato ne va, non che impunito?*

*Son fatti in questa legge disuguale
veramente alle donne espressi torti;
e spero in Dio mostrar che gli è gran male
che tanto lungamente si comporti. --
Rinaldo ebbe il consenso universale,
che fur gli antiqui ingiusti e male accorti,
che consentiro a così iniqua legge,
e mal fa il re, che può, né la corregge.*

(IV, 63-67)

Già nel libro del *Cortegiano* (III, xxxvii) era emerso il medesimo dibattito a proposito della parità fra uomini e donne, per cui le stesse mancanze e gli stessi difetti sono considerati molto più gravi – e di conseguenza puniti con estrema severità – nelle donne, mentre sono facilmente condonati agli uomini, quando non vengono addirittura considerati aspetti positivi. Non a caso, nel

corso della sua disquisizione, il Magnifico rivendica che la donna di palazzo ideale deve evitare di prendere sul serio i corteggiamenti e considerarli semplici strumenti di lodi cortigiane, far finta di non cogliere i riferimenti all'amore e accettarli con leggerezza, come parte di un rituale codificato. In pratica una dama capace di dominare anche la propria vanità e non farsi dominare da essa. Nel dubbio che si tratti di dichiarazioni genuine, «che la donna sia ben cauta, e sempre abbia a memoria che con molto minor pericolo posson gli omini mostrar d'amare, che le donne» (III, LV).

Nella dialettica del trattato di Castiglione le due posizioni, quella misogina e quella filogina, si fronteggiano in forma di teorie contrapposte nell'ambito di una conversazione colta, ma in fondo leggera, all'interno di una corte rinascimentale; in definitiva, però, si ribadisce una certa asimmetria di ruoli, per cui – come già avveniva nel romanzo tardo-quattrocentesco di Juan de Flores *Grisel y Mirabella*²⁵² – il gioco della seduzione si conferma molto più pericoloso per le donne che per gli uomini. Nel *Furioso*, invece, la «difesa dei diritti della donna», come la definì fin dal titolo il saggio più volte citato di Mario Santoro, è affidata a uno degli eroi del poema, che si incarica personalmente di correggere leggi ingiuste e portare la fiammella della ragione in un mondo ancora selvaggio, governato da valori arcaici e sorpassati:

Il problema si allarga per investire quello dei diritti della donna nei confronti dell'altro sesso: e il discorso di Rinaldo mira non tanto a giustificare i diritti della natura quanto a rivendicare alla donna la parità con l'uomo.

Contro la comune opinione del *vulgo ignorante* l'eroe riabilita non un'incontrollata soddisfazione dei sensi, ma la libertà di un rapporto amoroso sincero e autentico: [...].

E soprattutto denuncia il pesante pregiudizio della morale tradizionale che giudica con una misura del tutto diversa il comportamento dei due sessi.²⁵³

Rinaldo – e qui c'è tutto il carattere rivoluzionario del *Furioso* di fronte

²⁵² Nel romanzo di Juan de Flores, che come detto *supra* (II § 1.6.1) è fonte per l'episodio di Ginevra, la difesa delle donne affidata alla signora Braçayda insiste sull'innocenza e la debolezza muliebre, ma non arriva mai a teorizzare un diritto alla libertà sessuale come quello difeso da Rinaldo. Per le donne che si lasciano andare a rapporti fuori dal matrimonio infatti si parla di «yerros y engaños».

²⁵³ Santoro 1989a: 142 (corsivo nell'originale).

alla questione femminile – non difende Ginevra perché crede che sia innocente, ma perché reputa “iniquo” trattare in modo differente donne e uomini, dando voce a un’istanza che può essere attribuita all’autore stesso:

Nel discorso di Rinaldo il poeta [...] si faceva interprete e coscienza di un processo di affrancamento e di emancipazione della donna che, sotto la spinta della cultura umanistica, si sviluppò e maturò nel corso della civiltà rinascimentale. Un processo non univoco né uniforme, ma diverso da luogo a luogo (in rapporto alle tradizioni, alle convenzioni sociali, alle strutture politiche, al livello culturale ecc.) e da tempo a tempo, e sempre, anche all’interno di singoli ambienti, caratterizzato da contraddizioni, contrasti e persistenti resistenze conservatrici accanto a posizioni più audaci e spregiudicate.²⁵⁴

Rispetto al dibattito cinquecentesco, non è difficile cogliere il radicalismo della posizione di Rinaldo, che fra l’altro nel poema – com’è stato sostenuto da più osservatori²⁵⁵ – rappresenta la voce della saggezza, rispetto al polo della follia incarnato da Orlando: la sua posizione, meditata e improntata al buon senso e alla logica, rende ancora più evidenti l’ingiustizia e l’incongruenza delle norme anti-femminili. Non va dimenticato, inoltre, che il cavaliere di Montalbano era il personaggio preferito dalla marchesa di Mantova Isabella d’Este;²⁵⁶ non sorprenderebbe, quindi, se Ariosto avesse deciso di trasformarlo in paladino delle donne per compiacere una delle sue lettrici più entusiaste.

Nella tradizione epica lo spazio occupato dai personaggi femminili è circoscritto quasi esclusivamente alle mura domestiche (si pensi a Penelope, a Elena, a Andromaca), la libertà di scelta risulta del tutto esclusa – se non in casi eccezionali che però comportavano conseguenze esiziali, come per Medea e

254 Santoro 1989a: 144.

255 «A nostro avviso, Rinaldo, nel vasto e molteplice repertorio dei personaggi che concorrono in varia misura ad offrire, nell’universo del poema, una proiezione mitografica della straordinaria, confusa, contraddittoria fenomenologia del reale, si configura con la qualificante e inconfondibile cifra del “prudente”», Santoro 1989b: 184. «Nello spazio autonomo che gli tocca, Rinaldo si pone come il più “libertino” tra gli eroi del romanzo e sembra il portatore della “morale” dell’autore, giungendo a conquistare una saggezza basata sul senso della relatività, della contraddittorietà, della non trasparenza dei rapporti umani», Ferroni 2008: 140.

256 «Pare che in Milano si impegnasse una discussione assai viva fra Galeazzo [Visconti, nda] e Isabella intorno alla maggiore prodezza o onorabilità dell’uno o dell’altro di due celebri paladini dei romanzi, Orlando e Rinaldo. La Marchesa parteggiava per Rinaldo, e Galeazzo per Orlando. La contesa durò poi anche per lettera...», Luzio-Renier 1890: 31 (v. pp. 32-38).

Didone, non a caso donne “barbare” rispetto ai protagonisti dei rispettivi poemi – e il destino dell’eroina femminile (da Elena a Lavinia, da Andromeda ad Arianna) è inevitabilmente di fungere da trofeo per l’eroe; tutto il contrario avviene invece nel *Furioso*, dove la volontà femminile è costantemente manifestata e ribadita, sia nel caso del rifiuto (Angelica che fugge dai suoi ammiratori; Isabella, capace di resistere a due uomini diversi; Olimpia, Drusilla e Ginevra che respingono i pretendenti, ma anche la stessa Bradamante pronta a combattere a duello per respingere un amante sgradito, Leone) sia nella scelta consapevole di un uomo ben preciso: così Angelica sceglie il giovane fante saraceno Medoro, Bradamante insegue, salva e libera il suo Ruggiero, Fiordiligi cerca Brandimarte e lo soccorre. Anche in negativo Lidia resiste alla corte di Alceste e, come abbiamo detto, Gabrina fa di tutto per soddisfare la propria passione per Filandro.

L’episodio di Ginevra, comunque, riguarda un’accusa di infedeltà che alla fine si rivela infondata; sono diversi, invece, i casi di infedeltà reale che mettono in discussione la stabilità dell’unione matrimoniale e soprattutto la doppia morale tradizionalmente applicata ai tradimenti maschili e a quelli femminili.

2.2 FEDELTA' CONIUGALE E RICERCA DELL'EQUILIBRIO FRA I SESSI

Come avevamo visto nel *Cortegiano*, infatti, il tema della fedeltà femminile risulta particolarmente delicato ed essenziale, poiché coinvolge anche la legittimità della discendenza. E già nell’universo del romanzo cortese aleggiava la costante minaccia del tradimento, in particolare da parte della moglie del re, come nei casi di Ginevra per Artù nella *Tavola ritonda* e di Isotta per il re Marco di Cornovaglia nel *Tristano riccardiano*, non a caso entrambe le opere fonti per il celebre episodio del nappo incantato.²⁵⁷ La complessità e poliedricità del *Furioso*, però – in particolare negli inserti novellistici di Astolfo, Giocondo e

²⁵⁷ Santoro 1989a: 171.

Fiammetta (XXVIII) e nelle novelle lombarde del canto XLIII, ma non solo – supera l'impostazione tradizionale data al problema e affronta la questione del desiderio sessuale e della continenza collocando ancora una volta uomini e donne su un piano di parità, sia per quanto riguarda il sentimento amoroso (che può essere altrettanto forte per un sesso e per l'altro, tanto che Giocondo si strugge per il tradimento della moglie) sia nella debolezza di fronte al piacere carnale e di fronte al richiamo venale della ricchezza sia, ancora, nella desiderabilità sessuale, per cui non solo le donne sono attraenti e affascinanti, ma anche due uomini (re Astolfo e Giocondo) possono arrivare a sfidarsi in una gara di bellezza, salvo poi scoprire che la loro superiorità estetica non garantisce loro di sfuggire al tradimento.

Le peripezie e le vicende che coinvolgono sia i tipi delle novelle sia i personaggi veri e propri del poema offrono un panorama composito di virtù eccelsa e di bassa fragilità, comuni a maschi e femmine: pensiamo ai tradimenti consumati (con Alcina) o solo tentati (con Angelica) da Ruggiero ai danni di Bradamante e all'infedeltà manifesta di Orlando e di Rinaldo, entrambi perdutoamente innamorati di Angelica sebbene entrambi legittimamente e notoriamente sposati; e al tempo stesso alla fedeltà estrema di Isabella verso Zerbino, all'amore incondizionato di Ariodante per Ginevra, alla fermezza di Bradamante.

Assodato che la fedeltà è una virtù rara, sia fra gli uomini sia fra le donne, e che in ogni caso non è bene metterla alla prova senza motivo (questa è la lezione del nappo fatato), non rimane che un tentativo di costruire una convivenza fra i sessi improntata alla cooperazione. In particolare, la conclusione della lunga sequenza narrativa che vede Rinaldo in viaggio lungo la Lombardia verso Lipadusa sottolinea appunto questa esigenza di raggiungere un nuovo equilibrio tra uomo e donna, all'insegna della consapevolezza dei rispettivi limiti e dell'accettazione reciproca. Su questa nota si concludeva infatti la novella di Argia e Anselmo, accomunati dalla debolezza di fronte al richiamo di ricchezza, oro e gioielli, ma decisi a perdonarsi reciprocamente, mercé i buoni uffici della fata Manto:

La convinzione che l'autore ci vuole suggerire è che l'adulterio è una trasgressione che viene spesso commessa dalle donne (non tutte evidentemente – non si può generalizzare) ma ancor più spesso dagli uomini; che gli uomini dovrebbero riconoscere le proprio colpe e non condannare soltanto l'adulterio femminile; che la natura umana è debole ed è pericoloso e assurdo tentarla.²⁵⁸

In quest'ottica vengono meno i pregiudizi misogini, alla base della visione tradizionale che voleva la donna per natura propensa al piacere e al tradimento e quindi meritevole di speciali cautele e attenzioni, mentre nulla diceva delle infedeltà maschili; al tempo stesso, però, il poema non indulge in una idealizzazione della donna né pretende di rappresentarla, al contrario, in una luce esclusivamente positiva e con toni di celebrazione. Anche per questo l'autore è stato ed è ancora accusato di ambiguità nei confronti della questione femminile, quando la sua scelta, se analizzata senza filtri ideologici, risulta piuttosto improntata all'osservazione della realtà e al riconoscimento delle ingiustizie subite dalle donne nel corso della storia e ancora nell'attualità del Cinquecento, come emerge con chiarezza osservando i numerosi interventi che la voce narrante dedica al tema nei proemi posti all'inizio dei canti.

2.3 LA QUESTIONE FEMMINILE NEGLI ESORDI DEI CANTI

Secondo Albert Russell Ascoli, «per capire il *Furioso*, bisogna partire dai proemi», che sono «una sede privilegiata per presentare l'etica, la *morale* ariostesca, in forma di lezioni o *sententiae* provvisorie che il *narratore* evince dalle storie che racconta»;²⁵⁹ in particolare «sarebbe impossibile parlare dei temi ricorrenti della *corte* e della *filoginia* e *misoginia* senza fare continuamente riferimento ai proemi».²⁶⁰

In effetti al tema della *querelle des femmes* o comunque alla riflessione sul

258 Salwa 2011: 40.

259 Ascoli 2016: 341 (corsivi nell'originale).

260 Ascoli 2016: 342 (corsivi nell'originale).

ruolo delle donne e sul loro rapporto con gli uomini è dedicato più di un terzo degli esordi, ben 16 su 45, visto che il canto XXXIX è privo di un proemio in forma di commento del narratore; di questi 16, solo due, quelli ai canti X e XXXVII furono aggiunti nella terza edizione, per cui anche prima dell'ultimo *Furioso* la questione femminile era ben presente negli interventi della voce narrante.

Sono significativi, in particolare, il già citato proemio al canto V (ott. 1-3), con la condanna esplicita della violenza maschile sulle donne, e quelli dei canti XX e XXXVII: il primo rievoca alcune grandi donne del passato, capaci di eccellere nelle arti e nella guerra come Saffo e Camilla, lamentando che solo poche sono state celebrate dai poeti, forse per invidia e ignoranza;²⁶¹ il secondo riprende lo stesso argomento e lo amplia, rivendicando che al tempo presente sono molti di più i poeti favorevoli al genere femminile e pronti a tesserne le lodi e che, in ogni caso, ormai possono essere le donne stesse a celebrarsi da sole, visto che in molte ormai hanno intrapreso la via della poesia e della letteratura, con una menzione speciale per Vittoria Colonna.

È vero, però, che non tutti gli interventi della voce narrante sono caratterizzati da un'evidente filoginia, anzi in più di un caso l'ambiguità del narratore sembra privilegiare una bonaria ironia, come a proposito dei consigli dati dalle donne (XXVII, 1), migliori in quanto improvvisati e non frutto di riflessione,²⁶² oppure sulla bellezza naturale e non costruita, difficile da trovare anche nelle dimore dei signori (XIII, 1), o ancora con il suggerimento alle dame di evitare i pretendenti troppo giovani, senza però commettere l'errore opposto scegliendoli eccessivamente maturi²⁶³ (X, 9).

Altre volte il narratore contrappone le figure di donne amate virtuose e

261 Tra le eccezioni vanno annoverati i cataloghi di donne illustri compilati da Petrarca nel *Triumphus Pudicitie* e nella *Familiare XXI, 8*, da Boccaccio nel *De claris mulieribus* e da Martorell nel *Tirant* (cap. CCCIX). Si veda Parte I § 4.3.

262 Significativa rifusione di due spunti, l'uno negativo dei *Reali di Francia*, II, XVI e l'altro positivo di Boccaccio *Filocolo*, I, 22, 15. Secondo il Bigi il narratore «riconosce sì alle donne il dono di prendere buone decisioni, migliori di quelle degli uomini, quando si tratta di risolversi all'improvviso; ma è anche vero che proprio questo riconoscimento ha qualcosa di ambiguo, poiché esso viene in sostanza a negare al sesso femminile la capacità di una ponderata e attenta meditazione, e a ribadire in definitiva la loro irrazionalità», Bigi 1982: 892, nota 1.

263 In base a uno spunto dell'*Ecatonfilea* di Alberti.

quelle indegne (XVI) oppure riconosce che per una donna crudele ce ne sono altre commendevoli (XXII), sfuggendo quindi sia all'ostilità preconcepita di stampo misogino sia a una lode generalizzata e acritica. Gli esordi ai canti XXVIII, XXIX e XXX, poi, sono il trionfo dell'ambiguità (si veda Parte II § 1.2), perché la richiesta di scuse per il contenuto misogino e addirittura l'invito a saltare un intero canto – il XXVIII quello della novella dell'oste – lungi dallo sminuire, esalta i passaggi ostili alle donne.

Le dichiarazioni esplicite della voce esterna, dunque, possono autorizzare interpretazioni persino contrapposte; per questo motivo, al fine di valutare il grado di novità e originalità con cui Ariosto affrontava la questione femminile è necessario analizzare la rappresentazione delle donne nel poema, intese sia come personaggi di finzione sia come figure reali che vengono citate e celebrate nel corso dell'intera opera.

2.4 LE DONNE ILLUSTRI E LA POESIA

Accanto a Bradamante, Isabella, Angelica, Marfisa e le altre protagoniste del *Furioso*, infatti, le ottave di Ariosto non trascurano di ricordare, per lodarle, numerose donne reali del Cinquecento, a cominciare dalle più illustri dame della casata d'Este, innalzate a modello di virtù insieme ad alcune figure storiche o epiche, considerate esemplari.

In una significativa conversazione (XIII, 56-72), la maga Melissa – rispondendo alla richiesta di Bradamante di conoscere la propria discendenza femminile oltre alla «viril progenie» annunciata nel canto III – le predice la grandezza delle donne di quella stirpe alla quale proprio la guerriera darà origine:

Da te uscir veggio le pudiche donne,
matri d'imperatori e di gran regi,
reparatrici e solide *colonne*
de case illustri e di domini egregi;
che *men degne non son ne le lor gonne*,

ch'in arme i cavallier, di sommi pregi,
di pietà, di gran cor, di gran prudenza,
di somma e incomparabil continenza.

(XIII, 57)

Vale la pena di notare che mentre la lista dei successori maschi annunciati nel canto III (ott. 23 ssgg.) non è sempre storicamente accurata o del tutto affidabile,²⁶⁴ per quanto riguarda le donne i riferimenti sono precisi e verificati, a cominciare da Isabella e Beatrice d'Este, sorelle del duca Alfonso e del cardinale Ippolito, la prima impegnata a gareggiare col marito, marchese di Mantova, in virtù e cortesia, la seconda capace di garantire, finché rimarrà in vita, coerentemente con il significato del proprio nome, la felicità del signore di Milano, Lodovico il Moro:

De la tua chiara stirpe uscirà quella
d'opere illustri e di bei studii amica,
ch'io non so ben se più leggiadra e bella
mi debba dire, o più saggia e pudica,
liberale e magnanima Isabella,
che del bel lume suo dì e notte aprica
farà la terra che sul Menzo siede,
a cui la madre d'Ocno il nome diede:

dove onorato e splendido certame
avrà col suo dignissimo consorte,
chi di lor più le virtù prezzi et ame,
e chi meglio apra a cortesia le porte.
S'un narrerà ch'al Taro e nel Reame
fu a liberar da' Galli Italia forte;
l'altra dirà: "Sol perché casta visse,
Penelope non fu minor d'Ulisse".

[...]

Seco avrà la sorella Beatrice,
a cui si converrà tal nome a punto:
ch'essa non sol del ben che qua giù lice,
per quel che viverà, toccherà il punto;
ma avrà forza di far seco felice
fra tutti i ricchi duci, il suo congiunto,
il qual, come ella poi lascerà il mondo,

²⁶⁴ Per esempio l'Alberto citato all'ottava 26 non è un personaggio storico; a Folco (ott. 28) si attribuiscono azioni proprie del fratello Guelfo; Azzo II e i suoi figli Bertoldo e Albertazzo (ott. 29) «sono personaggi estranei alla vera storia degli Estensi, così come immaginari sono i fatti loro attribuiti», sentenza Caretti 1954.

così de l'infelici andrà nel fondo.

E Moro e Sforza e Viscontei colubri,
lei viva, formidabili saranno
da l'iperboree nievi ai lidi rubri,
da l'Indo ai monti ch'al tuo mar via danno:
lei morta, andran col regno degl'Insubri,
e con grave di tutta Italia danno,
in servitute; e fia stimata, senza
costei, ventura la somma prudenza.

(XIII, 59-60; 62-63)

E subito dopo le figlie, ecco le illustri mogli, da Ricciarda di Saluzzo («esempio di fortezza e d'onestade», 67, 2), andata in sposa a Niccolò III d'Este, a Eleonora d'Aragona, madre di Alfonso, Ippolito e Isabella, («non tacerò la splendida regina, / di cui né saggia sí, né sí pudica / veggio istoria lodar greca o latina, / né a cui Fortuna più si mostri amica», ott. 68, 2-5) e moglie del duca Ercole I; da Lucrezia Borgia, seconda moglie di Alfonso I, a Renata di Francia, che sposerà Ercole II d'Este.

Va sottolineato che per due volte nel giro di poche ottave (57, 3 e 65, 8) queste donne sono definite «reparatrici» delle loro nobili famiglie e in 57, 3 sono dette «solide colonne», la stessa metafora utilizzata in XXXVII, 11, 5 per Isabella, moglie di Luigi Gonzaga da Gazolo «per lui vera colonna».

Caretti aveva ipotizzato qui il gioco di parole con il cognome di Isabella, figlia di Vespasiano Colonna, suggerendo persino di usare l'iniziale maiuscola per rendere il riferimento più evidente;²⁶⁵ il confronto con l'altro passo, però, sembra indicare che la metafora della colonna, con la sua solidità e fermezza, non sia semplicemente suggerita dal nome di famiglia, ma vada riferita più ampiamente al genere femminile, in particolare alle figure di nobildonne in grado di reggere e governare i propri Stati in assenza dei mariti. Una caratteristica che sembra un dato di fatto acquisito nel *Furioso*.

A tal proposito vale la pena di ritornare su Eleonora d'Aragona,²⁶⁶ alla cui morte Ariosto aveva probabilmente composto un capitolo in terza rima, che

265 «C'è da chiedersi se qui non gioverebbe mettere nel testo la maiuscola (*Colonna*), a sottolineare il gioco di parole», Contini nella nota a 11,5.

266 Per gli elementi biografici attorno al personaggio si veda Chiappini 1956.

sarebbe il suo primo componimento in volgare.²⁶⁷ Proprio alla duchessa aragonese erano stati dedicati alcuni trattati sul governo dello Stato: il *Memoriale III. I doveri del Principe*, dell'umanista napoletano Diomedeo Carafa, il poema in terza rima *Del modo di regere e di regnare*, di Antonio Cornazzano, e il trattato *De laudibus mulierum*, del notaio ferrarese Bartolomeo Goggio.²⁶⁸ Quest'ultimo rientra a pieno titolo fra le opere filogine, che proprio nell'ultimo quarto del XV secolo cominciavano a mettere in discussione le tradizionali tesi anti-femminili, ma curiosamente dedica ampio spazio ai temi politici; il testo di Carafa, invece, fa parte degli *specula principis* e l'opera di Cornazzano, autore anche del *De mulieribus admirandis*, fonde aspetti delle due tipologie.

A proposito di Goggio, Gundersheimer arrivò a parlare di un «femminista alla corte di Ferrara»,²⁶⁹ visto che il notaio non si limita a celebrare le qualità abitualmente attribuite alle donne, ma sostiene che il genere femminile eccelle anche in campi tradizionalmente riservati agli uomini, grazie all'acume e alla brillantezza d'ingegno in grado di prevalere sulla forza:

Indeed, Chapter Five brings an immediate shift in focus, as Goggio begins to show that it is not only in traditionally feminine attributes that women excel, but also in those qualities that men regard as their own special virtues. Bodily strength, perspicacity, and *ingegno* or mental agility, are the traits he has in mind here. Recognizing that in raw physical power men generally surpass women, he shows that the relative difference is actually an advantage for the female, for in compensation she has developed greater acumen. “Force against *ingegno* is worthless” (fol. iiv). This in turn helps him to introduce and explain his observation that in all of human history men have never attained the constancy of heart of the great women, nor their other moral attributes.²⁷⁰

267 «Il primo componimento in assoluto è l'epicedio (in terza rima) composto per la morte di Eleonora d'Aragona (11 ottobre 1493), la cui attribuzione non è però assolutamente sicura», Ferroni 2008: 35.

268 Per queste tre opere si veda Fahy 1956.

269 «Intellectually, he seems to have been the one fifteenth-century thinker who could conceive of a genuine equality of the sexes. His egalitarianism is based both on nature and on revelation – on *scientia* and *sapientia*. Experience teaches that women deserve to be regarded as equal at the very least; further, all men and women acknowledge the same Creator, and are equal in His sight. Unlike Christine, Goggio would not have been astonished at the claims of modern feminism, or at least at their underlying premises. There are few people, let alone men, in the Quattrocento□», Gundersheimer 1980: 200.

270 Gundersheimer 1980: 186-187.

Tre opere, dunque, che affrontano il tema delle donne e il governo e rivelano non solo un approccio favorevole alle donne, ma un vero e proprio cambio di paradigma, favorito anche dalla personalità e dalle capacità di Eleonora. La prima duchessa di Ferrara, infatti, ripropose nell'Italia del Nord quel ruolo che sua madre Isabella di Chiaromonte e la moglie di suo nonno, Maria di Castiglia, avevano ricoperto in base alla tradizione catalano-aragonese: erano state, infatti, luogotenenti generali rispettivamente della Corona di Napoli e del Regno d'Aragona.²⁷¹ Eleonora non rivestì mai ufficialmente un incarico politico, ma in compenso fu spesso reggente per conto del marito Ercole I, impegnato in campagne militari che lo tenevano lontano dalla corte, e la sua amministrazione del governo e della giustizia era apprezzata dalla nobiltà e dal resto della cittadinanza:

While Eleonora never officially or formally ruled Ferrara, she was a popular regent for her husband in two wars and during his frequent absences from court. We know from chronicle and archival sources that this role was accepted and praised by chroniclers and by Ercole himself. The literary works add an additional layer of understanding to how well recognized her role was. They provide evidence that Eleonora's periods of rulership were not simply tolerated by the Ferrarese elite and general citizenry but welcomed and encouraged, irrespective of her gender. By analyzing these texts as a representation of cultural attitudes toward Eleonora's position of power, we can bolster the claim that her interventions in the traditionally male field of politics was widely accepted in fifteenth-century Ferrara.²⁷²

271 «Such frequent military engagement necessitated recurrent absences from the day-to-day rigors of ruling a kingdom. Eleonora's grandfather and father therefore recognized the need for stability in the court when they were forced to leave. [...] As a result, both male rulers officially deputized their wives María and Isabella to govern in their absences. Their role was known as the lieutenant-general (lloctinent general), first in Catalunya and then in Naples, and was formalized by official legal instruments. The office of the lieutenant-general had originally been founded in the thirteenth century as a means of permitting Aragonese rulers to govern distant territories in the Mediterranean. It eventually evolved into a "permanent institution that explicitly and officially delineated a queen's official capacity to govern." As Theresa Earenfight has shown, the king delegated full political authority to the officeholder. This included all aspects of governance, from laws and the judiciary to control over provincial, noble, and religious constituents of the land. In Naples, the documentation is less well preserved, but evidence shows that Isabella was officially granted the lieutenantancy by at least 1459. She held it until her death shortly before the end of the war in 1465.¹¹ Both María and Isabella behaved as regents in convening their own royal councils and making public appearances to raise civic morale», O'Leary 2016: 287-288.

272 O'Leary 2016: 291.

Il clima sociale e culturale della Ferrara di fine del XV secolo offre, dunque, un contesto coerente con le novità del testo di Ariosto a proposito di donne; e la figura di Eleonora d'Aragona è un modello per un tipo nuovo di dama, al tempo stesso consorte e madre perfetta, ma, se necessario, capace di assumere le responsabilità del governo civile e della difesa dello Stato, come effettivamente la moglie di Ercole I si trovò a fare. Non a caso, nel suo poema, Cornazzano la rappresenta in un contesto bellico («Gia vi vidio tra ferri e molte spade / senza el marito e pochi altri consigli»²⁷³) e le offre come fonte di ispirazione le Amazzoni, Zenobia, Semiramide, esempi edificanti di donne che si dimostrarono capaci di trascendere il proprio sesso e combattere al pari degli uomini:

Yet Eleonora was also a woman, and no amount of association with male antecedents could alter this incontrovertible fact. Cornazzano therefore also had to rationalize female rule and, importantly, to cultivate a degree of prestige and tradition for its manifestations in various Italian city-states. [...] the courtier used short tales of female rulers to inspire the duchess in her nascent political career. Having seen her “between shields and swords / without your husband and with such little advice,” he instructed her instead to follow the example of famed pagan and Christian ladies. Cornazzano reveled in the stories of the Amazons, Penthesilea, Semiramis “who conquered India,” Zenobia “who won the Orient,” and many others. These women, who had been censured for their immorality by Giovanni Boccaccio in his archetype *De mulieribus claris* (ca. 1374) were reinstated by Cornazzano as examples of conquerors for Eleonora’s edification. Central to their success was their ability to transcend their sex.²⁷⁴

Secondo O’Leary, «altri autori furono ispirati da questo precedente in relazione alla figlia di Eleonora, Isabella d’Este, che [...] seguì la tradizione matrilineare nell’interpretare i suoi doveri come marchesa di Mantova»²⁷⁵ (trad.

273 O’Leary 2016: 299 n.68.

274 O’Leary 2016: 299.

275 «While Eleonora may not have explicitly commissioned these treatises to improve her public image and cultural cache, the courtly milieu that she cultivated through her actions and feats inspired these three authors to anticipate, encourage, and justify respectively the political status quo the duke and duchess had fostered in the court of Renaissance Ferrara. Other authors were inspired by this precedent in relation to Eleonora’s daughter, Isabella d’Este, who, with Francesco Gonzaga’s approval, followed the matrilineal tradition in interpreting her duties as marchioness of Mantua», O’Leary 2016: 307.

mia); è il caso, appunto, di Ariosto, che non scrisse un trattato, ma trasferì nel poema cavalleresco il nuovo modo di pensare e rappresentare la donna.

Tornando al testo del *Furioso*, infatti, strettamente legato al tema della lode femminile è quello della poesia, incaricata di celebrare e conservare la memoria delle grandi imprese realizzate dalle donne, anche se, specialmente per quanto riguarda il passato, in due luoghi (XX, 2 e XXXVII, 2-3) il narratore denuncia l'ostilità dei poeti, che spesso avrebbero scelto deliberatamente di ignorare o svilire il contributo muliebre alle grandi imprese e alle conquiste militari, culturali e civili. E del resto è ben nota la polemica ariostesca sulla poesia, sulla sua credibilità e sulle menzogne degli scrittori cortigiani.²⁷⁶

In ogni caso il rapporto fra donne illustri e poeti è reso esplicito dalla fonte che Rinaldo ammira nel palazzo del cavaliere lombardo (XLII, 78-96), una fonte che si presenta come un padiglione ottagonale, in cui ogni pilastro di marmo bianco è scolpito in forma di una dama, ciascuna di esse sostenuta sulle spalle da due grandi poeti con la bocca aperta nell'atto di cantarne le lodi. Vi si celebrano ancora una volta Lucrezia Borgia e Isabella d'Este, insieme con Elisabetta Gonzaga e la nipote Eleonora, moglie di Francesco Maria della Rovere. Poi Diana di Sanseverino, Lucrezia Bentovoglio e Beatrice d'Este, di cui si sottolinea ancora una volta che rese beato «il suo consorte» Lodovico il Moro. L'ultima donna, l'unica di cui non sia fatto il nome, è molto probabilmente Alessandra Benucci, la donna amata da Ariosto, non a caso rappresentata con i simboli della vedovanza (un velo candido e la gonna nera) e sostenuta da un solo poeta «che con umil canto / ardisse lei lodar sí rozzo ingegno» (95, 3-4).

Diverse di queste donne torneranno di nuovo nell'ultimo canto, all'interno della folla di amici che attendono l'autore ormai arrivato in porto.

²⁷⁶ Si pensi al discorso di San Giovanni Evangelista ad Astolfo sulle menzogne dei poeti: «E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso, / tutta al contrario l'istoria converti: / che i Greci rotti, e che Troia vittrice, / e che Penelopea fu meretrice», (XXXV, 27, 5-8), che si conclude con l'ammissione del santo di far parte egli stesso della schiera dei poeti e quindi di essere a sua volta potenzialmente menzognero: «Gli scrittori amo, e fo il debito mio; / ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io».

2.5 LE DONNE COME PUBBLICO DEL *FURIOSO*

La sezione dedicata alle donne “reali” del *Furioso* non può che chiudersi con una riflessione sul ruolo femminile in vesti di pubblico del poema. Abbiamo già visto come la marchesa di Mantova fosse la prima entusiasta lettrice del poema, ancora in fase di stesura: non mutò il suo giudizio di fronte all’opera compiuta, anzi dopo la pubblicazione confermò ulteriormente il suo favore. Non va dimenticato poi che Ariosto ricevette le cento lire marchesane per la stampa della seconda edizione, quella del 1521, in prestito dalla nobildonna Antonia del Panza,²⁷⁷ che un anno dopo ebbe indietro la somma con in più una percentuale sui guadagni.

Che le donne fossero il pubblico d’elezione del poema, ancorché formalmente dedicato al cardinale Ippolito, è un’ipotesi che poggia su elementi interni al testo, a partire proprio dagli interventi della voce narrante, come ha sostenuto di recente Everson: «Gli spazi di lettura privilegiati del *Furioso*, così come sembrano indicare queste allusioni proemiali ad un pubblico preciso, sono la corte e i raduni delle donne».²⁷⁸ E, infatti, nell’ultimo canto (XLVI, 3-10) in prima fila per accogliere l’autore al termine del suo lungo viaggio compositivo, ci sono ancora una volta le dame di corte, *in primis* Isabella d’Este:

Oh di che belle e saggie donne veggio,
oh di che cavalieri il lito adorno!
Oh di ch’amici, a chi in eterno deggio
per la letizia c’han del mio ritorno!
(XLVI, 3)

Ci sono Beatrice, figlia di Niccolò da Correggio, e Ginevra, Veronica Gambara, Giulia da Correggio, Ippolita Sforza, Domitilla Trivulzio, Emilia Pio, Margherita Gonzaga, Angela Borgia, Ricciarda d’Este con Diana e Bianca; la moglie, la madre e le sorelle di Federico Gonzaga; Giulia Gonzaga con la cognata Isabella Colonna; Anna d’Aragona con la sorella Giovanna. E ancora le donne ferraresi,

²⁷⁷ Si veda Ferroni 2008: 125 e Richardson 1999: 86.

²⁷⁸ Everson 2016: 204.

quelle della corte di Urbino, di Mantova, le lombarde e le toscane. Una lista in posizione privilegiata rispetto agli uomini, ad indicare – sosteneva già Santoro – l’attenzione crescente di Ariosto per le sue lettrici femminili e anche per le letterate che si affacciavano al mondo della poesia:

Per quanto riguarda il «catalogo delle donne», esso nell’insieme, fin dalla prima edizione riflette, pure su un insistente registro encomiastico, il vivo, e riteniamo sincero, interesse del poeta per le donne e in particolare per le principesse e le dame della corte estense o delle corti ad essa più o meno direttamente legate; principesse e dame non solo ammirate e celebrate per le loro doti morali e intellettuali ma soprattutto considerate parte privilegiata dell’orizzonte d’attesa. Va rilevata l’accentuazione dell’ammirazione per la crescente partecipazione delle donne all’agone letterario. Non a caso nelle strofe 8-9 (aggiunte, si badi, nel terzo *Furioso*), tra le donne, prevalentemente appartenenti ad ambienti legati agli Aragonesi, fa spicco Vittoria Colonna... [...] E si badi: proprio Vittoria Colonna era stata celebrata come esemplare rappresentante delle donne letterate, nell’elogio delle donne nel c. XXXVII, pure aggiunto nel terzo *Furioso*.²⁷⁹

Non è privo di significato che questo “catalogo” sia stato ampliato nell’edizione del 1532 (C),²⁸⁰ la quale, oltre alla revisione linguistica coerente con le norme proposte da Pietro Bembo, si differenzia dalle due precedenti (A e B) per l’aggiunta di sei canti e di alcuni episodi che ampliano lo spazio riservato ai personaggi femminili e affrontano il tema del riequilibrio di ruoli fra i sessi.²⁸¹ Diversi elementi, infatti, sembrano indicare che l’attenzione di Ariosto alla questione femminile, presente sin dalla prima versione del poema, si sia andata approfondendo progressivamente, fino appunto a configurare un protagonismo inusitato per le donne, cui potrebbe non essere estranea anche una componente legata al mecenatismo, come suggerisce ancora una volta Everson:

Va notato, comunque, che la maggior parte di questi episodi [dedicati

²⁷⁹ Santoro 1989c: 86.

²⁸⁰ Proprio nell’esordio dell’ultimo canto Casadei ha riscontrato anche una modifica lessicale che rivela da parte di Ariosto un’attenzione non semplicemente esornativa: «... le varianti di questo canto offrono indirettamente alcuni spunti sulla ‘questione delle donne’, magari minimi, ma non privi di interesse: ad esempio in 3, 1 AB si leggeva: “Oh di che belle e gentil donne...”, mentre in C il secondo aggettivo viene sostituito con “saggie”». Casadei 1988: 135.

²⁸¹ Si veda Santoro 1989a: 153.

a personaggi femminili, n.d.a.] sono stati aggiunti solo nella terza edizione del 1532, come se Ariosto, dopo aver sperimentato lo scarso interesse di Ippolito (ormai morto) e quello di Alfonso occupato negli affari di Stato, si fosse rivolto allora a quel pubblico femminile rimastogli fedele, capeggiato da Isabella d'Este Gonzaga, ma a cui venivano ad associarsi altre donne aristocratiche, dotate di ampia esperienza ma sempre oscurate dagli uomini nel mondo della politica e nella vita pubblica.²⁸²

Deluso dai suoi dedicatari originari, insomma, in particolare dal cardinale Ippolito, Ariosto avrebbe quindi privilegiato il pubblico delle dame di corte, molto più bendisposto e favorevole al poema. La centralità e il ruolo di primo piano riservato ai personaggi femminili nello svolgimento e nello scioglimento finale delle vicende del poema, perciò, sarebbero anche conseguenza di questa rinnovata attenzione alle donne come pubblico d'elezione del *Furioso*.

282 Everson 2016: 214.

CAPITOLO III

I PERSONAGGI FEMMINILI E LA FINALITÀ EPICA

3.1 UN FILO FEMMINILE NEL LABIRINTO DELLA TRAMA

Rimane da analizzare, a questo punto, la funzione e il contributo dei personaggi femminili rispetto alla trama generale, in cui Ariosto rielabora i contenuti e i modi del romanzo cavalleresco medievale, innalzandoli con l'innesto di episodi tratti dai classici epici, Virgilio e Ovidio²⁸³ su tutti.

Per il tema che ci occupa il quadro che emerge risulta innovativo rispetto a entrambe le tradizioni, se solo osserviamo il ruolo e l'apporto delle donne sia all'azione romanzesca sia alla finalità epica, senza entrare qui nel dibattito sulla collocazione definitiva del *Furioso* all'interno di uno dei due generi, tanto più con la consapevolezza che tale questione era verosimilmente estranea all'orizzonte ideologico dell'autore, dal momento che il dibattito sui generi letterari emerse con più forza solo a partire dalla metà del XVI secolo. Basti dire che una corrente di studiosi ariosteschi interpreta il poema come un romanzo di cavalleria che progressivamente si trasforma in *epos* vero e proprio, mentre altri ribadiscono che l'inserzione di elementi epici non intacca affatto il carattere romanzesco dell'intera opera.²⁸⁴

In ogni caso, sia nella rivisitazione di *topoi* cavallereschi sia nell'imitazione di modelli classici, lo spazio riservato ai personaggi femminili e la loro autonomia sono più ampi e il loro ruolo risulta più complesso di quanto non

²⁸³ A tal proposito si vedano anche Javitch 2012a, Javitch 2012b e Javitch 2012c.

²⁸⁴ Si vedano in proposito Carne-Ross 1976, Javitch 2010, Parker 1979, Quint 1979, Sangirardi 2009, Zatti 1990.

avvenisse nei testi precedenti, pur nella struttura labirintica e policentrica del *Furioso*. L'azione complessiva del poema, infatti, è concepita, palesemente e sin dall'inizio, come una «tela» intessuta con diversi fili che ora si incrociano, ora si attorcigliano quasi a formare un cerchio²⁸⁵ (cioè con un movimento che si avvolge su sé stesso e impedisce qualsiasi progressione nell'azione, sia essa un'impresa bellica o una *quête* in cui sono impegnati gli eroi guerrieri, a volte per inseguire Angelica, per recuperare una spada, un'armatura o un cavallo), ora si interrompono del tutto.

Sin dai primi due canti, che danno il via alla narrazione, è possibile individuare un duplice movimento centripeto e centrifugo con Angelica al centro. Centripeto nel senso che Angelica appare come una sorta di calamita che attrae dapprima Rinaldo e Ferrau, poi Sacripante e, in seguito, l'eremita, i pirati, Orlando, ovviamente, e infine lo stesso Ruggiero, i quali abbandonano le imprese in cui erano impegnati per inseguirla. Premessa di questa deviazione dalle rispettive missioni epiche è l'eterogenesi dei fini rispetto a un primo proposito di re Carlo di utilizzare Angelica come mezzo, promettendola in premio a chi sconfiggesse più infedeli (I, 8-9: «Contrari ai voti poi furo i successi»). Questo effetto deviante si congiunge presto con il filo narrativo di cui è protagonista Bradamante, il cui scopo è quello di ritrovare Ruggiero.

Le due donne esordiscono, perciò, con un progetto chiaro: per l'una fuggire da Parigi e tornare nel Catai, evitando i vari pretendenti, per l'altra raggiungere l'amato. Le peripezie della trama le condurranno attraverso svariate vicende, avventure, pericoli, incontri, ma il loro obiettivo non cambierà mai. Invece gli uomini che appaiono nei primi due canti sono subito caratterizzati da un agire ben più erratico: Rinaldo insegue Angelica, ma più di una volta si trova alle prese con cavalieri rivali (Ferrau, Sacripante) che lo rallentano e lo distraggono; Ferrau è impegnato a recuperare l'elmo di Argalia e, dopo l'incontro con lo spirito del nemico morto, decide di conquistare l'elmo di Orlando; Sacripante e Pinabello sono in lacrime a causa di una donna che hanno perso, non importa

²⁸⁵ Esemplare il caso di Ferrau: «Pel bosco Ferrau molto s' avvolse, / e ritrovossi al fine onde si tolse» (I, 23, 7-8).

che fosse idealizzata e desiderata, come nel primo caso, o compagna legittima, come nel secondo.

L'impostazione dei primi due canti, destinata a confermarsi nello sviluppo della trama, mostra quindi le due protagoniste femminili caratterizzate dall'azione e da un tipo di movimento teso a un obiettivo concreto e ben definito, mentre gli uomini o sono statici, intenti a lamentare i propri casi sfortunati, oppure si muovono in modo caotico e inconcludente, distratti da imprese, venture e oggetti del desiderio inafferrabili e cangianti o bloccati dilemmaticamente dalla disgiuntiva fra l'amore e la guerra (caso di Ruggiero).

Non a caso, dopo il secondo canto Rinaldo non incontrerà mai più Angelica; Sacripante, Ferrau e Orlando la vedranno solo per volontà di lei; e Orlando se la ritroverà ancora una volta sul proprio cammino soltanto quando lui sarà già in preda alla follia e non potrà riconoscerla.

Nel corso del poema il potere seduttivo femminile agisce sui cavalieri, distogliendoli dai loro obiettivi epici sia sotto forma di finalità deliberata, come avviene per Alcina nei confronti di Ruggiero, sia in modo involontario, in particolare nel caso di Angelica, che però conduce una sua personale *quête*, a sua volta intralciata dagli interventi dei pretendenti. D'altro canto la fortuna è onnipresente come intralcio alle azioni dei cavalieri senza necessità di alcun intervento femminile, mentre in altri casi la donna agisce a sostegno delle imprese cavalleresche, quando non le realizza direttamente in prima persona.

3.2 FUNZIONI FEMMINILI DEVIANTI E COADIUVANTI

Senza pretendere, quindi, di comprimere in una struttura lineare una trama complessa e irriducibile a schemi fissi, possiamo distinguere alcune funzioni (*f*) che intervengono sull'evoluzione della trama per isolare tendenze generali in grado di suffragare la nostra teoria. Si individuano così una FUNZIONE COADIUVANTE (*fC*) e una FUNZIONE DEVIANTE (*fD*), che a sua volta si può ulteriormente classificare:

- fDs* in soccorso di un personaggio, sia maschile o femminile;
- fDp* per una passione sensuale, verso personaggi femminili o maschili;
- fDo* per onore, orgoglio o per ottenere un oggetto desiderato;
- fDm* per un intervento magico;
- fDa* altre motivazioni che distolgono l'eroe.

In 13 occasioni uno o più eroi sono distolti dal loro cammino per operare una forma di SOCCORSO: in 7 casi è una donna che riceve aiuto (Ginevra da Rinaldo, Ullania da Marfisa Bradamante e Ruggiero), ma spesso l'eroe che la soccorre aveva già deviato rispetto al proprio impegno epico, come succede appunto a Orlando, che rinvia la ricerca di Angelica per salvare prima Olimpia e poi Isabella; oppure a Madricardo e Rodomonte, che per salvare Doralice interrompono la lite con Ruggiero e Marfisa. Negli altri 6 casi sono personaggi maschili ad aver bisogno di aiuto, da quelli minori come Ricciardetto e Zerbino agli stessi paladini, quali Brandimarte e Orlando.

Sono 18, invece, le occasioni in cui un eroe si lascia sviare dalla PASSIONE AMOROSA, rappresentata per 15 volte da una donna, che in 9 casi è Angelica, in grado di allontanare più volte dai rispettivi doveri sia Orlando sia Rinaldo sia Ruggiero, il quale addirittura per lei si dimentica anche di Bradamante:

Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto
questo crudele e traditore Amore,
poi ch'ad Orlando può levar del petto
la tanta fé che debbe al suo signore?

Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,
e de la santa Chiesa difensore:
or per un vano amor, poco del zio,
e di sé poco, e men cura di Dio.
(IX, 1)

Oh troppo cara, oh troppo escelsa preda
per sì barbare genti e sì villane!
O Fortuna crudel, chi fia ch'il creda,
che tanta forza hai ne le cose umane,
che per cibo d'un mostro tu conceda
la gran beltà, *ch'in India il re Agricane
fece venir da le caucasee porte*
con mezza Scizia a guadagnar la morte?

La gran beltà che fu da Sacripante
posta inanzi al suo onore e al suo bel regno;
la gran beltà ch'al gran signor d'Anglante
macchiò la chiara fama e l'alto ingegno;
la gran beltà che *fe' tutto Levante*
sottosopra voltarsi e stare al segno,
ora non ha (così è rimasa sola)
chi le dia aiuto pur d'una parola.
(VIII, 62-63)

Questa stessa funzione deviante, peraltro, è svolta in 3 episodi da Ruggiero nei confronti di Bradamante, che è l'unico eroe di sesso femminile soggetto al desiderio amoroso.

In altre 20 occasioni, invece, la deviazione è motivata da una QUESTIONE DI ONORE o di prestigio oppure dalla parola data: sia la lite per un cavallo (Baiardo o Frontino) o per un'armatura oppure semplicemente il dissidio su chi sia più valente in combattimento. Sono quattro invece gli episodi in cui è la MAGIA – del vecchio Atlante e, in un caso, della Fata Bianca e della Fata Nera – a ritardare l'azione dei cavalieri e trattenerli contro la loro volontà.

Altre 13 volte, infine, le cause sono svariate e impossibili da raccogliere in categorie specifiche: si va dalla tempesta che colpisce Marfisa e i suoi compagni al naufragio di cui è vittima Ruggiero, dal furto di Rabicano subito da Astolfo all'ambizione dei genitori di Bradamante. Solo in quattro di questi casi la responsabilità della deviazione è femminile, due volte delle "femmine omicide" e altre due della donna di Pinabello, con la sua capricciosa legge.

Quanto alla funzione coadiuvante, per 11 volte è una donna, spesso una maga, a favorire l'azione epica o indirizzarla verso lo scioglimento; in due casi la stessa Angelica (o la sua immagine fittizia), per la solita eterogenesi dei fini, attira prima Rinaldo e poi Orlando verso Parigi, dove possono contribuire almeno in parte alla causa cristiana.

L'azione femminile, dunque, non è sempre deviante né gli interventi devianti sono solo quelli femminili. Quantitativamente, anzi, prevalgono le cause di distrazione di altro tipo – armi, cavalli, duelli, venture, interventi magici – e, d'altro canto, anche a un personaggio maschile come Ruggiero è affidata la funzione di sviare un eroe dai suoi doveri di campione della cristianità, quando Bradamante affronta il dilemma (II, 63-64) se rispettare «l'onore e il debito» verso re Carlo oppure tener dietro a «l'amoroso foco» che la incalza e che infine decide di seguire (II 65). Peraltro donzelle e fate in più di un'occasione con le loro azioni sono funzionali alla risoluzione di un intreccio e all'evoluzione epica.

Il carattere labirintico e del poema si rispecchia anche nella molteplicità di motivazioni che, in più di un episodio, spingono i cavalieri (Rinaldo, Orlando, Astolfo, Ruggiero) a realizzare un'impresa: a volte la passione e il desiderio si uniscono all'etica cavalleresca (Ruggiero che salva Angelica), altre volte l'onore e il prestigio si sommano al dovere di difendere i deboli (Rinaldo che salva Ginevra per la voglia di brillare «in qualche fatto egregio», IV 55). Quasi sempre un inseguimento o una ventura innescano altri movimenti, in una dinamica potenzialmente senza fine. La sparizione prolungata di Orlando, per esempio, provoca l'abbandono del campo da parte di Brandimarte, che parte per ritrovarlo, e poi di Fiordiligi, che a sua volta si mette alla ricerca dell'amato marito:

Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre,
ne la stagion che la frondosa vesta
vede levarsi e discoprir le membre
trepida pianta, fin che nuda resta,
e van gli augelli a strette schiere insembre,
Orlando entrò ne l'amorosa inchiesta;
né tutto il verno appresso lasciò quella,

né la lasciò ne la stagion novella.
(IX, 7)

Per parte sua la ricerca orlandiana di Angelica finisce per allacciarsi all'impresa dell'isola di Ebuda, contro l'empio costume di offrire bellissime fanciulle in pasto all'orca, e si intreccia per due volte, per i voleri del caso, con il destino di Olimpia, che il conte è lesto ad aiutare «come umano e pien di cortesia» (IX, 20, 7).

Sia donne sia uomini, quindi, di volta in volta allontanano o accelerano la conclusione della vicenda generale, spesso anche involontariamente. Solo nel caso di Angelica e di Bradamante la tendenza è chiara e costante dall'inizio alla fine del poema. La principessa del Catai è l'elemento anti-epico per eccellenza; la figlia di Amone e Beatrice, invece, è lo strumento attraverso cui si possono realizzare le finalità teleologiche della trama. Queste due figure, perciò, saranno trattate specificamente negli ultimi due capitoli.

3.3 VIZI E VIRTÙ FEMMINILI AL SERVIZIO DELLA TRAMA EPICA

Se la Fortuna, a volte identificata con la stessa Angelica, interviene capricciosamente ora aiutando ora intralciando, le personificazioni in forma femminile dei vizi agiscono nel poema in favore dei cristiani. Così la Discordia «altiera» (XVIII, 26,1) e «implacabil» (XVIII, 28,1), su ordine dell'angelo Michele, porta scompiglio nel campo saraceno (XVIII, 26 ssg.) in combutta con la Superbia e «l'afflitta e sconsolata Gelosia» (XVIII, 28,5), accendendo l'ira di Rodomonte quando il nano che accompagnava Doralice gli rivela il ratto della donna per opera di Mandricardo:

Rispose il nano: -- Né più tua né mia
donna dirò quella ch'è serva altrui.
Ieri scontrammo un cavallier per via,
che ne la tolse, e la menò con lui. --
A quello annunzio *entrò la Gelosia,*
fredda come aspe, et abbracciò costui.
Séguita il nano, e narragli in che guisa
un sol l'ha presa, e la sua gente uccisa.

L'acciaio allora la Discordia prese,
e la pietra focaia, e picchiò un poco,
e l'esca sotto la Superbia stese,
e fu attaccato in un momento il fuoco;
e sì di questo l'anima s'accese
del Saracin, che non trovava loco:
sospira e freme con sì orribil faccia,
che gli elementi e tutto il ciel minaccia.
[...]

La Discordia ch'udì questo pensiero,
guardò, ridendo, la Superbia, e disse
che volea gire a trovare un destriero
che gli apportasse *altre contese e risse;*
e far volea sgombrar tutto il sentiero,
ch'altro che quello in man non gli venisse:
e già pensato avea dove trovarlo.
Ma costei lascio, e torno a dir di Carlo.
(XVIII, 33-37)

Le tre allegorie agiscono di concerto e si coordinano per ottenere il risultato voluto: Gelosia ancora con un abbraccio serpentino, caratteristica di

altri mostri femminili analizzati in precedenza, Superbia come una fiamma e Discordia nelle vesti di regista dell'operazione. Ancora Discordia è protagonista di una scena di sapore comico, quando subisce un'aggressione violenta in piena regola da parte dell'angelo Michele (XXVII 45 ssg.), infuriato perché l'esercito pagano non è in preda a dissidi interni e anzi ha attaccato ancora una volta i cristiani:

Al monister, dove altre volte avea
la Discordia veduta, drizzò l'ali.
Trovolla ch'in capitulo sedea
a nuova elezion degli ufficiali;
e di veder diletto si prendea,
volar pel capo a' frati i breviali.
Le man le pose l'angelo nel crine,
e pugna e calci le diè senza fine.

*Indi le roppe un manico di croce
per la testa, pel dosso e per le braccia.*
Mercé grida la misera a gran voce,
e le genocchia al divin nunzio abbraccia.
Michel non l'abbandona, che veloce
nel campo del re d' Africa la caccia;
e poi le dice: -- Aspettati aver peggio,
se fuor di questo campo più ti veggio. –
(XXVII, 37-38)

Un attacco così crudo suscita da un lato un effetto di straniamento, dal momento che proviene da un angelo di dio, ma soprattutto è in aperta contraddizione con l'apostrofe posta all'esordio del canto V (ott. 1-3) contro la violenza degli uomini ai danni delle donne. È pur vero che in punta di diritto né Michele è propriamente un uomo né Discordia è una donna, ma entrambi i personaggi sono rappresentati in forma umana e riproducono una tipica scena di violenza domestica, in cui il maschio punisce la femmina che non ha portato a termine a dovere il compito assegnatole. La reazione di Discordia – sotto forma di contese su donne, armi, cavalli – è duplice, da un lato obbedisce agli ordini, suscitando di nuovo scontri e divisioni nel campo saraceno, dall'altro gode del caos e del disordine e celebra in modo selvaggio insieme a Superbia lo scompiglio che ha creato, con risa, corse, salti e grida:

Di ciò *si ride* la Discordia *pazza*,
che pace o triegua omai più teme poco.
Scorre di qua e di là tutta la piazza,
né può trovar per allegrezza loco.
La Superbia con lei *salta e gavazza*,
e legne et esca va aggiungendo al fuoco:
e *grida* sì, che fin ne l'alto regno
manda a Michel de la vittoria segno.
(XXVII, 100)

Una sorta di sabba infernale e scomposto, sottolineato dal verbo “gavazzare”, proprio del linguaggio comico-realistico, in cui si manifesta una volta di più la faccia oscura e bacchica di un femminile che nel poema include tutta la gamma delle sfumature, dall’abietto al sublime.

All’estremo opposto, anche personaggi che incarnano pienamente l’ideale di virtù, come Fiordiligi, con la sua *quête* privata di Brandimarte, e Isabella, che mette temporaneamente fuori gioco Rodomonte con il proprio sacrificio, contribuiscono a loro volta alla causa cristiana, ma quella che più di tutte, se si esclude la protagonista Bradamante, incide nel disegno epico del poema è certamente Marfisa.

3.4 LA SCELTA DI CAMPO DI MARFISA

Un apporto decisivo alla risoluzione del filone epico del poema giunge proprio dalla guerriera pagana, la quale attraverso le situazioni che la vedono coinvolta evolve notevolmente sotto il profilo caratteriale, fino all'agnizione in cui scopre di essere la sorella gemella di Ruggiero e di avere origini cristiane.

È questo un momento cruciale per lo sviluppo della trama, perché segna il passaggio definitivo di Marfisa nel campo dei paladini di Re Carlo, anticipa il cambio di schieramento di Ruggiero e sancisce l'alleanza fra le due cognate, che da questo momento diventano inseparabili e lo saranno fino alla fine del *Furioso* e oltre.

La reazione della *virgo bellatrix* è perfettamente coerente con il personaggio, perché di fronte ai torti subiti dal padre Ruggieri e dalla madre Galiziella il suo impulso immediato è vendicarsi di Agramante, rimproverando peraltro il fratello di essere ancora «al soldo suo ne la sua corte»:

Poi che 'l fratello al fin le venne a dire
che 'l padre d'Agramante e l'avo e 'l zio
Ruggiero a tradigion feron morire,
e posero la moglie a caso rio;
non lo poté più la sorella udire,
che lo 'nterroppe, e disse: -- Fratel mio
(salva tua grazia), avuto hai troppo torto
a non ti vendicar del padre morto.

Se in Almonte e in Troian non ti potevi
insanguinar, ch'erano morti inante,
dei figli vendicar tu ti dovevi.
Perché, vivendo tu, vive Agramante?
Questa è una macchia che mai non ti levi
dal viso; poi che dopo offese tante
non pur posto non hai questo re a morte,
ma vivi al soldo suo ne la sua corte.

Io fo ben voto a Dio (ch'adorar voglio
Cristo Dio vero, ch'adorò mio padre)
che di questa armatura non mi spoglio,
fin che Ruggier non vendico e mia madre.

E vo' dolermi, e fin ora mi doglio,
di te, se più ti veggo fra le squadre
del re Agramante o d'altro signor Moro,
se non col ferro in man per danno loro. --

Oh come a quel parlar leva la faccia
la bella Bradamante, e ne gioisce!
E conforta Ruggier che così faccia
come Marfisa sua ben l'ammonisce;
e venga a Carlo, e conoscer si faccia,
che tanto onora, lauda e riverisce
del suo padre Ruggier la chiara fama,
ch'ancor guerrier senza alcun par lo chiama.

(XXXVI, 76-79)

Il discorso severo della sorella richiama ancora una volta Ruggiero ai suoi doveri, ma il cavaliere avrà bisogno di completare la propria formazione e vivere l'esperienza del naufragio prima di accettare una nuova realtà. Marfisa, invece, è pronta da subito a ripudiare la sua antica militanza, perché non può sopportare la contraddizione di combattere per un nemico della sua famiglia.

L'ultimo passo della sua evoluzione da cavaliere errante a guerriera cristiana è la sottomissione a Carlo Magno: la terribile guerriera si inginocchia, per la prima volta in vita sua, davanti a un uomo, riconoscendo il valore dell'imperatore, che l'accoglie come fosse una figlia e lui stesso le fa da padrino nel sacramento del battesimo. Non si tratta di una sottomissione che riduca il valore guerriero della donna – che anzi sarà decisiva nella sconfitta dei mori, insieme alla cognata – ma del segno esteriore che sancisce la sua inclusione in un consesso di cavalieri e paladini da cui fino a questo momento era esclusa. A rigore, infatti, Marfisa non rispondeva neppure all'autorità di Agramante, visto che non aveva aderito formalmente alla chiamata alle armi dell'esercito pagano.

Nei canti XXXVIII e XXXIX si manifesta chiaramente il contributo femminile alla finalità epica. Il duello fra Rinaldo e Ruggiero fuori dalle mura di Arles non porta a nessun risultato, anche perché il campione saraceno esita a colpire il fratello della donna amata. Quando Agramante viola i termini del patto e muove con tutto l'esercito, Marfisa e Bradamante entrano in battaglia, fanno una strage e provocano la rotta dei nemici, incalzandoli fino ad Arles:

*Marfisa cacciò l'asta per lo petto
al primo che scontrò, due braccia dietro:
poi trasse il brando, e in men che non l'ho detto,
spezò quattro elmi, che sembrâr di vetro.
Bradamante non fe' minore effetto;
ma l'asta d'or tenne diverso metro:
tutti quei che toccò, per terra mise;
duo tanti fur, né però alcuno uccise.*

*Questo sì presso l'una all'altra fêro,
che testimonie se ne fur tra loro;
poi si scostaro, et a ferir si diero,
ove le trasse l'ira, il popul Moro.
Chi potrà conto aver d'ogni guerriero
ch'a terra mandi quella lancia d'oro?
o d'ogni testa che tronca o divisa
sia da la orribil spada di Marfisa?
(XXXIX, 12-13)*

*Non però si fermâr; ma ne la frotta
degli altri che fuggivano cacciârsi,
di qua di là facendo ad ogni botta
molti cader senza mai più levarsi.
A mal partito era la gente rotta,
che per fuggir non potea ancor salvarsi;
ch'Agramante avea fatto per suo scampo
chiuder la porta ch'uscia verso il campo,
(XXXIX, 70)*

In campo aperto dunque risaltano le imprese delle due cognate, paragonate ora a due fiumi in piena, ora a due leopardi, e in particolare emerge la ferocia di Marfisa che con la spada spezza elmi e trancia di netto la testa ai nemici. Di tutti i cavalieri che combattono nel campo cristiano, le due donne sono quelle che occupano più spazio e rivestono un ruolo di primo piano:

*De la gran moltitudine ch' uccisa
fu da ogni parte in questa ultima guerra
(ben che la cosa non fu ugual divisa;
ch'assai più andâr dei Saracin sotterra
per man di Bradamante e di Marfisa),
se ne vede ancor segno in quella terra;
che presso ad Arli, ove il Rodano stagna,
piena di sepulture è la campagna.
(XXXIX, 72)*

Una volta tornate a Parigi, sarà ancora Marfisa a sostenere Bradamante, facendole da confidente e assicurandola del fatto che Ruggiero non la abbandonerebbe mai e, se lo facesse, ci penserà lei a convincerlo o a punirlo:

[...]

Poi con Marfisa ritornò a dolerse
del suo fratel che le ha la fede rotta:
con lei grida e si sfoga, e le domanda,
piangendo, aiuto, e se le raccomanda.

Marfisa si restringe ne le spalle,
e, quel sol che pò far, le dà conforto;
né crede che Ruggier mai così falle,
ch'a lei non debba ritornar di corto.
E se non torna pur, sua fede dàlle,
ch'ella non patirà sì grave torto;
o che battaglia piglierà con esso,
o gli farà osservar ciò c'ha promesso.

(XLII, 26-27)

Dopo che Bradamante ha fallito nel tentativo di sconfiggere il suo pretendente, Marfisa difende i diritti del fratello assente contro Leone e si dichiara pronta a combattere a duello con la stessa Bradamante; e da ultimo è lei stessa a sfidare il cavaliere misterioso, prima di scoprire che si tratta proprio del fratello. Nelle situazioni di difficoltà, dunque, la risposta naturale di Marfisa è l'uso delle armi, il duello, con cui la guerriera è convinta di poter rimuovere qualsiasi ostacolo.

Rispetto ai modelli letterari cui è ispirato e al precedente boiardesco, però, nella trama del *Furioso* il personaggio subisce un'evoluzione significativa, innanzitutto perché occupa uno spazio di gran lunga più considerevole e si rivela un personaggio di primaria importanza nello scioglimento della vicenda. Per di più, a differenza della Camilla virgiliana il suo destino non è una morte tragica, che metta fine a un'anomalia inaccettabile fuori dalla realtà mitica, e neppure la riduzione a personaggio grottesco, fonte di intermezzi insoliti e comici. Il dramma della scoperta delle proprie origini e il trauma della recuperata identità cristiana elevano il personaggio di Marfisa ben al di sopra delle guerriere e gigantesse proprie della tradizione canterina e gli forniscono

uno spessore narrativo del tutto nuovo, grazie al quale la sua presenza si rafforza man mano che il poema si avvia verso la fine e il suo ruolo, accanto alla cognata Bradamante, si dimostrerà decisivo persino oltre i confini del *Furioso*, in base alle profezie che la vedranno impegnata insieme all'antica compagna d'armi nel vendicare l'uccisione di Ruggiero.

È proprio con le figure di Bradamante e Angelica, però, che il poema di Ariosto si distingue da tutta la tradizione precedente nella rappresentazione della donna in un contesto epico-cavalleresco. Tale conclusione verrà meglio precisata dalla concreta schedatura delle funzioni svolte dalle donne nella teleologia epica.

FUNZIONI RISPETTO ALLA FINALITÀ EPICA DEL *FURIOSO*

f_C funzione Coadiuvante,

f_D funzione Deviante, ulteriormente classificabile in:

f_{Ds} in soccorso di un personaggio, sia maschile o femminile;

f_{Dp} per una passione sensuale, verso personaggi femminili o maschili;

f_{Do} per onore, orgoglio o per ottenere un oggetto desiderato;

f_{Dm} per un intervento magico;

f_{Da} altre motivazioni che distolgono l'eroe.

f_C

> 11 occorrenze

Figura coadiuvante	Situazione o personaggio su cui agisce
ANGELICA	La sua immagine guida Rinaldo a Parigi (eterogenesi dei fini)
BRADAMANTE	Ruggiero
MELISSA	Astolfo e Ruggiero
LOGISTILLA	Astolfo e Ruggiero
ANGELICA	libera alcuni cavalieri dal palazzo di Atlante (XII)
ANGELICA	Orlando torna a Parigi alla sua ricerca fa strage di nemici (eterogenesi dei fini)
ANGELICA	Medoro
DORALICE	convince Rodomonte e Mandricardo a tornare a combattere
MELISSA	interrompe il duello fra Rinaldo e Ruggiero
FIORDILIGI	riconosce Orlando pazzo e permette ad Astolfo di restituirgli il senno
MELISSA	soccorre Ruggiero che vuole lasciarsi morire di fame

fDs

> 13 occorrenze

Figura deviante	Situazione o personaggio su cui agisce
GINEVRA	Rinaldo
OLIMPIA	Orlando, che stava cercando Angelica
ANGELICA	Ruggiero, che vagava per il mondo
ISABELLA	Orlando, che stava cercando Angelica
DORALICE	Rodomonte
RICCIARDETTO	Ruggiero e Bradamante
ZERBINO	Orlando
MALAGIGI E VIVIANO	Ruggiero e poi Marfisa
DORALICE	Rodomonte e Mandricardo, che rinviavano la lite con Ruggiero e Marfisa
ORLANDO	Brandimarte e Fiordiligi
SENAPO	Astolfo
BRANDIMARTE E FIORDILIGI	Bradamante
ULLANIA	Marfisa, Bradamante e Ruggiero

fDp

> 18 occorrenze

Figura deviante	Situazione o personaggio su cui agisce
ANGELICA	Rinaldo
RUGGIERO	Bradamante
ALCINA	Ruggiero
ANGELICA	Orlando
ANGELICA	Ruggiero
ANGELICA	Orlando Sacripante Ferrau
RUGGIERO	Bradamante
DORALICE	Mandricardo
ORRIGILLE	Grifone
ANGELICA	Orlando (pazzia)
DORALICE	Rodomonte e Mandricardo
ANGELICA	Rinaldo, che la cerca
ISABELLA	Rodomonte, che aveva già lasciato la guerra
ANGELICA	Medoro, che abbandona la guerra
RUGGIERO	Bradamante lo aspetta e si finge malata
ANGELICA	Sacripante, che va a cercarla in India
BRADAMANTE	Ruggiero che esita a scontrarsi con Rinaldo
ANGELICA	Rinaldo che lascia di nuovo Parigi per ritrovarla

fDo > 20 occorrenze

Figura o situazione deviante	Situazione o personaggio su cui agisce
elmo	Ferraù
Baiardo	Rinaldo
elmo	Orlando e Ferraù
vendetta su Orlando	Mandricardo
Caligorante	Astolfo
Orrilo	Astolfo
vendetta di Medoro	Zerbino
duello perso con Marfisa	Zerbino
vendetta su Pinabello	Bradamante, che perde la strada
sfida di Mandricardo	Orlando
liti per onore, armi e donna	Campo saraceno
punizione di Brunello	Marfisa
scelta di Doralice	Rodomonte
possesso dell'armatura	Ruggiero e Mandricardo
prestigio di cavaliere	Rinaldo e Guidone
Baiardo	Rinaldo e Gradasso
sconfitta con Bradamante	Rodomonte che si ritira in una grotta
Ruggiero	Bradamante e Marfisa (equivoco)
impegno con Agramante	Ruggiero ritarda il battesimo
gara di cortesia con Leone	Ruggiero rinuncia a Bradamante

fDm

> 4 occorrenze

Figura deviante	Situazione o personaggio su cui agisce
ATLANTE	Ruggiero e altri cavalieri
ATLANTE	Ruggiero, Orlando, Bradamante e altri cavalieri
FATA BIANCA E FATA NERA	Grifone e Aquilante
ATLANTE	Astolfo

 fDa

> 13 occorrenze

Figura, oggetto o situazione deviante	Situazione o personaggio su cui agisce
Pinabello	Bradamante
desiderio di viaggio	Ruggiero in sella all'ippogrifo
tempesta	Marfisa, Astolfo, Sansonetto Grifone Aquilante
femmine omicide	Marfisa, Astolfo, Sansonetto Grifone Aquilante
femmine omicide	Guidone
legge della donna di Pinabello	Sansonetto, Guidone, Grifone, Aquilante
furto di Rabicano	Astolfo
donna di Pinabello	Ruggiero e Bradamante
famiglia	Bradamante
ferite in duello	Ruggiero
rocca di Tristano	Bradamante
naufragio	Ruggiero
ambizione dei genitori	Bradamante

CAPITOLO IV

LA RIVOLUZIONE DI ANGELICA

4.1 IL FEMMINILE ROMANZESCO CHE OSTACOLA IL FINE EPICO

Uno dei due personaggi che incarnano la straordinaria centralità femminile dell'*Orlando Furioso* è Angelica. La bellissima principessa del Catai – oggetto del desiderio per eccellenza e pedina che nella sua fuga attrae quasi tutti gli altri pezzi in gioco – nel corso del poema si rivela in realtà soggetto: fra i vari cavalieri che incontra, valuta, scarta e sceglie secondo il suo criterio personale e conduce una *quête* per la libertà e l'indipendenza, incurante dei valori tradizionali della cavalleria cui si oppone incarnando un'etica del tutto nuova, improntata alla realizzazione individuale. La sua azione, dunque, porta il caos e mette in crisi in particolare lo schieramento cristiano:

Se Bradamante, sulla quale poggiano le fondamenta del tema dinastico, si può definire un personaggio cosmico, Angelica è un personaggio caotico: il desiderio da lei provocato sconvolge le basi della narrazione cavalleresca tradizionale, allontanando gli eroi dalla corte e facendo sì che perfino i migliori (Orlando per tutti) dimentichino il loro dovere nei confronti dell'imperatore e soprattutto della fede; e, quando infine Angelica non si limita a suscitare l'amore ma lo sperimenta in prima persona, la sua scelta costituisce un'altrettanto grave infrazione al codice, dal momento che ricade sul «vilissimo barbaro» Medoro.²⁸⁶

Rispetto al finalismo epico del poema, il suo ruolo è quello di sviare i cavalieri dalle loro missioni, ritardarli e farli confondere; e, come forse nessuna donna della letteratura prima di lei, è caratterizzata dal continuo movimento, un dinamismo frenetico e centrifugo che innesca l'intera azione coinvolgendo i

286 Carocci 2016: 4.

paladini di Carlo Magno e i guerrieri di Agramante in una giostra vorticosa:

la ricerca di Angelica – allo scopo di possederla – è il motivo principale delle azioni dei protagonisti, e quindi il punto di partenza della tela della narrazione, tanto in Boiardo quanto in Ariosto. Angelica, da parte sua, è in costante movimento: ed è proprio il suo vagare da un luogo all'altro, sfuggendo ora l'uno ora l'altro pretendente, che determina gli spostamenti e gli eventi del romanzo, e il congiungersi e lo scontrarsi dei personaggi. Soprattutto, però, a un livello più profondo, Angelica incarna lo spirito dell'universo cavalleresco dopo Boiardo: un universo rivoluzionato dalla presenza dell'amore, o più precisamente del desiderio amoroso. Di questo sentimento – che porta con sé nuovi ideali e nuove tipologie di avventure – Angelica è il simbolo: incarna il perturbante femminile, l'oggetto del desiderio, sempre inseguito, sempre sfuggente. Un vero e proprio emblema della femminilità.²⁸⁷

Diversamente dalle figure tradizionali dell'epica – Elena di Troia, Lavinia, la schiava Briseide – che provocavano conflitti attraverso la loro funzione statica di trofeo in palio per il vincitore, e anche dall'Angelica dell'*Inamoramento de Orlando*, pure lei assediata e dunque preda immobile di eserciti guidati da uomini, la fanciulla che fugge all'inizio del *Furioso* mette in crisi, proprio con il suo moto, il meccanismo della guerra. Le figure femminili dei poemi classici erano, infatti, funzionali al conflitto, lo potevano osservare da lontano o subire direttamente, ma non interferivano con il suo sviluppo; nel caso di Angelica, invece, una donna in azione, capace di prendere l'iniziativa e liberarsi delle tutele maschili (nell'antefatto del poema, il duca Namò), crea scompiglio tra i cavalieri.

Il fascino della figlia di Galafrone agisce pure sui pagani Sacripante e Ferrau, ma ne sono principalmente vittime i due cavalieri simbolo dell'esercito di Carlo Magno, i cugini Orlando e Rinaldo. Quest'ultimo esordisce nel poema inseguendo a piedi Angelica e *en passant* il cavallo Baiardo, che a sua volta era sulle tracce di lei; nel canto II rientra a Parigi solo in seguito alla notizia falsa che segnala la fanciulla in viaggio verso la capitale, e da questo punto in poi insegue le sue venture, sempre con il segreto desiderio di farsi onore per conquistare la dama, che invece non rivedrà mai.

²⁸⁷ Carocci 2016: 1.

Quanto a Orlando, nel canto VIII il pensiero della donna amata e un sogno in cui la vede in pericolo lo spingono ad abbandonare Parigi, nonostante la città sia assediata dai mori, per impegnarsi in una lunga ricerca, con indosso una sopravveste nera che aveva conquistato anni prima a un capo arabo sconfitto. Il paladino, dunque, non solo rinuncia alla difesa della Francia cristiana, ma addirittura assume l'aspetto di un pagano per condurre un'inchiesta amorosa che lo porterà a vagare per tutta l'Europa. Come se non bastasse, la sua scomparsa provoca la partenza del fedele amico Brandimarte, che a sua volta lascia le schiere cristiane, come conseguenza indiretta del desiderio suscitato da Angelica.

Nel suo percorso, Orlando – che salva Olimpia e cade vittima del palazzo di Atlante (XI, 80-83; XII, 4-8) – è completamente assorbito dalla ricerca, tanto che affronta scaramucce guerresche, salva Isabella (XIII, 3-31) e Zerbino (XXIII, 53-69), si scontra con Mandricardo sempre nelle more della sua missione, come una deviazione dalla propria strada guidata dal desiderio. Il rapporto fra amore e guerra, dunque, si inverte e l'eroe trova solo “per caso” le battaglie, cercando Angelica (XII 85-89). Il culmine della deviazione è rappresentato ovviamente dalla pazzia di Orlando, che perde il senno dopo avere scoperto che la donna che ama ha sposato un fante saraceno. Si spiega così che Ariosto arrivi a comparare il suo effetto su Orlando a quello di Dalila su Sansone (XXXIV, 62, 5-8 e 64, 5-6).

Il filo di Angelica, nel ricongiungersi con quello di Orlando, fa però divaricare il destino dell'amore da quello della guerra sia attraverso la follia dell'eroe sia per il ritorno in India della stessa fanciulla, che sparisce di fatto dal poema. Il cerchio si chiude contraddicendo frontalmente i piani di Carlo Magno.

Vale la pena, però, di riflettere più specificamente sul carattere della deviazione rappresentata da Angelica.

4.2. DA OGGETTO DEL DESIDERIO A SOGGETTO DESIDERANTE

«Nel *Furioso* la «fuga» non è indirizzata verso alcuna meta (fino a quando non si definirà il progetto del «ritorno»), né è motivata dalla spinta verso nuove esperienze e nuove avventure: essa è soprattutto azione e simbolo di rifiuto, di protesta»,²⁸⁸ scriveva Mario Santoro. Angelica, quindi, che è manifestazione perfetta della donna-oggetto ancor più che nell'*Inamoramento*, attraverso la fuga si oppone al sistema di valori dei cavalieri, per ribadire la propria indipendenza e «farsi artefice e protagonista del proprio destino».²⁸⁹ Secondo l'ottica cavalleresca del vassallaggio, che prevede una ricompensa per le imprese compiute dall'eroe, il suo rifiuto appare inconcepibile, ma invece diventa del tutto logico se si ammette la libertà di scelta e l'autonomia femminili.

Estranea al conflitto in atto fra cristiani e musulmani, in cui si era ritrovata coinvolta suo malgrado, paradossalmente Angelica, al contrario dei suoi inseguitori irretiti dalla sensualità muliebre, per buona parte della narrazione si mostra immune alla passione amorosa, quasi secondo il *topos* della “dama sdegnosa”; ma il suo rifiuto non è un gioco delle parti, che prelude al cedimento finale, quanto invece lo strumento per rivendicare la propria indipendenza:

[...] appare chiaro il posto privilegiato che il tema della difesa della donna e del suo riscatto occupa nella cognizione ariostesca della società contemporanea, sottesa alla mitografia del poema. Su questa prospettiva il personaggio di Angelica acquista perciò, a nostro avviso, una misura esemplare di protesta, di contestazione e di riscatto.²⁹⁰

Al desiderio sessuale dei pretendenti, infatti, la fanciulla oppone una volontà di fuga che si concretizza progressivamente in un progetto di ritorno a casa e passa dalla tentazione, quasi un riflesso condizionato, di affidarsi a un accompagnatore che la protegga, alla scelta lucida di muoversi da sola bastando

288 Santoro 1983: 64.

289 Santoro 1983: 66.

290 Santoro 1983: 71.

a sé stessa. In questo dettaglio emerge innanzitutto il carattere rivoluzionario del personaggio, che sviluppa sì quello creato magistralmente da Boiardo, ma se ne distacca con decisione. L'Angelica boiardesca, infatti, era una dama altera, che giocava con i suoi ammiratori, assegnava loro imprese impossibili e li teneva in sospenso, esercitando capricciosamente il proprio fascino. Nel *Furioso*, invece, la principessa del Catai si mostra insofferente alle attenzioni di cui è fatta oggetto e quando utilizza le armi della seduzione lo fa con il solo obiettivo di realizzare il proprio progetto personale di evasione:

Angelica incarna dunque l'oggetto del desiderio sempre agognato e mai raggiunto: è l'emblema di una femminilità nuova, che determina reazioni nuove. Se i rapporti di genere si possono vedere, all'interno dell'universo letterario, come rapporti di potere, davanti al personaggio di Angelica i termini tradizionali del romanzo cavalleresco risultano di certo invertiti: non soltanto nel suo caso (e fondamentalmente solo nel suo) il potere è dalla parte femminile, ma è la prima volta che l'intera struttura narrativa è imperniata non sulle gesta di un qualche cavaliere, bensì sulle azioni di un personaggio femminile, alle quali tutti gli altri personaggi (maschili) reagiscono. Né la sua relazione con l'altro sesso si esaurisce in un rapporto a senso unico, per cui a una reazione passiva di Angelica (la fuga) si contrappongono le azioni attive dei cavalieri, che la cercano, combattono per lei, affrontano pericolose missioni dietro sua richiesta.²⁹¹

Come sostiene Shemek, nel poema emerge un conflitto irriducibile fra l'idea di femminilità trasmessa dallo sguardo maschile, sostanzialmente vista come oggetto e preda, e la possibilità di uno spazio di autonomia per la donna:

For the rest of her existence in the poem, Angelica remains the cipher of a femininity that resides in the eye of male desire. Her moments of autonomous action occur only when she recedes from the gaze in flight, or becomes completely invisible by virtue of magic.²⁹²

Non a caso nel canto I Rinaldo convince Ferraù a rinviare il duello per inseguire la fanciulla e averla «in potestate» e solo dopo scontrarsi per stabilire

291 Carocci 2016:4.

292 Shemek 1998: 58

di chi «esser de'»; poco più avanti Sacripante, nella celebre metafora della rosa, teorizza che sottraendole la sua verginità «a donna non si può far cosa / che più soave e più piacevol sia, / ancor che se ne mostri disdegnosa»:

Quanto fia meglio, amandola tu ancora,
che tu le venga a traversar la strada,
a ritenerla e farle far dimora,
prima che più lontana se ne vada!
Come l'avremo in potestate, allora
di ch'esser de' si provi con la spada:
non so altrimenti, dopo un lungo affanno,
che possa riuscirci altro che danno. –
(I, 20)

Corrò la fresca e matutina rosa,
che, tardando, stagion perder potria.
So ben ch'a donna non si può far cosa
che più soave e più piacevol sia,
ancor che se ne mostri disdegnosa,
e talor mesta e flebil se ne stia:
non starò per repulsa o finto sdegno,
ch'io non adombri e incarni il mio disegno. –
(I, 58)

A proposito del diniego femminile – secondo il punto di vista del cavaliere più una posa che un rifiuto da prendere sul serio – i termini «disdegnosa» e «finto sdegno» riflettono i valori espressi poco prima dalla voce narrante che, sempre da un'ottica squisitamente maschile, aveva dipinto come «dura e fredda» la principessa, sorda al corteggiamento dell'uomo:

Con molta attenzion la bella donna
al pianto, alle parole, al modo attende
di colui ch'in amarla non assonna;
né questo è il primo di ch'ella l'intende:
ma *dura e fredda* più d'una colonna,
ad averne pietà non però scende;
come colei c'ha tutto il mondo a *sdegno*,
e non le par ch'alcun sia di lei degno.
(I, 49)

Angelica, però, osservando e ascoltando Sacripante senza essere vista, diventa consapevole della volontà maschile e può studiare le proprie

contromosse per ricavare un vantaggio dal desiderio che suscita negli uomini, ancorché non abbia alcuna intenzione di soddisfarlo:

Ma non però disegna de l'affanno
che lo distrugge alleggerir chi l'ama,
e ristorar d'ogni passato danno
con quel piacer ch'ogni amator più brama:
ma alcuna finzione, alcuno inganno
di tenerlo in speranza ordisce e trama;
tanto ch'a quel bisogno se ne serva,
poi torni all'uso suo dura e proterva.
(I, 51)

In questi primi episodi che la vedono protagonista, si configura quindi una nuova immagine della donna, dotata di volontà propria e in grado di perseguire un progetto personale, che quasi omericamente si va configurando secondo i contorni del "ritorno a casa".

La capacità di osservare la realtà dal di fuori, oltre gli schermi fittizi creati dalla magia, la colloca, poi, in una posizione privilegiata fra i personaggi. Infatti nel palazzo di Atlante Angelica vede sé stessa come falsa immagine che attira i cavalieri (XII 26): caso unico nel poema, fra tutti è, insomma, la sola a essere conscia del proprio sdoppiamento e a mantenere la lucidità. Questo combacia con l'episodio immediatamente successivo (XII 47) della gara delle armi tra i cavalieri, cui assiste invisibile, come una sorta di coscienza esterna al conflitto delle passioni accecanti, che travolgono Orlando, Ferrau e Sacripante.

Di qui anche la scelta di rubare l'elmo per risolvere la sanguinosa e irrazionale contesa maschile (XII 64, 1-2). È questo il suo ultimo intervento volontario nella traccia guerresca del poema, infatti si annuncia allora che incontrerà un giovinetto ferito tra due morti (XII 65).

L'incontro con Medoro e il conseguente innamoramento, in cui la dama è l'elemento attivo, ne segnano definitivamente il passaggio da oggetto del desiderio, seppure sfuggente, a soggetto desiderante e restituiscono umanità al personaggio di Angelica, che lungi dall'essere banalmente una "belle dame sans merci" si dimostra capace di uscire dalla propria individualità per incontrare l'altro:

La critica ha parlato di Angelica come di un esempio canonico di personaggio narcisista. Questa definizione, tuttavia, è almeno in parte fraintendibile. Angelica è senza dubbio un personaggio “egocentrico” – incentrata su se stessa, sulla propria salvezza e il raggiungimento dei propri obiettivi – ma questo è un tratto comune a tutti i personaggi del poema; l’unica differenza è che, mentre negli altri l’obiettivo è fuori di sé (Angelica), nella fanciulla è in sé, riguarda se stessa. Il meccanismo, inoltre, si interrompe ogni qualvolta la fanciulla incontra uno scopo abbastanza forte, ovvero sperimenta l’amore: nell’*Inamoramento*, l’amore per Rinaldo; nel *Furioso*, quello per Medoro. E in effetti, a ben guardare, mancano scene in cui Angelica contempra la propria bellezza (anzi, se ne lamenta in quanto causa delle sue sventure): essa è ritratta invece nell’atto di essere contemplata (dai vari personaggi maschili innamorati di lei), o anche di contemplare. Nell’*Inamoramento* ammira la bellezza di Astolfo e poi di Rinaldo; nel *Furioso*, mentre «insolita pietade in mezzo al petto / si sentì entrar per disusate porte», di Medoro ferito.²⁹³

4.3. LA SCELTA SCANDALOSA DI MEDORO

La rivoluzione di cui Angelica è portatrice si manifesta in sommo grado nella decisione di cedere alla passione amorosa e consumarla con un giovane soldato che ha curato e salvato. L’infrazione al codice cavalleresco è duplice, sia nel fatto che una donna possa scegliere liberamente il proprio compagno, incurante del valore dei pretendenti, dei meriti acquisiti e dei servizi ricevuti; sia, ancor di più, nel prescelto, un «vilissimo barbaro» (XLII, 39, 4), come Malagigi (e con lui la stessa voce narrante) lo indica a Rinaldo. Non solo Angelica ignora deliberatamente corteggiamenti e dimostrazioni di devozione di illustri cavalieri, ma offre «la prima rosa» (XIX, 33, 1) a un semplice soldato, per di più dell’esercito saraceno.

Medoro è quanto di più lontano dal prode cavaliere Orlando, cui lo separano la fede diversa e lo *status* inferiore, anche se è dotato di bellezza e di un animo nobile; ma soprattutto è un doppio maschile della principessa, non solo perché musulmano, quindi pagano come lei, ma anche e soprattutto perché

²⁹³ Carocci 2016: 5.

come lei biondo, bello e delicato, come lei in difficoltà e bisognoso di aiuto, una coincidenza che non era sfuggita a Trovato:

Il giovinetto instaura un rapporto di opposizione con il personaggio di Orlando e di omologia con Angelica, presentandosi come il doppio maschile del ruolo in cui i suoi spasimanti vorrebbero cristallizzarla. Il fatto che quello sia un ruolo tradizionalmente assegnato al femminile determina un ulteriore smacco per gli audaci e vigorosi paladini che si battono in armi per ottenere l'amore di Angelica.²⁹⁴

Una volta di più nel poema affiora il tema del doppio, peraltro in relazione a uno dei personaggi principali, come avevamo visto per Bradamante e il fratello Ricciardetto, per Marfisa e Ruggiero, ma anche, almeno per il tema dell'amore sproporzionato, per Olimpia e Orlando. La bella Angelica sfugge e rifiuta i nobili cavalieri che la inseguono per scegliere una versione maschile di sé stessa. Quindi, non solo la scelta libera, ma una scelta controcorrente all'interno del modello cavalleresco,²⁹⁵ rispetto al quale, come abbiamo già detto, l'esotica principessa si colloca agli antipodi sia con i suoi rifiuti sia, e forse ancora di più, con la sua decisione finale.

C'è stato chi come Shemek, sulla scorta di Saccone,²⁹⁶ ha messo in evidenza che Medoro, in realtà, non è un vile fante, ma anzi unisce insieme alla grazia e alla bellezza una delle virtù più rare e dunque preziose nel romanzo, la fede.²⁹⁷ Non a caso l'amore nasce nella fanciulla dalla «pietà» al vedere le condizioni del fante ferito, ma anche all'ascoltare la sua storia:

294 Trovato 2017: 131.

295 Su questa linea anche Santoro: «Con la scelta di Medoro, Angelica non tradisce irrazionalmente il codice etico, ma contrappone un altro codice, in cui si privilegiano le qualità individuali, a quello convenzionale, in cui si accampavano dominanti il potere, la nobiltà di nascita, le ricchezze, le virtù guerriere» (Santoro 1989: 129), e Alahique Pettinelli: «La figlia del gran re del Catai che si innamora, lei superba e sdegnosa, di un povero fante è grande invenzione poetica, simbolo appunto di una più universale concezione dell'amore che il poeta vuole esprimere. [...] Ariosto [...] rappresenta Angelica come 'soggetto' attivo di questo amore quanto Medoro ne appare l'oggetto' (O.F., XIX, 30). Allorché il pastore narra ad Orlando la storia dei due amanti capitati nella sua capanna, il suo racconto, mentre vuol avere i toni di una bella fiaba, svela l'incrinatura operata da Angelica in un ordine ben costituito», (Alahique Pettinelli 1992: 736-737).

296 Saccone 1974: 178-200.

297 «... far from being a generic, common soldier - a nobody whom Angelica loves by pure chance - Medoro functions in the poem as an exemplar of the highest virtue attainable by characters in Ariosto's projected world: loyalty», Shemek 1998: 70.

Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
che del suo re che giacea senza tetto,
più che del proprio mal si dolea forte;
insolita pietade in mezzo al petto
si sentì entrar per disusate porte,
che le fe' il duro cor tenero e molle,
e più, quando il suo caso egli narrolle.
(XIX, 20)

Il giovane saraceno, infatti, che aveva messo a repentaglio la sua vita per dare sepoltura al suo capitano, il nobile Dardinello, e «che del suo re che giacea senza tetto, / più che del proprio mal si dolea forte» (XIX, 20, 3-4) troverebbe dunque posto accanto a Isabella, Zerbino, Fiordiligi e Brandimarte, le figure più esemplari del poema, capaci di preservare la propria fedeltà a costo della vita, in un mondo in cui uomini e donne parimenti si dimostrano vittime delle proprie debolezze.

Quest'interpretazione, che riconoscerebbe ad Angelica anche una notevole saggezza nello scegliere il suo compagno, non cancella comunque la ribellione alle norme della cavalleria, che la portano inevitabilmente fuori dal romanzo, visto che «con la sua scelta si pone contro il «codice»: con la sua infrazione suggella il suo «straniamento», la sua «fuga» dalla storia». ²⁹⁸ Dopo l'unione con Medoro e la conseguente follia di Orlando, sottolineata dall'ultimo fugace incontro con il conte ridotto in uno stato animalesco (XXIX, 58-67), il ruolo di Angelica è finito e il narratore cede ad altri il compito di raccontarne la vita dopo le nozze:

Una volta colta la rosa, come aveva ben visto Sacripante, cioè una volta che la donna misteriosa e sfuggente che è Angelica, simbolo dell'inafferrabilità dell'Amore, è diventata la donna, anzi la moglie di Medoro, essa perde ogni interesse, cessa di alimentare le più diverse fantasie ed i più improbabili fantasmi e quindi è pronta per uscire di scena come accade puntualmente. ²⁹⁹

298 Santoro 1983: 77.

299 De Capitani 2012: 12.

Nel sistema del *Furioso* la principessa pagana incarna il caos e rappresenta un principio anti-epico, per questo non c'è spazio per lei nella seconda parte, in cui le tessere devono andare al posto giusto e i fili si debbono riannodare. Angelica occupa, dunque, un ruolo preminente nel poema e con il suo carattere rivoluzionario contribuisce a offrire un quadro più complesso delle donne e del loro desiderio, come scrive Shimek;³⁰⁰ però il personaggio femminile che emerge per importanza e centralità nel corso di tutta l'opera e che può esserne considerato l'eroe centrale, grazie anche alla fusione di qualità maschili e femminili che riunisce in sé, è quello di Bradamante.

³⁰⁰ «In her refusal to be captured in the flattened projections of womanhood offered by the knights who desire her, Angelica joins Bradamante in enacting more complex versions of human - and particularly feminine - character and desire. Since these versions remain largely elided by the binary scheme evident in courtly love, we are compelled to see these female characters' roles as questioning, even breaking down, those schemes themselves», Shemek 1998: 51.

CAPITOLO V

IL ROMANZO DI BRADAMANTE

5.1 DAL PRIMO ALL'ULTIMO CANTO

Fra i personaggi principali del poema, però, quello che davvero lo attraversa per intero, con una presenza costante e un arco narrativo caratterizzato da un obiettivo definito e immutabile è proprio Bradamante. Il suo protagonismo è evidente sia nei confronti delle altre figure femminili sia in comparazione con gli eroi maschi, se si contano le occorrenze che la riguardano (v. Illustrazione 1).

La «donna di Dordona» appare in 26 dei 46 canti dell'opera, contro i 14 di Marfisa, i 12 di Angelica e, tra i personaggi minori che hanno goduto di ampia fortuna critica, i soli 4 di Alcina. Ancora più evidente, se possibile, il rilievo che Ariosto le conferisce se paragoniamo la sua presenza con quella dei cavalieri più noti e tradizionalmente molto amati dal pubblico dei cantari, Orlando e Rinaldo, e con l'altra metà della coppia dinastica, Ruggiero. Bradamante è presente in un maggior numero di canti rispetto a Orlando (26 contro 17) a Rinaldo (21) e allo stesso Ruggiero (25).

Personaggi	Canti
Bradamante	26
Marfisa	14
Angelica	12
Alcina	4
Olimpia	3
Ruggiero	25
Rinaldo	21
Orlando	17

La sua azione, inoltre si dipana lungo tutto il corso del poema, dal primo all'ultimo canto senza lunghe interruzioni, come avviene per esempio a Orlando che sparisce di scena subito dopo il proemio per poi riapparire soltanto nel canto VIII; anzi, la donna viene rappresentata sin dai primi canti come un personaggio di rilievo, a differenza per esempio di Ruggiero, che

Illustrazione 1: occorrenze personaggi.

acquista peso e appare protagonista di un maggior numero di episodi solo nella seconda metà del poema.

Questo andamento è chiaramente individuabile nel grafico n. 1 relativo alle occorrenze, in cui sono sommate progressivamente le ottave dedicate rispettivamente a Bradamante, Ruggiero e Orlando. Come si può notare, lo spazio dedicato a Ruggiero risulta superiore a quello della vergine guerriera, ma essenzialmente grazie a due gruppi di episodi che lo vedono coinvolto: quelli che vanno dalla liberazione di Ricciardetto allo scontro con Mandricardo e Rodomonte (canti XXV-XXVII) e poi le imprese in Oriente e la gara di cortesia con Leone (XLIV-XLVI). L'evoluzione di Bradamante è più costante e lineare e abbraccia un maggior numero di episodi collocato in modo equilibrato lungo tutto l'arco del poema. È evidente, poi, la differenza con Orlando, che, nonostante le imprese per salvare Olimpia aggiunte all'edizione del 1532, risulta molto meno presente e significativo nella trama generale.

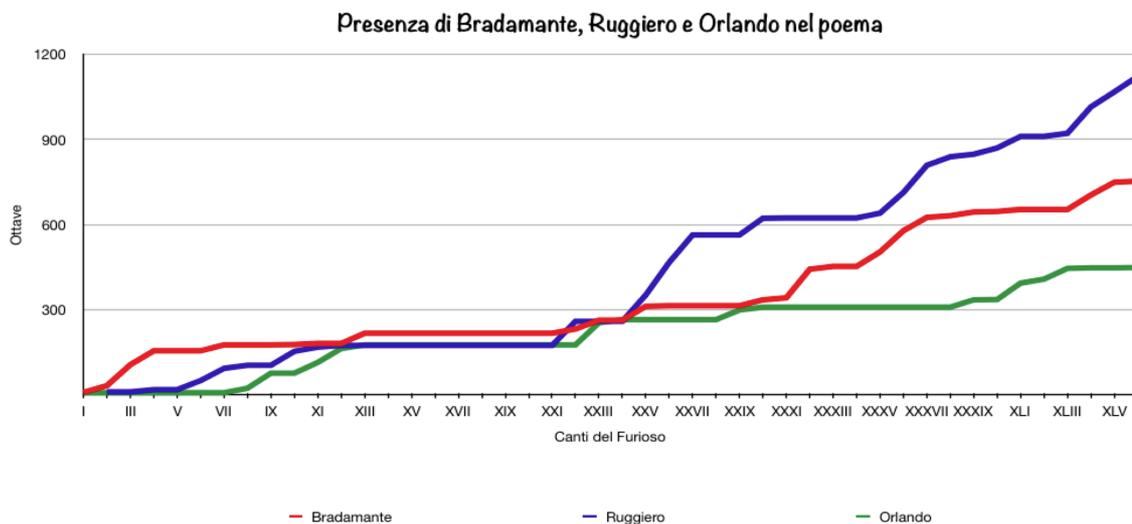


Grafico 1: evoluzione delle occorrenze dei protagonisti.

Anche prendendo in considerazione la sfera del discorso e l'uso della parola, si conferma il medesimo quadro. Fra tutti i personaggi del poema, i più

loquaci sono due donne, Melissa e Bradamante, le quali parlano rispettivamente per 692 e 635 versi.³⁰¹ Tra gli interventi dell'amazzone cristiana, in particolare, spiccano alcuni monologhi in cui sfoga la propria sofferenza e lamenta l'assenza dell'amato (si trovano in XXX, 81-83; XXXII, 18-25, 37-43; XXXIII, 62-64; XXXVI, 32-34; XLIV, 41-47, 61-66; XLV 31-39, 97-101), tanto che uno studioso attento come Ferretti, che annovera fra i lamenti anche XXIII 7, è arrivato a parlare di una "Bradamante elegiaca".³⁰²

A nostro avviso, i toni dell'elegia sono soltanto una delle manifestazioni della guerriera cristiana, che accanto all'eloquenza mostra di essere anche uno dei personaggi più di tutti in grado di ascoltare, storie o lamentazioni di altri. Bradamante infatti ascolta i racconti di Pinabello (II), di Melissa (III e XIII); della fanciulla mesta che riferisce la condanna a morte di un giovane (Ricciardetto) e dell'usanza della donna di Pinabello (XXII, 38-41; XXII, 49-54); la storia del cavaliere guascone (XXXII, 28-35), del viandante a proposito delle vicende della regina d'Islanda (XXXII, 51-59), del pastore che anticipa l'usanza della Rocca di Tristano (XXXII, 65-68) e del castellano della Rocca (XXXIII); infine le richieste di Fiordiligi (XXXV, 36-37) e, insieme a Marfisa e Ruggiero, la narrazione di Ullania riguardo a Marganorre (XXXVII).

Per esempio fra gli altri personaggi Rinaldo ascolta i monaci scozzesi che raccontano di Ginevra e poi in seguito il racconto di Dalinda (IV-V) e verso la conclusione la storia del cavaliere lombardo e la novella di Argìa e Anselmo (XLIII). Orlando ascolta le storie di Olimpia (IX) e di Isabella (XIII) e soprattutto il resoconto del pastore che aveva ospitato Angelica e Medoro (XXIII, 100-120). Come vedremo a breve, il dono dell'eloquenza accomuna la guerriera ad altri personaggi femminili, mentre la capacità di ascoltare, per poi intervenire in difesa di chi le chiede soccorso, è una caratteristica propria degli eroi maschili.

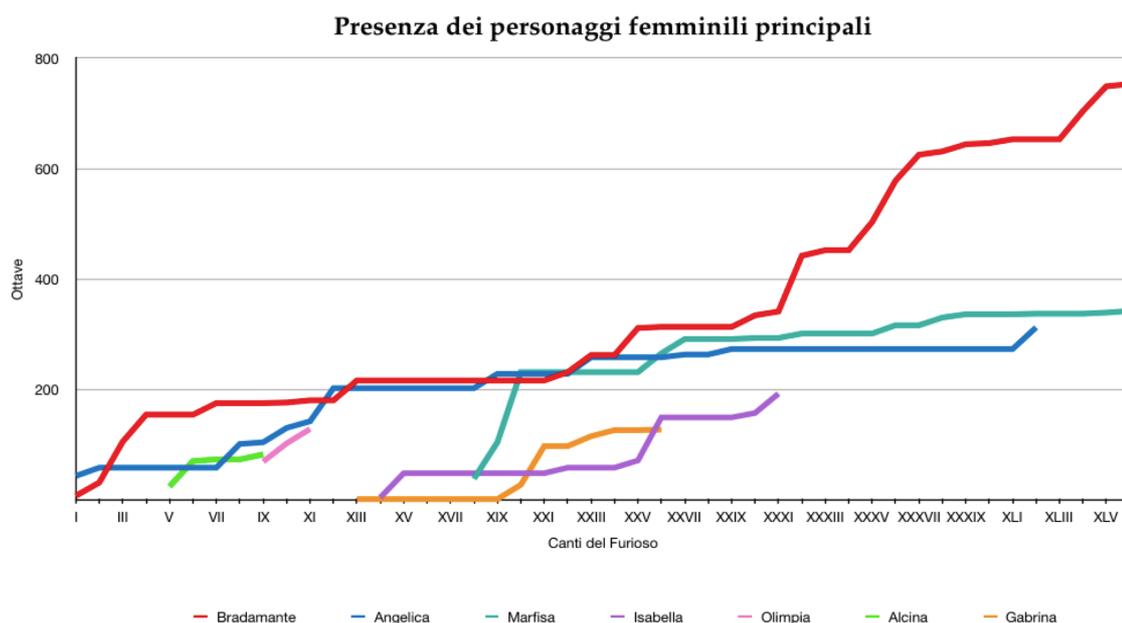
Tornando alla sua presenza nel corso del poema, il grafico 2 mostra nettamente il diverso peso degli episodi che vedono coinvolta Bradamante

³⁰¹ Giudicetti 2010: 219.

³⁰² Ferretti 2008.

rispetto a tutte le altre figure femminili, che non le si possono neppure avvicinare per quanto riguarda lo spazio e l'attenzione che ricevono da parte del narratore. Nessun altro personaggio è in azione dall'inizio alla fine, nessuno entra in contatto con così tanti altri personaggi né conduce una ricerca autonoma contando quasi sempre sulle sue sole forze.

Grafico 2: Occorrenze dei personaggi femminili



In questo senso Bradamante è di certo il personaggio femminile emblematico del *Furioso* e, come vedremo, non mancano le argomentazioni per sostenere la tesi di questo lavoro: che sia lei la vera protagonista del poema.

5.2 DONNA E CAVALIERE FUSI IN UN SOLO PERSONAGGIO

Come abbiamo visto in § 2.4, la corte di Ferrara non era nuova a figure capaci di unire la grazia femminile all'esercizio del potere e persino alla gestione della guerra. In questo senso Bradamante, anche in quanto capostipite della dinastia estense, si configura in un certo senso come antesignana delle grandi donne estensi – siano figlie o consorti – e concilia in sé entrambi gli aspetti, dimostrandosi in grado di superare da un lato gli uomini sul campo di battaglia dall'altro le donne in bellezza e umanità. A differenza delle figure femminili tipiche della tradizione epica, infatti, la guerriera non è limitata nei movimenti e nelle azioni e non dipende dal favore o dall'aiuto degli uomini per realizzare i propri obiettivi; ma, al tempo stesso, non è assimilabile alle “vergini guerriere” – meno frequenti, ma presenti anch'esse nell'epica – le quali erano del tutto estranee alla sfera amorosa, come si dimostra del resto Marfisa nel poema.

L'eroina progenitrice della Casa d'Este sintetizza in sé i caratteri maschili e femminili e, così facendo, occupa uno spazio preminente all'interno del poema e rappresenta un elemento fortemente innovativo rispetto alla rappresentazione della donna nell'epica, nel romanzo cavalleresco e anche nella riflessione culturale cinquecentesca.

Abbiamo visto infatti (Parte I § 4.3) come nel *Cortegiano* gli stereotipi in negativo sulle donne si concentrino sulla loro debolezza e mollezza, mentre in positivo l'immagine femminile possa essere ispiratrice, specialmente per i cavalieri, in modo da spingerli a dare il meglio di sé. Alla voce di Giuliano, Castiglione affida una lode delle donne capaci di eccellere nei compiti tradizionalmente maschili, anche se la premessa è che la loro esistenza è finalizzata soprattutto alla procreazione e all'accudimento dei figli. Questo elemento di ambiguità viene superato proprio nel *Furioso* dal personaggio di Bradamante, che è destinata sin dalle profezie del canto III a dare alla luce un discendente, ma non per questo perde la possibilità di misurarsi con gli uomini.

La duplice natura di donna e di cavaliere non le impedisce di essere

desiderata – da Ruggiero *in primis*, ma anche da Rodomonte che prima dello scontro sul ponte le chiede di mettere in palio una notte d'amore – però le conferisce una condizione diversa rispetto ad altri personaggi femminili. Nel canto XXX, infatti, quando il narratore ritorna a parlare di Doralice, la indica come la più bella subito dopo Angelica e Isabella («quella bellezza si godea contento, / a cui non resta in tutta Europa uguale, / poscia che se n'è Angelica partita, / e la casta Issabella al ciel salita», XXX, 17, 5-8) escludendo dall'elenco proprio Bradamante e Marfisa (l'omissione di Olimpia potrebbe essere dovuta alla sua comparsa tardiva nella terza edizione), e ciò nonostante si dica più volte della sorella di Rinaldo che era bellissima.

Sembra quindi considerato un concetto stereotipo di bellezza femminile, proprio di una donna-oggetto e inadeguato, perché limitativo, a una figura completa come Bradamante, dotata anche delle qualità virili.

Come sottolinea Benson, ci troviamo davanti a «un nuovo tipo di eroina», che «si sforza di essere femminile, mentre si mostra autosufficiente»:

All the other romantic heroines are helpless and only able to achieve their desires through clever manipulation of men (Angelica and Isabella) or dependence on men (Olimpia and Ginevra); as a result, the poet's protective sympathy at their distress (Angelica excepted, of course) is appropriate. Bradamante is a new kind of heroine; as we saw at the rocca, she manages to be feminine while being self-sufficient and the narrator does not attempt to arouse pity for her even in a scene where she is threatened with separation from the man she loves.³⁰³

Questo *status* non implica un'assimilazione di Bradamante alle figure maschili e neppure l'indifferenza tra il maschile e il femminile né dimostra che le donne debbono essere paragonate agli uomini, tanto è vero che alla Rocca di Tristano Ullania non ha la possibilità di affrontare la prova in vesti di cavaliere. È Bradamante, nella sua speciale androginia, a potersi permettere di concorrere – e vincere – in entrambi i duelli:

She proves quite clearly that she herself transcends any distinction between the sexes that the host could hope to make. She does not, however, prove that distinctions made between the sexes are

303 Benson 1983: 147.

futile or that all women can be judged by standards that usually apply to men. The poor “*donna da l'isola perduta*” stands as a reminder of the abilities of most women; she could not fight for her dinner. In this passage Bradamante has proven that women who are capable of equalling or surpassing men should be compared with men, she has not argued that all women can be compared with men.³⁰⁴

Questa androginia, sottolineata dall'episodio di Fiordispina e resa manifesta alla Rocca di Tristano, ha un riflesso anche negli eroi maschili, tanto è vero che nei due casi in cui l'amazzone si scontra in armi con Ruggiero l'uomo evita il più possibile di combattere e si limita a difendersi. In particolare fuori dalle mura di Arles (XXXVI, 32-34), in cui il litigio fra innamorati assume le forme del duello, si invertono i ruoli di genere e a una Bradamante decisa solo allo scontro, a costo di morire, si contrappone un Ruggero che cerca in ogni modo di risolvere la controversia con le parole, in un ribaltamento che anche nell'interpretazione elegiaca di Ferretti vede l'uomo nella parte dell'amato e la donna in quella del poeta elegiaco che si strugge:

nel corso della zuffa fra pagani e cristiani che segue il duello fra Bradamante e Marfisa, [...] deflagra la condizione paradossale di amazzone amante, ancora una volta sulla scorta di Properzio (II, 8, 5)» e «Ruggiero torna a coprire il ruolo psicologico di Cinzia.³⁰⁵

Non per nulla quando la guerriera, fuori dalla Rocca di Tristano, sente aprirsi il portone e vede che i tre Re del nord escono in battaglia, si rallegra all'idea di poter combattere («così volontarosa Bradamante / di far di sé coi cavalieri prova»); e il narratore compara la sua gioia a quella di un amante che, dopo lunghe attese, sta per cogliere le gioie della passione amorosa («i dolci furti»). Anche questa insolita associazione di immagini ribadisce la duplice natura della donna:

Come s'allegra un bene acceso amante
ch'ai dolci furti per entrar si trova,
quando al fin senta dopo indugie tante,
che 'l taciturno chiavistel si muova;
così volontarosa Bradamante

304 Benson 1983: 144.

305 Ferretti 2008: 72.

di far di sé coi cavallieri prova,
s'allegro quando udi le porte aprire,
calare il ponte, e fuor li vide uscire.
(XXXII, 74)

E infatti il contributo di Bradamante alla causa cristiana sul campo di battaglia risulta decisivo e viene celebrato con accenti chiaramente epici.

5.3 LA GUERRIERA VALOROSA E MAGNANIMA

Sin dal canto II è in chiaro come nel *Furioso* Bradamante sia strategica per Carlo Magno e l'esercito cristiano almeno quanto suo fratello («La gran possanza e il molto ardir di quella / non meno a Carlo e a tutta Francia piacque / (che più d'un paragon ne vide saldo), / che 'l lodato valor del buon Rinaldo», II, 31, 5-8), tanto è vero che a lei è affidata la difesa di Marsiglia, Montpellier, Narbona e dell'intera Provenza (II, 64). Quando però deve scegliere fra salvare l'amato Ruggiero o rispondere all'appello dei marsigliesi in pericolo, pur tentennando decide di privilegiare la ricerca personale («l'amoroso foco»), a scapito del dovere pubblico («onore» e «debito», II, 65).

La sua scelta, però, per uno di quei casi di “eterogenesi dei fini” frequenti nel poema, si rivela vincente sia sul piano individuale sia su quello collettivo e anzi le permette di conciliare le due sfere apparentemente contrapposte. La profezia del canto III, infatti, elimina a lungo termine la contraddizione fra l'amore e la guerra per Bradamante, che anzi conquistando Ruggiero riuscirà, sempre superando ulteriori ostacoli, a conquistare alla causa cristiana il più valoroso dei guerrieri saraceni. A differenza delle donne guerriere della tradizione canterina,³⁰⁶ in genere pagane e destinate a innamorarsi di un cristiano, la donna di Dordona non si converte alla religione dell'amato, al contrario sarà lui a farsi battezzare, passando così nelle schiere di Carlo Magno.

306 Sul tema si vedano Predelli 1994 e Stoppino 2012.

Il contributo della guerriera alla causa cristiana non si limita, però, a far cambiare schieramento a Ruggiero, ma si sostanzia propriamente sul campo di battaglia. Per quanto riguarda il filone più propriamente epico della vicenda, si devono principalmente a lei, da sola o affiancata da Marfisa, le vittorie cristiane sull'esercito pagano, come la disfatta che infligge ai saraceni alle porte di Arles (XXXVI) o l'inseguimento dell'esercito moro dopo l'interruzione del duello fra Ruggiero e Rinaldo (XXXIX):

[...]
Poi che la donna sofferir non puote
di far onta a Ruggier, volge il furore
che l'arde il petto, altrove; *e vi fa cose
che saran, fin che giri il ciel, famose.*

*In poco spazio ne gittò per terra
trecento e più con quella lancia d'oro.
Ella sola quel dì vinse la guerra,
messe ella sola in fuga il popul Moro.*
[...]

(XXXVI, 38-39)

[...]
Io non voglio ridir, ch'io l'ho già detto,
di quel par di donzelle ardito e fiero.
Questi uccidean di genti saracine
tanto, che non v'è numero né fine.

(XXXIX, 18)

Pure Agramante la pugna sostiene;
e quando finalmente più non puote,
volta le spalle, e la via dritta tiene
alle porte non troppo indi remote.
*Rabican dietro in gran fretta gli viene,
che Bradamante stimola e percuote:
d'ucciderlo era disiosa molto;
che tante volte il suo Ruggier le ha tolto.*

(XXXIX, 67)

In quest'ultimo distico si conferma la saldatura definitiva fra piano amoroso personale e piano epico collettivo: la causa cristiana si somma per Bradamante alla questione personale, per cui la donna guerriera è desiderosa di uccidere Agramante, perché «tante volte il suo Ruggier le ha tolto», e al tempo stesso nell'incalzare il re saraceno tiene fede al suo compito epico da “grande eroe

cristiano” (secondo la terminologia di Dalla Palma³⁰⁷). Il fatto personale e il dovere – «l’amoroso foco» e «l’onore e il debito» – si fondono e si confondono per lei, al contrario di ciò che avviene per gli eroi cristiani maschi (e anche per gli eroi musulmani), i quali inseguendo ciascuno il proprio personale oggetto del desiderio vengono meno ai doveri di fedeltà alla propria causa militare.

È notevole, in questo senso, la distanza da Camilla, che nell’*Eneide* dimostra le sue qualità belliche e sembrerebbe in grado di mettere in discussione il trionfo dei Troiani, ma esce di scena troppo rapidamente per poter incidere davvero sulle sorti della guerra. Il ruolo di Bradamante, invece, è cruciale e decisivo nell’indirizzare il conflitto fra mori e cristiani.

Non solo lo è nella disfatta dell’esercito saraceno, che viene attribuita sostanzialmente a lei e a Marfisa («Ella sola quel dì vinse la guerra, / messe ella sola in fuga il popol Moro», XXXVI, 39, 3-4; così le due magnanime guerriere, / scorrendo il campo per diversa strada, / gran strage fan ne l’africane schiere, / l’una con l’asta, e l’altra con la spada», XXXIX, 15, 1-4), ma anche nel preparare la sconfitta finale di Rodomonte, che nell’ultimo canto sfida a duello Ruggiero, quando la guerra è comunque già finita, privo delle armi e dell’armatura di scaglie di serpente, proprio perché era stato abbattuto in precedenza da Bradamante:

Non si trovò lo scoglio del serpente,
□che fu sì duro, al petto Rodomonte,
□hé di Nembrotte la spada tagliente,
□hé ’l solito elmo ebbe quel dì alla fronte;
□che l’usate arme, quando fu perdente
□contra la donna di Dordona al ponte,
lasciato avea sospese ai sacri marmi,
come di sopra avervi detto parmi.
(XLVI, 119)

Non inganni il contributo meraviglioso della lancia d’oro di Argalia, che secondo alcuni interpreti ridurrebbe il prestigio di Bradamante in battaglia,³⁰⁸

307 Dalla Palma 1984: 105.

308 Su questo punto dissento dalla conclusione di Weaver, che peraltro confonde la lancia con una «spada fatata» e vede nell’uso dell’arma magica una *diminutio* nella rappresentazione delle virtù guerresche di Bradamante, rispetto al futuro marito. Cfr Weaver 2016: 93.

dal momento che armi incantate e invulnerabilità soprannaturale fanno parte da sempre della dotazione dei cavalieri – nella tradizione canterina e anche nel *Furioso* – e non ne hanno mai ridotto il valore o i meriti di fronte al pubblico. La pelle inscalfibile di Orlando, l’armatura di scaglie di drago di Rodomonte, le armi di Ettore indossate da Mandricardo, l’armatura di Gradasso, la spada Balisarda di Ruggiero sono parte del loro essere straordinari e non riducono la gloria che gli eroi si conquistano con le vittorie.

Va ricordato, invece, che nell’affrontare i nemici Bradamante dimostra uno stile personale e la capacità di mitigare l’impeto guerriero con la pietà e con la misura.³⁰⁹ Così evita di uccidere Brunello, prova compassione nel vedere le reali fattezze di Atlante e, quando affronta i nemici in battaglia insieme a Marfisa, è meno spietata e sanguinaria e si limita ad abatterli invece di trucidarli:

Marfisa cacciò l’asta per lo petto
al primo che scontrò, due braccia dietro:
poi trasse il brando, e in men che non l’ho detto,
spezò quattro elmi, che sembrâr di vetro.
Bradamante non fe’ minore effetto;
ma l’asta d’or tenne diverso metro:
tutti quei che toccò, per terra mise;
duo tanti fur, né però alcuno uccise.
(XXXIX, 12)

Di questa donna valorosa e bella
io vi dissi di sopra, che abbattuto
aveva Serpentin quel da la Stella,
Grandonio di Volterna e Ferrauto,
e ciascun d’essi poi rimesso in sella;
e dissi ancor che ’l terzo era venuto,
da lei mandato a disfidar Ruggiero,
là dove era stimata un cavalliero.
(XXXVI, 11)

309 «Questo personaggio femminile [Bradamante] è quello che, nell’*Orlando furioso*, subisce i maggiori mutamenti nello svolgersi delle vicende che l’Ariosto viene narrando. Per un certo tratto del *Furioso* Bradamante conserva fattezze ed atteggiamenti che le provengono dalla tradizione: ella è presa nelle spire di una inesausta quète che la conduce per ogni dove alla ricerca del suo Ruggiero e la fa incontrare e superare strane avventure oltre che consueti duelli. La duplice caratteristica che già notavamo in lei all’altezza del poema boiardo, di femminilità e cortesia e di durezza guerriera, presiede, ad esempio, al suo incontro con Atlante», Pettinelli 2004: 732.

Più di Rinaldo, quindi, impegnato a cercare gloria e a indagare sulle debolezze dell'animo umano; più di Orlando, sviato dall'amore per Angelica e poi dalla follia; più di Ruggiero, trattenuto dall'onore nel campo di Agramante fin oltre la disfatta dei mori, è Bradamante l'unico "grande eroe" che si fa carico fino in fondo di difendere la cristianità e condurre a termine la finalità epica del poema. Ciò non le impedisce, però, di affrontare venture secondarie, in cui spesso si trova a difendere le ragioni e i diritti di altre donne.

5.4 L'EROINA CERCATRICE E LA DIFESA DELLE DONNE

Al di là della guerra, cui dà il proprio contributo, il *focus* centrale dell'azione di Bradamante è certamente la *quête*, che la accomuna agli eroi maschili tradizionali, soprattutto Rinaldo e Orlando, e la distingue dalle altre donne del poema, con l'eccezione parziale di Fiordiligi, che come abbiamo visto conduce a sua volta una personale ricerca del marito:

Solo a Orlando e Bradamante [...] Ariosto assegna un'unica linea di ricerca tenace e appassionata, sorretta da un desiderio concentrato su se stesso che non può trovare sostituti o distrazioni. [...] L'esito diverso di queste due *quêtes*, rovinosa e fallimentare la prima, vittoriosa la seconda, dipende dal diverso fondamento di realtà su cui poggiano.³¹⁰

Orlando e Bradamante sono i titolari delle due principali inchieste amorose da cui sono interamente assorbiti. Se anche non si sottraggono alle richieste di aiuto che li portano ad affrontare varie imprese, essi non si muovono mai sul piano della ventura ma solo su quello della *quête*. Analoga è infatti la rappresentazione che Ariosto fa del loro andare [...]. A differenza di Orlando, però, per il quale l'ossessione amorosa rimane un'esperienza eccezionale legata a un temporaneo stato di errore, Bradamante è interamente definita da questo amore tenace e costante a cui lega il senso stesso della sua persona.³¹¹

310 Dini 2001: 59.

311 Dini 2001: 88.

Come non manca di sottolineare Dini, Bradamante non si sottrae alle richieste d'aiuto, in particolare quelle delle donne con cui entra in relazione in una rete di solidarietà femminile che è certamente innovativa per il genere epico-cavalleresco. Abbiamo visto nel § 1.2 l'intervento in aiuto di Fiordiligi, la difesa di Ullania e le punizioni di Marganorre e di Rodomonte, reo di aver ucciso Isabella. Ma già l'esordio di Bradamante si era configurato come una difesa, non richiesta, di un'altra donna, quell'Angelica ignara di rischiare lo stupro per mano di Sacripante. In un colpo solo – colpo di lancia, s'intende – la guerriera salva una donna in pericolo e umilia un avversario, ma non si ferma neppure per un attimo.

Al contrario di Angelica che fugge da Rinaldo e dagli altri cavalieri, Bradamante insegue. Nel suo caso, però, la ricerca di Ruggiero, all'inizio di tipo esclusivamente amoroso e dunque relativa all'elemento romanzesco, si colora di un aspetto epico, nel momento in cui la profezia di Merlino rivela a lei – e a lei sola! – il fine ultimo dell'unione fra i due amanti: la fondazione di una stirpe da cui discenderà la Casa d'Este. «Bradamante è l'innamorata cercatrice, Ruggiero l'oggetto mancante e cercato. Nel far questo l'Ariosto si distacca nettamente dalle altre narrazioni (Boiardo, Agostini, Raffaele da Verona) delle origini della casa estense».³¹² Nel suo caso infatti non è infatti l'uomo a inseguire la donna, ma è la donna che insegue, cerca e salva il suo amato:

Ruggiero does not stand squarely in the center of the action in most of *Orlando Furioso*. He does not earnestly seek his destiny and his bride. In fact, it quickly becomes apparent that the narrator is shifting the role of Aeneas to a second noble knight/ancestor of the House of Este unmentioned in his original promise: Bradamante. It is Bradamante plays the brave and steadfast knight while Ruggiero wanders throughout much of *Orlando Furioso*. [...] Ever cognizant of the historic destiny of their descendants, Bradamante becomes the hero who accepts the responsibility of dynasty. The woman knight's search for Ruggiero is temporarily transformed into an epic mission which parallels Aeneas'.³¹³

Come Enea nel poema di Virgilio, dunque, la donna di Dordona è la custode e la responsabile di una ricerca teleologica, per la quale sarà l'unica in

312 Beer 1987: 89.

313 Groesback 1998: 67-68.

grado di comprendere le elaborate decorazioni del padiglione nuziale fatto trasportare a Parigi da Melissa. Avviene qui un ribaltamento dello schema tradizionale, per cui l'eroe maschio è destinatario di una profezia:

Ariosto, following Boiardo, inverts Virgil's epic plan of making Aeneas win his battle, his bride, and his empire by making a woman – Bradamante – win her battle, her husband, and her dukedom. [...] Ariosto is writing a dynastic romance in imitation of the action of the *Aeneid*, but the main character in this action is a woman warrior who must not only defeat her man but convert him.³¹⁴

La donna così acquisisce una centralità che le era stata finora preclusa nel genere epico-cavalleresco e attraversa esperienze fino a questo momento riservate esclusivamente agli uomini:

È con Bradamante che viene costruita una vera e propria etica alternativa di genere. La futura moglie di Ruggiero incarna un ruolo che è consuetamente maschile, dato che è lei, nella duplice e ambigua veste di donna innamorata e di guerriera, a inseguire un uomo *in absentia* e a rischiare di impazzire di gelosia.³¹⁵

Strettamente connesso alla *quête*, dunque, è il tema amoroso, l'altro polo del poema, che per molti personaggi sfocia nella follia. Più di un critico ha sottolineato che Bradamante cerca e insegue Ruggiero analogamente a Orlando con Angelica.³¹⁶ A differenza del conte, però, la ricerca condotta dalla guerriera non la porta alla follia, nonostante vi arrivi molto vicino.

Basta considerare il parallelismo istituito tra i protagonisti delle due principali *quêtes* d'amore, Orlando e Bradamante, posti di fronte alla prospettiva della perdita della persona amata. Anche se i casi sono in realtà differenti, perché mentre Angelica si è legata davvero a

314 Roche 1988: 114. Cfr anche Benson: «Bradamante plays an extremely important role in the resolution of the dynastic plot of the *Furioso*. Like Lavinia in the *Aeneid* she is the destined mother of a great new line, but, unlike her epic ancestor, she loves her Aeneas and actively seeks him. Ariosto makes Bradamante's crucial role clear early in the poem in the episode in Merlin's cave (Canto III) in which she is given a knowledge of her destiny and descendants that is like Aeneas' Book VI of the *Aeneid*. This scene shifts a large part of the epic burden onto Bradamante's shoulders, but she does not thereby become a masculine figure. Her bearing throughout the adventure is appropriate to her sex as sixteenth-century writers defined it». (Benson 1983: 142).

315 Trovato 2015: 132.

316 Cfr. Dini 2001, Pasqualini 2014, Delcorno Branca 2016.

Medoro e ciò che il pastore racconta a Orlando è vero, le voci riportate a Bradamante sul legame tra Ruggiero e Marfisa non corrispondono a verità, ciò che importa è la perfetta sovrapposibilità delle due situazioni emotive, che Ariosto evidenzia anche attraverso una somma di spie lessicali.³¹⁷

5.5 BRADAMANTE E L'AMORE SENZA FOLLIA

Proprio l'amore sembra offrire una delle chiavi di lettura possibili del poema. «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori» recita l'*incipit* del poema e, in effetti, Bradamante sembra l'unico personaggio in grado di conciliare tutti questi aspetti: è donna, è cavaliere, maneggia le armi e, al contrario degli eroi maschi che popolano il romanzo, è anche in grado di governare l'amore:

Bradamante [...] è un personaggio centrale già nel Furioso del '16 e del '21; e lo è a maggior ragione, in quello del '32, dove il suo rilievo è ulteriormente accresciuto: tre delle quattro *additiones*, com'è noto, hanno per protagonista proprio lei, l'amazzone estense. Questo protagonismo si spiega ricordando, come fa Tasso nell'*Apologia della Liberata*, che, nella coppia amorosa Ruggiero-Bradamante, la donna ha un ruolo doppiamente maschile: non solo in quanto cavaliere, ma anche e soprattutto in quanto 'cercatrice' e 'amante' (del resto il suo nome contiene il participio *amante*). [...] L'Enea della coppia in altre parole non è Ruggiero, ma Bradamante; ed è a lei che Melissa e Merlino hanno affidato la missione dinastica da cui avrà origine la stirpe estense. Si aggiunga che per la sua condizione contraddittoria (ha sesso e anima femminili, ma svolge funzioni maschili: fa la guerra e insegue l'amato), Bradamante si rivela il personaggio più adatto sopra cui far confluire il dibattito intorno al rapporto fra i sessi che attraversa tutto il poema, sia nella versione del '16 e del '21, sia, con rinnovata intensità nella versione del '32. Bradamante a ben vedere, compendia il chiasmo evocativo del nuovo *incipit* («le donne, i cavalier, l'arme, gli amori»), nuovo rispetto all'arcaizzante e ancora boiardesco *incipit* del '16 e del '21: «di donne e cavalier gli antiqui amori»; e assomma in se stessa l'universo narrativo che quel chiasmo moltiplica all'infinito: è *donna*, è *cavaliere*, usa le *armi* alla ricerca dell'*amore* di Ruggiero, dal quale, avendo origine la dinastia estense, ha origine la stessa possibilità di messer Ludovico di comporre il suo poema dinastico.³¹⁸

317 Dini 2001: 76-77.

318 Ferretti 2010: 22-23.

Anche il suo movimento frenetico, infatti, come quello di Rinaldo e, più avanti, quello di Orlando, è guidato dal desiderio:

I due primi segmenti, dove Rinaldo cerca Angelica e Bradamante cerca Ruggiero, sono equivalenti sotto questo aspetto: entrambi avviano una ricerca amorosa, entrambi sono dunque resi analoghi dal comune orientamento verso uno dei due poli narrativi del romanzo, quello amoroso.³¹⁹

A differenza degli altri cavalieri, però, lei, donna, si dimostra più abile e più saggia nell'affrontare le sofferenze provocate dal sentimento e, come vedremo, a tenere a bada l'ira e la follia.

Boiardo aveva saputo conciliare a livello letterario il mondo delle armi con il mondo dell'amore, Ariosto porta questa innovazione alle sue conseguenze estreme. L'amore infatti è cosa di donne, ma se i cavalieri si possono innamorare allora anche le donne possono combattere, e se i primi possono "perdersi" per amore fino a perdere il senno, specularmente le seconde possono diventare protagoniste di un poema cavalleresco, come *Orlando furioso*, in cui all'interno di un intreccio romanzesco si svolge una narrazione finalistica di impianto epico. Da questa ibridazione il personaggio femminile – che già nell'antichità era stato protagonista della tragedia, ma mai dell'epica – ha l'opportunità di riconquistare centralità e importanza.

Le donne della tragedia, dal carattere più forte del comune e dalle azioni estreme, spesso superano i confini assegnati al genere femminile e si comportano "virilmente", utilizzando l'ardore e il coraggio dell'altro sesso proprio quando oppongono all'ordine maschile, proiettato nella dimensione pubblica, i valori del sentimento, dei legami di sangue e della famiglia. Il comportamento delle eroine tragiche è spesso portato al parossismo, in nome dell'emotività, degli impulsi, della disperazione e del delirio, che le trasformano in figure distruttrici. Così Clitemnestra nell'*Agamennone* uccide il marito con un'arma maschile, un'ascia, in un ribaltamento di ruoli che lascia all'amante Egisto la parte "femminile" e Medea, la barbara sapiente e astuta, prima raggira

³¹⁹ Dalla Palma 1984: 149.

Creonte e Giasone con la parola e poi fa strage della rivale Glauce, del padre di lei e persino dei propri figli, per punire l'uomo che ha deciso di abbandonarla.

Orlando diventa folle per amore e l'amore – a volte sostituito o solo sublimato nel desiderio per un elmo, una spada o un cavallo – è il motore del poema; se è così dunque, non ci dovrebbe sorprendere che la figura centrale e quella vincente non sia più maschile, ma femminile. L'uomo soccombe all'amore e ne è talmente sopraffatto da perdere il senno, la donna invece – come insegna la letteratura – ha più risorse e più strumenti per dominarlo.

Ma la conclusione felice del poema – fatti salvi gli sviluppi successivi, dovuti a ulteriori colpi del destino e capricci della Fortuna, come si prefigura nel futuro profetico di Ruggiero – arriva dopo che Bradamante ha dovuto affrontare, soffrire e superare una pazzia d'amore (canto XXX) simile a quella di Orlando, raccontata e descritta persino con termini analoghi.

L'elemento della follia, il *furor* che appare sin dal titolo del poema, è certamente una cifra distintiva del *Furioso* e non sembra casuale se anche il personaggio femminile più significativo, Bradamante, perde occasionalmente il senno a causa dell'ira e, successivamente, della gelosia. Nel primo caso (canto XXIII) si allontana senza rendersene conto da Ruggiero e lo perde, seppur solo momentaneamente, per inseguire e uccidere Pinabello; immediatamente, però, si rende conto della propria debolezza e lamenta che nel suo animo l'ira abbia prevalso sull'amore, al punto da accecarla («che ben fui d'occhi e di memoria priva»). Rimane, dunque, nella donna guerriera una componente razionale:

Spesso di cor profondo ella sospira,
di pentimento e di dolor compunta,
ch'abbia in lei, più ch'amor, potuto l'ira.
-- L'ira (dicea) m'ha dal mio amor disgiunta:
almen ci avessi io posta alcuna mira,
poi ch'avea pur la mala impresa assunta,
di saper ritornar donde io veniva;
che ben fui d'occhi e di memoria priva. --
(XXIII, 7)

Nel secondo caso, il *furor* nasce dalla gelosia e qui si instaura il

parallelismo tra la follia di Bradamante e quella di Orlando,³²⁰ al tempo stesso molto preciso, ma con alcune differenze sostanziali: il conte, quando è certo dell'infedeltà di Angelica (peraltro un'infedeltà opinabile, visto che la donna non aveva mai pronunciato alcuna promessa nei suoi confronti), si strappa di dosso l'armatura e abbandona le armi, quindi rinuncia alla sua dimensione di paladino per regredire a una condizione animalesca; e fa strage di uomini innocenti e di animali, senza alcuna coscienza di ciò che sta facendo.

Al contrario, Bradamante prova soltanto a fare del male a sé stessa, ma è esattamente l'armatura che le impedisce di togliersi la vita. Alcuni commentatori hanno individuato un elemento comico in questo passaggio;³²¹ a nostro avviso invece qui si può individuare la distanza tra i due personaggi, che incarnano due forme opposte di reagire al medesimo dolore. La donna è offuscata dal dolore, dalla rabbia e dalla gelosia, ma al contrario di Orlando mantiene il lume della ragione proprio grazie all'armatura, cioè al suo essere una guerriera, oltre che una donna innamorata:

Così dicendo, di morir disposta,
salta del letto, e di rabbia infiammata
si pon la spada alla sinistra costa;
ma si ravvede poi che tutta è armata.
Il *miglior spirito* in questo le s'accosta,
e nel cor le ragiona: -- O donna nata
di tant'alto lignaggio, adunque vuoi
finir con sì gran biasmo i giorni tuoi?

*Non è meglio ch'al campo tu ne vada,
ove morir si può con laude ognora?*
(XXXII, 44-45, 1-2)

Questo elemento le permette di recuperare la lucidità (il «miglior spirito») e di incanalare la rabbia in una direzione coerente con il suo ruolo di eroina e di progenitrice annunciata di una dinastia gloriosa: dopo essere rimasta anche troppo tempo ad attendere femminilmente il suo uomo assente, tornerà a

320 Sul tema si vedano almeno Weaver 1977 e Ferretti 2010.

321 «Questo clamoroso ma alla fin fine comico ravvedimento si può interpretare alla luce della doppia funzione di Bradamante nel poema: quella epica dominante nella prima metà e quella elegiaca che inizia a interferire, con sempre maggiore frequenza a partire dal canto XXX», Ferretti 2010: 42.

combattere in cerca di vendetta (canto XXXII), anche se questo dovesse costarle la vita, ma in realtà (ritorna ancora l'eterogenesi dei fini) contribuirà al trionfo dell'esercito cristiano e addirittura trionferà come guerriera su Rodomonte (canto XXXV), con cui aveva un conto in sospeso dall'*Inamoramento de Orlando*:

Bradamante a questo punto depone la condizione di donna abbandonata e trasforma il dolore e la gelosia nel punto di partenza di una nuova inchiesta che è al tempo stesso, paradossalmente, epica ed elegiaca. L'inchiesta epica (trovare Ruggiero) coincide ora con quella elegiaca (uccidere l'amazzone rivale, per riconquistare Ruggiero). [...] Dal punto di vista epico si tratta di una condizione elegiaca messa al servizio della missione dinastica: Bradamante cessa di agire come donna velleitaria e rassegnata e, in quanto cavaliere, prende di nuovo in mano il filo misterioso del destino che la vuole sposa, accanto a Ruggiero.³²²

Per entrambi la causa che scatena la perdita della ragione è la gelosia, ma c'è un abisso nel loro rapporto con l'amore, con l'infedeltà e con l'ira. In Orlando il risultato è una pazzia incontenibile e distruttiva; nel caso di Bradamante, che a sua volta è tormentata dai dubbi sulla fedeltà dell'amato (canto XXXI) e trascorre notti insonni, comincia a mettere in discussione persino le profezie di Melissa e di Merlino (canto XXXII), l'impulso alla follia, nel suo caso di tipo autodistruttivo, viene tenuto a bada e convertito in un ritorno all'azione, con il risultato di realizzare imprese straordinarie, come appunto sconfiggere da sola «il popol moro» fuori dalle mura di Arles:

Così lor lance van d'effetto vòte
a quello incontro; e basta ben s'Amore
con l'un giostra e con l'altro, e gli percuote
d'una amorosa lancia in mezzo il core.
Poi che la donna sofferir non puote
di far onta a Ruggier, *volge il furore*
che l'arde il petto, altrove; e vi fa cose
che saran, fin che giri il ciel, famose.

In poco spazio ne gittò per terra
trecento e più con quella lancia d'oro.
Ella sola quel dì vinse la guerra,
messe ella sola in fuga il popol Moro.

322 Ferretti 2010: 43-44.

Ruggier di qua di là s'aggira et erra
tanto, che se le accosta e dice: -- Io moro,
s'io non ti parlo: ohimè! che t'ho fatto io,
che mi debbi fuggire? Odi, per Dio! –
(XXXVI, 38-39)

Bradamante, dunque, rappresenta il doppio femminile di Orlando e rivela una maniera differente e più razionale di affrontare il desiderio amoroso, oltre a offrire uno sbocco alternativo al destino dell'eroe impazzito per amore, tanto più che nel suo caso – al contrario di quelli di Orlando e Olimpia – il desiderio non si basa su di un sentimento folle o malriposto:

D'altronde, si dovrà aggiungere, il rapporto stesso tra Bradamante e Ruggiero ha fondamento razionale e reale ed è sostanziato da incontri e scambi di effusioni e di promesse, differentemente dall'ossessione di Orlando che non ha alcun appiglio nel reale, che è già follia prima che esploda come tale.³²³

Orlando e Rinaldo non sono in grado di conciliare l'amore e la guerra e possono recuperare la loro grandezza di cavalieri solo rinunciando alla passione e recuperando uno la ragione e l'altro il pudore, di cui si erano spogliati perché travolti dal desiderio. La vittoria sul campo di Orlando avviene, però, in un luogo remoto, su un'isola, e viene avvelenata dalla perdita dell'amico fraterno Brandimarte. Rinaldo, invece, viene meno a qualsiasi *telos* eroico e si converte nel campione del buonsenso e della razionalità, conoscitore dell'animo umano, dopo essere stato vittima delle passioni. Per entrambi non c'è gloria, ma solo ritorno all'ordine.

Bradamante, invece, pur arrivando sull'orlo della follia, riesce a tenersene a distanza e dimostra di saper conservare meglio dei maschi quel senno che spesso gli uomini hanno smarrito al punto che è finito sulla Luna:

Altri in amar lo perde, altri in onori,
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;
altri ne le speranze de' signori,
altri dietro alle magiche sciocchezze;
altri in gemme, altri in opre di pittori,

323 Pasqualini 2014: 8, n. 32.

et altri in altro che piu d'altro aprezze.
(XXXIV, 85, 1-6)

L'amazzone cristiana dunque è bella, valorosa, magnanima e saggia, ma come pochissimi altri personaggi del poema è dotata della virtù più rara e preziosa, la fedeltà, che in lei, eccezionalmente, non viene intaccata nemmeno da vanità e avidità.

5.6 LA FEDE CONTRO L'AVIDITÀ

Nella sua incessante tensione a compiere il suo destino epico, Bradamante si trova ad affrontare negli ultimi canti del poema un ostacolo inatteso, quello rappresentato dai suoi genitori, in particolare dalla madre Beatrice, che per lei ha in mente le nozze con il figlio dell'imperatore di Bisanzio. Curiosamente la sorella di Rinaldo, che peraltro la sostiene nel progetto di sposare Ruggiero, è forse l'unico personaggio del *Furioso* che entri in conflitto con i genitori, se si esclude Isabella che abbandona il palazzo reale e prende da sola le proprie decisioni escludendo del tutto la famiglia, cui pure è legata.

Per tutto il poema incontriamo genitori che dispongono a piacimento dei figli (Cimosco con Arbante, il padre di Fiammetta, il padre di Lidia, il suocero del cavaliere lombardo con la propria figlia) oppure, più spesso, figli che ottengono ciò che desiderano da padri accondiscendenti oppure impongono la propria volontà in autonomia: da Olimpia a Isabella, dai figli di Marganorre a Leone, che addirittura libera e salva un nemico.

Il tema era stato affrontato nel *Cortegiano* – che, lo ricordiamo, fu pubblicato prima dell'ultima edizione del *Furioso*, in cui compare il lungo episodio di Ruggiero, Bradamante e Leone. Nell'opera di Castiglione (III, XLIII) viene narrato l'*exemplum* di una giovane, che pur innamorata di un suo ammiratore non cede mai ad alcun comportamento meno che onesto e tiene a bada il proprio desiderio, finché il padre, crudelissimo, invece di lasciarla

sposare l'amato, la obbliga a maritarsi con un uomo più ricco. In capo a tre anni, la sfortunata si lascia morire di dolore. E poi, più breve, quello di un'altra fanciulla, che, pur dormendo per molte notti in un giardino con l'uomo che ama, riesce a preservare la propria purezza. Qui si unisce il *topos* della perfetta continenza femminile, animata solo da senso dell'onore, e quello del padre crudele che prepara l'infelicità della figlia, come il Tancredi del *Decameron*.

Bradamante si trova in una situazione analoga a quella dell'aneddoto, ma, a differenza dell'anonima fanciulla, che esprime la propria contrarietà solo con le lacrime, prende l'iniziativa per scongiurare il progetto dei genitori e riesce a ottenere da Carlo Magno un "matrimonio per duello".

Nel conflitto che la vede opposta ai genitori, alcuni interpreti, tra cui Rajna, hanno visto una Bradamante arrendevole, sempre più identificata nel ruolo di promessa sposa e quindi spogliata delle armi e della volontà pugnace che ne caratterizza l'azione nella prima metà del poema:

Mi piace poco vedere questa donna guerriera trattenuta a Montalbano dalla famiglia come l'ultima femminella (XXIII, 24). E mi piace ancor meno, quando verso la fine del poema me la vedo diventare una buona figliuola qualunque, che non ha il coraggio di disubbidire alla mamma (XLIV, 39). Le si vuol dare un marito che non ha mai visto in sua vita; brucia per Ruggiero; eppure ci vuol prima un lungo ragionamento, e pianti, e querele, perché arrivi a formare un proposito di resistenza (Ib., 41-47).³²⁴

Eppure non si può intendere a pieno questo ennesimo ostacolo – funzionale a delineare la dama perfetta, guerriera, innamorata e moglie, incarnata da Bradamante – senza fare riferimento al canto precedente, il XLIII, in cui l'invettiva contro l'Avidità introduce le novelle del cavaliere lombardo e di Argia e Anselmo:

Che d'alcune dirò belle e gran donne
ch'a bellezza, a virtù de fidi amanti,
a lunga servitù, più che colonne
io veggo dure, immobili e constanti?
Veggio venir poi l'Avarizia, e ponne
far sì, che par che subito le incanti:

324 Rajna 975: 54.

in un dì, senza amor (chi fia che 'l creda?)
a un vecchio, a un brutto, a un mostro le dà in preda.
(XLIII, 4)

In entrambe le storie, come abbiamo visto, le protagoniste cedono all'adulterio per avidità, attratte da doni preziosi, gioielli e monete d'oro e, nella seconda, lo stesso giudice Anselmo è disposto a concedersi a un etiope ripugnante in cambio di un palazzo lussuoso. Analogamente alle donne delle novelle, Beatrice è accecata dall'avidità, al pensiero che la figlia si possa sposare con il futuro imperatore di Bisanzio, e persino Ruggiero teme che la donna amata possa lasciarsi conquistare dalla prospettiva del lusso e delle ricchezze:

Può esser, vita mia, che non ti doglia
lasciare il tuo Ruggier per questo Greco?
Potrà tuo padre far che tu lo toglia,
ancor ch'avesse i tuoi fratelli seco?
Ma sto in timor, ch'abbi più tosto voglia
d'esser d'accordo con Amon, che meco;
e che ti paia assai miglior partito
Cesare aver, ch'un privato uom marito.

Sarà possibil mai che nome regio,
titolo imperial, grandezza e pompa,
di Bradamante mia l'animo egregio,
il gran valor, l'alta virtù corrompa?
sì ch'abbia da tenere in minor pregio
la data fede, e le promesse rompa?
né più tosto d'Amon farsi nimica,
che quel che detto m'ha, sempre non dica? –
(XLIV, 57-58)

Bradamante, invece, non è affatto disposta a venir meno alla «data fede» e all'amore che prova per Ruggiero, ancorché quest'ultimo sia un “povero cavaliere”:

La valorosa donna, che non meno
era modesta, ch'animosa e forte;
ancor che posto guardia non l'avieno,
e potea entrare e uscir fuor de le porte;
pur stava ubbidiente sotto il freno
del padre: ma *patir prigionie e morte,*

*ogni martire e crudeltà più tosto
che mai lasciar Ruggier, s'avea proposto.*
(XLIV, 74)

La fermezza della fanciulla guerriera è talmente forte che, seppur senza opporsi verbalmente ai genitori, non esita a sfidarne la volontà, si rivolge direttamente all'autorità suprema (Carlo Magno) e quando anche il duello si conclude a suo sfavore giura di non sposare Leone, a costo di darsi la morte o di essere considerata volubile:

Ella, prima ch'avere altro consorte
che 'l suo Ruggier, vuol far ciò che può farsi;
mancar del detto suo; Carlo e la corte,
i parenti e gli amici inimicarsi:
e quando altro non possa, al fin la morte
o col veneno o con la spada darsi;
che le par meglio assai non esser viva,
che, vivendo, restar di Ruggier priva.
(XLV, 96)

*Basti che nel servar fede al mio amante,
d'ogni scoglio più salda mi ritrovi,
e passi in questo di gran lunga quante
mai furo ai tempi antichi, o sieno ai nuovi.
Che nel resto mi dichino incostante,
non curo, pur che l'incostanzia giovi:
pur ch'io non sia di costui tôrre astretta,
volubil più che foglia anco sia detta. –*
(XLV, 101)

Il dilemma è arduo, fra tenere fede all'«amante» oppure alla parola data all'imperatore, ma la sua decisione è presa, anche se in presenza dei genitori prevale la tendenza al silenzio: e ciò a costo di perdere anche il proprio prestigio pur di non venir meno alle promesse matrimoniali. La fedeltà d'amore per Bradamante vale più dell'onore e anche in questo la donna si dimostra superiore all'amato, che, stretto fra l'amore per lei e il proprio onore, cioè il debito di riconoscenza verso Leone, ancora una volta, seppur a costo di un'immane sofferenza e quasi della propria vita, fa prevalere il secondo sul primo.³²⁵

³²⁵ È lo stesso eroe a riconoscersi colpevole di aver fatto del male a sé stesso (nonché alla donna amata) con il proprio comportamento: «Io m' ho dunque di me contra a me stesso / da vendicar, c'ho tutto il mal commesso» (XLV, 87, 7-8).

Del resto nel corso del poema Ruggiero aveva più volte procrastinato il momento del battesimo e delle promesse di matrimonio per tener fede alla parola data al re Agramante. Sembra quasi che i valori maschili, l'onore e la cortesia, facciano premio sull'amore e persino sui voleri del destino. All'estremo opposto Bradamante si era trovata ben presto in sospenso fra «l'onore» e «l'amoroso foco», ma pur esitando alla fine aveva scelto di liberare Ruggiero o almeno essere presa prigioniera con lui (II, 65).

Ancora una volta, quindi, la volontà di Bradamante, slegata dalle considerazioni utilitaristiche che avevano guidato i suoi genitori e, forte del sostegno della cognata Marfisa, è coerente con lo schema teleologico del poema nella sua dimensione epica, mentre Ruggiero incarna ancora quella dimensione cavalleresca (l'onore e la cortesia) che porterebbe l'opera verso una conclusione di stampo romanzesco. Peraltro è da notare che persino il felice convogliare a nozze con l'amato assume alla fine la forma di un duello, nel quale la promessa sposa assume il ruolo e l'aspetto di un guerriero che aspira a dimostrare la propria superiorità sul cavaliere pretendente, creando lo sdoppiamento abissale di sé stessa e di Ruggiero. Sulle soglie del dramma l'amore e la guerra si fondono così letteralmente dopo essersi dilemmaticamente divaricati per tutto il poema:

-- Il don ch'io bramo da l'Altezza vostra,
è che non lasci mai marito darne
(disse la damigella), se non mostra
che più di me sia valoroso in arme.
Con qualunque mi vuol, prima o con giostra
o con la spada in mano ho da provarme.
Il primo che mi vinca, mi guadagni:
chi vinto sia, con altra s'accompagni.
(XLIV, 70)

Fino alla fine dunque Bradamante si conferma come la figura epica per eccellenza, quella che custodisce il *telos* del poema e lo difende anche di fronte al conflitto tra due esigenze contrapposte dettate dall'etica cavalleresca.

5.7 LA FUNZIONE EPICO-DINASTICA PER L'EROINA DESIGNATA DAL FATO

Dal punto di vista della costruzione epica la novità forse più dirompente che riguarda Bradamante è proprio la funzione epico-dinastica che è chiamata a ricoprire sin dai primi episodi che la vedono protagonista e che la accompagna fino alla conclusione del poema e oltre, se consideriamo le prolessi affidate alle narrazioni profetiche.

Per la prima volta, infatti, una donna è fatta oggetto di una rivelazione che la riguarda in prima persona e la designa come progenitrice di una stirpe illustre, quella degli Estensi. In pratica è Bradamante a rivestire nel *Furioso* la funzione che appartiene a Enea nel poema virgiliano e a mantenere questo ruolo per tutta l'opera, conciliandolo con la sua identità femminile:

Nella prima parte del poema [...] la funzione maschile di cercatrice innamorata di Bradamante (così bene illustrata da Tasso nell'*Apologia*) coincide con la funzione epico-dinastica: la guerriera, in altre parole, assume in modo abbastanza consapevole (e comunque più consapevole di Ruggiero), il ruolo maschile, virgiliano ed eneadico di progenitrice; si fa rassicurare dalle profezie estensi di Melissa e di Merlino, che hanno la stessa funzione delle rivelazioni di Anchise nel canto VI dell'*Eneide*; e non si perde troppo d'animo di fronte agli impedimenti che allontanano di continuo l'unione con l'amato.

Nella seconda metà del poema, invece, l'eroina percorre altre strade, meno virgiliane e più ovidiane e boccacciane. Il personaggio, di per se stesso femminile e delicato nelle vesti di eroe virgiliano (al contrario della rude e arcigna Marfisa), si femminilizza ulteriormente vestendo i panni di eroina abbandonata, prima nella sequenza compresa fra il XXX e il XXXVI e poi, con ulteriore torsione elegiaca, nella quarta e ultima giunta del '32, con l'episodio di Leone fra il XLIV e il XLVI canto. Il ruolo elegiaco, tuttavia, non sopprime il ruolo epico. Al contrario [...] Ariosto tiene momentaneamente in ombra il profilo virgiliano di Bradamante per poi farlo riaffiorare e abbinarlo a quello ovidiano di eroina abbandonata, ma senza che i due aspetti, contraddittoriamente, si neghino a vicenda. Se la funzione epica di cercatrice sembra, in un primo tempo, ostacolata dalla nuova identità elegiaca, dopo qualche indugio, infatti, questa seconda identità si rivela la necessaria evoluzione della prima.³²⁶

Si potrebbe dire, anzi, che l'annuncio di Merlino assume toni evangelici,

326 Ferretti 2010: 28-29.

con la profezia di un parto («Favorisca Fortuna ogni tua voglia, / o casta e nobilissima donzella, / del cui ventre uscirà il seme fecondo / che onorar deve Italia e tutto il mondo», III, 16, 4-8), che ribalta in un'ottica femminile il *topos* delle profezie di discendenza, come quella di Anchise al figlio nel canto VI dell'*Eneide*. L'elemento femminile è sottolineato dal riferimento all'utero e al momento della nascita, che appunto richiama la profezia dell'angelo Gabriele a Maria di Nazareth.

Ma la valorizzazione della componente femminile non si esaurisce qui, visto che oltre alla «viril progenie» (XIII, 56) profetizzata nel canto III, la maga Melissa annuncia successivamente alla guerriera che da lei avrà inizio anche una stirpe di donne altrettanto illustri (XIII, 57-73).

Questa funzione epico-dinastica, centrale nell'ottica encomiastica del poema, rimane affidata saldamente a Bradamante pure quando il suo futuro sposo riceve, a sua volta, la rivelazione delle proprie origini da parte dello spirito del mago Atlante, visto che «the mantle of Aeneas falls on Ruggiero's shoulders too late; his crossed-dressed bride has already occupied the position of Aeneas early in the epic romance».³²⁷

Il fato di Bradamante, dunque, è quello di sposarsi e di partorire il figlio di Ruggiero, Ruggierino; ma se anche la sua parabola si esaurisse a questo punto, non sarebbe corretto associare la dimensione di moglie e madre a un ridimensionamento per la figura della guerriera, che invece così realizza il proprio compito, soprattutto alla luce del dibattito sulla donna in corso nel Cinquecento:

Questo ruolo non costituisce un'umiliazione dell'indipendenza con cui era apparsa all'inizio, ma la realizzazione del desiderio amoroso da cui dipendeva il suo essere cavaliere e che riceve una giustificazione più piena appunto nella terza edizione, grazie alla giunta finale che approfondisce ulteriormente lo statuto femminile del personaggio.³²⁸

In realtà, però, la funzione di Bradamante non si esaurisce con le nozze regali né con il parto, visto che la profezia dell'eremita (Canto XLI) anticipa un

³²⁷ Groesback 1998: 82.

³²⁸ Villa 2001: 173.

ritorno della guerriera sul campo di battaglia insieme alla cognata Marfisa, per vendicare l'uccisione a tradimento di Ruggiero da parte dei maganzesi:

Avea il Signor, che 'l tutto intende e vede,
rivelato al santissimo eremita,
che *Ruggier* da quel dì ch'ebbe la fede,
dovea sette anni, e non più, stare in vita;
che per la morte che sua donna diede
a Pinabel, ch'a-llui fia attribuita,
saria, e per quella ancor di Bertolagi,
morto dai Maganzesi empì e malvagi.

E che quel tradimento andrà sì occulto,
che non se n'udirà di fuor novella;
perché nel proprio loco fia sepulto,
ove anco ucciso da la gente fella:
per questo tardi vendicato et ulto
fia da la moglie e da la sua sorella.
E che col ventre pien per lunga via
da la moglie fedel cercato fia.

Fra l'Adice e la Brenta a piè de' colli
ch'al troiano Antenòr piacqueno tanto,
con le sulfuree vene e rivi molli,
con lieti solchi e prati ameni a canto,
che con l' alta Ida volentier mutolli,
col sospirato Ascanio e caro Xanto,
a parturir verrà ne le foreste
che son poco lontane al frigio Ateste.
(XLI, 61-63)

ch'in visione alla fedel consorte
apparirà dinanzi al giorno un poco;
e le dirà chi l'avrà messo a morte,
e, dove giacerà, mostrerà il loco:
onde ella poi con la cognata forte
distrugerà Pontieri a ferro e a fuoco;
né farà a' Maganzesi minor danni
il figlio suo Ruggiero, ov'abbia gli anni.
(XLI, 66)

Per la solita eterogenesi dei fini, l'uccisione di Pinabello porterà insieme ad altre cause alla morte prematura di Ruggiero, ma questo evento non implica alcun ridimensionamento né un ritorno nei ranghi femminili per Bradamante. Anzi, la «fedel consorte», seppure in una proiezione futura, esterna al *Furioso* e

successiva al suo arco temporale, riprenderà in mano le armi per difendere le prerogative del figlio e vendicare il marito.

La prospettiva di Bradamante è diversa da quella di qualsiasi altra figura femminile che abbia popolato un poema epico o cavalleresco e la sua funzione encomiastica è ribadita ancora una volta nell'ultimo canto, quando, come già detto, solo lei è in grado di interpretare nei dettagli le ricche decorazioni del padiglione nuziale, che rappresentano la gloria della futura casa d'Este:

Le donne e i cavallier mirano fisi,
senza trarne costrutto, le figure;
perché non hanno appresso che gli avvisi
che tutte quelle sien cose future.
Prendon piacere a riguardare i visi
belli e ben fatti, e legger le scritte.
Sol Bradamante da Melissa instrutta
gode tra sé; che sa l'istoria tutta.

Ruggiero, ancor ch'a par di Bradamante
non ne sia dotto, pur gli torna a mente
che fra i nipoti suoi gli solea Atlante
commendar questo Ippolito sovente.
(XLVI, 98-99, 1-4)

Ruggiero, che è stato istruito da Atlante, riesce solo a individuare il cardinale Ippolito, ma le sue conoscenze rimangono limitate in confronto a quelle della futura sposa.

CONCLUSIONI

L'attenzione che il *Furioso* dedica alle donne, non sufficientemente approfondita dalla critica, è un elemento rilevante del poema di Ariosto. Questo è particolarmente vero per la terza e definitiva edizione del poema, che, come detto, contiene sei canti in più, con nuovi episodi e ulteriori personaggi femminili, quali quelli di Olimpia e di Drusilla, ma soprattutto con due inserti che vedono Bradamante protagonista: quello della Rocca di Tristano, in cui si ribadisce la doppia natura di dama e di cavaliere per la guerriera cristiana, e quello del regno di Marganorre, che si conclude con il ribaltamento di una legge misogina e violenta in una nuova che affida diritti di proprietà e potere proprio alle donne.

Dall'analisi e osservazione dei personaggi femminili del *Furioso* emergono alcuni elementi coerenti con la rappresentazione tradizionale delle donne nell'epica e nel genere cavalleresco accanto ad altri più decisamente innovativi. Innanzitutto il numero dei personaggi femminili – 33, senza contare allegorie, personificazioni e personaggi mostruosi come Erifille e le arpie – è molto più ampio rispetto alla consuetudine del genere, sia in comparazione con la tradizione classica sia con quella romanzesca medievale. Anche le situazioni in cui si ritrovano i personaggi risultano più variegata e dal punto di vista tipologico si presenta uno spaccato vario e complesso di figure, che va ben al di là della triade abituale composta da mogli, fanciulle e vedove, e consente la rappresentazione dell'elemento femminile in tutta la gamma delle sfumature, dall'abietto al sublime. Alcuni di questi personaggi, poi, occupano uno spazio assai significativo all'interno del poema, relativamente agli episodi in cui sono coinvolti e al numero di strofe che ne riportano azioni, parole e pensieri, e, come visto nella Parte III, si rivelano fondamentali nell'evoluzione della trama e nel suo scioglimento finale. Per quanto riguarda il rapporto fra i sessi, infine, viene alla luce una costante dialettica, che riflette il dibattito rinascimentale sulla

querelle des femmes e si sostanzia in un continuo gioco di corrispondenze e opposizioni, individuabile in particolare nel tema del doppio.

Analizzando le situazioni, alcune donne rivestono a volte un ruolo passivo perché si trovano in condizioni di prigionia (Lucina, Isabella, Drusilla) o di pericolo (Ginevra, Dalinda, Argìa, Ullania, Isabella, Doralice, Angelica), da cui possono essere salvate da un uomo (Ginevra, Dalinda) o da un'altra donna (Ullania, Argìa, Isabella) oppure si possono cavar fuori da sole (Drusilla, Angelica); l'aspetto interessante, però, è che la varietà di situazioni permette a più di un personaggio di sperimentare diverse alternative e di passare da un ruolo passivo a uno attivo. Ciò è vero, come abbiamo visto, per figure come Isabella, Drusilla e Angelica, il cui arco narrativo evolve dalla necessità di aiuto all'indipendenza. Molte figure femminili sono corteggiate da uomini (e in un caso, quello di Bradamante con Fiordispina, da una donna) che tentano di sedurle con doni o con discorsi: è vero per Argìa e la moglie del cavaliere del nappo, per Dalinda e Ginevra, per Isabella e Olimpia, Drusilla, Doralice, Lidia, Angelica e persino per Marfisa e Bradamante. La maggior parte delle volte la donna sulle prime respinge la proposta, ma quando cede in genere subisce conseguenze negative, come accade a Dalinda e a Olimpia, sedotte e poi ingannate dai rispettivi pretendenti, oppure alla moglie del cavaliere del nappo e ad Argìa, che vedono messe a repentaglio le loro unioni legittime. A differenza di loro, invece, Doralice troverà nel seduttore Mandricardo, cui si concede, un amante appassionato e soddisfacente.

Per alcune, infine, il momento della seduzione segna il passaggio da un ruolo passivo a uno attivo, nella misura in cui la resistenza all'approccio maschile diventa rivendicazione della propria volontà: è così per Drusilla, Lidia, Ginevra, Olimpia, Isabella e, di nuovo, per Marfisa e Bradamante. Gli sviluppi però divergono da caso a caso. Il rifiuto è solo muta resistenza per Ginevra, mentre si trasforma in desiderio di vendetta in Lidia, Drusilla e Olimpia, ma se la prima spinge crudelmente alla morte un pretendente colpevole solo di averla amata, queste ultime puniscono rispettivamente un assassino e il figlio di un nemico sanguinario. Diverso è il caso di Isabella che si libera dal tentativo di

seduzione con l'astuzia, scegliendo il martirio. Coerentemente con la loro identità di donne guerriere, invece, Marfisa – di fronte a Mandricardo – e Bradamante – desiderata da Leone – difendono la propria libertà con le armi e si scontrano a duello con i loro pretendenti. Ancora una volta, situazioni analoghe, che tradizionalmente vedevano la donna vittima di una volontà maschile oppure salvata dall'intervento di un altro uomo, si risolvono nel *Furioso* con la manifestazione della volontà femminile, che il più delle volte in definitiva prevale.

Più in là della seduzione, due personaggi devono affrontare ripetutamente un vero e proprio tentativo di stupro: Angelica è minacciata una volta da Sacripante, poi dal vecchio eremita e infine da Ruggiero; Isabella è insidiata da Odorico e più avanti da Rodomonte. Quella viene salvata prima da Bradamante, poi dal caso – l'impotenza del religioso, che gli impedisce di concludere il proprio assalto – e infine dal proprio spirito di iniziativa, quando usa l'anello per rendersi invisibile. Questa una prima volta oppone resistenza a Odorico, per essere quindi "salvata" dai «malandrini», e, la seconda volta, si sottrae al re di Sarza grazie alla morte. Ecco di nuovo una situazione che si ripete e si risolve puntualmente con la frustrazione del tentativo maschile e il prevalere della donna.

Restando nel campo della seduzione, vari personaggi femminili – in linea con la tradizione, stavolta – a loro volta seducono, ingannano e tradiscono, come Angelica – che deliberatamente adescia Sacripante per usarlo come scorta – Alcina, che tiene avvinto a sé Ruggiero con la magia, Orrigille, che manipola Grifone, e Lidia, che illude l'ignaro Alceste. Più propriamente si può parlare di inganno per Drusilla e Olimpia, le quali fingono di accettare le nozze rispettivamente con Tanacro e Arbante, salvo poi ucciderli; per Isabella, che convince Rodomonte a colpirla per provare la bontà del liquido che doveva rendere invulnerabili, e per Gabrina, che inganna il marito Argeo, il cavaliere Filandro, di cui si è incapricciata, e il medico che le fornisce il veleno. In tutte queste situazioni, le donne rivestono un ruolo attivo, ma se alcune ripropongono la figura classica della seduttrice diabolica e pericolosa – su tutte Alcina,

Orrigille e Gabrina – in altri casi la seduzione e l'inganno sono armi moralmente lecite, che personaggi positivi come Isabella o non decisamente negativi come Angelica usano per liberarsi da situazioni pericolose o sgradite.

La complessità e varietà con cui Ariosto rappresenta il femminile fa sì che nel poema compaiano donne accusate ingiustamente – Ginevra, vittima di una macchinazione ordita da Polinesso – accanto ad altre che muovono accuse false e provocano la rovina di uomini innocenti: Gabrina con Filandro e in seguito con il fratello di lui Ermonide, quando convince Zerbino che il cavaliere la perseguita; oppure Orrigille, che spinge re Norandino a punire Grifone. Le donne, dunque, non sono tutte vittime o tutte malvagie o tutte innocenti, ma di volta in volta possono incarnare la virtù o il vizio, commettere delitti oppure atti di giustizia.

Per quanto riguarda l'analisi dal punto di vista tipologico, i personaggi si possono aggregare in insiemi contrapposti sull'asse della fedeltà/infedeltà e su quello della costanza/incostanza. Nel primo caso abbiamo donne fedeli (Ginevra, Isabella, Olimpia, Drusilla) e donne infedeli (Gabrina, Argia, la moglie del re, la moglie del cavaliere del nappo): è interessante notare che nel secondo gruppo sono presenti in misura preponderante figure femminili delle "novelle", cioè delle narrazioni di secondo livello incastonate all'interno del poema, mentre le figure femminili della diegesi principale incarnano più frequentemente il tipo della donna fedele, fra cui spicca un personaggio di primo piano come Bradamante. Questa connotazione è rafforzata dall'analisi delle costanza in amore, il cui insieme (da Fiordiligi a Olimpia) numericamente supera quello delle donne volubili (Doralice e Angelica, in sostanza; ma quest'ultima nell'antefatto e per effetto della fontana magica): nelle donne del poema dunque la solidità del sentimento sembra prevalere sulla leggerezza.

Non tutte le donne del poema, però, sono relazionate con l'amore: si può distinguere, infatti, un gruppo di figure estranee al sentimento amoroso e al sesso (Marfisa, Ullania, Manto) e all'estremo opposto altre che incarnano il tipo della seduttrice (Angelica, Orrigille e Alcina su tutte). Non vi è però alcun

automatismo in questa distinzione, cioè non tutti i personaggi di un insieme condividono le stesse caratteristiche: vi sono, ad esempio, personaggi non umani slegati dal sesso (Logistilla, Manto, la Melissa della narrazione principale) e dall'altro lato una maga seduttrice, Alcina, erede della figura di Circe e anticipatrice dell'Armida tassiana. Quanto alle donne in armi, Marfisa è una vergine guerriera - come lo erano le sue precedenti incarnazioni, dalle Amazzoni alla Camilla virgiliana - ma l'altra guerriera del poema, Bradamante, si muove all'interno del *Furioso* proprio sulla base di un'inchiesta amorosa. In questo campo, dunque, Ariosto rinuncia alle semplificazioni e offre un ventaglio di opzioni più variegato rispetto alle figure della tradizione, lasciando emergere le caratteristiche dei singoli personaggi al di là della tipologia cui appartengono e a volte in contraddizione con essa.

Il tema dell'amore, poi, si intreccia, lungo tutto il poema, ma in maniera significativa ed esplicita verso la fine, con quello dell'avidità, il sentimento contro cui si scaglia il narratore nell'esordio del canto XLIII (1-5): ai due esempi di donne che tradiscono attratte da gioielli e ricchezza (la moglie del cavaliere del nappo e Argia) e all'ambiziosa Beatrice, si contrappone Bradamante, che al contrario dei suoi genitori non è interessata alla posizione e alle ricchezze del suo pretendente Leone e si mantiene ferma nell'amore per Ruggiero. A un livello più estremo, quasi di disinteresse irrazionale, anche Olimpia non esita a dilapidare le sue ricchezze per opporsi a Cimosco e provare a salvare Bireno; e Isabella abbandona la famiglia e perde tutto nel naufragio per amore di Zerbino.

Dal punto di vista della tipologia, alcuni personaggi sono coerenti, cioè rispondono sempre allo stesso tipo: Isabella è fedele, costante e disinteressata, Olimpia altrettanto, Orrigille e Lidia ingannatrici. Altri invece sono bivalenti o perché la narrazione offre momenti diversi della loro vita o perché l'evoluzione della loro vicenda le porta ad assumere tipologie differenti. È il caso di Gabrina, asessuata nel suo ruolo di vecchia carceriera di Isabella nella narrazione di primo livello, ma seduttrice insaziabile nell'analessi che ne rievoca il passato; lo stesso vale per Alcina, prima rappresentata nelle vesti di ammaliatrice e mangia-uomini, ma poi nobilitata da una sofferenza umanissima quando si

ritrova amante abbandonata. Angelica incarna più di un tipo: all'inizio è la seduttrice e la ribelle, in quanto resiste al ruolo che le viene attribuito di oggetto del desiderio altrui, ma poi a sua volta si scopre innamorata e anche in questa veste mantiene l'iniziativa.

In generale la complessità e il dinamismo sono caratteristiche peculiari che distinguono i personaggi del *Furioso* dalle figure femminili della tradizione epica e cavalleresca: questi ultimi, infatti, appaiono statici e fissati in un tipo senza possibilità di trasformazione, come nel caso di Penelope e Circe nell'*Odissea* oppure della stessa Angelica boiardesca. Naturalmente questa è anche una conseguenza dello scarso spazio loro riservato nell'intreccio. Nell'*Eneide*, per esempio, sia nel caso di Didone (innamorata infelice) sia in quello di Camilla (vergine guerriera) la morte precoce esclude qualsiasi possibilità di evoluzione per i personaggi, cristallizzandoli all'interno di un'unica tipologia. Al contrario, nell'*Orlando furioso* anche personaggi di secondo piano come Olimpia sono rappresentati in una tale varietà di situazioni, che in alcuni casi la loro ricchezza interiore è stata tacciata di incoerenza da alcuni critici.

Per quanto riguarda il rapporto fra i sessi, nella presenza di figure mostruose, come l'Orca e le arpie, si può rinvenire l'abituale rappresentazione del femminile misterioso e ctonio, proprio della mitologia classica: la donna come creatura "altra", ostile e pericolosa per l'ordine stabilito, rispecchiata anche nei tipi delle donne perfide e seduttrici, come Alcina e Orrigille, o decisamente crudeli come Teodora e Gabrina. Sul polo opposto, ma ancora coerentemente con il genere di riferimento, si collocano le figure che incarnano i valori tradizionali di fedeltà e costanza, a volte fino al sacrificio di sé, come Lucina, Fiordiligi e Isabella. In questo ambito, però, alcuni personaggi come Olimpia e Drusilla associano alle virtù tradizionali un'autonomia e una volontà individuale del tutto nuove, in grado di opporsi all'elemento maschile e di metterne in discussione l'autorità, fino al punto di esercitare molte volte una violenza «terribile e incomposta» (XXXVII, 70, 7). Persino nelle manifestazioni più negative del femminile, come nel caso della «femina perfida» (XXI, 12, 2) Gabrina, può trapelare, pur nella condanna morale ribadita dall'autore,

l'interesse per una visione del mondo opposta ai valori cavallereschi, all'insegna di un utilitarismo inquietante, ma efficace.

Se gli uomini infatti – siano cristiani o musulmani – ripropongono un codice tradizionale, alle donne è affidata la possibilità dello scarto o del ribaltamento della norma. Così avviene in negativo per la città delle femmine omicide o in positivo per la nuova legge imposta da Marfisa e Bradamante al regno del tiranno Marganorre. In questi due episodi, in particolare, esplose in forma esplicita il conflitto fra uomini e donne in termini politici, così come nell'«aspra legge» di Scozia esso si manifesta in termini legali e, ancora, nella novella di Giocondo e in quelle lombarde del canto XLI nella sfera dell'etica sessuale. Situazioni e personaggi diversi sembrano dunque suggerire che lo scontro fra i sessi non può essere in alcun modo produttivo e che è inutile cercare di stabilire una priorità o una superiorità di un genere sull'altro.

Diventa quindi un esercizio sterile provare ad arruolare Ariosto tra i misogini o i filogini, tanto più che gli interventi del narratore sono suddivisi fra lode delle donne e continui riferimenti, più o meno espliciti e ironici, al repertorio misogino tradizionale. Non a caso, come si diceva, successivamente alla pubblicazione del *Furioso* differenti passi dell'opera furono utilizzati ora dai difensori delle donne ora dai loro detrattori a sostegno delle rispettive tesi. La proposta che sembra emergere dalle pagine del poema, invece, è un invito a comprendere la complessità e la debolezza umane, comuni alle donne e agli uomini, nell'ottica di una collaborazione capace di rifondare il rapporto fra i due sessi su basi nuove e nel senso di un maggiore equilibrio anche fra la ragione e i sensi.

Questa nuova rappresentazione di uomini e donne su un piano moralmente equivalente si sostanzia nel tema del doppio, che attraversa l'intero poema, a volte in forme esplicite altre in maniera carsica. Così Olimpia è doppio di Orlando nell'amore malriposto, Bradamante lo è nella gelosia che può far perdere la ragione, e nelle loro storie sono rappresentati gli errori e gli eccessi cui può condurre l'amore, un sentimento che, se non viene dominato, porta alla

folia e all'autodistruzione, tanto le donne quanto gli uomini. Ancora, Melissa è il doppio di Atlante e i due uomini protagonisti della novella di Giocondo replicano all'infinito il tradimento commesso dalle loro mogli, così come Argia e Anselmo sono entrambi vittime dell'avidità.

In particolare, però, si impone il tema del doppio gemellare: i due protagonisti del poema encomiastico, Ruggiero e Bradamante, hanno entrambi un gemello del sesso opposto. Nel caso della guerriera, il fratello Ricciardetto è identico all'apparenza, ma inferiore in quanto a valore sul campo di battaglia; Ruggiero invece scopre che la sua gemella è Marfisa, guerriera altrettanto abile di lui, che negli ultimi canti del poema diventa riferimento e specchio anche della cognata Bradamante, per cui assistiamo addirittura a uno sdoppiamento nel doppio.

La «magnanima» Bradamante si conferma così, anche grazie a questo duplice intreccio di riferimenti, un personaggio che riunisce in sé virtù maschili e femminili, dovute alla sua natura di donna innamorata e di guerriera allo stesso tempo: una novità per il genere epico, che ammetteva femmine in armi solo a condizione che rinunciassero del tutto alla sessualità.

Si capisce così che nel continuo caleidoscopio del Furioso i ruoli non sono mai fissi e immutabili e si può individuare una sottile rete di richiami e opposizioni che accomunano più di un personaggio, non solo fra le donne, nell'arco dell'intero poema:

È la varietà il principio strutturale del poema. Più esattamente, o modernamente, si può riformulare questo principio come quello dell'opposizione contrastiva. (...) La strategia messa in opera per ottenere questi risultati è, sappiamo, complessa, ma vistosamente fondata sull'accorto montaggio dei pezzi. (...) È cioè, e dunque, rigorosamente richiesto, per apprezzare il senso dei nuovi episodi, che non li si separi dal resto del poema, e anzi si presti tutta l'attenzione possibile all'immediato e più distante contesto.³²⁹

329 Saccone 1983: 61-62.

Così Alcina, che la critica ha sempre identificato esclusivamente con l'allegoria della seduzione e della lascivia (come la sua quasi omologa Orrigille), si può scoprire soggetta a un amore-follia non dissimile da quello che porta vicino alla rovina altre donne, come Olimpia, e parecchi uomini, inclusi Orlando, Rinaldo e Rodomonte. Mentre la resistenza di Drusilla ai soprusi la accosta alla stessa Olimpia e Isabella: donne che, quando si trovano in situazioni di pericolo, riescono a difendere la propria indipendenza, con le armi dell'astuzia o dell'eloquenza. Allo stesso modo, la fedeltà fino all'estremo sacrificio è comune a Olimpia, ancora a Isabella e a Fiordiligi, anche se la prima scopre di essere stata fedele a un uomo indegno, mentre queste ultime portano la loro "fede" fino all'auto-annullamento.

Rispetto alla rappresentazione tradizionale della donna nel genere epico, i personaggi del *Furioso* godono di maggiore libertà di azione, non sono legati quasi mai allo spazio della casa e alla dimensione dell'attesa, anzi partecipano al movimento vorticoso che coinvolge re, cavalieri e fanti e in alcuni casi si spostano con estrema autonomia, come accade a Fiordiligi, Angelica, Marfisa e Bradamante.

Proprio Angelica, che esordisce in vesti di preda, inseguita dai numerosi pretendenti, prende via via in mano le redini del proprio viaggio, a sua volta una *quête* orientata al ritorno, e suggerisce il superamento dell'etica cavalleresca medievale, basata unicamente sulla nobiltà e sulla servitù d'amore, a favore di un sistema di valori nuovo, che si fonda sulla libera scelta, e presuppone, fra le altre cose, l'autonomia della donna. Anche nel suo caso si può individuare un doppio maschile, quel Medoro biondo bello e pagano come lei, ma in confronto a lei caratterizzato del tutto passivamente, come bisognoso di aiuto e di cure, oggetto del desiderio e marito scelto dalla fanciulla in totale autonomia.

Il personaggio di Angelica si colloca agli antipodi rispetto all'etica cavalleresca codificata dai romanzi medievali e dalla lirica provenzale, perché rivendica e pratica una libertà femminile del tutto nuova, che si configura nel rifiuto dei pretendenti, seppur nobili e valorosi, e nella scelta autonoma di un

compagno con cui condividere un progetto personale. L'opposizione della principessa del Catai al sistema cavalleresco è talmente irriducibile che il momento culminante della sua scelta – il matrimonio consumato e poi celebrato con Medoro – segna anche la sua espulsione dal poema. Angelica risulta vincente dunque nella dimensione individuale – e anti-epica – ma proprio per questo non ha spazio nella prospettiva collettiva, e deve farsi da parte.

È un'altra invece la figura femminile che trionfa in entrambi gli aspetti, quella di Bradamante, perché la sua *quête* personale – caso unico nel *Furioso* – coincide con la finalità epica (la sconfitta dei mori per mano dell'esercito cristiano) e con quella encomiastica (la fondazione della casata d'Este).

Ritrovando e salvando Ruggiero e coronando il suo personale progetto amoroso, infatti, la guerriera di Dordona conquista all'esercito cristiano il più valoroso eroe pagano e porta a compimento la profezia che epicamente aveva ricevuto da Merlino sin dal canto III. Persino la concreta realizzazione del loro matrimonio è affidata *in extremis* a lei, capace di resistere al volere contrario dei genitori e dello stesso imperatore combinando astuzia e valore guerresco. L'amazzone innamorata, dunque, è al tempo stesso eroina combattente ed eroina fondatrice, destinata come Enea a dar vita a una discendenza illustre.

La presenza costante di questo personaggio nell'arco dell'intero poema e l'attenzione che il narratore rivolge non solo alle sue imprese, ma anche alla costruzione della sua psicologia – arricchita da scatti epici, momenti elegiaci, monologhi drammatici – rafforzano l'ipotesi che proprio Bradamante riunisca tutte le caratteristiche per essere considerata il personaggio centrale dell'intero poema. Non solo essa è la destinataria delle profezie epiche, ma dal punto di vista psicologico si configura come l'anti-Orlando. A differenza del conte, infatti, Bradamante trionfa in battaglia, ma si dimostra anche in grado di affrontare l'amore senza perdere il senno, impresa che nemmeno il narratore (alter ego di Orlando sotto questo aspetto) è sicuro di realizzare. Sebbene si trovi insieme agli altri cavalieri vittima degli incanti del desiderio nel palazzo di Atlante, Bradamante è capace di conciliare guerra e amore, ricerca personale e dovere

pubblico; e anche nel momento dell'ira riesce a far prevalere il suo «miglior spirto».

Perfetta donna e perfetta guerriera, Bradamante riunisce il meglio dei cavalieri e il meglio delle dame, sintetizzando in un solo personaggio tutti gli elementi contenuti nel primo verso del *Furioso* e offrendo alle donne lettrici di Ariosto, specialmente a quelle che ruotavano attorno alla corte di Ferrara, un modello mai visto prima di dama, protagonista nel campo militare dell'epica e in quello amoroso del genere cavalleresco.

Con Bradamante, quindi, si porta a compimento la sintesi fra i due generi e per la prima volta nella storia letteraria occidentale una donna emerge come protagonista di un libro di armi e di amore.

APPENDICI

A 1

TABELLE DELLE SITUAZIONI DI CUI SONO PROTAGONISTE
ANGELICA, MARFISA E BRADAMANTE

A 1.1

ANGELICA	
Situazioni	
1. Fugge	
2. è inseguita da un pretendente	
3. è contesa da due pretendenti	
4. decide di manipolare un innamorato	
5. l'uomo che la protegge la vorrebbe stuprare	
6. è salvata da una donna	
7. fugge	
8. è contesa da due pretendenti	
9. è salvata da un uomo (eremita)	
10. fugge	
11. il suo salvatore la rapisce	
12. lamenta il proprio destino	
13. l'uomo che la protegge la vorrebbe stuprare	
14. è salvata da uomini (pirati)	
15. i suoi salvatori la rapiscono	
16. è in pericolo mortale	
17. viene salvata da un uomo	
18. l'uomo che la protegge la vorrebbe stuprare	
19. si salva da sola con la magia e fugge	
20. cerca un protettore	
21. salva tre cavalieri	
22. fugge	
23. si salva da sola e fugge	
24. trova un uomo ferito e lo cura	
25. si innamora	
26. si sposa	
27. si mette in viaggio verso casa	
28. è aggredita da un uomo	
29. fugge	
20. si salva da sola	

A 1.2

MARFISA	
Situazioni	
1. Sfida altri cavalieri, ma poi si unisce a loro	
2. dà il via a un combattimento	
3. duella con uomini come un uomo	
4. rivela di essere una donna	
5. combatte con un uomo vestita da uomo	
6. si separa da compagni	
7. aiuta una donna	
8. per difende una donna duella con un uomo e lo abbatte	
9. per difende una donna duella con un uomo e lo abbatte	
10. sfida un gruppo di cavalieri, poi si unisce a loro	
11. combatte per salvare due vittime	
12. rivela di essere una donna	
13. in vesti femminili viene considerata una preda da un uomo	
14. respinge un pretendente da sola in armi	
15. combatte con un uomo (pretendente)	
16. cattura un ladro e lo tiene prigioniero	
17. è considerata una rivale da un'altra donna	
18. combatte con una donna	
19. combatte con un uomo	
20. riceve una rivelazione sul proprio passato	
21. cambia schieramento	
22. insieme a due alleati punisce un tiranno	
23. ribalta una legge misogina	
24. riconosce un'autorità superiore	
25. racconta la sua storia	
26. subisce un tentativo di stupro	
27. si difende uccidendo il suo aggressore	
28. sconfigge i nemici insieme a un'alleata	
29. incoraggia un'altra donna	
30. difende le prerogative del fratello	
31. chiede un duello per difendere le proprie ragioni	

A 1.3

BRADAMANTE	
Situazioni	
1. Salva una dama da uno stupro abbattendo un cavaliere	
2. viene scambiata per un uomo	
3. galoppa in cerca dell'amato	
4. soccorre un cavaliere in lacrime	
5. rinvia il ritorno in battaglia per salvare l'amato	
6. è vittima di un tranello	
7. riceve una profezia	
8. riceve una missione da una maga	
9. conquista un oggetto magico e risparmia un avversario	
10. sconfigge un mago e salva l'amante prigioniero	
11. risparmia un avversario debole (il vecchio mago)	
12. perde di nuovo l'amato e si rimette al galoppo per cercarlo	
13. riceve un aiuto magico e cede un oggetto magico	
14. ritorna sul campo di battaglia a compiere la sua missione	
15. riceve un incarico per salvare il suo amato	
16. riceve una profezia	
17. fallisce e subisce un incantesimo	
18. grazie a un cavaliere è riunita all'amato e si mette in viaggio con lui	
19. partecipa a un'impresa insieme all'amato	
20. insegue un nemico, lo sconfigge e lo giustizia	
21. per punire un nemico si separa dall'amato	
22. riceve un oggetto magico	
23. torna a casa contro voglia	
24. invia all'amato un messaggio e il suo cavallo	
25. viene scambiata per un uomo e desiderata da una donna	
26. riceve notizie dell'amato, ma comincia a dubitare di lui e nutre gelosia per un'altra donna	
27. si dispera per l'assenza dell'amato e quando riceve conferma dei suoi timori pensa di togliersi la vita	
28. l'armatura le impedisce di uccidersi, per cui si risolve di tornare a combattere	
29. vaga lasciandosi condurre dal cavallo e arriva a un castello	
30. sconfigge tre cavalieri e ottiene il diritto di dormire nel castello	

31. vince una gara di bellezza, ma intercede per la rivale sconfitta	
32. riceve in sogno la visita dell'amato, ma non si libera dei dubbi	
33. desidera di morire	
34. si rimette in viaggio e sconfigge di nuovo i tre cavalieri	
35. soccorre una donna e sfida un cavaliere per vendicare una donna uccisa	
36. duella con un uomo e lo atterra, ottenendo di liberare i cavalieri prigionieri	
37. restituisce il cavallo all'amato e lo sfida a duello	
38. duella e sconfigge tre cavalieri saraceni	
39. si scontra con una donna e la abbatte due volte	
40. accusa l'amato e lo sfida a duello	
41. sconfigge da sola l'esercito nemico	
42. nuovo duello con una donna, interrotto dall'amato	
43. scopre l'inconsistenza della propria gelosia e riconosce la cognata	
44. partecipa con l'amato e la cognata alla punizione di un tiranno	
45. si riunisce all'esercito cristiano	
46. fa strage dei nemici e sconfigge l'esercito saraceno	
47. secondo una profezia vendicherà la morte del marito	
48. si oppone alla decisione dei genitori	
49. duella con l'uomo amato senza conoscerne l'identità	
50. è consapevole del futuro della stirpe che nascerà da lei	

A 2

CLASSIFICAZIONE TIPOLOGICA DEI PERSONAGGI FEMMINILI

CRISTIANE	PAGANE	PAGANE CHE DIVENTANO CRISTIANE	MAGHE
Bradamante	Angelica	Galaciella	Melissa
Fiordiligi	Isabella	Marfisa	Alcina
Olimpia	Doralice		Logistilla
Gabrina	Orrigille		
Lucina	Fiordispina		
Ullania	Matrona		
Beatrice	Lidia		
Drusilla	Fiammetta		
Ginevra			
Dalinda			
Moglie del cavaliere			
Moglie di Astolfo			
Moglie di Giocondo			
MOGLI	FIGLIE	MADRI	VEDOVE
Fiordiligi	Bradamante	Beatrice	Gabrina
Beatrice	Olimpia	Teodora	
Lucina	Isabella		
Drusilla	Fiordispina		
Matrona	Lidia		
Moglie del cavaliere	Doralice		
Moglie di Astolfo	Angelica		
Moglie di Giocondo	Fiammetta		

FEDELI	INFEDELI
Bradamante	Gabrina
Fiordiligi	Orrigille
Isabella	Doralice
Olimpia	Fiammetta
Ginevra	Moglie del re Astolfo
Lucina	Moglie di Giocondo

Drusilla	Argia
	Moglie del cavaliere del nappo

VOLUBILI	COSTANTI NELL'AMORE
Doralice	Bradamante
Angelica	Fiordiligi
	Isabella
	Ginevra
	Olimpia

AVIDE	DISINTERESSATE
Beatrice	Bradamante
Argia	Olimpia
moglie del cavaliere del nappo	Isabella

A 3

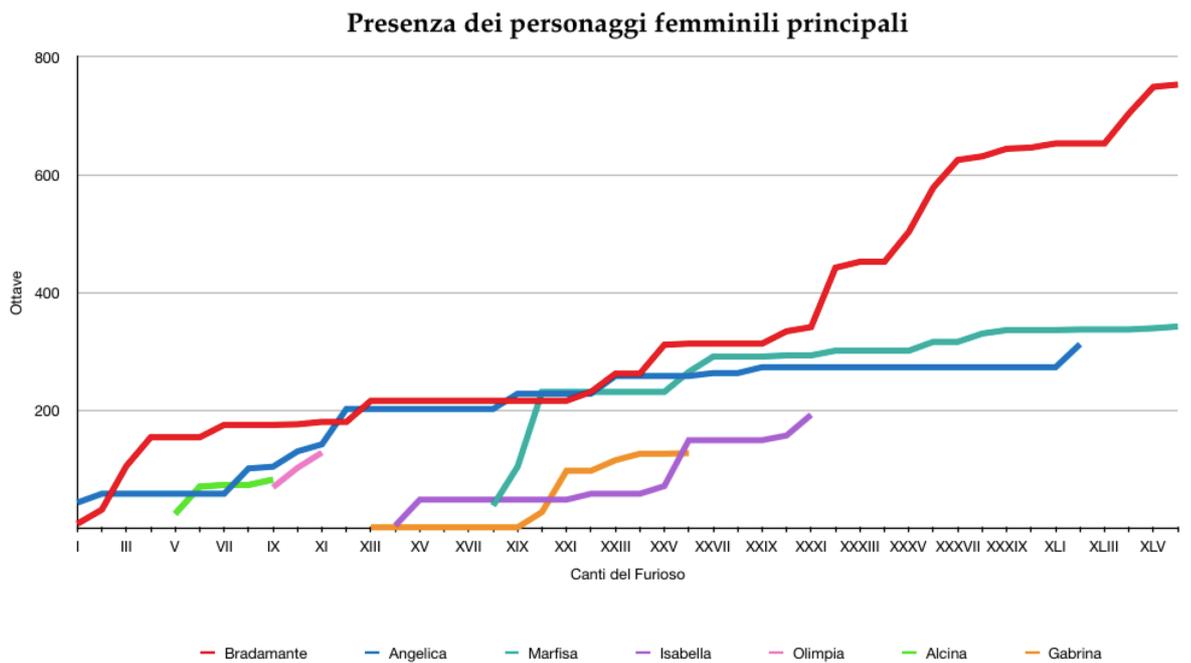
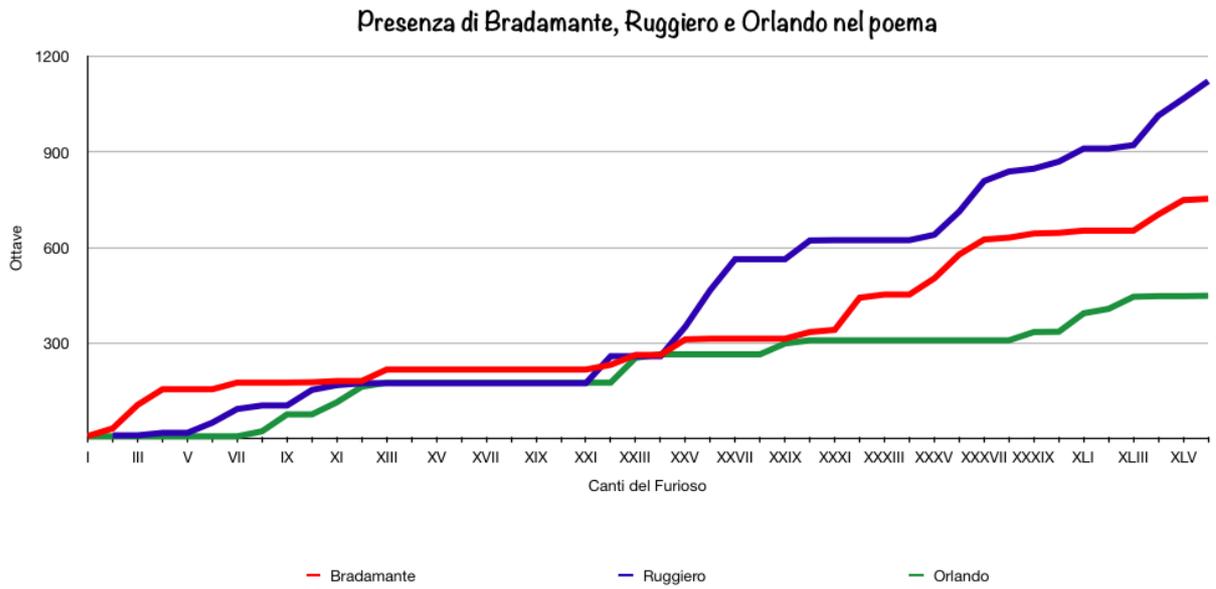
ESORDI DEI CANTI

Canto	Descrizione	Tema
I, 1-2	Protasi dell'opera	
II, 1-2	Apostrofe all'Amore che suscita più di frequente sentimenti opposti e contrastanti in due individui: così a Rinaldo Angelica sembra bella, mentre lei lo detesta, invece quando lei lo amava lui la disprezzava.	AMORE
III, 1-4	Invocazione ad Apollo che sostenga il canto del poeta quando si accinge a celebrare gli antenati dei Signori d'Este	ENCOMIASTICO
IV, 1	Fingere è spesso riprovato come segno di cattive intenzioni, ma in determinate occasioni può essere utile a evitare guai maggiori.	RIFLESSIONE ETICA
V, 1-3	Contro la violenza degli uomini sulle donne	DONNE
VI, 1	Chi commette il male non si illuda che non sarà scoperto	RIFLESSIONE ETICA
VII, 1-2	L'assenza di esperienza spinge il volgo a non credere a ciò che non ha mai visto	P O E S I A NARRAZIONE
VIII, 1-2	Invettiva contro gli ingannatori che con la frode tengono avvinti i loro innamorati. Magari questi avessero l'anello di Angelica o meglio quello della ragione	RIFLESSIONE ETICA AMORE
IX, 1-2	Amore fa perdere il senno e rende persino Orlando dimentico della fedeltà che deve a Carlo e della pietà verso Dio	AMORE
X, 1-9	Vicenda di Olimpia e Bireno, grande amore della principessa e anticipazione dell'ingratitude di Bireno. Invito alle donne a diffidare delle promesse degli amanti, dei loro pianti e delle loro preghiere: il loro amore è effimero. Consiglio di evitare i pretendenti troppo giovani, senza però scegliere quelli eccessivamente maturi.	DONNE
XI, 1-3	La ragione non trattiene la libidine amorosa e come un orso che ha provato qualche goccia di miele così Ruggiero desidera Angelica. Non si ricorda di Bradamante e comunque sarebbe pazzo se non approfittasse di Angelica nuda in un boschetto.	AMORE
XII, 1-2	Cerere cerca la figlia Proserpina per mare e per terra, come – si dice dopo – farebbe Orlando con Angelica se avesse i suoi stessi poteri.	MITO
XIII, 1	Fortunati i cavalieri antichi che trovavano nelle grotte donne belle sin dall'adolescenza, difficili da trovare anche nei palazzi signorili.	DONNE
XIV, 1-9	Riferimento storico all'attualità: le vittorie dei Saraceni, ottenute a caro prezzo, come quella di Alfonso a Ravenna contro gli Spagnoli. Un trionfo di cui non ci si può rallegrare sia per le perdite da parte dei vincitori sia per le violenze perpetrate dai soldati francesi in città.	STORIA MILITARE
XV, 1-2	Lode a Ippolito per la vittoria alla Polesella contro i Veneziani (22 dicembre 1509).	STORIA MILITARE
XVI, 1-3	Differenza fra chi è infelice per amore, amando una donna nobile e degna, e chi soffre per amore di una persona malvagia, di cui prova anche vergogna.	AMORE
XVII, 1-6	La giustizia divina invia nel mondo tiranni, imperatori e nemici crudeli per punire i	STORIA

	peccati degli uomini. Accadde nel passato e accade anche adesso, come dimostrano le battaglie sanguinose di Agnadello sull'Adda (1509), Brescia sul Mella (1512), Ravenna sul Ronco (1512) e Fornovo sul Taro (1495). Ai tempo del poema Dio permise ai saraceni di colpire i cristiani	MILITARE
VIII, 1-3	Lode al cardinale Ippolito, che non crede sempre alle accuse lanciate contro chi è assente e non si può difendere.	RIFLESSIONE ETICA: CORTE
XIX, 1-2	Difficile riconoscere la fedeltà e l'autentica dedizione per il signore che è al sommo del suo potere; se invece il viso riflettesse la disposizione del cuore allora l'umile di buon cuore diverrebbe un cortigiano importante e invece il potente sarebbe ricacciato indietro nella folla anonima	RIFLESSIONE ETICA: CORTE
XX, 1-3	Le donne antiche hanno brillato sia nelle armi sia nell'arte, come Arpalice, Camilla, Saffo e Corinna. Se per lungo tempo il mondo non è stato allettato di queste presenza, adesso le cose sono cambiate, ma forse l'invidia o l'ignoranza degli scrittori hanno tolto i giusti meriti alle donne. Nell'attualità però emerge il genio femminile, al punto che i meriti delle grandi donne del Cinquecento supereranno quelli di Marfisa.	DONNE
XXI, 1-3	La fedeltà tiene avvinta un'anima nobile più di quanto una fune stringa un carico e garantisce il compimento della parola data più di giuramenti e clausole scritte, come avvenne a Zerbino che si era impegnato a farsi carico di Gabrina.	RIFLESSIONE MORALE
XXII, 1-3	Il poeta si scusa con le donne nobili e riconoscenti verso il loro amanti per aver raccontato i delitti di Gabrina e averne deprecato la malvagità. Per una donna crudele di cui racconta le turpitudini si impegna a lodare la virtù di altre cento che meritano di essere commendate	DONNE
XXIII, 1-2	Fare del bene spesso procura un premio, ma comunque non provoca la morte né la vergogna; invece chi fa del male prima o poi si troverà a pagare il fio, come successe a Pinabello.	
XXIV, 1-4	La trappola amorosa porta alla follia, cioè a perdere sé stessi per trovare qualcun altro. Lo sapevano gli antichi e lo sa anche il poeta, il quale è si vittima della pazzia d'amore, ma in un momento di lucidità è in grado di rendersene conto.	AMORE
XXV, 1-2	Desiderio di farsi onore sul campo di battaglia e passione amorosa fanno tentennare Rodomonte e Mandricardo, che alla fine decidono di rimandare lo scontro su chi debba tenersi Doralice per soccorre l'esercito pagano. Ma non avrebbero accettato la tregua se non glielo avesse chiesto la donna di cui entrambi sono innamorati. L'amore spesso nuoce, ma a volte giova.	AMORE
XXVI, 1-3	Al contrario del passato, è difficile trovare donne che amino la virtù più delle ricchezze, ma le poche capaci di farlo saranno ricordate per sempre. Allo stesso modo degna di lode è Bradamante che non desiderò tesori e domini, ma amo il valore, il coraggio e la nobiltà di Ruggiero, che aveva deciso di accompagnare Aldigieri e Ricciardetto per salvare Malagigi e Viviano.	DONNE
XXVII, 1	I consigli improvvisati delle donne sono migliori di quelli arrivati dopo una lunga riflessione e in questo le donne sono migliori degli uomini	DONNE
XXVIII, 1-2	Richiesta di scuse anticipata da parte del poeta, che suggerisce alle donne e a coloro che apprezzano le donne di saltare questo canto o al massimo leggerlo senza prestar fede a ciò che racconta. Il poeta rivendica di aver sempre amato e celebrato le donne	DONNE
XXIX, 1-3	Mutevolezza e volubilità degli uomini, come Rodomonte che passa dallo sdegno contro le donne al desiderio di una di esse, Isabella. Ancora richiesta di scuse alle donne da parte del poeta	DONNE
XXX, 1-4	Richiesta di perdono alle donne lettrici per aver criticato tutto il genere femminile: è colpa della donna amata che lo fa pensare e lo porta alla follia, come Orlando.	DONNE
XXXI, 1-6	Invettiva contro la gelosia, che avvelena il cuore dell'innamorato e trasforma la passione amorosa in un tormento, al punto da offuscare «la ragion... e l'intelletto», come succede	AMORE

	a Bradamante.	
XXXII, 1-2	Ripresa del tema di Bradamante e del sospetto che aveva fatto nascere in lei la gelosia.	RIPRESA NARRATIVA
XXXIII, 1-5	Tutti i grandi artisti, pittori e scultori, del passato e del presente hanno rappresentato fatti avvenuti nel passato o nel presente, mentre si è perduta l'arte arcana di rappresentare il futuro.	ARTE
XXXIV, 1-3	Invettiva contro le "arpie", cioè le potenze straniere che nell'attualità infestano l'Italia a causa di chi le lasciò passare per prime e che continueranno a perseguitarla finché la stessa Patria non rimproveri i suoi figli e invochi la liberazione.	TEMA POLITICO
XXXV, 1-2	Invocazione alla donna amata, cui il narratore chiede che la propria follia non aumenti al punto da raggiungere quella di Orlando, anzi domanda di poter riavere il proprio senno cogliendo con un bacio.	DONNA AMORE
XXXVI, 1-9	Opposizione fra cortesia e villania e rievocazione della crudele uccisione di Ercole Cantelmo da parte degli Schiavoni, mercenari dei veneziani nella battaglia della Polesella.	STORIA MILITARE
XXXVII, 1-24	Donne celebrate come artiste, guerriere, sovrane, che però nel passato hanno subito l'atteggiamento ostile di scrittori e poeti, i quali hanno fatto di tutto per nascondere i trionfi. Vissero fedeli e caste e sagge donne, di cui si ricorda una su mille. Celebrazione di Vittoria Colonna.	DONNE
XXXVIII, 1-6	Donne e onore. Altra apostrofe alle donne, in cui si giustifica il comportamento di Ruggiero, che una volta di più rinvia i giusti voti con Bradamante per rimanere fedele alla parola d'onore data ad Agramante.	DONNE AMORE e onore A M O R E fra R u g g i e r o e Bradamante
XXXIX, 1	Imbarazzo di Ruggiero, che non sa come affrontare Rinaldo senza farsi uccidere e senza ucciderlo per non provocare l'odio di Bradamante	RIPRESA NARRATIVA
XL, 1-5	Un'altra rievocazione della battaglia della Polesella, paragonata alla sconfitta subita dalla flotta di Agramante per opera dei cristiani	STORIA MILITARE
XLI, 1-4	Celebrazione della nobiltà di Ruggiero, antenato degli Estensi, confermata dalla gentilezza dei suoi stessi discendenti	TEMA ENCOMIASTICO
XLII, 1-6	Reazione furiosa alla vista di una persona cara colpita dai nemici: esempio di Achille e Patroclo e del duca Alfonso vendicato dai suoi soldati a Bastia	STORIA MILITARE
XLIII, 1-5	Invettiva contro l'avidità, che non infetta solo gli animi vili, ma anche quelli di intellettuali, filosofi, condottieri e gran dame	RIFLESSIONE ETICA: AVIDITÀ
XLIV, 1-3	Spesso si stringono legami di amicizia più saldi e durevoli nei luoghi umili che nei palazzi signorili	RIFLESSIONE ETICA: AMICIZIA E FEDELITÀ
XLV, 1-6	Corsi alterni della Fortuna	RIFLESSIONE ETICA
XLVI, 1-19	Il pubblico degli amici di Ariosto lo aspetta per accoglierlo alla fine del suo viaggio: davanti a tutti, ci sono le donne care al poeta	DONNE

GRAFICI DI CONFRONTO



RIASSUNTO PER CANTI

Canto I

Orlando torna in Europa e arriva con Angelica al campo cristiano, presso i Pirenei, dove Carlo Magno si prepara a respingere il re africano Agramante e il re di Spagna Marsilio, alleati contro la cristianità. Per evitare uno scontro fra Orlando e il cugino Rinaldo, Carlo affida Angelica al duca Namò e stabilisce che la offrirà al più valoroso dei due. I cristiani però non reggono l'urto delle truppe saracene e Angelica coglie l'occasione per scappare a cavallo. In un bosco incontra prima Rinaldo, a piedi, poi Ferraù e mentre i due si scontrano per conquistarla – salvo rimandare il duello per seguirla – la giovane riprende la sua corsa finché si ferma a riposare sulla riva di un ruscello. Nascosta dalla vegetazione, si accorge di Sacripante, in lacrime per non essere riuscito a ritrovare proprio lei, di cui è innamorato, e decide di servirsi del cavaliere come scorta. La principessa del Catai non immagina che sta per essere assalita sessualmente dal saraceno, che però viene interrotto e poi abbattuto da un cavaliere bianco, il quale si allontana dopo averlo disarcionato: il guerriero misterioso è una donna, Bradamante, come viene rivelato poco dopo da un messaggero che la sta seguendo.

Angelica e Sacripante si rimettono in marcia e si imbattono in Baiardo, il cavallo di Rinaldo, che a quel punto sopraggiunge a piedi: il paladino ama Angelica che invece lo detesta a causa della fonte del disamore, per cui il saraceno si prepara a dare battaglia per difenderla.

Canto II

Sacripante e Rinaldo duellano e Angelica scappa di nuovo nella foresta, dove incontra un eremita che la libera dai due cavalieri con un incantesimo: uno spirito con l'aspetto da messaggero, infatti, riferisce che la principessa è andata a Parigi con Orlando. Nella capitale Rinaldo riceve da re Carlo l'ordine di portarsi in Inghilterra a chiedere sostegno militare e si mette in viaggio; intanto sua sorella Bradamante, sempre in cerca dell'amato Ruggiero, si imbatte in un cavaliere piangente, che ha lasciato il suo esercito per tentare di salvare la propria amata, rapita da un uomo in sella a un ippogrifo. Il cavaliere disperato – che è Pinabello, della casa dei traditori Maganzesi – racconta alla guerriera come anche Ruggiero e re Gradasso siano stati abbattuti e catturati dal mago Atlante avvantaggiato appunto dal destriero alato. Nel frattempo Bradamante, cui un valletto annuncia che è stata convocata a Marsiglia per fermare l'avanzata mora, decide di salvare il suo amato prima di tornare sul campo di battaglia, ma Pinabello scoperta l'identità della guerriera, che è una Chiaramonte, le tende una trappola e con l'inganno la fa cadere in una caverna.

Canto III

Mentre Pinabello scappa con il suo cavallo, credendola morta, Bradamante, salva grazie a un ramo d'albero, si addentra nella caverna, che assomiglia a una cripta, e viene raggiunta da una donna, la maga Melissa: si trovano nella tomba di Merlino – le dice – che aveva previsto la sua venuta. Dal sepolcro la voce del mago profetizza le nozze con Ruggiero e l'origine di una dinastia dall'avvenire luminoso. Melissa disegna un cerchio e mostra a Bradamante gli spiriti dei suoi discendenti più gloriosi, dal figlio Ruggierino al cardinale Ippolito d'Este; una volta fuori dalla caverna indica a Bradamante i pericoli rappresentati da Atlante e i suoi incantesimi e le ordina di sottrarre l'anello magico di Angelica al ladro Brunello, mandato da Agramante a salvare Ruggiero. La guerriera arriva alla locanda che le era stata segnalata e incontra il saraceno.

Canto IV

Brunello e Bradamante vedono passare in volo Atlante sull'ippogrifo e la donna convince il ladro a indicarle la strada per raggiungere il mago. Arrivati ai piedi della rocca, che appare come un castello d'acciaio, Bradamante lega a un albero il ladro, invece di ucciderlo come le aveva suggerito Melissa, e si impadronisce dell'anello; dopo aver chiamato il mago sul campo di battaglia, finge di cadere vittima degli incantesimi e di perdere i sensi per la luce dello scudo fatato, ma, quando Atlante le è accanto, si rialza e lo cattura. Incalzato da Bradamante, il mago – che appare per ciò che è, un vecchio indifeso – ammette che il suo unico desiderio è salvare Ruggiero dal destino di morte scritto nelle stelle, per cui rapisce cavalieri e dame solo per fargli compagnia. La donna lo obbliga a spezzare l'incantesimo del castello, ma subito dopo

il mago si divincola e sparisce. Tutte le vittime della magia sono liberate e Bradamante incontra Ruggiero, il quale però sale sull'ippogrifo, pensando di poterlo governare, e viene portato via: è un'ennesima macchinazione di Atlante, per cui la guerriera si rimette all'inseguimento del suo amato, con il cavallo di lui, Frontino.

Intanto Rinaldo, sbarcato in Scozia, a caccia di imprese con cui farsi onore, in un monastero viene a sapere che Ginevra, la figlia del re, morirà sul rogo se non troverà qualcuno pronto a battersi per dimostrare la sua innocenza. Lurcanio, infatti, la accusa di adulterio e secondo la «dura legge di Scozia» una donna colpevole di tale crimine è condannata a morte. Rinaldo contesta la crudeltà della norma e si impegna a salvare la principessa; il giorno dopo, mentre è in cammino con uno scudiero, soccorre una giovane donna sul punto di essere uccisa da due malfattori.

Canto V

La ragazza si chiama Dalinda ed è una cameriera di Ginevra, figlia del re di Scozia: si era innamorata di Polinesso, duca d'Albania, e aveva trascorso con lui diverse notti appassionate nella stanza della sua signora, dove aveva fatto entrare l'uomo grazie a una corda appesa al balcone. In realtà Polinesso desiderava sposare Ginevra, per imparentarsi con il re, e mantenere al tempo stesso Dalinda come amante. La fanciulla, accecata dall'amore, aveva provato a intercedere per lui presso Ginevra, la quale però lo aveva in odio, anche perché era innamorata del valente cavaliere Ariodante. Infuriato per il rifiuto, Polinesso aveva preso a odiare la principessa e alla fine aveva architettato un modo per punirla e diffamarla, convincendo Dalinda a indossare gli abiti di Ginevra e acconciarsi i capelli come lei nei loro incontri. Allo stesso tempo aveva millantato con Ariodante una relazione con la principessa, suggerendogli di controllare nottetempo la stanza della fanciulla per ottenere le prove del tradimento.

Il cavaliere si era appostato sotto la finestra insieme al fratello Lurcanio, per avere man forte in caso di un tranello, ed entrambi – vedendo Polinesso salire con la corda fino alla stanza e abbracciare e baciare Dalinda, travestita da Ginevra – avevano creduto all'inganno.

In preda alla disperazione, Ariodante voleva uccidersi, salvo cedere alla parole del fratello che gli suggeriva di punire l'adultera; il giorno dopo però aveva abbandonato il castello ed era sparito. Un viandante, dopo pochi giorni, aveva riferito la morte del cavaliere, che prima di gettarsi in mare aveva lasciato un messaggio per Ginevra. A quel punto Lurcanio aveva rivelato al re ciò che aveva visto – o meglio, creduto di vedere – additando Ginevra come adultera: secondo la legge di Scozia quel crimine era punito con il rogo, a meno che entro un mese un cavaliere non avesse difeso la donna, battendosi a duello contro il suo accusatore. Il re aveva promesso la figlia in sposa a chi le avesse fatto da paladino, ma nessuno si era ancora fatto avanti; nel frattempo Dalinda aveva avvisato Polinesso delle indagini condotte dal sovrano e il duca, fingendo di volerla mettere al riparo, l'aveva consegnata a due assassini per eliminare l'unica testimone del suo intrigo. Senza l'arrivo di Rinaldo, essi l'avrebbero effettivamente uccisa.

Il paladino, sentita la storia di Dalinda, è ancora più convinto di difendere Ginevra e arriva in città dove è già cominciato il duello fra Lurcanio e un cavaliere misterioso, che si è offerto come campione di Ginevra. Rinaldo interrompe lo scontro, rivela al re e a tutti i presenti come sono andate le cose e per provare le sue affermazioni sfida a duello Polinesso, che colpito a morte ammette la propria colpa. A quel punto il re chiede al cavaliere sconosciuto di rivelare la propria identità per ricevere la giusta ricompensa.

Canto VI

Il cavaliere è Ariodante, che *in extremis* aveva rinunciato al proposito suicida e si era salvato: informato della reazione di Ginevra alla notizia della sua morte e dell'accusa lanciata da Lurcanio aveva deciso di difenderla, pur convinto che fosse colpevole. Il re gli dà in sposa la propria figlia e concede loro il ducato di Albania. Dalinda viene graziata e sceglie di entrare in convento.

Intanto Ruggiero a cavallo dell'ippogrifo supera le colonne d'Ercole e atterra su un'isola dove un mirto parlante rivela di essere Astolfo, cugino di Orlando e di Bradamante: la maga Alcina lo aveva rapito trascinandolo su una balena che i cavalieri avevano scambiato per un isolotto e lo aveva portato proprio su quell'isola meravigliosa, che prima apparteneva a Logistilla, ma che le due sorelle Alcina e Morgana le avevano sottratto quasi completamente. Alcina era stata innamorata di lui e lo aveva tenuto avvinto a sé finché si era stancata e l'aveva trasformato in albero, come era successo ad altri mille amanti. Astolfo dunque mette sull'avviso Ruggiero e gli indica la strada per raggiungere il regno di Logistilla e provare a spezzare l'incantesimo.

Ruggiero si incammina a piedi, ma viene bloccato dall'esercito mostruoso di Alcina, talmente numeroso da essere sul punto di sopraffarlo, quando due donne dalla straordinaria bellezza escono dalla città della maga sul dorso di due unicorni e lo invitano a entrare, gli consegnano un cavallo e lo implorano di abbattere la mostruosa Erifile.

Canto VII

Erifile è una gigantessa che cavalca un lupo di taglia smisurata e impedisce a chiunque di attraversare un ponte. Ruggiero la abbatte, ma quando sta per finirlo viene fermato dalle due donne che lo portano finalmente al castello di Alcina. La maga è la più bella in una corte popolata solo di donne e uomini bellissimi e immediatamente fa innamorare di sé il cavaliere, che trascura le raccomandazioni di Astolfo e dimentica – per via di un incantesimo – l'amore per Bradamante e il dovere verso re Agramante, anzi si lascia andare a una passione sfrenata.

Nel frattempo Bradamante, che non trova traccia di lui, torna alla tomba di Merlino, dove Melissa le rivela ciò che è successo: Atlante, per salvare il suo pupillo, ha lanciato un incantesimo su Alcina, facendola innamorare irrimediabilmente di Ruggiero. La buona maga si fa consegnare da Bradamante l'anello magico di Angelica e corre sull'isola di Alcina in sella a un demonio trasformato in cavallo; lì assume le sembianze di Atlante e rimprovera il paladino, che trova immerso nelle mollezze, vestito e ingioiellato come una donna.

Ruggiero – con al dito l'anello che annulla tutti gli incantesimi, fra cui quello amoroso – vede l'aspetto reale di Alcina, che è una vecchia disgustosa, e secondo il piano di Melissa, la quale rivela di essere accorsa lì su richiesta di Bradamante, finge di essere ancora innamorato e chiede di indossare le proprie armi: con l'armatura, la spada Balisarda e lo scudo di Atlante scappa in groppa a Rabicano, il velocissimo cavallo di Astolfo, e galoppa verso il palazzo di Logistilla.

Canto VIII

Per liberarsi di un servitore di Alcina che combatte con un cane e un falcone, Ruggiero usa lo scudo magico, mentre Alcina riunisce il proprio esercito, ne invia una parte a caccia del cavaliere e si imbarca con il resto alla volta del regno di Logistilla; in questo modo Melissa ha agio di disfare tutti gli incantesimi della maga malvagia, riportare alla forma umana gli amanti di Alcina e tra essi liberare anche Astolfo, cui restituisce le armi e affida l'ippogrifo.

Nel frattempo Rinaldo implora l'aiuto del re di Scozia che accetta di inviare truppe in ausilio di Carlomagno; arrivato a Londra riceve la stessa promessa dal principe di Galles, pronto a soccorrere il re Ottone d'Inghilterra, assediato a Parigi insieme all'imperatore. Angelica si allontana dall'eremita che l'aveva salvata, ma questo invia un demone che si impossessa del suo cavallo e la porta in mare fino a una spiaggia desolata. La principessa inveisce contro la Fortuna che l'ha privata di tutto: beni, affetto e persino il buon nome, visto che facilmente sarà considerata una donna immorale, sebbene si sia conservata casta. Sopraggiunge l'eremita, che sapeva dove attenderla, e la sua presenza rassicura l'ignara fanciulla, che però resiste al tentativo dell'uomo di allungare le mani. Il monaco la fa addormentare spargendole un liquido ipnotico sugli occhi, ma a causa dell'età e del poco vigore non riuscirà a godere del corpo di lei.

Sull'isola di Ebuda ogni giorno gli abitanti offrono una bella ragazza in pasto a un'orca per placare il dio Proteo, infuriato da quando il re aveva giustiziato la propria figlia per punirla di stata posseduta e resa gravida proprio dal pastore degli abissi, ma per risparmiare le proprie donne gli isolani si dedicano a rapire le donne dei Paesi vicini; un'imbarcazione di Ebuda, quindi, arriva sulla spiaggia e Angelica viene catturata per essere sacrificata. Gli abitanti dell'isola, ammirati dalla sua bellezza, cercano di ritardare il momento, ma alla fine la fanciulla viene legata nuda a uno scoglio per essere divorata dall'orca.

A Parigi solo un temporale inviato da Dio scongiura il trionfo definitivo dell'esercito di Agramante, intanto Orlando non dorme pensando ad Angelica: il paladino si tormenta per non averla tenuta con sé e per non averla saputa difendere e quando si addormenta sogna che la donna amata implora il suo aiuto invano. Destatosi dall'incubo, Orlando indossa l'armatura e parte armato in cerca di Angelica, indossando invece delle insegne abituali una veste nera presa a un nemico.

Quando Carlo, il giorno dopo, si accorge che suo nipote è partito di nascosto va su tutte le furie e Brandimarte, amico fraterno del conte, decide di andare a cercarlo, senza dire nulla alla moglie Fiordiligi, la quale a sua volta dopo un mese si mette in viaggio per trovare il marito.

Canto IX

Per tre giorni Orlando cerca Angelica nell'accampamento nemico, poi allarga la ricerca alla Francia intera e quando deve attraversare un fiume accetta la proposta di una giovane: in cambio del passaggio il paladino si unirà alle truppe irlandesi in missione per porre fine ai rapimenti commessi dagli abitanti di Ebuda. Sta per raggiungere l'Inghilterra quando una tempesta trascina indietro il suo vascello fino ad Anversa, dove un vegliardo gli chiede di soccorrere una dama che ha bisogno di aiuto. Orlando accetta e incontra Olimpia, che nel chiuso del suo castello e vestita di nero narra le proprie vicende.

Cimosco, re di Frisia, aveva deciso di farla sposare con il proprio figlio Arbante, ma il conte d'Olanda, padre di lei, aveva respinto la proposta perché la figlia era innamorata del duca Bireno. Offeso dal rifiuto, Cimosco aveva mosso guerra all'Olanda e, grazie anche a un arma da fuoco, l'archibugio, aveva

ucciso tutta la famiglia di Olimpia, che si era rinchiusa in un castello. La contessa aveva rifiutato ancora le nozze con Arbante, ma i suoi sudditi l'avevano consegnata al nemico, per non essere trucidati. Olimpia aveva quindi accettato di sposarsi, ma solo per mettere in pratica la propria vendetta: la prima notte di nozze aveva ucciso il novello sposo ed era fuggita con pochi fedeli servitori. Nel frattempo però Cimosco era riuscito a catturare Bireno, tornato per salvare l'amata, e l'aveva condannato a morte se non gli avesse portato la contessa d'Olanda entro un anno. Olimpia, fallito ogni tentativo di liberare Bireno, era disposta a consegnarsi per proteggerlo, ma non si fidava della parola di Cimosco e chiedeva a Orlando di vigilare sullo scambio.

Il paladino accetta l'impresa e parte alla volta dell'Olanda con Olimpia, obbligandola ad aspettarlo sulla nave. A Dordrecht, Orlando chiede di sfidare il re di Frisia, che però ordina ai suoi uomini di catturarlo; tutti sono abbattuti con facilità e il re riesce a stento a recuperare la sua arma, che per troppa sicurezza aveva lasciato dentro le mura. Il colpo però non va a segno e Orlando ha il tempo di raggiungere Cimosco e ucciderlo. In quel momento arriva anche il cugino di Bireno, sbaraglia le truppe frise e libera il duca; Olimpia torna al castello paterno ed è pronta a sposare Bireno, che però vuole conquistare la Frisia, utilizzando la figlia di Cimosco come ostaggio. Orlando si imbarca a sua volta per Ebuda e al largo getta in mare il terribile archibugio.

Canto X

In realtà Bireno si era segretamente innamorato della figlia di Cimosco e quando sbarca su un'isola disabitata abbandona Olimpia, di cui si è stancato, mentre è addormentata. La donna si risveglia sola e vede in lontananza l'imbarcazione che si allontana, rendendosi conto che non ha più nulla visto che ha consegnato sé stessa e il proprio regno all'uomo che amava.

Ruggiero intanto è tormentato dal sole e dalla stanchezza nel suo cammino verso il palazzo di Logistilla, ma resiste all'offerta di tre servitrici di Alcina che lo invitano a unirsi al loro banchetto; per attraversare lo stretto che lo separa dalla meta sale su un'imbarcazione governata da un vecchio, il quale usa lo scudo magico di Atlante per bloccare la flotta di Alcina. Le truppe di Logistilla contrattaccano e hanno la meglio, mentre la stessa Alcina scappa sull'unica nave superstite: è disperata per essere stata abbandonata da Ruggiero e perché la sua condizione di fata le impedisce di morire.

Ruggiero è accolto nel palazzo di Logistilla, dove incontra anche Astolfo. La saggia maga gli insegna a condurre l'ippogrifo e lo rimanda indietro da Bradamante, a Dordona; il giovane però percorre una via diversa dall'andata, perché vuole scoprire il mondo e viaggia verso occidente, quasi dimentico della donna amata. Mesi dopo atterra a Londra, dove si sono riuniti i rinforzi cristiani da Irlanda, Scozia e Inghilterra pronti a partire per dare man forte a Carlomagno: tra i cavalieri gli vengono indicati Leonetto, nipote del re inglese, e Zerbino, figlio del re di Scozia.

Ancora in sella all'ippogrifo Ruggiero vola in Irlanda e sull'isola di Ebuda vede Angelica piangente incatenata a uno scoglio; si scontra con l'orca, ma non riesce a scalfire la sua pelle durissima e dunque decide di usare lo scudo di Atlante, non prima di aver messo al dito della donna l'anello magico che protegge dagli incantesimi e peraltro apparteneva a lei. Il mostro viene stordito, Ruggiero prende in groppa Angelica e insieme a lei atterra in un boschetto in Bretagna.

Canto XI

Il desiderio di possedere Angelica si impadronisce di Ruggiero, che comincia a togliersi l'armatura, ma la donna, in imbarazzo perché è completamente nuda, si infila in bocca l'anello e diventa invisibile. Il cavaliere la invoca e la cerca, ma lei si è ormai allontanata e ha trovato qualcosa da mangiare, abiti, seppure rozzi, per coprirsi e una cavalla con cui si mette in viaggio verso casa.

Intanto anche l'ippogrifo si è liberato e vola via, mentre Ruggiero raccoglie armi e armatura e si allontana a piedi; in un bosco osserva lo scontro fra un gigante e un cavaliere, che riceve un colpo in testa. Il cavaliere è Bradamante e prima che Ruggiero possa fare nulla il gigante se la carica in spalla e scappa.

Nel frattempo Orlando, dopo aver gettato in mare l'archibugio, riprende il viaggio in sospenso verso Ebuda, deciso a sbarazzarsi dell'orca, come aveva promesso. Dalla scialuppa, dove è sceso con la spada, una gomina e l'ancora più grande del vascello, si accorge di una donna che piange legata a uno scoglio, ma prima di poterla vedere bene deve affrontare l'orca, cui pianta in gola l'ancora per poi ferirla ripetutamente con la spada e trascinarla a riva con la fune. Il popolo di Ebuda, terrorizzato dalla minaccia di Proteo, invece di ringraziare Orlando lo attacca per ucciderlo, ma il paladino si fa largo, mentre arriva l'esercito mandato dal re d'Irlanda.

La vittima sacrificale è Olimpia, che in lacrime racconta di essere stata catturata dai corsari di Ebuda dopo che era stata abbandonata; il re d'Irlanda Oberto, sopraggiunto, è rapito dalla bellezza della donna e si offre di vendicare l'infedeltà e la meschinità di Bireno. Così avviene e Olimpia, che era contessa,

diventa regina d'Irlanda. Invece Orlando, che non riesce a sapere niente di Angelica, si rimette in cerca di lei e la primavera successiva sente una donna che chiede aiuto.

Canto XII

Orlando vede una donna trascinata via da un cavaliere sconosciuto e gli sembra di riconoscere Angelica, insegue i due e arriva davanti a un palazzo in cui sta entrando l'uomo a cavallo con la donna prigioniera. Il paladino entra a sua volta, ispeziona l'intero edificio, ma non riesce a trovare la donna, anche se incontra, pur senza riconoscerli, altri personaggi come Ferrau, Brandimarte, Gradasso, Sacripante, ognuno in cerca di qualcosa che gli è stato sottratto. Uscito sul prato, Orlando vede di nuovo Angelica, stavolta intenta a chiedere aiuto da una finestra, e corre dentro a cercarla, ma la sua voce sembra provenire sempre da un punto diverso del palazzo. Anche Ruggiero, che inseguiva il gigante rapitore di Bradamante, finisce nel palazzo e a sua volta lo gira in lungo e in largo, ma invano. Si tratta di un nuovo inganno del mago Atlante che sta facendo di tutto per impedire che Ruggiero vada a combattere.

Nel frattempo Angelica valuta l'esigenza di trovare un cavaliere che la accompagni nel viaggio di ritorno in Catai ed entra a sua volta nel palazzo; decide di prendere Sacripante e si mette l'anello al dito, per farsi vedere da lui, ma proprio allora arrivano anche Orlando e Ferrau: tutti e tre la seguono a cavallo, ma quando lei rimette in bocca l'anello – che la rende invisibile – si mettono a discutere e Orlando e Ferrau si sfidano a duello per l'elmo, Sacripante va via, mentre Angelica, protetta dall'incantesimo, osserva lo scontro e per gioco prende l'elmo. I due contendenti accusano Sacripante del furto e lo inseguono, ma Ferrau finisce sulle tracce di Angelica e alla fine conquista l'elmo, provocando la tristezza della ragazza che si sente colpevole. Lungo la strada, Angelica incontra un soldato ferito gravemente al petto.

A sua volta Orlando si rimette in marcia e ritorna a Parigi quando Agramante tenta di abbattere le ultime difese cristiane. A partire dal re Alzirdo, numerosi saraceni si lanciano contro il paladino, che ne fa strage. Successivamente Orlando arriva a una grotta dove vede una bellissima ragazza insieme a una vecchia.

Canto XIII

Orlando ascolta la storia della ragazza: è Isabella, figlia di Maricoldo, re di Galizia, e aveva lasciato la reggia perché si era innamorata di un principe cristiano, lo scozzese Zerbino. La nave su cui era scappata per raggiungere il suo amato aveva fatto naufragio e lei si era salvata insieme a Odorico, amico fraterno di Zerbino, Almonio e Corebo. In realtà Odorico era travolto dal desiderio, al punto da combattere e uccidere Corebo, intenzionato a fermare la sua follia, per poi possedere Isabella, volente o nolente; la fanciulla aveva resistito anche con la forza finché era sopraggiunta una piccola folla, che aveva messo in fuga l'uomo e catturato la ragazza per venderla. Finito il racconto entrano i briganti armati, che provano a catturare Orlando, ma soccombono. Il paladino si rimette in viaggio con Isabella, mentre la vecchia scappa e incontra un guerriero.

Intanto Bradamante, che era rientrata a Marsiglia per tenere lontani i saraceni, è in pena per Ruggiero e quando Melissa torna da sola teme per la sua sorte; la maga però le rivela che il giovane è caduto nell'ennesimo inganno di Atlante e che dovrà essere proprio lei a salvarlo, uccidendo il mago che per ingannarla assumerà proprio le fattezze di Ruggiero.

Lungo il cammino Melissa le preannuncia le figure delle grandi dame della casa d'Este, da Eleonora a Isabella. Di fronte all'immagine di Ruggiero alle prese con due giganti, però, Bradamante non ha cuore di ucciderlo, anzi dubita della buona fede della maga e quando il falso Ruggiero le chiede aiuto anche lei cade vittima dell'incantesimo del palazzo.

Fuori da Parigi il re Agramante stringe le fila dell'esercito moro.

Canto XIV

Agramante e Marsilio radunano l'esercito per preparare l'assalto finale ai cristiani, che sono asserragliati a Parigi. L'armata pagana è riuscita ad avanzare fino al cuore della cristianità a prezzo di parecchi soldati e anche molti capitani; lo stesso si può dire, per i tempi presenti, dei francesi vittoriosi a Ravenna grazie anche al contributo del duca Alfonso. I due re saraceni affidano le truppe rimaste senza guida a nuovi signori, fra cui anche Brunello, rammaricato per aver perso l'anello di Angelica e abbattuto perché Agramante non ha più fiducia in lui; Rodomonte, il più feroce e valoroso dei mori, conduce un'altra schiera, mentre sono assenti le forze di Norizia e Tlemsen, decimate da un misterioso cavaliere, che altri non era che Orlando. Alla notizia di questa disfatta il tartaro Mandricardo, cui proprio Orlando aveva ucciso il padre Agricane, decide di trovare quel cavaliere e affrontarlo, forte dell'armatura di Ettore che gli appartiene; ma, pur trovando tracce del suo passaggio, può solo ammirare con invidia i cadaveri lasciati sul terreno dal suo avversario.

Nel suo percorso si imbatte in un drappello di soldati che scortano Doralice, principessa di Granada

e promessa sposa di Rodomonte. Armato di una lancia – visto che ha promesso di non possedere una spada finché non avrà tolto a Orlando Durindana – fa strage della scorta, senza lasciare vivo nessuno. Cede però di fronte al fascino di Doralice, che piange disperata, e annuncia ai servitori della principessa che la porterà con sé e si occuperà lui di proteggerla. Il tartaro racconta alla donna di essere andato in Europa proprio per poterla incontrare di nuovo e Doralice, rassicurata, comincia a trattarlo con cortesia, finché arrivati in un villaggio trascorrono una notte di passione. Il mattino dopo, lungo il cammino, incontrano due cavalieri e una donna.

A Parigi, intanto, Agramante è informato che le truppe chieste da Carlomagno sono sbarcate in Francia e decide di attaccare la capitale prima che i cristiani ricevano i rinforzi. Dio ascolta le preghiere dei cristiani assediati e ordina all'arcangelo Michele di mandare il Silenzio in aiuto ai soldati arrivati dall'Inghilterra e scatenare la Discordia nel campo infedele. Nei monasteri, dove pensava di trovare il Silenzio, scopre Discordia, le riferisce l'incarico da svolgere e le domanda dove può trovare il Silenzio. La risposta è di chiedere a Frode, che lo indirizza a casa del Sonno. Lì in effetti Michele lo trova e lo manda dai cristiani guidati da Rinaldo: in un solo giorno riusciranno ad arrivare a Parigi senza essere individuati.

Quando i saraceni assaltano la città sulle prime vengono trattiene, ma Rodomonte conquista uno dei bastioni di difesa, fa strage di nemici e apre la strada ai pagani, che invadono la prima cerchia di mura e tentano di scalare anche la seconda, mentre il cavaliere salta da una torre all'altra e continua a seminare morte e terrore. Gli assediati appiccano un incendio alla legna che avevano preparato e danno fuoco a tutti i nemici che si trovano tra le due cinte di mura.

Canto XV

Rodomonte può solo osservare i suoi soldati morire bruciati, mentre Agramante che pensava di poter assaltare una delle porte della città si trova a fronteggiare una guarnigione numerosa e guidata da Carlo in persona.

Intanto Astolfo prepara un'imbarcazione e si congeda da Logistilla, che gli affida un libro capace di contrastare qualunque incantesimo e un corno fatato, il cui suono è capace di mettere in fuga i nemici, oltre a dotarlo di una scorta condotta da Andronica e Sofrosina, personificazioni della Fortezza e della Temperanza. Interrogata da Astolfo Andronica predice che in futuro numerosi viaggiatori raggiungeranno l'India circumnavigando l'Africa e che, all'epoca di Carlo V, si apriranno nuove vie commerciali, grazie a comandanti valorosi come Hernan Cortéz, Francesco d'Avalos e Andrea Doria, che proteggerà i mari dai pirati. Superato il golfo Persico, l'imbarcazione approda e Astolfo prosegue da solo il viaggio, attraverso l'Arabia Felice e poi fino al Nilo, a cavallo del fido Rabicano, il destriero che era stato di Argalia, concepito dalla fiamma e dal vento. Proprio sulle rive del fiume africano un eremita lo mette in guardia dal gigante Caligorante, che con una rete celata sotto la sabbia cattura cavalieri e viandanti, li scanna, li scuioia, li squarta e alcuni li ingoia vivi, per poi decorare il proprio castello con le loro pelli.

Il cavaliere, in nome del proprio onore, decide invece di proseguire e scontrarsi con il mostro, che cerca subito di spaventarlo per farlo cadere in trappola, ma viene investito dal suono del corno, scappa e finisce prigioniero della sua stessa rete; invece di giustiziarlo, Astolfo lo incatena e lo porta con sé come trofeo; arrivato al Cairo scopre che sul delta del Nilo abita un ladrone che nessuno è mai riuscito a uccidere, chiamato Orrilo. Arrivato alla torre di questo essere fatato, figlio di un folletto e di una fata, lo trova impegnato in combattimento con due cavalieri, Grifone il bianco e Aquilante il nero, figli di Oliviero: nonostante il loro valore essi non riescono a sopraffarlo perché ogni volta che viene ferito o mutilato le sue membra si ricompongono. Assistono alla battaglia le due fate, una bianca e una nera, che avevano salvato i due giovani e li avevano allevati. La battaglia è sospesa al sopraggiungere della notte e Astolfo si siede a tavola con Grifone e Aquilante nel palazzo delle fate e chiede loro permesso di affrontare Orrilo, visto che nel libro degli incantesimi ha letto che per sconfiggerlo occorre tagliargli un capello fatato. Il giorno successivo il duca inglese taglia la testa al ladrone e, non trovando l'unico capello magico, con la spada gli taglia via tutta la chioma: il capo di Orrilo perde subito vita e così il tronco che si era messo all'inseguimento a cavallo. Né i due fratelli esultano, perché si sarebbero voluti fare onore sconfiggendo il ladro, né le fate che invece avevano affidato ai giovani quell'impresa impossibile proprio per tenerli lontani dalla Francia e dal loro destino di morte.

Il terzetto si mette in cammino verso i Luoghi Santi, con la prospettiva di tornare insieme in Francia a combattere contro i saraceni; a Gerusalemme incontrano Sansonetto, cui Astolfo regala il gigante Caligorante e la rete con cui è stato catturato. Mentre i cavalieri cristiani sono dediti a cerimonie penitenziali sopraggiunge un pellegrino che dà una cattiva notizia a Grifone: Orrigille, la donna che egli ama, è andata via da Costantinopoli dietro a un nuovo amante. Nonostante gli avvertimenti del fratello Aquilante, che più volte l'aveva messo in guardia dalla crudeltà e nequizia di lei, l'unico pensiero di Grifone è andare a cercarla ad Antiochia.

Canto XVI

Nottetempo Grifone lascia Gerusalemme per riunirsi con Orrigille e la trova in compagnia di un cavaliere, indegno e immorale quanto lei, sulla strada per Damasco, dove intendevano partecipare a una giostra organizzata dal Re; la donna riesce a convincere il giovane di essersi messa in viaggio con il proprio fratello proprio in cerca di lui e fa mostra di festeggiare il loro incontro. Grifone, accecato dalla passione, le crede ed entra in città con i due.

A Parigi intanto Agramante, che pensava di trovare una porta indifesa, si scontra con un contingente di cristiani guidato da Carlo in persona: parecchi soldati pagani cadranno nello scontro. Ma Rodomonte, che si era salvato dalle fiamme, penetra nella cerchia interna delle mura e comincia a decimare i cristiani indifesi, senza risparmiare donne, vecchi e bambini. Nel frattempo Rinaldo arriva alle porte della città con i rinforzi inglesi e scozzesi e li esorta a combattere sia per difendere la cristianità sia per farsi onore sia per proteggere le loro stesse terre, che una volta caduta la Francia sarebbero a loro volta messe a rischio dall'avanzata saracena. Al suono delle trombe, i cristiani si lanciano all'attacco dell'esercito moro, Rinaldo in sella a Baiardo fa strage dei nemici, e Zerbino, che conduce gli scozzesi, non gli è da meno. Le armi risuonano, la polvere si alza fino a oscurare il cielo, insieme al fiato dei soldati e al loro sudore che evapora, sangue e cadaveri ricoprono il terreno. In seguito alle perdite gli assediati indietreggiano e Ferrau a cavallo si lancia verso il fronte di battaglia, mentre il re Agramante rinuncia a entrare a Parigi e invia metà delle truppe tener testa agli irlandesi, mentre con il resto si scaglia contro gli scozzesi, che ritirandosi lasciano indifeso Zerbino, cui i nemici avevano ucciso il cavallo. Interviene in quella Rinaldo, che prima rianima i soldati scozzesi e permette a Zerbino di recuperare una cavalcatura, poi galoppa in sella a Baiardo contro Agramante e lo abbatte insieme al suo cavallo. Se fuori dalle mura i cristiani sembrano poter prevalere, dentro Parigi impazza Rodomonte che sembra un demone allo scudiero mandato a chiedere l'intervento diretto di Carlomagno, che vede le fiamme e si dirige verso la città.

Canto XVII

Carlomagno rientra in città e rimprovera i suoi sudditi per aver permesso che Rodomonte mettesse a ferro e fuoco Parigi, mentre il saraceno cerca di entrare nel palazzo reale, da dove quelli che sono asserragliati dentro gli lanciano addosso tutto ciò che trovano. A quel punto l'imperatore con gli altri cavalieri e i paladini attacca il nemico.

Intanto a Damasco Grifone con Orrigille e l'amante di lei, Martano, incontra un cavaliere che invita i tre nel proprio palazzo, invita i due uomini a partecipare alla giostra e racconta come fosse nata quella tradizione. Il re di Damasco Norandino, dopo essere riuscito a sposare la principessa di Cipro Lucina, di cui era molto innamorato, aveva fatto naufragio insieme alla sposa e al loro seguito ed era finito su una spiaggia; mentre il sovrano cercava di procurarsi cibo con una battuta di caccia, gli altri naufraghi erano stati assaliti da un orco, cieco, ma dotato di un olfatto acutissimo. Alcuni erano riusciti a fuggire, ma gli altri – compresa Lucina – erano stati catturati e rinchiusi nella caverna del mostro che aveva anche mangiato vivi due uomini. Norandino, informato dell'accaduto, aveva deciso di salvare la sua regina, ma arrivato alla caverna la moglie dell'orco gli aveva consigliato di scappare e lo aveva rassicurato: solo gli uomini sarebbero stati mangiati, mentre le donne sarebbero rimaste prigioniere insieme a lei. Il re, però, non era disposto a rinunciare a Lucina e così la matrona, mossa a pietà, lo aveva aiutato con uno stratagemma: ricoprirla di grasso animale, per nascondere il suo odore, e rivestirlo di una pelle di caprone. Al rientro dell'orco-pastore, Norandino si era introdotto nella caverna e aveva spiegato a tutti i prigionieri come scappare usando lo stesso trucco. Il mattino dopo, quasi tutti erano riusciti a mettersi in salvo tranne proprio Lucina, che l'orco aveva rigettato nella grotta, per poi al rientro, una volta accortosi della fuga degli altri, incatenarla per punizione sulla cima dell'isolotto. Norandino non poteva fare nulla per salvarla, ma ciononostante non voleva andare via. L'intervento di Mandricardo e di re Gradasso, arrivati per caso, aveva finalmente consentito la liberazione di Lucina, che era stata restituita a suo padre. Norandino era così tornato a Damasco dove aveva ritrovato la moglie e per festeggiare aveva deciso di bandire una giostra ogni quattro mesi, in memoria del tempo passato nella grotta.

Per vincere il torneo bisogna superare gli otto cavalieri scelti da Norandino: in premio c'è un'armatura, quella rubata da Brunello a Marfisa e donata al re da un mercante. Il concorrente che precede Martano muore nella giostra e l'amante di Orrigille per paura scappa e viene coperto di insulti; Grifone, che era con lui, non può sopportare la vergogna di essere associato a tanta codardia e affronta la giostra abbattendo facilmente i primi sette cavalieri e dominando anche l'ottavo, finché Norandino non interrompe lo scontro e proclama vincitore proprio Grifone. Il giovane è ancora infastidito per il comportamento di Martano, ma Orrigille lo convince a mettersi subito in viaggio, in gran segreto; Grifone improvvisamente cade addormentato, Martano gli sottrae armatura e cavallo e va a ricevere il premio dal re, che non aveva mai visto il vincitore senza cimiero: i due amanti sono così accolti al palazzo reale.

Quando Grifone, la sera, si risveglia, capisce di essere stato ingannato due volte, prende le armi del rivale e si avvia fuori dalla città, ma il re lo vede e, anche se vorrebbe lasciarlo andare per cortesia nei

confronti del vincitore, su suggerimento di Martano ordina di catturarlo e punirlo, credendo che sia il cavaliere vile che non aveva voluto affrontare la giostra. Il giorno dopo Grifone viene portato su un carro ed esposto al pubblico ludibrio, ma una volta lasciato libero indossa di nuovo l'armatura di Martano e intende ristabilire il proprio buon nome combattendo.

Canto XVIII

Riavuta la libertà e riprese le armi, acceso d'ira per il disonore subito, Grifone fa una strage di abitanti di Damasco.

Intanto a Parigi Carlomagno attacca Rodomonte e gli abitanti di Parigi, rincorati dalla presenza del sovrano, incalzano il saraceno, che si vede accerchiato e, anche se è invulnerabile grazie alla sua corazza, sente la pressione della folla che lo accerchia e per sfuggire si getta nel fiume dalle mura della città; una volta fuori si pente di aver abbandonato l'impresa, ma la sua attenzione viene distolta da altro.

In base agli ordini divini ricevuti attraverso l'arcangelo Michele, Discordia e Superbia si incamminano verso il campo pagano e lungo la strada incontrano Gelosia con il nano inviato da Doralice per avvisare che la principessa era stata rapita da Mandricardo. Discordia è lieta di potersi servire di Gelosia e così quando Rodomonte, appena uscito dal fiume, viene informato dal nano sul rapimento dimentica l'assedio e va in cerca della sua donna.

Nel frattempo Carlo, con i suoi cavalieri e con tutto il popolo in armi, esce da Parigi e attacca la retroguardia dei pagani, già impegnati sull'altro fronte da Zerbino, Lurcanio e Rinaldo, e costretti così a ripiegare. Si oppongono alla ritirata Ferrau e Dardinello, il quale affronta e uccide Lurcanio, per poi essere assalito da Rinaldo.

A Damasco Grifone dopo aver fatto strage del popolaccio infierisce anche sui soldati mandati da Norandino, che si rende conto dell'equivoco, chiede scusa al giovane cavaliere e lo accoglie a palazzo. Aquilante, nel frattempo, viene a sapere della presenza di Orrigille in Terrasanta e messosi in viaggio trova Martano, con indosso l'armatura di Grifone, insieme alla perfida donna; i due malvagi tentano di ingannarlo, ma Aquilante li fa prigionieri e li porta a Damasco, dove ormai l'inganno è stato rivelato. Per punizione, Martano sarà frustato in pubblico, mentre la pena di Orrigille sarà decisa dalla regina Lucina al suo ritorno.

In onore di Grifone, Norandino organizza un nuovo torneo, la cui notizia arriva ad Astolfo e Sansonetto, che decidono di prendervi parte, ma lungo la strada incontrano la guerriera Marfisa che prima pensa di affrontarli, com'era sua abitudine, ma poi riconosce Astolfo e decide di andare con loro a Damasco. I trofei della giostra sono esposti insieme all'armatura vinta da Grifone, però Marfisa riconosce che si tratta delle sue armi rubatele da Brunello, se ne impossessa e dà il via a una zuffa in cui rimangono coinvolti tutti i cavalieri, ignari delle rispettive identità; quando si riconoscono, infatti, mettono fine allo scontro, mentre Marfisa spiega le proprie ragioni a tutti. La giostra, alla fine, viene vinta da Sansonetto e il gruppo si imbarca per tornare in Francia, ma sarà ostacolato da una tempesta.

Sul campo di battaglia fuori da Parigi, frattanto, Rinaldo uccide Dardinello e terrorizza i soldati che erano con lui: l'esercito saraceno subisce gravissime perdite e non viene decimato solo perché si ritira e, scesa la notte, solo un terzo della moltitudine pagana si mette in salvo. I cristiani, al comando di Carlo, prendono quartiere fuori dall'accampamento nemico, mentre Agramante cerca di approntare le difese per resistere a un nuovo assalto. Fra i tanti che lamentano le perdite subite, i due amici Cloridano e Medoro, quest'ultimo giovane e bellissimo, sono affranti per la morte del loro signore Dardinello e non sopportano che il suo cadavere resti insepolto, per questo motivo Medoro decide di uscire nottetempo e Cloridano lo segue.

In mezzo all'accampamento cristiano i due uccidono tutti quelli che possono, approfittando del fatto che sono addormentati e ubriachi, ma non troverebbero il corpo di Dardinello se non fosse per la luce della luna, che emerge dalle nuvole e illumina il campo di battaglia. Cloridano e Medoro si caricano in spalla il cadavere del loro signore per dargli sepoltura, ma un drappello cristiano guidato da Zerbino li individua, sempre a causa della luce lunare, e si lancia all'inseguimento. Cloridano lascia il peso e si nasconde in un bosco, convinto che l'amico faccia lo stesso, però Medoro non ha cuore di abbandonare il suo signore.

CANTO XIX

Una volta resosi conto che il suo compagno non è con lui, Cloridano, che si era messo al sicuro, torna indietro e vede l'amico circondato dai soldati cristiani guidati da Zerbino; al riparto del suo nascondiglio scaglia due frecce che colpiscono e abbattano due cavalieri. Zerbino, che era sul punto di vendicarsi su Medoro, non ha cuore di ucciderlo e anzi sta per concedergli di seppellire il suo signore, quando un altro cristiano colpisce il fante moro con la lancia e subito dopo scappa via. Zerbino è sdegnato, ma soprattutto Cloridano salta fuori dal bosco per vendicare l'amico, ma viene ucciso subito e cade accanto al corpo dell'altro. Medoro ha perso molto sangue, ma non è morto e viene trovato da una fanciulla vestita da pastorella, che altri non è se non Angelica, che ormai si muove da sola senza timore. Per punire la sua superbia, Amore la colpisce con una delle sue frecce e la fa innamorare del giovane fante saraceno. La

principessa lo cura con erbe medicinali, di cui conosce il segreto, e lo porta a casa di un pastore, non prima che siano seppelliti sia Dardinello sia Cloridano. Man mano che il giovane recupera le forze fisiche, Angelica è sempre meno padrona di sé stessa, i due consumano la loro passione, in barba a tutti i cavalieri che avevano affrontato imprese grandiose per conquistare la ragazza, e si sposano umilmente nella casa del pastore, per poi trascorrere più di un mese d'amore, lasciando i loro nomi incisi ovunque su alberi e sassi. Prima di ripartire per l'Oriente, Angelica ringrazia il pastore e gli dona il bracciale ricevuto da Orlando come segno di devozione; gli sposi, quindi, viaggiano verso Barcellona per imbarcarsi su una nave diretta a Levante, ma per poco sfuggono all'assalto di un pazzo che li insegue sul litorale.

Sconquassata e semidistrutta dal fortunale, la nave su cui viaggiavano Marfisa, Astolfo, Sansonetto e Grifone e Aquilante, arriva in vista della città di Alessandretta, dove – racconta il capitano della nave – governano donne spietate e assassine, che imprigionano o condannano a morte ogni uomo che arrivi lì, a meno che non riesca a superare una prova: sconfiggere 10 uomini in combattimento e, la stessa notte, compiacere a letto 10 donne. Chi riesce ottiene la libertà per i suoi e la vita per sé, ma dovrà sposare obbligatoriamente le 10 donne. Altrettanto dovranno fare, se vogliono restare lì, gli uomini del suo seguito una volta liberati. I marinai desiderano morire in mare piuttosto che affrontare le “femmine omicide”, i cinque cavalieri invece vogliono scendere a terra, ma alla fine un'imbarcazione uscita dal porto li obbliga ad attraccare.

La massima autorità cittadina, Oronteia, propone loro il combattimento o in alternativa la schiavitù, i cavalieri decidono di affrontare la prova e, una volta in città, osservano donne che girano armate e uomini in abiti femminili, intenti a lavori muliebri o all'agricoltura e alla pastorizia. Gli uomini non considerano Marfisa in grado di superare la prova – almeno non quella del letto – ma lei pretende di partecipare al sorteggio e alla fine viene indicata come campione. Sul campo di battaglia, chiuso da gradinate per gli spettatori, la guerriera abbatte facilmente i primi nove avversari, mentre il decimo, montato su un cavallo nero e con un'armatura nera, non partecipa allo scontro e, una volta caduti i suoi compagni, offre a Marfisa di rinviare lo scontro all'indomani, per non approfittare della stanchezza di lei. Di fronte al suo rifiuto sdegnoso, inizia il combattimento, prima con le lance e poi con le spade: nessuno dei due riesce a prevalere e la notte li costringe a rinviare il duello. Il cavaliere avversario invita Marfisa e i suoi compagni a casa propria, per tenerli al sicuro, visto che le novanta mogli dei cavalieri uccisi vorranno vendetta. Una volta tolti le armature, il cavaliere si sorprende che il suo avversario sia una donna e lei a sua volta di trovarsi davanti un ragazzo di appena 18 anni.

CANTO XX

Il cavaliere misterioso è Guidone Selvaggio, cugino di Orlando e fratello di Rinaldo. Era diretto in Francia quando aveva fatto naufragio ad Alessandretta e, una volta superata la prova, era stato nominato difensore della città, di cui racconta la storia per soddisfare la curiosità della compagnia.

Tornati in patria dopo venti anni fra l'assedio di Troia e il ritorno tribolato per mare, gli Achei trovarono in casa propria i figli che le loro donne nel frattempo avevano partorito dai rispettivi amanti e li mandarono a cercare fortuna. Fra questi Falante, figlio di Clitennestra, formò una squadra di un centinaio di giovani suoi coetanei e fu ingaggiato dai cretesi per proteggere la città di Dictea. Le donne del posto non tardarono a innamorarsi dei giovani greci e quando questi dovettero andar via alla fine decisero di andarsene con loro, dopo aver raziato le proprie case, e arrivarono nel luogo su cui c'è Alessandretta. I greci, però, in breve si stancarono delle donne, sottrassero loro le ricchezze e ripartirono per l'Italia dove fondarono Taranto. Le donne rimaste edificarono la città e stabilirono di raziare ogni nave che fosse arrivata lì, uccidendo tutti i maschi, finché si resero conto che ne avevano bisogno di riprodursi e quindi decisero di accogliere pochi uomini come sposi. Per legge una donna poteva tenere al massimo un figlio maschio, vendendo o scambiando per una femmina ognuno degli altri. Man mano si era passati dalla legge originale a quella in vigore allora e Guidone desiderava più di tutto abbandonare la città e dimostrare il proprio valore in battaglia.

Finito il racconto, Astolfo si presenta come cugino del giovane, ma aleggia nella compagnia la tristezza per il duello ormai prossimo. Marfisa propone a Guidone di mettere a ferro e fuoco la città, ma lui decide di inviare la moglie Aleria a preparare un'imbarcazione con cui fuggire tutti insieme. La mattina seguente tutti e sei vanno verso il porto, ma vengono intercettati dalle donne, che capiscono le loro intenzioni: per tenere lontane le femmine omicide Astolfo usa il corno magico, che però terrorizza anche i suoi compagni, i quali scappano verso il porto e si imbarcano. Astolfo è costretto a viaggiare per terra, invece gli altri sbarcano a Marsiglia.

Guidone, Sansonetto, Grifone e Aquilante saranno accolti in un castello dove verranno fatti prigionieri, invece Marfisa – che non ritiene dignitoso viaggiare con altri cavalieri – incontra una donna anziana (è Gabrina, la vecchia che faceva da carceriera a Isabella) e la prende con sé. Quando le due incontrano Pinabello e la sua donna e questa si prende gioco della vecchia, Marfisa sfida a duello il maganzese, lo abbatte e dà a Gabrina gli abiti e le gemme che indossava la dama. Subito dopo, le due incontrano Zerbino, che inseguiva il cavaliere da cui Medoro era stato colpito quasi a morte. Lo scozzese

non riesce a trattenersi dal farsi beffe di Gabrina, ridicola nei panni di gran dama, e deve affrontare perciò Marfisa che lo disarciona e lo obbliga a tenere con sé la vecchia. Mentre cavalcano, il giovane lamenta la perdita della donna amata, che crede affogata in un naufragio, e Gabrina capisce che si tratta proprio di Isabella. Invece di raccontare la verità, si limita a riferire del rapimento da parte dei briganti e gli lascia credere che ormai la verginità della ragazza sia stata sottratta dai suoi aguzzini. Zerbino la prega e la minaccia invano e alla fine si rassegna a portarla ovunque lei voglia, come promesso, finché incontrano un cavaliere.

CANTO XXI

Fedele alla promessa data a Marfisa, Zerbino scorta Gabrina anche se è ben cosciente della sua malvagità e maledice la sorte che lo ha condotto in questa situazione. I due incontrano un cavaliere, Ermonide d'Olanda, che vuole uccidere la vecchia per punirla dei suoi delitti, in quanto colpevole di aver tolto la vita al padre e al fratello di lui. Zerbino non rinuncia a difenderla, in nome della parola data, e colpisce a morte l'avversario che in fin di vita racconta ciò che era successo anni prima.

Suo fratello Filandro, al servizio dell'imperatore di Bisanzio, durante la convalescenza per una ferita era stato ospitato da un nobile barone, Argeo, che era sposato appunto con Gabrina. La donna sin dal primo momento aveva cercato invano di sedurre il giovane ospite e in assenza del marito era stata così insistente che l'uomo aveva deciso di andarsene. Al ritorno di Argeo, Gabrina gli aveva raccontato di aver subito violenza da parte dell'ospite, che era stato quindi raggiunto e catturato dal barone. Anche in catene, Filandro aveva continuato a respingere la donna, per non venir meno al debito di riconoscenza nei confronti dell'amico, per cui l'unico modo per farlo cedere era l'inganno. Argeo, consigliato dalla moglie, aveva finto di partire, per sorprendere il barone Morando nel palazzo; intanto lei aveva chiesto a Filandro di difenderla da Morando, salvando anche l'onore di Argeo. Il cavaliere, quindi, si era nascosto nella stanza della donna per sorprendere l'intruso, ma Gabrina era rientrata insieme al marito, che così era rimasto ucciso da Filandro, inconsapevole dello scambio. A quel punto, la donna aveva costretto Filandro a soddisfarla in cambio del proprio silenzio e i due erano partiti per l'Olanda, dove però il cavaliere si era ammalato, per il dolore che gli provocavano i propri atti. Gabrina, ormai stufa di lui, si era fatta preparare un veleno da un medico e lo aveva dato da bere sia a Filandro sia al medico stesso, per cancellare ogni testimone del delitto, ma l'uomo prima di morire aveva rivelato ogni dettaglio del piano scellerato e Gabrina era stata incarcerata.

A questo punto del racconto Ermonide viene meno, a causa della ferita, e Zerbino gli chiede perdono e riparte con la vecchia, che odia ancor di più, ricambiato, adesso che conosce anche il suo passato.

Canto XXII

Il rumore di una battaglia attira l'attenzione di Zerbino che arriva in una valle dove trova un cavaliere che è appena stato ucciso. La narrazione torna però da Astolfo, che è rientrato in Inghilterra, da dove riparte subito appena viene a sapere che re Ottone con i suoi baroni più valorosi è passato in Francia. Lungo il cammino, un monello gli ruba il cavallo Rabicano, mentre l'eroe si dissetava a una fonte, e inseguendo il ladro, Astolfo finisce nel palazzo di Atlante. Per un giorno intero cerca il suo destriero, ma quando capisce di essere vittima di un incantesimo ricorre al libro ricevuto da Logistilla: per spezzare la magia deve rimuovere una pietra che tiene prigioniero uno spirito. A quel punto Atlante cerca di ostacolarlo lanciandogli contro un altro incantesimo grazie al quale tutti i prigionieri del palazzo vedono in Astolfo il proprio nemico, sotto forma di gigante, cavaliere minaccioso o furfante, e lo assalgono; ma il duca ricorre al suono del corno magico, con cui mette in fuga tutti gli altri, compreso lo stesso Atlante. Anche Rabicano fugge imbizzarrito, ma Astolfo riesce ad acciuffarlo, spezza finalmente l'incantesimo del palazzo e trova anche l'ippogrifo, cui mette la sella, con l'intenzione di cavalcarlo.

Intanto Bradamante e Ruggiero, a loro volta liberati dalla magia, si riconoscono e possono abbracciarsi e baciarsi. La fanciulla gli chiede, come condizione per consumare fino in fondo la loro passione, di chiederla in sposa a suo padre Amone, non prima di essersi battezzato. I due si incamminano verso Vallombrosa e lungo la strada incontrano una donna dall'aria turbata: è triste, dice, perché un giovane sta per essere ucciso per amore. Ogni notte, infatti, visitava la figlia del re Marsilio vestito da donna, ma una volta scoperto era stato condannato a morte. Bradamante vuole a tutti i costi salvare il ragazzo, ma la donna li avverte che non possono andare per la strada più corta, che passa per il castello di Pinabello. Una legge istituita da lui, infatti, stabilisce che ogni donna che passa di lì deve togliersi i vestiti, ogni cavaliere deve consegnare le armi ed entrambi debbono lasciare i cavalli: quattro guerrieri – Aquilante, Grifone, Sansonetto e Guidon Selvaggio – sono stati obbligati per un anno e un mese a imporre a tutti il decreto voluto dalla donna di Pinabello, assetata di vendetta contro una vecchia e un cavaliere che l'avevano messa in ridicolo. Ruggiero decide comunque di prendere la via più breve e quando un vecchio intima loro di rispettare l'usanza si dichiara pronto a combattere. Grazie anche allo scudo magico, il giovane colpisce e disarciona Sansonetto, uscito per primo, mentre Pinabello si avvicina a Bradamante, che

lo riconosce subito – era stato lui a farla cadere nella tomba di Merlino – sguaina la spada e lo insegue.

Ruggiero deve affrontare intanto gli altri tre cavalieri, ma nella lotta si lacerava il velo che copre lo scudo magico e tutti gli avversari cadono storditi. Ruggiero, imbarazzato per quella vittoria immeritata, si mette subito in cammino, pensando che Bradamante sia già andata a salvare il giovane condannato a morte e lungo la strada getta lo scudo in un pozzo, giurando che non farà più ricorso alla magia. Bradamante nel frattempo ha raggiunto Pinabello e lo ha giustiziato, ma non ritrova la strada per tornare indietro.

Canto XXIII

Dopo aver punito Pinabello con la morte, Bradamante non sa tornare indietro ed è costretta a passare la notte in un bosco; in séguito si rimprovera di aver ceduto all'ira, di aver abbandonato Ruggiero e di non essere stata abbastanza previdente da fare attenzione al cammino percorso mentre inseguiva il maganzese. Il giorno successivo, si ritrova nel luogo dove sorgeva il palazzo di Atlante e lì incontra Astolfo, suo cugino, che le affida il proprio cavallo Rabicano, chiedendole di custodirlo nella rocca di Montalbano, e la lancia d'oro di Argalia e riparte in volo in sella all'ippogrifo. Bradamante, quindi, decide di andare prima a Vallombrosa, per ritrovare il suo amato, e solo dopo nel castello avito, dove la madre e alcuni fratelli la aspettavano; all'uscita dal bosco, però, si ritrova proprio a Montalbano, da dove cerca di andare via per non essere obbligata a trattenersi, ma in quel momento incontra il fratello Alardo che la riaccompagna nel castello. Poiché non può andarci più di persona, decide di inviare la sua fantesca Ippalca, con una lettera in cui ricorda a Ruggiero la promessa del battesimo e lo invita a raggiungerla per chiedere la sua mano e con il cavallo Frontino, che la stessa Bradamante aveva in custodia da quando l'amato era stato portato via in volo dall'ippogrifo.

Lungo il cammino Ippalca si imbatte in Rodomonte, che era in viaggio a piedi in cerca di Doralice e aveva stabilito di prendere il primo cavallo che avesse incontrato. Al saraceno incresce derubare una donna, ma quando lei gli rivela che l'animale appartiene a Ruggiero, pensando così di intimidirlo come le aveva detto Bradamante, il cavaliere perde ogni scrupolo, anzi dice alla messaggera di comunicare a Ruggiero il nome di colui che gli ha preso il cavallo.

La narrazione ritorna a Zerbino, che trova Pinabello morto, mentre Gabrina, senza farsi notare, deruba il cadavere degli oggetti di valore compresa una cintura. Quando i due arrivano al palazzo del conte Anselmo, padre di Pinabello, il cavaliere non fa menzione del cadavere, ma la vecchia saputo di un premio per chi denunciasse l'assassino, accusa proprio Zerbino, mostrando come prova la cintura che aveva portato via. Zerbino viene catturato e condannato a morte, ma poco prima dell'esecuzione sopraggiunge Orlando che crede alla sua innocenza, anche perché è consapevole della ferocia dei maganzesi, e lo vuole salvare. Il paladino fa una strage e porta con sé Zerbino dove aveva lasciato la principessa saracena Isabella. Il cavaliere scozzese immagina che i due siano amanti e non rivela la propria identità, anche se brucia dal desiderio per la donna, ma poi quando si toglie l'elmo per bere a una fonte la ragazza lo riconosce e lo abbraccia.

I due innamorati ringraziano Orlando per averli aiutati a ricongiungersi, ma in quel mentre sopraggiungono Doralice e Mandricardo, che si era messo a caccia del cavaliere cristiano autore di perdite notevoli tra le file saracene e, quando lo riconosce in Orlando, lo sfida a duello, pur non cingendo alcuna spada perché ha giurato di sottrarre Durindana allo stesso Orlando, di cui vuole anche vendicarsi perché uccise suo padre Agricane.

Il paladino dichiara dunque la propria identità, appende la spada a un albero e affronta l'avversario, ma le loro lance si spezzano ai primi assalti e i due si sfidano nel corpo a corpo. Mandricardo, però, viene portato via dal suo cavallo che una volta rimasto senza briglie si imbizzarrisce e lo trascina fino a un fosso, dove lo raggiunge Doralice; in quel frangente sopraggiunge Gabrina, ancora vestita e agghindata con i panni della donna di Pinabello. I due la sbeffeggiano perché sembra una bertuccia, Mandricardo sottrae le briglie al suo palafreno e lo spaventa di modo che il cavallo scappa via di gran carriera, portandosi in sella la vecchia mezza morta di paura.

Intanto Orlando si congeda da Isabella e Zerbino e si mette alla ricerca di Mandricardo: se non lo troverà in tre giorni tornerà a Parigi; in breve però si trova nel luogo in cui avevano vissuto il loro amore Angelica e Medoro. Quando legge i nomi dei due innamorati non vuole credere ai propri occhi, cerca di convincersi che Medoro sia il soprannome che la donna ha dato a lui, ma poi trova una poesia in arabo scritta da Medoro e comincia a perdere la ragione. La sera viene ospitato dallo stesso pastore che aveva accolto i due giovani e che gli racconta la loro storia, mostrandogli come prova il braccialetto ricevuto come ricompensa dalla principessa, lo stesso che il conte aveva donato a lei. Orlando allora si dispera, non sopporta di dormire nel letto in cui avevano dormito e consumato la loro passione Angelica e Medoro, allora scappa dalla casa, si rifugia nel bosco, urla e piange per tutta la notte, poi torna dove aveva visto i nomi incisi ovunque e distrugge tutto con la spada. Una volta sfogata la rabbia si sdraia per terra e rimane immobile per tre giorni, poi si strappa via l'armatura, getta via le armi e il vestito e rimane completamente nudo e pazzo di dolore: in quelle condizioni abbatte tutto ciò che si trova davanti.

Canto XXIV

Il rumore della distruzione attira alcuni pastori, che visto Orlando fuor di senno cercano di scappare, ma vengono massacrati insieme ai loro animali; gli agricoltori della zona scappano e anche se una turba di villici prova ad abbattere il pazzo, l'incantesimo che lo rende invulnerabile lo protegge. Orlando furioso vaga per tutta la Francia, abbattendo alberi e distruggendo villaggi finché giunge nei pressi di un ponte.

Isabella e Zerbino, che si erano separati da Orlando prima della sua pazzia, si imbattono in Odorico, l'amico che aveva tradito Zerbino e aveva cercato di fare violenza alla ragazza: è prigioniero di Almonio e di Corebo, che era rimasto ferito cercato di difendere la principessa. I due cavalieri avevano ritrovato Odorico presso il re Alfonso d'Aragona, dove Almonio lo aveva sconfitto in duello e l'aveva incatenato, per consegnarlo all'amico. Di fronte alle parole di Odorico, che ammette le sue colpe e giura di aver provato in ogni modo a resistere al fascino di Isabella, Zerbino decide di non giustiziarlo e proprio in quel momento arriva il cavallo senza briglie su cui è trasportata Gabrina. La punizione di Odorico sarà proprio servire la vecchia per un anno intero, condurla ovunque voglia e difenderla da qualsiasi cavaliere; Odorico, però, non manterrà la promessa e quel giorno stesso impiccherà Gabrina a un albero, per poi subire la stessa condanna da Almonio.

Zerbino e Isabella più tardi trovano Brigliadoro, il cavallo di Orlando, la sua spada e la sua armatura, vengono informati da un pastore della pazzia del paladino e appendono le sue armi a un pino; in quel momento sopraggiunge Fiordiligi, sempre in cerca di Brandimarte, che però nel frattempo è rientrato a Parigi. La donna riconosce le armi di Orlando e scopre la sua sorte, ma subito dopo appare Mandricardo, che si impadronisce di Durindana. Zerbino lo sfida a duello, per difendere l'onore di Orlando, ma subisce numerose ferite e lo scontro si interrompe solo per l'intervento delle due donne. Fiordiligi riparte in cerca di Brandimarte, mentre Zerbino sente che sta per morire, infelice perché lascia Isabella indifesa; lei a sua volta vorrebbe darsi la morte con lui, ma si lascia convincere e non seguire il suo destino. Un eremita, arrivato in quel momento, le recita alcuni passi della Bibbia per distoglierla da propositi suicidi e la convince a portare la salma dell'amato in un monastero; lungo la strada, però, incontreranno un cavaliere.

Intanto Mandricardo, che si era fermato a una fonte, viene raggiunto da Rodomonte e i due cominciano un duello feroce per Doralice, ma mentre combattono arriva un messaggero di Agramante che chiede a tutti i comandanti saraceni di tornare a Parigi; le parole di Doralice convincono i due a rimandare lo scontro. Il cavallo di Mandricardo è stato abbattuto nel duello, ma alla fonte arriva Brigliadoro.

Canto XXV

I due pagani e la principessa andalusa in viaggio verso Parigi incontrano quattro cavalieri e una donna. Anche Ruggiero viene raggiunto dal messaggero di Agramante, ma non torna subito in battaglia perché deve ancora salvare il giovane condannato a morte da Marsilio e vuole ritrovare Bradamante. Il condannato, che sta per essere arso vivo, somiglia talmente a Bradamante che Ruggiero pensa che si tratti di lei, per cui fa strage dei presenti, mentre la donna che lo accompagnava libera il prigioniero, che fuori dal castello si presenta: si tratta del fratello gemello di Bradamante, quasi perfettamente identico a lei, Ricciardetto che racconta la sua disavventura.

Tempo prima Bradamante, che si era dovuta tagliare i capelli per curare una ferita, era stata vista presso una fonte dalla figlia di re Marsilio, Fiordispina, che si era innamorata di lei, prendendola per un cavaliere, le aveva confessato i propri sentimenti e l'aveva anche baciata. La guerriera aveva rivelato la propria identità, ma ciò non era stato sufficiente a spegnere la passione di Fiordispina, che l'aveva invitata al proprio castello, l'aveva vestita da donna, sperando così di placare il desiderio, e l'aveva fatta coricare nel proprio letto. Se Bradamante dormiva, Fiordispina non cessava di struggersi fino al punto da sognare che la guerriera cambiasse sesso. Il giorno dopo, Bradamante, tornata a Montalbano con un cavallo e una sopravveste ricevuti in dono, aveva raccontato la vicenda, stimolando il desiderio di Ricciardetto, che in passato aveva già ammirato la bellezza di Fiordispina e dunque aveva deciso di farsi passare per la propria sorella, per approfittare della situazione. Al castello di Marsilio, Ricciardetto era stato vestito da donna e preparato per il banchetto, dove aveva persino provocato il desiderio di altri uomini, e poi era andato a dormire con Fiordispina, cui aveva raccontato di essere stato trasformato da donna in uomo da una ninfa. Pur incredula, la principessa aveva gioito del miracolo e da quel momento aveva cominciato a godere della presunta trasformazione, finché il padre aveva scoperto l'inganno e aveva condannato a morte il giovane.

Finito il racconto, i due vanno al castello di Aldighieri, il quale racconta al cugino Ricciardetto che i suoi fratelli Malagigi e Viviano stanno per essere venduti a Bertolagi di Maganza; Ruggiero, accortosi del dolore dei due, annuncia che sarà lui a liberarli. Durante la notte pensa a Bradamante, ma allo stesso tempo è tormentato dal debito d'onore nei confronti del suo re per cui decide di raggiungere l'accampamento pagano e scrivere una lettera alla donna amata, spiegandole che al massimo entro un mese tornerà da lei. La mattina dopo i tre cavalieri arrivano nel luogo dello scambio di prigionieri.

Canto XXVI

Ricciardetto e Aldigieri, accompagnati da Ruggiero, si imbattono in un cavaliere che ha una fenice come insegna: è Marfisa, che prima li sfida a duello, ma appena scopre il loro scopo stabilisce di combattere con loro. Appena arrivano i prigionieri scortati dai pagani e i Maganzesi, i due cugini uccidono Bertolagi, trapassandolo con la lancia, mentre Ruggiero e Marfisa fanno a gara a chi abbatte più avversari, ne scoppia uno scontro confuso e solo pochi riescono a salvarsi al galoppo. Malagigi e Viviano sono liberati e Marfisa rivela di essere una donna togliendosi l'elmo. Il gruppo organizza un banchetto nei pressi di una delle Fonti di Merlino, in cui un gruppo scultoreo celebra eventi del futuro che il mago aveva previsto. Malagigi, su richiesta degli altri, spiega che la fiera rappresentata – l'avarizia – giunta sulla Terra dall'inferno, dopo aver perseguitato la gente più umile, aveva esteso il proprio dominio finché un cavaliere, Francesco I di Francia, tre giovani, Massimiliano d'Austria, Carlo V ed Enrico VII d'Inghilterra, e un leone, il papa Leone X, l'avevano abbattuta.

Durante la conversazione sopraggiunge Ippalca, che racconta a Ricciardetto come Rodomonte le avesse tolto Frontino e successivamente, quando sono da soli, riporta a Ruggiero l'ambasciata da parte di Bradamante e la sfida di Rodomonte, che però è già in marcia verso Parigi.

Marfisa intanto si era lasciata convincere a indossare abiti muliebri e cingere alcuni gioielli con cui i Maganzesi pensavano di comprare Malagigi e Viviano; in quel momento arrivano Rodomonte, Doralice e Mandricardo, il quale vista Marfisa pensa di donarla al re di Sarza in cambio di Doralice. Il re dei Tartari sconfigge gli altri cavalieri, ma quando pensa di avere Marfisa in mano sua riceve il rifiuto sdegnoso della guerriera, che rivendica di non appartenere a nessuno e indossata l'armatura si prepara a combattere: le loro lance si spezzano, ma le armature li rendono invulnerabili e lo scontro non finirebbe se non intervenisse Rodomonte, che ricorda a Mandricardo la chiamata da Agramante e invita Marfisa a unirsi a loro, rinviando il duello. Ruggiero, che non riesce a raggiungere il suo avversario, affida a Ippalca una lettera per Bradamante e torna alla Fonte di Merlino, dove trova proprio il re di Sarza e lo sfida per riavere il suo cavallo. Quello però non è disposto a combattere, perché vuole obbedire alla chiamata di Agramante, mentre Ruggiero andrà con lui solo se prima gli riconsegna Frontino. Sopraggiunge Mandricardo, che non sopporta di vedere la sua stessa insegna, l'aquila troiana, sullo scudo di Ruggiero; Rodomonte e Marfisa cercano di trattenere i due cavalieri, ma alla fine scoppia una zuffa che si trasforma in un combattimento fra Ruggiero e Rodomonte da un lato e Marfisa e Mandricardo dall'altro. Superbia e Discordia si compiaciono del loro operato e rientrano al monastero da cui erano state chiamate dall'angelo Michele.

Per mettere fine allo scontro, Malagigi evoca un demone che entra nel cavallo di Doralice e lo fa scappare, costringendo sia Rodomonte sia Mandricardo a inseguire la donna in pericolo. Ruggiero e Marfisa si avviano verso il campo saraceno, dove sperano di ritrovare i due cavalieri avversari.

Canto XXVII

Il cavallo di Doralice va verso Parigi, seguito da Rodomonte e Mandricardo, mentre Gradasso e Sacripante – liberati dal Palazzo di Atlante – tornano da re Agramante, dunque i migliori guerrieri saraceni sono di nuovo sul campo di battaglia, proprio mentre Carlomagno è privo sia di Orlando, impazzito, sia di Rinaldo, che è di nuovo in cerca di Angelica e del cugino, pensando che siano insieme. L'esercito cristiano, che assedia l'accampamento pagano, è attaccato da un lato da Gradasso, Sacripante, Mandricardo e Rodomonte, e dall'altro da Ruggiero e Marfisa: scoppia una nuova battaglia e i franchi, fra cui è tornato Brandimarte, sono costretti a rinchiudersi a Parigi.

Di fronte all'andamento della battaglia, l'arcangelo Michele prende a calci e pugni Discordia, che non ha compiuto il suo dovere, e la trascina a Parigi per portare a termini i suoi compiti, pena ulteriori e peggiori punizioni. Aizzati dalla furia, Marfisa, Rodomonte, Mandricardo e Ruggiero ricominciano a discutere, lasciano l'assedio e si rivolgono al re Agramante, da cui chiedono soddisfazione per le loro rispettive richieste: la soluzione, visto che è impossibile farli ragionare, è che si celebrino i duelli, lasciando alla sorte il compito di decidere in che ordine. Per primi si dovrebbero scontrare Rodomonte e Mandricardo, ma il secondo è coinvolto in una zuffa con re Gradasso, per la spada Durindana, ed entrambi devono tenere a bada Ruggiero. Agramante e Marsilio riescono a calmare gli animi, ma scoppia un'altra lite, fra Rodomonte e Sacripante a proposito del cavallo Frontino. Ferraù e poi lo stesso Agramante separano i contendenti e nel frattempo sopraggiunge Marfisa che, in base ai racconti, capisce che era stato Brunello a rubarle la spada e l'armatura: per punizione lo riduce in catene e dopo aver domandato al re Agramante di poterlo impiccare lo rinchiude in una torre. Il re, che pure aveva pensato di mandare a morte il ladro che aveva perso l'anello magico, è indignato dal comportamento di Marfisa e la sfiderebbe a duello a sua volta, se Sobrino non lo dissuadesse. Decide quindi che, per evitare lo scontro fra Rodomonte e Mandricardo, sarà Doralice stessa a decidere e, contro le aspettative del re di Sarza, lei sceglie il nuovo amante Mandricardo, che l'aveva rapita. Rodomonte non ci sta e contesta la decisione di una donna, però, una volta incassato il rimprovero di Agramante, decide di andarsene con un drappello di fedeli. Ruggiero gli vorrebbe andare dietro per recuperare Frontino, ma deve affrontare Mandricardo. Sacripante a sua

volta vuole il cavallo, che anticamente era stato suo, ma dopo essersi messo al suo inseguimento non lo raggiunge. Mentre lascia l'accampamento, Rodomonte impreca contro Doralice, contro tutto il genere femminile e anche contro re Agramante. La sera si ferma in un albergo e l'oste decide di raccontargli una storia per tirarlo su di morale e farlo riflettere sulla fedeltà femminile.

Canto XXVIII

Il re dei Longobardi, Astolfo era considerato e si credeva molto bello, ma quando il romano Fausto gli disse che suo fratello Giocondo avrebbe potuto competere con lui e persino superarlo in bellezza, il re insistette in ogni modo per invitare il giovane a corte, sebbene il forte amore che lo legava alla moglie gli rendesse quasi impossibile allontanarsene. Alla fine Fausto riuscì a convincere il fratello e soprattutto la cognata a consentire la partenza, ma la donna man mano che si avvicinava il giorno della separazione si mostrava affranta all'idea di passare anche pochi giorni separata dall'uomo che amava. Prima che Giocondo partisse, gli regalò una collanina da portare sempre per non dimenticarla. Appena partito per Pavia, il giovane si accorse di aver lasciato la collanina sotto il cuscino e, tornato indietro per riprenderla, trovò la moglie a letto con uno dei garzoni; messo da parte l'impulso di uccidere entrambi, ripartì per Pavia, ma per il dolore, le notti insonni e il rifiuto del cibo quando arrivò dal re la sua bellezza era scomparsa e non c'era modo di riportarlo allo stato di prima. Un giorno, però, Giocondo, attraverso una fessura nel muro, vide la moglie di re Astolfo che si univa carnalmente a un nano spregevole e per diversi giorni tornò a osservare gli incontri fra i due. Resosi conto così che l'infedeltà della regina non era un fatto isolato, e sollevato che almeno sua moglie non l'avesse tradito per un essere deforme, Giocondo riprese a mangiare e a dormire e recuperò il proprio aspetto. Dietro l'insistenza del re, che voleva scoprire il motivo del suo recupero, il giovane gli fece vedere il tradimento, non prima di essersi fatto giurare che non avrebbe cercato vendetta, e Astolfo si consigliò con lui sul da farsi. Il suggerimento di Giocondo fu di partire e comportarsi come il nano e il garzone con le mogli degli altri, per verificarne la virtù. Così fu fatto e dopo un periodo di piaceri effimeri, i due decisero di tenersi una donna sola, che piacesse a entrambi – in modo da placare anche il mutevole desiderio femminile – e la scelta cadde sulla giovane Fiammetta. Nella prima locanda in cui si fermarono, la ragazza ricevette le *avance* del Greco, un giovanotto che la amava da sempre, e lei, per accontentarlo, lo invitò nottetempo nel letto che divideva con Astolfo e Giocondo, ciascuno dei quali pensò che fosse l'altro a spassarsela con la giovane. Il mattino dopo ognuno dei due motteggiava l'altro, ma poiché nessuno ammetteva di aver effettivamente goduto del corpo della ragazza, i due litigarono e chiesero la verità a Fiammetta, che ammise di aver passato la notte con il Greco. La sorpresa si trasformò presto in ilarità e i due amici, convinti ormai in modo definitivo della natura infedele delle donne, fecero sposare Fiammetta con Greco e tornarono più sereni dalle rispettive mogli.

La novella raccontata dall'oste è approvata da Rodomonte, ma un vecchio avventore prende le parti delle donne e ribatte che gli uomini sono più propensi a cedere alle tentazioni; il re di Sarza, però, lo mette a tacere con le minacce e trascorre una notte agitata, per poi ripartire il giorno dopo per nave e poi ancora a cavallo fino a un villaggio dove giungono anche Isabella con l'eremita e il feretro di Zerbino. Nonostante la principessa abbia il dolore impresso in viso, Rodomonte nota la sua bellezza, dimentica subito Doralice e comincia a corteggiare la donna, mettendo in discussione il progetto, da lei dichiarato, di rinchiudersi in convento.

Canto XXIX

L'eremita cerca di difendere con buoni argomenti la purezza di Isabella, ma Rodomonte non ne può più di lui, lo solleva e lo getta in mare con un colpo, per poi rivolgersi di nuovo a Isabella, che si rende conto di non potergli opporre resistenza. La donna, quindi, in cambio del rispetto del suo voto di castità, gli offre un liquido che lo renderà invulnerabile. Il pagano, che non ha intenzione di rispettarla davvero, accetta il patto, controlla la raccolta delle erbe e la preparazione del liquore e intanto indulge nel vino, pregustando già i piaceri della carne. Quando la ricetta è pronta, Isabella si offre per provare la bontà del preparato e dopo essersi bagnata con il liquido offre il collo alla spada di Rodomonte, il quale, complice anche l'ubriachezza, la colpisce tranquillamente e la decapita, mentre lei pronuncia il nome di Zerbino.

Il cavaliere è turbato dal suo proprio gesto e stabilisce di erigere per Isabella e Zerbino un sepolcro, cui si arriva attraverso un ponte: qui tutti i cavalieri che proveranno ad attraversarlo dovranno affrontare il re di Sarza e se sconfitti cedere le proprie armi che andranno ad adornare il mausoleo; i cristiani saranno anche fatti prigionieri e mandati in Africa. Mentre sono ancora in corso i lavori di costruzione, arriva Orlando, sempre in preda alla follia, che corre sul ponte osservato da Fiordiligi che passava da quel villaggio. Il conte e il saraceno si scontrano e finiscono entrambi nel fiume, ma Orlando che è disarmato esce per primo dall'acqua e continua la sua folle corsa, che lo porterà fino in Spagna, dove si imbatte in Angelica e Medoro. Lei si spaventa alla vista del pazzo, che uccide con un pugno il cavallo di Medoro e

insegue la principessa, la quale cade da cavallo e quando sta per essere raggiunta si rende invisibile grazie all'anello magico. Orlando cattura la giumenta di Angelica, la cavalca senza farla mai riposare poi se la carica sulle spalle e se la trascina dietro ancora per un bel po' dopo che è morta, mentre devasta i luoghi che incontra.

Canto XXX

Continuando con i suoi saccheggi e sempre in preda alla follia, Orlando arriva a Gibilterra, cerca di attraversare lo stretto a cavallo e alla fine arriva a nuoto in Africa e dopo giorni passati a vagare si trova nei pressi di un accampamento militare. Il narratore si congeda intanto da Angelica, di cui preannuncia il ritorno in India, di cui darà lo scettro a Medoro. La principessa non gli interessa più: qualcun altro forse racconterà le sue avventure.

Nel campo saraceno, intanto, si cerca di ricomporre la lite fra Mandricardo, Ruggiero e Gradasso: un unico duello deciderà a chi tocca la spada Durindana, finita in mano a Mandricardo, e a chi lo stemma con l'aquila bianca e sarà proprio Ruggiero a misurarsi con il re dei Tartari. Re Agramante cerca inutilmente di convincere i litiganti a rimandare la resa dei conti a dopo la presa di Parigi; Doralice è sul punto di far cambiare idea a Mandricardo, ma il suono del corno di Ruggiero cancella ogni esitazione. Lo scontro è sanguinoso, il re dei Tartari ferisce il suo avversario, che però risponde colpendolo alla testa. L'armatura di Ettore è fatata, ma Ruggiero brandisce la spada Balisarda, che Falerina aveva forgiato in modo che spezzasse ogni incantesimo, per uccidere Orlando. Nell'ultimo assalto Mandricardo ferisce a una gamba Ruggiero, che lo colpisce al cuore e lo uccide, non prima di ricevere a sua volta un colpo alla testa. Sembra che Mandricardo abbia vinto, ma in realtà giace morto. Tutti festeggiano il vincitore e persino Doralice se non fosse stata trattenuta dalla vergogna avrebbe cambiato idea un'altra volta, insinua il narratore. Agramante ordina di portare Ruggiero nelle sue tende per curarlo, gli consegna l'armatura e il cavallo dell'avversario (in realtà si tratta di Brigliadoro, il destriero di Orlando) e assegna Durindana a Gradasso.

Intanto Bradamante riceve da Ippalca le nuove su Ruggiero e la lettera scritta da lui. La guerriera non è tranquilla, teme che non lo rivedrà più e non si capacita che il suo innamorato abbia preferito tornare nel campo pagano invece di andare da lei. Il giovane, però, è ferito e non può rispettare il termine di venti giorni che aveva fissato per lettera, mentre Ricciardetto racconta di averlo visto in azione al fianco di Marfisa, nei cui confronti Bradamante comincia a nutrire gelosia. Quando Rinaldo passa per Montalbano diretto a Parigi, Malagigi, Viviano e Ricciardetto si uniscono a lui, ma la sorella non lo segue e si finge malata per continuare ad aspettare Ruggiero.

Canto XXXI

Il canto comincia con un'apostrofe alla gelosia che avvelena le giornate di Bradamante, però il narratore rinvia questo filo narrativo a un momento successivo per tornare a parlare di Rinaldo, che, lungo la strada per Parigi, si prepara ad affrontare un cavaliere dalla sopravveste nera, che ha sfidato e superato facilmente Ricciardetto e poi Alardo e Guicciardo. Dopo che il cavallo dell'avversario perisce nello scontro, Rinaldo chiede a suoi 700 uomini di riprendere la marcia, affida Baiardo a un valletto e continua lo scontro a piedi, un duello terribile e molto equilibrato, al punto che solo la notte lo interrompe. Quando Ruggiero invita l'avversario a rifocillarsi scopre che si tratta del suo fratellastro Guidon Selvaggio, per cui i due mettono da parte il combattimento e decidono di ripartire insieme. In vista della capitale incontrano Grifone, Aquilante e Sansonetto, con i quali c'è una donna, bella ed elegante, ma dall'aria triste: è Fiordiligi, la quale racconta a Rinaldo che Orlando è impazzito, anche se lei non sa il perché, e la sua spada è in mano a re Gradasso; Rinaldo si impegna a fare di tutto per restituire il senno al cugino, ma prima deve salvare i cristiani assediati a Parigi. Il piano è di attaccare nottetempo e, dopo essersi nascosti in un bosco, gli uomini di Rinaldo assaltano l'accampamento musulmano, insieme ai soldati di re Carlo e ai paladini, fra cui Brandimarte, che può finalmente riabbracciare Fiordiligi, da cui viene informato a sua volta della pazzia di Orlando. I due si mettono subito in viaggio e arrivano al Mausoleo di Isabella dove Rodomonte intima a Brandimarte di cedere le armi. I cavalieri si scontrano sul ponte e finiscono nel fiume, ma il pagano è più lesto a raggiungere la riva, mentre il cristiano rischia di annegare sotto il peso del suo cavallo. In risposta alle preghiere di Fiordiligi, Rodomonte salva Brandimarte, ma lo fa prigioniero, per cui la donna va in cerca di un cavaliere che la possa aiutare.

Nel campo pagano, Marsilio e Sobrino riescono a convincere re Agramante a scappare verso la città di Arles, con ventimila uomini e portando Ruggiero, che è ancora convalescente; dei centomila musulmani che cercano di salvarsi, solo pochi sfuggiranno ai colpi di Rinaldo e ai demoni evocati da Malagigi. L'unico che non fugge è re Gradasso, che non contento di aver conquistato la spada Durindana vuole per sé anche Baiardo e sfida Rinaldo, accusandolo di essere scappato da codardo l'ultima volta che si erano scontrati. Il

cavaliere, però, risponde che era stato Malagigi a trascinarlo via con un incantesimo, così i due si danno appuntamento all'indomani.

Canto XXXII

Ad Arles, Agramante cerca di riorganizzare l'esercito, annuncia una nuova leva in Europa e in Africa e invia messaggeri anche a Rodomonte, che rifiuta di tornare a combattere. Al contrario di lui, Marfisa va ad Arles e porta con sé Brunello, invece di giustiziarlo. Sarà comunque Agramante a farlo impiccare.

A Montalbano, Bradamante si strugge nell'attesa di Ruggiero, trascorre notti insonni, deve respingere il demone della gelosia nei confronti di Marfisa e comincia a dubitare persino delle profezie di Melissa e di Merlino. I suoi fantasmi vengono confermati da un cavaliere guascone, che era stato prigioniero dei saraceni e, una volta arrivato a Montalbano, le racconta i pettegolezzi sul presunto amore fra Ruggiero e Marfisa, inclusa la voce che in breve tempo i due si sposeranno. Questa notizia, sebbene falsa, getta la guerriera nello sconforto e la porta a un passo dal suicidio, da cui la protegge però la corazza; la sua decisione, quindi, è di tornare a combattere, magari vendicarsi di Marfisa sul campo di battaglia e cadere colpita da Ruggiero. La donna indossa una sopravveste del colore delle foglie secche, con un motivo di cipressi tagliati, monta in sella a Rabicano, il cavallo di Astolfo, e impugna la lancia d'oro di Argalia, diretta a Parigi dove pensa di trovare ancora l'accampamento nemico. Lungo il cammino incontra Ullania, messaggera della regina d'Islanda, che ha inviato a Carlo Magno anche uno scudo da assegnare al guerriero cristiano più forte; la accompagnano i re di Svezia, Norvegia e dell'isola di Gotland, i quali ambivano alla mano della regina, ma per ottenerla avrebbero dovuto ricevere da Carlo Magno il prezioso scudo. Bradamante prosegue la sua marcia, ma il dolore la spinge a farsi condurre dal cavallo, finché arrivata la sera l'unico rifugio possibile è la Rocca di Tristano, dove però vige una regola molto severa: solo una donna e un uomo forestieri possono passare la notte lì, per cui se ci sono già altri ospiti chi arriva deve sconfiggere un cavaliere con le armi, se è uomo, o vincere una gara di bellezza, se è donna. Arrivata al castello la guerriera si trova di fronte i tre re del Nord, li abbatte uno dopo l'altro e ottiene ospitalità; una volta entrata e toltasi l'elmo chiede al padrone di casa l'origine della prova.

Nel passato, Clodione, figlio del re Fieramonte, viveva nel castello con la sua amante e dieci cavalieri e quando arrivò Tristano insieme a una dama chiedendo ospitalità quello gliela negò per gelosia. Sdegnato per il rifiuto, Tristano sconfisse Clodione e i suoi dieci compagni, e occupò il castello con la forza, per di più decidendo di tenersi la compagna del principe, mentre gli mandava l'altra dama, meno bella. L'indomani abbandonò il castello e riconsegnò la donna a Clodione, che stabilì di andarsene anche lui e lasciare la rocca a un castellano che doveva far rispettare la regola.

Durante il banchetto il padrone di casa dice a Ullania che deve uscire anche lei, perché Bradamante è più bella, ma quest'ultima si oppone alla decisione, sostenendo di essersi conquistata l'ospitalità in quanto guerriera e non in vesti femminili; chi non fosse d'accordo assaggerà le sue armi. La minaccia ottiene il risultato voluto e le due ospiti possono terminare tranquillamente la cena.

Canto XXXIII

Dopo il pasto, Ullania e Bradamante osservano gli affreschi che decorano la sala, realizzati dai demoni per volere di Merlino e raffiguranti scene di guerre future, condotte dai francesi in Italia dall'anno 500 al 1500. Quando Fieramonte aveva chiesto a re Artù di sostenerlo nella sua campagna per conquistare l'Italia, il sovrano aveva rivelato grazie alle arti magiche di Merlino i pericoli futuri e le future sconfitte dei monarchi francesi che avessero voluto portare la guerra in Italia, perciò Fieramonte aveva fatto realizzare quella sala per mettere in guardia i propri successori. Una volta addormentata, Bradamante viene visitata in sogno da Ruggiero, che le conferma il proprio amore e la promessa di sposarla, ma da sveglia non crede a quella visione e vorrebbe dormire per sempre, se necessario attraverso la morte. Dopo che ha ripreso il proprio cammino, incontra di nuovo Ullania, accompagnata dai tre re del Nord, che si vogliono battere di nuovo e ancora una volta vengono disarcionati. La messaggera li umilia ed essi decidono di rinunciare alle armi e ai cavalli per un anno intero, come forma di espiazione, per poi provare a recuperarli. Arrivata in vista di Parigi, Bradamante viene informata della vittoria cristiana sui pagani.

Nel frattempo comincia il duello fra Rinaldo e Gradasso, interrotto però da un mostro volante che assale Baiardo: il cavallo si rifugia nel bosco e i due contendenti decidono di sospendere lo scontro per recuperarlo, con l'impegno di riportarlo indietro e poi riprendere a combattere. Rinaldo, a piedi, non ottiene risultati e torna alla fonte e poi fra gli altri soldati cristiani; Gradasso invece trova Baiardo, lo ruba e raggiunge Arles, da cui prende il mare diretto in India.

Intanto in sella all'ippogrifo Astolfo raggiunge le sponde del Nilo e fa visita al re cristiano Senapo, che è perseguitato dalle arpie come punizione divina e secondo la profezia sarà liberato solo da un cavaliere che monta un destriero alato. L'inglese, quindi, viene ricevuto come l'uomo del destino e dopo aver provato

una prima volta a colpire le arpie con la spada decide di inseguirle in sella all'ippogrifo e soffiando nel corno magico. I mostri, terrorizzati, scappano fino ai monti della Luna dove entrano nella grotta che porta all'Inferno.

Canto XXXIV

Astolfo decide di visitare all'Inferno e, nonostante il fumo denso, entra nella grotta finché incontra l'anima di Lidia, la figlia del re di Lidia, condannata per la sua irricoscenza.

Il valoroso cavaliere Alceste si era innamorato di lei e, per conquistarla, aveva realizzato grandi imprese al servizio del sovrano, ma quando aveva chiesto la mano della ragazza aveva ricevuto un rifiuto, perché il re progettava un'unione più ambiziosa, visto che il cavaliere non possedeva ricchezze. Adirato, il giovane aveva abbandonato il palazzo per mettersi al servizio del re di Armenia e lo aveva convinto ad attaccare la Lidia. Dopo un anno il re di Lidia aveva perso tutto, tranne il castello in cui era asserragliato, e aveva inviato la figlia a trattare. Nel momento in cui si era accorta del fascino che ancora esercitava su Alceste, Lidia lo aveva spinto a promettere di restituire l'intero regno, cosa che il cavaliere aveva ottenuto nel giro di un mese. A quel punto, padre e figlia avevano deciso di farlo morire, affidandogli prove rischiosissime che però lui puntualmente superava. Alla fine la ragazza aveva isolato Alceste, gli aveva rivelato il proprio odio e lo aveva allontanato dal palazzo, con il risultato di farlo ammalare e morire di dolore. Per punizione, il fumo denso dell'Inferno costringe Lidia a lacrimare in continuazione.

Visto che è impossibile proseguire, Astolfo esce dalla grotta, ne sigilla l'ingresso per non far uscire più le arpie e dopo essersi lavato il viso ascende fino in cima alla montagna in sella all'ippogrifo e arriva sul paradiso terrestre, dove un vecchio, San Giovanni Evangelista, gli rivela che il suo viaggio è stato voluto da Dio per aiutare la cristianità. Il mattino dopo l'apostolo gli racconta le vicissitudini di Orlando e gli rivela che dopo tre mesi di pazzia, la punizione per il suo amore folle, sarà proprio lui, Astolfo, a restituirgli la ragione, dopo averla recuperata sulla Luna. Trasportati da un carro con quattro cavalli color rosso fuoco, i due arrivano sul satellite, dove si raccoglie tutto ciò che gli uomini perdono, e lì, dopo aver oltrepassato un panorama vario e sorprendente, trovano un monte formato da ampolle in cui viene custodito il senno che gli esseri umani hanno smarrito. Astolfo trova la fiala del senno di Orlando, la più grande di tutte, e anche la propria, che una volta avvicinata al naso gli permette di recuperare la ragione che aveva perso e vivere a lungo come un uomo saggio. San Giovanni lo porta poi in un palazzo, dove le Parche tessono le vite dei mortali e un vecchio, il Tempo, porta via le piastre su cui sono indicati i nomi degli individui cui appartiene ogni singolo filo.

Canto XXXV

Tra i batuffoli che devono essere filati, il cavaliere ne nota uno che splende più dell'oro e viene informato che è quello del futuro cardinale Ippolito d'Este. Una volta fuori, i due vedono il Tempo che getta le piastre con i nomi nel fiume Lete: molte finiscono subito sul fondo, altre vengono afferrate da uccellacci che poi le lasciano comunque cadere (sono i ruffiani e gli adulatori) e pochissime sono portate in salvo da due cigni bianchi, gli scrittori, che le depositano sulla riva, da dove una ninfa le porta nel tempio dell'Immortalità, garantita appunto dalla letteratura. Se non che, Giovanni rivela ad Astolfo che spesso i poeti hanno mentito e hanno esaltato chi li ricompensava più riccamente.

Intanto Bradamante prima di arrivare a Parigi viene informata che Agramante è ad Arles e decide di dirigersi, immaginando che troverà lì anche Ruggiero. Lungo il cammino incontra Fiordiligi, che le chiede di liberare Brandimarte prigioniero di Rodomonte; la guerriera accetta e raggiunge il mausoleo dove si presenta come vendicatrice di Isabella, in quanto donna anche lei, e propone al saraceno un patto: se verrà sconfitto dovrà consegnare le proprie armi e liberare tutti i prigionieri. Rodomonte accetta, ma in caso di vittoria pretende l'amore di Bradamante e non le sue armi. Grazie alla lancia d'oro, però, la donna abbatte l'avversario, che sorpreso e umiliato si spoglia delle armi e ordina a uno scudiero di rimettere in libertà i cavalieri prigionieri che erano già stati inviati in Africa. La guerriera appende al mausoleo le armi del re di Sarza e recupera quelle degli altri, fra cui quelle di Sacripante, che era ripartito senza armatura verso l'India, in cerca di Angelica. Impaziente di rivedere il marito, Fiordiligi decide di andare ad Arles per imbarcarsi verso l'Africa e Bradamante la accompagna, chiedendole di consegnare a Ruggiero Frontino, ripreso a Rodomonte, insieme a un messaggio: presto dovrà affrontare il cavaliere che gli manda il cavallo e che lo considera un infedele. Una volta in città, Fiordiligi porta l'imbasciata e riparte, lasciando Ruggiero nell'incertezza, mentre i primi cavalieri escono fuori dalle mura per affrontare il misterioso sfidante. Bradamante atterra i primi due e poi abbatte anche Ferraiù.

Canto XXXVI

Ruggiero sta per uscire ad affrontare il suo sfidante, ma Ferrau gli riferisce che ha creduto di riconoscere Ricciardetto, il quale però non l'avrebbe sconfitto così facilmente, per cui si deve trattare per forza di Bradamante. Il giovane saraceno esita e Marfisa ne approfitta per uscire dalla città e incaricarsi del duello. Appena Bradamante scopre l'identità dell'avversaria è decisa a ucciderla, la disarciona una prima volta e poi la fa cadere di nuovo, sempre toccandola con la lancia d'oro. Alcuni cavalieri cristiani si avvicinano alla giostra, i pagani escono dalle mura e fra loro anche Ruggiero, in pena per le due donne; quando Bradamante lo individua, lo apostrofa come infedele e annuncia che vuole ucciderlo perché lui la sta facendo morire di dolore. Il cavaliere vorrebbe chiarire l'equivoco, la donna lo attacca mentre lui cerca solo di evitare lo scontro e, non riuscendo a colpirlo, si sfoga contro i nemici, al punto che da sola provoca un'altra sconfitta dell'esercito di Agramante.

In qualche modo, Ruggiero le si avvicina e con il suono della sua voce la convince ad allontanarsi dalla battaglia per parlare, per cui i due vanno verso uno spiazzo in cui si erge un sepolcro di marmo circondato da cipressi; però non appena Marfisa, risalita a cavallo, arriva a sua volta nello stesso luogo, Bradamante la disarciona di nuovo e le due donne si gettano in uno scontro ferocissimo con le spade, i pugnali e poi, visto che l'uomo le disarmava, con pugni e calci. L'intromissione di Ruggiero irrita Marfisa che a quel punto si scontra con il cavaliere: in un primo momento lui evita di colpire di punta con Balisarda, che renderebbe vano l'incanto della corazza della donna, ma quando lei gli fa perdere la sensibilità a un braccio per la violenza del suo colpo, l'uomo reagisce e affonda di punta la spada, che per fortuna di Marfisa colpisce il tronco di un cipresso. In quel momento un terremoto scuote il terreno e dalla tomba proviene la voce di Atlante che interrompe il duello tra Marfisa e Ruggiero. Il vecchio mago, morto di dolore quando aveva capito di non riuscire a tenere il giovane cavaliere lontano dal suo destino fatale, rivela ai due contendenti che sono fratello e sorella, nati da Ruggieri di Risa e Galaciella, abbandonata in una barca quando era incinta di due gemelli. Atlante aveva fatto in tempo ad aiutare la guerriera a partorire e poi l'aveva seppellita, per poi occuparsi dei neonati che aveva fatto allattare da una leonessa e poi allevato, finché un giorno una banda di arabi aveva rapito la bambina.

All'improvviso la voce scompare e i due fratelli si abbracciano affettuosamente, Ruggiero rivela a Marfisa il proprio amore per Bradamante, che abbraccia la cognata, e poi le racconta l'origine della loro stirpe, discendente dal figlio di Ettore, Astianatte, il quale era scampato alla morte grazie a uno scambio di bambini e, dopo aver riparato in Sicilia, aveva dato vita a una discendenza da cui proveniva anche Carlo Magno. Il loro padre Ruggiero II (o Ruggieri) di Reggio era in guerra contro il re moro Agolante, sbarcato in Calabria con i figli Almonte e Troiano e la figlia Galaciella, che però si era innamorata del nemico e l'aveva sposato, abbracciando la fede cristiana. I fratelli di lei, in combutta col fratello di Ruggieri, Beltramo, avevano ucciso a tradimento il signore della città e abbandonato la sorella in una barca, ignorando che fosse incinta.

Scossa dal racconto, Marfisa riprende il fratello per non aver vendicato i genitori morti uccidendo Agramante, dichiara di voler fare vendetta lei stessa e annuncia il suo ritorno alla fede cristiana dei genitori, invitando Ruggiero a non combattere più con i mori. Bradamante gioisce di questa proposta e a sua volta chiede all'uomo di abbracciare la causa cristiana, ma Ruggiero spiega che l'onore gli aveva impedito di tradire Agramante e promette che, appena potrà, lascerà il suo schieramento, ma che per il momento non può venir meno alla parola data. Un pianto femminile lo trattiene e attira l'attenzione dei tre personaggi.

Canto XXXVII

Dopo un inconsueto lungo esordio, in cui il narratore si diffonde sulla lode delle donne e in particolare di Vittoria Colonna, il racconto torna ai lamenti, che provengono da tre donne, sedute a terra per coprire la propria nudità, dal momento che qualcuno ha tagliato loro le gonne sotto l'ombelico. Si tratta di Ullania e di due sue dame, umiliate in quel modo e anche malmenate dal signore di un castello vicino, dove i tre si dirigono dopo aver preso a cavallo con sé le vittime e ceduto loro le proprie sopravvesti. Il gruppo si ferma nella locanda di un paese abitato solo da donne, che in risposta a una domanda di Ruggiero raccontano la storia di quel luogo.

Marganorre, il signore di quel castello, è un uomo di forza e statura fuori del comune e odia le donne, per cui le ha espulse tutte dalle sue terre, ha impedito a padri, mariti e figli di visitarle e maltratta qualunque donna c'è in quei luoghi, come ha fatto con Ullania e le dame del suo seguito. Per molto tempo l'uomo aveva dissimulato la propria malvagità per amore dei figli, Cilandro e Tanacro, i quali avevano sempre dato prove di cortesia e ospitalità finché un giorno era arrivato al castello un cavaliere greco insieme a una donna bellissima: Cilandro se ne era innamorato follemente e aveva tentato di uccidere l'ospite per possederla, ma invece era rimasto ucciso lui. Marganorre aveva mantenuto comunque l'ospitalità consueta per via del figlio superstite, ma il medesimo anno era arrivato al castello il barone Olindro insieme alla moglie Drusilla, per cui Tanacro a sua volta aveva cominciato a provare una passione irrefrenabile al punto da uccidere a tradimento Olindro. Drusilla aveva tentato di darsi la morte gettandosi

da una rupe, ma era stata salvata e catturata dal giovane che si illudeva di farla innamorare, mentre invece alimentava nel cuore di lei un odio sempre più profondo. Una volta ripresasi, dunque, la donna aveva accettato di sposare Tanacro, chiedendo solo di rispettare il rituale del proprio Paese, una cerimonia inventata per realizzare la propria vendetta. Il giorno delle nozze, infatti, i due sposi come suggello dell'unione avevano bevuto dalla stessa coppa un liquore che Drusilla aveva fatto avvelenare con la complicità di una vecchia servitrice; quando Tanacro si era avvicinato per abbracciarla, lei l'aveva respinto dichiarandogli tutto il proprio odio, lo aveva maledetto e ne aveva osservato la morte per poi morire a sua volta. Pazzo di rabbia, Marganorre aveva infierito sul cadavere di Drusilla, poi aveva fatto strage delle donne presenti e a stento si era lasciato convincere a non uccidere tutte le donne del luogo, però aveva stabilito di esiliarle e tenerle lontane dagli uomini, aggiungendo una norma crudele: le donne che capitassero in quella contrada senza scorta sarebbero state frustate e poi sottoposte al taglio della gonna, quelle invece che si presentassero insieme a cavalieri armati sarebbero state uccise e i loro cavalieri fatti prigionieri, finché non avessero giurato di odiare tutte le donne.

Il giorno dopo, Ruggiero, Bradamante e Marfisa si mettono in cammino per punire il tiranno, lungo la strada liberano la vecchia cameriera di Drusilla, che era stata appena catturata, e quando arrivano al castello debbono affrontare il tiranno, protetto dai suoi uomini. Immediatamente Marfisa lo assale e gli sferra un pugno, per poi legarlo e affidarlo alla vecchia serva, mentre Ruggiero e Bradamante abbattano gli uomini armati. Caduto il tiranno, gli abitanti del luogo accettano gli ordini di Marfisa, anche perché non dividevano la legge di Marganorre, ma la subivano per viltà. I tre re che accompagnavano la messaggera islandese vengono liberati, lo scudo d'oro le viene restituito e l'armatura del tiranno è appesa sulla colonna dove era incisa la sua legge crudele, che viene sostituita da una nuova norma proclamata da Marfisa: tutto sarà di proprietà delle donne, sia il borgo sia la rocca sia le terre, e nessuno straniero verrà accolto se non avrà giurato di essere amico delle donne e nemico dei loro nemici. Nel giro di un anno Marfisa tornerà a controllare che la nuova norma sia rispettata. Dopo aver consegnato Marganorre a Ullania, che lo getterà da una torre, i tre ripartono verso Arles, Ruggiero verso la città e le due cognate verso l'accampamento cristiano.

Canto XXXVIII

Mentre Ruggiero entra in Arles, Bradamante e Marfisa vengono accolte nell'accampamento cristiano e quest'ultima si inginocchia, per la prima volta in vita sua, davanti a un uomo, riconoscendo il valore di Carlo Magno. La guerriera racconta di aver raggiunto l'Europa per combattere proprio contro di lui, ma ammette che dopo avere scoperto la verità sulle proprie origini non nutre più odio contro i cristiani, al contrario desidera vendicarsi di Agramante, figlio e nipote di coloro che condannarono a morte certa sua madre Galaciella, abbandonandola in una barca. A sette anni infatti, Marfisa era stata rapita da una banda di arabi per essere venduta a un re persiano, che lei poi, allattata da una leonessa ed educata dal mago Atlante, aveva ucciso, quando egli aveva insidiato la sua verginità. Adesso desidera diventare cristiana, essere accettata come parente dal re, visto che anche lei discende da Ettore troiano, e convertire al cristianesimo i popoli musulmani. Re Carlo la accoglie come fosse una figlia e lui stesso le fa da padrino nel battesimo che la riporta alla religione paterna, per la gioia di Rinaldo, Guidone, Grifone, Aquilante, Sansonetto, Viviano, Malagigi e Ricciardetto che in più occasioni l'avevano ammirata sul campo di battaglia.

Astolfo intanto, con il senno di Orlando, torna in Etiopia, ridà la vista al Senapo grazie a un'erba donatagli da Giovanni l'Evangelista e organizza l'esercito etiopico per attaccare Biserta, la capitale del regno moro. Alla vigilia della partenza con un otre imprigiona il vento australe, che causa le tempeste del deserto, poi, come gli era stato indicato in Paradiso, conduce le truppe del Senapo attraverso il deserto e arrivato presso un colle getta alcuni sassi, invocando l'Evangelista, e questi si trasformano in cavalli, per cui gli oltre 8mila fanti etiopici diventano cavalieri e cominciano a fare scorrerie per tutta l'Africa. I re lasciati a guardia di Biserta, fra cui Branzardo, fanno preparativi per respingere l'assalto, ma intanto inviano messaggeri in Francia da Agramante, che non si aspettava un attacco dagli Etiopi e chiede lumi ai suoi consiglieri. Il re di Spagna Marsilio minimizza la vicenda e suggerisce di inviare solo poche navi, senza rinunciare alla campagna europea, mentre Sobrino, che aveva sempre sconsigliato l'impresa, lo invita a tornare in Africa, perché anche in assenza di Orlando Carlo Magno può contare su condottieri più forti. Se però, ragiona Sobrino, si vuole continuare la guerra a tutti i costi, allora si affidi il risultato finale in un duello singolare, con Ruggiero a rappresentare i saraceni. Re Carlo accetta la proposta, consegnata dai messi africani, e confida nel valore di Rinaldo, che si sente onorato di poter rappresentare la cristianità. D'altro canto anche Ruggiero è fiero di essere stato scelto, ma soffre perché dovrà scontrarsi con il fratello della donna che ama. Bradamante infatti non sa come uscire da una situazione che le porterà certamente un lutto, per cui la maga Melissa le si presenta e promette che la aiuterà. Lo scontro prevede che i due campioni combattano a piedi, con un'ascia e un pugnale, il che va bene a Rinaldo, ben contento di non dover temere i poteri della spada Balisarda. Il giorno prefissato, in presenza di tutti i soldati, entrambi i re giurano sui rispettivi libri

sacri che rispetteranno i patti e chi vincerà riceverà un tributo annuo in oro e non verrà mai più attaccato. I cavalieri, a loro volta, giurano che passeranno al campo avversario se uno dei loro interverrà. Quando comincia il combattimento, Ruggiero si preoccupa più di difendersi che di attaccare.

Canto XXXIX

Stretto fra due esigenze contrapposte – amore e onore – Ruggiero esita a colpire Rinaldo per ferirlo e si preoccupa soprattutto di difendersi, mentre l'altro non ha alcuna remora nel combattere. I mori temono per le sorti dello scontro e Melissa, assunte le fattezze di Rodomonte, ne approfitta, consigliando ad Agramante di interrompere il combattimento. Il re le dà retta e muove con tutto l'esercito provocando la reazione dei cristiani, mentre i due cavalieri abbandonano il duello, in attesa di capire chi ha violato i patti. Quando Marfisa e Bradamante entrano in battaglia fanno una strage e provocano la rotta dei nemici, mentre Agramante si trova da solo perché Rodomonte era un'illusione e i re Marsilio e Sobrino sono già scappati dentro le mura Arles, timorosi di una punizione divina per la rottura dei giuramenti.

A Biserta, intanto, i pagani hanno arruolato anche donne, vecchi e bambini, ma un esercito così impreparato non ha speranze e viene messo in rotta rapidamente dagli Etiopi. Branzardo, assediato, consegna ad Astolfo il paladino Dudone, in cambio di re Bucifaro e spera in un aiuto dalla Francia. Grazie a un altro miracolo, i rami che Astolfo getta in mare si trasformano in navi e in quel mentre arrivano per mare i cavalieri cristiani prigionieri di Rodomonte e mandati in Africa, i quali vengono subito liberati e festeggiati con un banchetto. La festa viene interrotta da un pazzo che completamente nudo si sferra con un bastone contro i soldati cristiani; in quel momento arriva anche Fiordiligi, che abbraccia Brandimarte e riconosce nel pazzo furioso proprio Orlando. A fatica tutti i paladini riescono a immobilizzare il conte, lo immergono nell'acqua di mare per sette volte e gli tappano la bocca con alcune erbe per costringerlo a respirare solo dal naso. Quando inala il contenuto della fiala, Orlando rinsavisce e non riesce a capire dove si trova, ma chiede solo di essere slegato. Brandimarte, che viene informato della morte di suo padre Monodante, decide comunque di tornare a combattere per Carlo prima di rientrare in patria. Il giorno dopo Dudone con la flotta miracolosa parte per la Francia, mentre Orlando aiuta Astolfo a prendere Biserta che cade al primo scontro.

Ad Arles Sobrino e Marsilio si imbarcano per mettersi in salvo e anche Agramante, dopo aver provato a resistere, fugge inseguito da Marfisa e Bradamante, si rifugia nella città, fa tagliare i ponti e si imbarca per l'Africa, mentre Marsilio rientra in Spagna, da dove muoverà un'ultima guerra che gli sarà fatale. Agramante, che ormai è caduto in disgrazia presso i suoi stessi uomini, cerca di approdare in un luogo sicuro, evitando Biserta assediata, ma viene intercettato dalla flotta guidata da Dudone, che nottetempo fa strage dei saraceni.

Canto XL

Sebbene la battaglia navale avvenga di notte, il fuoco che divampa tra le imbarcazioni pagane illumina la scena come se fosse giorno e Agramante fugge con Sobrino e si porta dietro il cavallo Briogliadoro, che Ruggiero aveva conquistato uccidendo Mandricardo. In Africa i cristiani danno l'ultimo assalto a Biserta: Sansonetto attacca dal mare, guidando una parte della flotta creata miracolosamente, gli Etiopi agli ordini del Senapo rovesciano una pioggia di frecce sui difensori e Brandimarte guida le sue truppe verso le mura, fino a scalarle con una scala, che però va in pezzi. Il cavaliere nonostante si ritrovi da solo porta morte e distruzioni fra i saraceni, e gli altri paladini si affrettano a correre in suo aiuto, scalando a loro volta le mura. Oliviero abbatte Bucifaro e Astolfo uccide Folvo, mentre Branzardo preferisce darsi la morte da solo. Dalla sua barca anche Agramante pensa di uccidersi quando vede la città in fiamme, ma Sobrino lo trattiene, implorandolo di pensare al suo popolo, e l'imbarcazione viene trascinata da una tempesta su un'isola dove aveva fatto naufragio anche re Gradasso, che suggerisce di chiedere un nuovo duello, mentre gli africani di fede pagana attaccheranno gli Etiopi cristiani. I tre re, Agramante Gradasso e Sobrino, sfideranno Orlando e altri due cavalieri sull'isola di Lipadusa (Lampedusa). Ricevuta la proposta, Orlando accetta volentieri anche perché desidera recuperare la spada Durindana, finita in mano a Gradasso, e il cavallo Briogliadoro; con lui andranno Oliviero e Brandimarte, ma tutti e tre sono privi di armi perché il conte se le era tolte da solo e agli altri due le aveva sottratte Rodomonte. Mentre pensano a come affrontare il combattimento, approda una nave senza equipaggio.

In Francia, Ruggiero e Rinaldo scoprono che è stato Agramante a rompere i patti, ma il cavaliere pagano non se la sente di voltare le spalle al suo re proprio quando è in difficoltà e per arrivare in Africa va a Marsiglia, dove trova i saraceni prigionieri degli Etiopi. Ne nasce uno scontro con Dudone, che si presenta come cugino di Rinaldo e Bradamante, per cui Ruggiero fa in modo di non colpirlo a morte, ma raggiungerlo con la spada solo di piatto.

Canto XLI

Nonostante Ruggiero eviti di infierire, Dudone è ormai sfinito e, per cavalleria, propone all'avversario di chiudere lo scontro; il pagano accetta, ma a condizione che i re saraceni catturati siano liberati e possano tornare in Africa. Ruggiero stesso si imbarca, ma dopo un'inizio di navigazione tranquillo viene sorpreso da una tempesta che squassa l'imbarcazione, ne impedisce il governo e sembra gettarla sugli scogli. Gli occupanti tentano di mettersi in salvo su una scialuppa, ma sono troppi e la barca affonda, per cui Ruggiero, mentre molti muoiono, si dirige a nuoto verso lo scoglio. La nave invece, ormai priva di uomini, riprende la navigazione e arriva sulle coste africane, con a bordo armi e cavallo di Ruggiero: Orlando impugna Balisarda, Brandimarte cavalca Frontino e Oliviero prende per sé l'armatura. In vista del duello i tre cavalieri si fanno preparare sopravvesti nuove: Orlando con la torre di Babele colpita da un fulmine, Oliviero con un cane col guinzaglio appoggiato sul dorso, Brandimarte solo nera, in segno di lutto per la morte del padre. Fiordiligi la ricama, ma è inquieta perché teme di perdere l'uomo che ama; i tre partono alla volta di Lipadusa, lasciando a Biserta Astolfo e Sansonetto. Brandimarte cerca di convincere Agramante a rinunciare allo scontro e a convertirsi al cristianesimo, ma il re rifiuta sdegnato e rivendica la propria religione. Il mattino dopo sono tutti pronti per la lotta.

Mentre nuota per raggiungere lo scoglio, intanto, Ruggiero si sente in colpa per non essersi battezzato per tempo e per aver mancato a troppe promesse e si impegna a non combattere mai più per i musulmani, consacrarsi a Carlo Magno e sposare Bradamante. Miracolosamente gli tornano le forze, riesce a mettersi in salvo sullo scoglio, mentre tutti gli altri naufraghi muoiono, e una volta all'asciutto si mette in perlustrazione e incontra un eremita, che in sogno era stato avvertito del suo arrivo e del suo passato. Il sant'uomo lo rimprovera per aver abbracciato il vero Dio solo nel momento del pericolo, ma poi lo conforta. Ruggiero viene accompagnato alla cella dell'eremita, educato sui principi del cristianesimo e il giorno dopo battezzato. In sogno l'anacoreta ha visto anche il futuro del cavaliere: le nozze con Bradamante e la discendenza, ma anche l'uccisione a tradimento da parte dei maganzesi, la sepoltura e la sua apparizione alla moglie, che insieme a Marfisa lo vendicherà. Il figlio che nascerà da lui e Bradamante si chiamerà Ruggiero anche lui e diverrà marchese. Tutto ciò però non viene rivelato.

A Lipadusa sono in corso i duelli: Orlando ferisce Sobrino e credendo di averlo ucciso va in soccorso di Brandimarte, che se la sta vedendo con Gradasso, armato di Durindana. Il conte colpisce quest'ultimo e lo ferisce grazie alla virtù della spada Balisarda, che rende vano l'incantesimo della sua corazza. Gradasso non riesce a ferire Orlando, ma gli sferra un colpo così forte che lo stordisce e poi va in soccorso di Agramante, messo in seria difficoltà da Brandimarte, e prendendolo alle spalle colpisce a morte il cavaliere cristiano. Orlando recupera i sensi e vede l'amico fraterno caduto.

Canto XLII

Vedere Brandimarte colpito a morte fa montare in collera Orlando, che con un colpo solo taglia la testa a re Agramante. Gradasso, per la prima volta nella vita, trema di timore e non cerca nemmeno di parare il colpo che lo uccide, ma Orlando non celebra il trionfo per avvicinarsi a Brandimarte, che muore subito dopo aver chiesto il perdono dei peccati e aver pronunciato il nome dall'amata Fiordiligi. Orlando libera Oliviero dal peso del cavallo che lo teneva bloccato e fa curare Sobrino, che è quasi dissanguato.

Ancora una volta Bradamante si adira con Ruggiero, che se n'è andato di nuovo, e si sfoga con Marfisa che la rassicura: sua fratello non la abbandonerebbe mai e, se lo facesse, ci penserà lei a convincerlo o a punirlo.

A sua volta Rinaldo è ancora vittima dell'amore per Angelica e chiede aiuto a Malagigi, il quale – nonostante nel passato se la sia vista brutta proprio perché il cavaliere non ne voleva sapere della bella principessa – accetta di invocare gli spiriti, scopre l'origine di questa passione incontrollabile (la riviera dell'amore) e il matrimonio fra Angelica e Medoro, ormai quasi arrivati in oriente, e consiglia al cugino di dimenticare la donna. Rinaldo è tormentato dall'idea che un altro uomo abbia goduto della verginità di Angelica e con una scusa ottiene da Carlo Magno il permesso di partire, ufficialmente per recuperare il cavallo Baiardo. Durante il viaggio, il cavaliere si rimprovera di non aver accettato i favori della donna quando avrebbe potuto e si sorprende che lei abbia alla fine scelto un umile fante; mentre attraversa la Selva Nera viene attaccato da un mostro dalle fattezze femminili – la Gelosia – con molti occhi, parecchie orecchie, serpi al posto dei capelli e una coda in guisa di serpente. Rinaldo ha paura, cerca di difendersi con la spada, ma il mostro lo colpisce e sale in groppa al suo cavallo e viene scacciato solo da un altro cavaliere, che lo colpisce con la sua mazza infuocata e lo rimanda nella sua caverna. Senza parlare, il cavaliere porta Rinaldo presso una fonte dove gli propone di riposare e quando il paladino beve l'acqua gelida si disseta e si libera della passione per Angelica. Prima di scomparire, il cavaliere rivela di essere lo Sdegno.

Il signore di Montalbano si rimette in viaggio, stavolta davvero in cerca di Baiardo, e quando viene a sapere che Orlando sta per affrontare Agramante e Gradasso decide di raggiungerlo; arrivato sulle rive del Po un cavaliere lo invita nel suo palazzo, gli mostra una fontana in cui sono ritratte otto donne – fra cui

Lucrezia Borgia e Isabella d'Este – ognuna poggiata sulle figure di due poeti e, dopo la cena, gli offre del vino in una coppa d'oro (un «nappo»), proponendogli una prova. Dal momento che Rinaldo è sposato, se il vino gli si verserà addosso saprà che la moglie lo ha tradito; viceversa, se potrà bere senza bagnarsi, allora sarà certo che la moglie è fedele.

Canto XLIII

Dopo una riflessione a voce alta Rinaldo rinuncia a bere dalla coppa, perché il vantaggio di sapere sarebbe minimo e il danno enorme, e provoca un attacco di pianto al padrone di casa, il quale rimpiange di non aver incontrato prima il cavaliere, che gli avrebbe risparmiato tanto dolore, e racconta la sua vicenda.

Pur non essendo ricco, era molto bello e un anziano uomo della città lo aveva scelto come marito ideale per la figlia, che aveva avuto in tarda età e aveva educato in ogni modo affinché diventasse una donna onesta e rifuggisse il tradimento. La loro unione era stata benedetta da un amore reciproco e costante, ma al quinto anno di matrimonio una donna del paese, di famiglia nobile ed esperta di magia, si era innamorata di lui e di fronte alla sua resistenza aveva cominciato a farlo dubitare della fedeltà della moglie e gli aveva suggerito di lasciarla da sola nel castello, dandogli appunto il nappo per verificare se gli sarebbe rimasta fedele. Quando egli fece finta di partire, Melissa, così si chiamava la maga, gli fece assumere le fattezze di un nobiluomo di Ferrara – che era davvero innamorato della donna ed era stato più volte respinto – e lo accompagnò nel palazzo con gioielli, oro e pietre preziose. Dopo un iniziale tentennamento, la donna cedette alle lusinghe, e il marito, riprese le sue sembianze, la accusò subito di infedeltà; dal pianto, la donna passò alla vergogna e poi all'odio, gli rinfacciò di averla ingannata e andò davvero dal cavaliere di Ferrara, dove si trova ancora. Dopo poco tempo anche Melissa se n'era andata, perché l'uomo la detestava invece di amarla, e il signore del palazzo aveva trovato l'unica consolazione nel vedere che tutti gli uomini che si sottoponevano alla prova del nappo si bagnavano inevitabilmente.

Rinaldo gli risponde che non avrebbe dovuto mettere a prova la moglie, perché l'avidità è un richiamo troppo forte, e chiede di poter dormire qualche ora prima di rimettersi in viaggio; l'altro però gli offre di farlo trasportare lungo il Po in barca, dove potrà dormire senza interrompere il viaggio. Superata Ferrara, Rinaldo riflette con un barcaiolo sulla vicenda del cavaliere del nappo e quello gli racconta una storia avvenuta a Mantova, che avrebbe dovuto mettere in guardia il signore del palazzo.

A Mantova viveva un giurista di nome Anselmo, estremamente geloso della sua bellissima moglie Argia, di cui era innamorato anche il cavaliere Adonio, che per lungo tempo aveva cercato di conquistarla dilapidando invano il suo patrimonio in ricchi doni. Senza ormai un soldo, Adonio aveva lasciato la città e lungo il cammino aveva salvato un serpente – simbolo della sua casata – che un contadino stava per uccidere. Nel frattempo Anselmo, seppur controvoglia, non aveva potuto rifiutare di andare presso il Papa come ambasciatore e, prima di partire, aveva interpellato un suo amico astrologo, il quale aveva previsto effettivamente un tradimento provocato dall'avidità; per evitarlo, quindi, il giudice aveva lasciato tutti i suoi averi alla moglie e l'aveva mandata a vivere in campagna, dove nessuno avrebbe avuto sufficiente denaro per corromperla. Adonio quindi era tornato a Mantova, vestito di stracci e con la barba lunga, e aveva incontrato una fanciulla, che era la fata Manto, fondatrice di Mantova, che ogni sette giorni si trasforma in biscia: per ricompensarlo di averla salvata si era messa al suo servizio, lo aveva reso di nuovo ricco e lo accompagnava in forma di cane. Nella villa di campagna di Argia, Adonio, sotto le vesti di pellegrino, aveva fatto esibire il cane, che scuotendosi faceva comparire monete d'oro e pietre preziose. La donna aveva implorato di poter comprare l'animale, ma l'uomo glielo avrebbe ceduto solo in cambio di una notte d'amore. Nonostante una resistenza iniziale, Argia alla fine aveva ceduto, da un lato perché aveva scoperto che il pellegrino era Adonio, dall'altro per i consigli della sua vecchia balia. Dopo un anno, Anselmo era tornato a Mantova e aveva avuto conferma, grazie alla balia, del tradimento della moglie, per cui aveva deciso di farla uccidere da un servitore; Argia però era stata salvata dalla fata ed era scomparsa, per cui il giudice si era messo a cercarla nell'ultimo posto in cui era stata vista. Invece di trovare la moglie aveva trovato un palazzo straordinariamente bello e ricco, custodito da un etiope immondo, che gli offriva tutte quelle ricchezze in cambio di una notte d'amore. Anselmo, dopo un'iniziale reticenza, aveva accettato e a quel punto aveva visto comparire la moglie, che gli rinfacciava quel turpe commercio, ma alla fine gli proponeva di perdonarsi a vicenda i rispettivi tradimenti.

Terminata la storia, Rinaldo arriva a Ravenna, poi parte per Roma e da lì raggiunge in nave Lampedusa, dove lo scontro è già terminato. Brandimarte viene portato a Biserta per essere seppellito e Fiordiligi, che in sogno aveva previsto la morte del marito, desidera solo morire e rimpiange di non essere partita con lui per proteggerlo, anche a costo della propria vita. Al funerale del cavaliere, Orlando pronuncia un elogio funebre particolarmente solenne e ordina che si costruisca un mausoleo per l'amico morto, affidando la guida dei lavori a Fiordiligi: la donna si fa costruire una cella nel sepolcro del marito e trascorre i suoi ultimi giorni pregando e piangendo, visto che anche la sua fine è vicina.

Rinaldo e Orlando lasciano la Sicilia, ma poiché Oliviero è ancora gravemente ferito decidono di

fermarsi presso un eremita con fama di guaritore, che vive in uno scoglio. Il sant'uomo prega Iddio, benedice il cavaliere e lo fa guarire; a quel punto anche re Sobrino chiede di essere battezzato e viene guarito anche lui. Durante il pasto, i cavalieri cristiani riconoscono Ruggiero e si rallegrano della sua conversione.

Canto XLIV

Rinaldo tratta Ruggiero come un fratello, anche per l'aiuto dato a Ricciardetto, Viviano e Malagigi, e dà la sua benedizione alle nozze del cavaliere con Bradamante. Nel frattempo, però, i genitori Amone e Beatrice avevano deciso di fare sposare la guerriera con Leone, figlio dell'imperatore di Costantinopoli. Ruggiero riparte per la Francia, dopo aver ricevuto indietro la spada Balisarda, l'armatura di Ettore e il cavallo Frontino. In Africa frattanto Astolfo ringrazia e congeda il Senapo, cui consegna l'otre con il vento australe, mentre navi e cavalli nati per miracolo tornano ad essere rami e sassi. In Provenza, il cavaliere inglese libera l'ippogrifo, abbandona il corno che non contiene più magia e arriva a Marsiglia lo stesso giorno degli altri, quindi tutti insieme vanno a Parigi.

Quando Rinaldo, però, annuncia le nozze fra Ruggiero e Bradamante, i suoi genitori lo rimproverano e chiedono il parere della figlia, che rimane in silenzio. Una volta da sola, Bradamante si sfoga ed è lacerata fra l'amore per Ruggiero e il desiderio di ubbidire ai genitori, ma alla fine decide di seguire il suo cuore, conscia che anche Orlando e Rinaldo la sosterranno. Ruggiero intanto sente di non poter competere con Leone e vorrebbe conquistare un regno per ambire degnamente alla mano della giovane, ma teme che lei si lasci conquistare dalle lusinghe di un impero; Bradamante, però, gli manda un'imbasciata ribadendo la solidità del suo amore e delle sue promesse, che non possono essere scalfiti da alcuna ricchezza, e poi chiede e ottiene da re Carlo di non sposare nessuno uomo che sia più valoroso di lei in combattimento. Amone e Beatrice portano Bradamante nel castello di Roccaforte, perciò Ruggiero decide di partire per l'Oriente e vicino a Belgrado trova l'esercito bizantino impegnato contro quello bulgaro, in chiara difficoltà. Il cavaliere prende le difese dei bulgari e in breve capovolge le sorti della battaglia, mettendo in rotta le truppe imperiali, mentre Leone da un colle osserva ammirato le gesta di quel cavaliere misterioso. Poi Ruggiero rifiuta la proposta di diventare re dei bulgari e riprende il suo cammino, ma durante il cammino viene riconosciuto come nemico dell'imperatore.

Canto XLV

Ruggiero viene catturato a tradimento e la sorella dell'imperatore, Teodora, ottiene di averlo in mano sua per vendicarsi della morte del figlio, ucciso a Belgrado. A Parigi re Carlo annuncia il patto con Bradamante, stabilendo che possa sposarla solo chi riesce a resistere per un giorno intero in combattimento contro di lei. La donna scopre la partenza di Ruggiero e non sa che cosa aspettarsi, ma desidera di rivederlo.

Leone, che ammira in modo sconfinato Ruggiero, lo libera, lo nasconde nei suoi appartamenti e, una volta informato del bando di Carlo magno, gli chiede di combattere al posto suo. Ruggiero è disperato, ma non può mancare alla parola data nei confronti dell'uomo che gli ha salvato la vita, accetta e riparte con lui verso la Francia. A Parigi Leone annuncia la sua volontà di combattere con Bradamante e il duello viene fissato per l'indomani. Ruggiero, senza cavallo e con la sopravveste di Leone, si presenta con l'elmo in testa e con la spada cui ha tolto il filo, per non rischiare di ferire la sua donna; Bradamante invece è decisa a colpire e uccidere l'avversario, di cui non conosce la vera identità. I colpi della donna sono feroci, ma l'armatura è fatata e nonostante i numerosi assalti alla fine della giornata il combattimento viene interrotto e Leone viene proclamato vincitore. Ruggiero porta la notizia a Leone – che lo abbraccia e lo ringrazia – e riparte subito, lasciandosi trasportare da Frontino, poi al mattino libera il cavallo per restare solo e morire di stenti. Bradamante intanto si dispera che l'uomo non abbia risposto al bando ed è pronta a inimicarsi i familiari e re Carlo pur di non sposare Leone e, se necessario, anche a morire. Marfisa intanto rivendica davanti a Carlo i diritti del proprio fratello ed è pronta a combattere a duello contro la stessa Bradamante, che non conferma né nega di essere già promessa sposa a Ruggiero; Orlando e Rinaldo gioiscono di questo dettaglio, ma Amone insiste per sapere se la promessa era stata pronunciata prima o dopo che il cavaliere si battezzasse. Marfisa chiede che la questione sia risolta con un duello fra Ruggiero e Leone, il quale cerca il suo paladino, non sapendo che si tratta proprio di Ruggiero, e non lo trova.

Canto XLVI

In aiuto ai due innamorati e futuri capostipiti della casa d'Este interviene ancora una volta la maga Melissa, la quale si fa seguire da Leone e lo porta da Ruggiero, che piange e si dispera oltre a consumarsi per il digiuno. Pregato da Leone, il cavaliere racconta la sua storia e si dichiara lieto di morire per sciogliere Bradamante dalla promessa. Leone però non vuole essere inferiore all'amico in cortesia e rinuncia a Bradamante, convincendo l'altro ad abbandonare l'idea del suicidio. Dopo essere stato ristorato da Melissa, Ruggiero torna con i due a Parigi – dove i bulgari hanno mandato un'ambasceria per incoronarlo re – e si presenta, ancora coperto dall'elmo, da re Carlo. Leone rivendica per il cavaliere misterioso le nozze con Bradamante e quando Marfisa è pronta a dargli battaglia gli leva l'elmo rivelandone l'identità. Tutti abbracciano Ruggiero, mentre Leone convince Amonie a cambiare idea e anzi a chiedere scusa al cavaliere, che accetta la corona di Bulgaria. A sua volta Leone promette pace e amicizia ai bulgari, in nome del padre Costantino. Vengono allestite quindi le nozze fra Ruggiero e Bradamante, con invitati da tutto il mondo; la maga Melissa fa trasportare dai demoni il padiglione dell'imperatore Costantino, su cui sono ricamate le imprese del cardinale Ippolito d'Este. Nessuno può interpretare le immagini ricamate sul padiglione eccetto i due futuri sposi, grazie agli insegnamenti di Melissa e di Atlante.

Al momento del banchetto sopraggiunge un cavaliere vestito di nero: è Rodomonte che dopo un anno, un mese e un giorno dalla sconfitta subita per mano di Bradamante è tornato e vuole punire Ruggiero per la sua infedeltà. Nonostante la forza del saraceno, Ruggiero lo ferisce in più punti e quando l'avversario rifiuta di arrendersi, e anzi tenta di colpirlo con il pugnale, lo uccide.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

Orlando furioso

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Ferrara, Francesco Rosso da Valenza, 1532.

Edizioni consultate:

Bigi 1982

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012 (ed. or. 1982).

Caretti 1966

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Torino, Einaudi, 2015.

Segre-Muñiz 2002

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Cesare Segre, Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, (editori), Madrid, Cátedra, 2002.

Opere di Ariosto

Tutte le opere III. Satire. Erbolato. Lettere, Milano, Mondadori, 1984.

Tutte le opere IV. Commedie, Milano, Mondadori, 1974.

'Orlando furioso' secondo la princeps del 1516, a cura di M. Dorigatti, con la collaborazione di G. Stimato, Firenze Olschki, 2006.

Cinque Canti, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1979.

Bibbia

La Sacra Bibbia, Roma, Cei-Uelci, 2008.

Poemi omerici

OMERO, *Iliade*, a cura di Franco Ferrari, Milano, Mondadori, 2018.

OMERO, *Odissea*, VI voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2007.

Argonautiche

APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, Milano, Rizzoli, 2009.

Eneide

VIRGILIO, *Eneide*, a cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012.

Ovidio

OVIDIO, *Opere 1. Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, Torino, Utet, 1981.

OVIDIO, *Opere 3. Metamorfosi*, Torino, Utet, 2013.

Giovenale

PERSIUS; IUVENALIS, *Le Satire*, a cura di Paolo Frassinetti, Torino, UTET, 1956.

Edda

STURLUSON SNORRI, *Edda*, trad. it., Milano, Adelphi, 1975.

Maria di Francia

MARIA DI FRANCIA, *Lais*, a cura di G. Angeli, Milano, Carocci, 1992.

Marco Polo

MARCO POLO, *Il Milione*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975.

Tristano

Roman de Tristan en prose, comp. XIIIe siècle, éd. Renée L. Curtis, München, Max Hueber Verlag, 1963, t. 1, p. 83, 116.

Roman de la Rose

RENART, Jean, *Le Roman de la Rose ou Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, Paris, Librairie Honoré Champion, CFMA, 1979.

Divina Commedia

DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2015.

Petrarca

FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 2008.

FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi*, Milano, Mondadori, 1996.

FRANCESCO PETRARCA, *De insigni obedientia et fide uxoris*, in *Opere Latine* (Sen. XVII, 3), a cura di A. Bufano, B. Aracri, C. Kraus Reggiani, Torino, Utet, 1975.

FRANCESCO PETRARCA *Le familiari*, traduzione e cura di Ugo Dotti, collaborazione di Felicita Audisio, 5 voll., Torino, Aragno, 2004.

Boccaccio

GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Aurelio Roncaglia, Bari, Laterza, 1941.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Tutte le opere 1. Caccia di Diana. Filocolo*, Milano, Mondadori, 1967.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta. Corbaccio*, Milano, Garzanti, 2005.

Capella 2001

GALEAZZO FLAVIO CAPELLA, *Della eccellenza e dignità delle donne*, Roma, Bulzoni 2001.

Cortegiano

BALDESAR CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Torino, Einaudi, 1998.

Inamoramento de Orlando

MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano/Napoli, Ricciardi, 1999.

MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Orlando innamorato*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR Rizzoli, 2016.

Gynevera

GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, *Gynevera de le clare donne*, Bologna, Romagnoli, 1888.

Grisel y Mirabella

JUAN DE FLORES, *La historia de Grisel y Mirabella*, Sevilla, Cromberger, 1529.

Tirant

JOANOT MARTORELL, *Tirant lo Blanc*, Edició millorada amb enllaços creuats amb l'exemplar NY1 de l'editio princeps de 1490 i revisada per Lúcia Martín, Alacant, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2010.

Apologia

TORQUATO TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in ID., *Scritti sull'arte poetica*, I, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli-Torino, Einaudi-Ricciardi, 1977.

SAGGI E MONOGRAFIE

Angeli 1989

GIOVANNA ANGELI, *La maschera di Lancillotto. Studi sul Quattrocento francese*, Roma, Salerno Editrice, 1989.

Ascoli 1987

ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, 1987.

Balestrero 2007

MONICA BALESTRERO, *Il Lai di Lanval di Marie de France*, Roma, Aracne, 2007.

Baratto 1970

MARIO BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Pozza, 1970

Beer 1987

MARINA BEER, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

Beni 1612

PAOLO BENI, *Comparatione di T. Tasso con Homero e Virgilio insieme con la difesa di Ariosto paragonato ad Homero*, Padova, 1612, p. 248.

Binni 2015

WALTER BINNI, *Introduzione a «Ludovico Ariosto»*, in Id., *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte, 2015, p.23 (prima edizione in LUIGI RUSSO a cura di, *I classici italiani*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1938-1941).

Binni 1970

WALTER BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, D'Anna, 1970 (ed. ampliata, Firenze, La Nuova Italia, 1996).

Bologna 1998

CORRADO BOLOGNA, *La "macchina" del «Furioso»*, Torino, Einaudi, 1998.

Bolza 1866

GIOVANNI BATTISTA BOLZA, *Manuale ariostesco*, Venezia, Münster, 1866.

Borsellino 1972

NINO BORSELLINO, *Lettura dell'«Orlando Furioso»*, Roma, Bulzoni, 1972.

Branca 1956

VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956.

Brand 1974

C. PETER BRAND, *Ludovico Ariosto: A Preface to the O. F.*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1974.

Cabani 1995

MARIA CRISTINA CABANI, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.

Cabani 1999

MARIA CRISTINA CABANI, *La pianella di Scarpinello: Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.

Calvino 2009

ITALO CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori junior, 2009 (I edizione, Torino, Einaudi, 1970).

Caretti 1954

LANFRANCO CARETTI, *Nota al testo del «Furioso»*, in *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti vol II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 1151 sgg.

Caretti 2015

LANFRANCO CARETTI, *Introduzione*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, vol. I, Torino Einaudi 2015 (1966), p. XVII, (prima edizione in L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961).

- Casadei 1988
ALBERTO CASADEI, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Catalano 1930
MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931.
- Chiappini 1956
LUCIANO CHIAPPINI, *Eleonora d'Aragona, prima duchessa di Ferrara*, Rovigo, S.T.E.R., 1956.
- Croce 1920
BENEDETTO CROCE, *Ariosto* (1920), Milano, Adelphi, 1991.
- Dalla Palma 1984
GIUSEPPE DALLA PALMA, *Le Strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.
- De Robertis 1958
DOMENICO DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier 1958
- De Sanctis 1912
FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1912.
- Dini 2001
CHIARA DINI, *Ariosto: guida all'«Orlando Furioso»*, Roma, Carocci, 2001.
- Dolce 1572
LODOVICO DOLCE, *Le prime imprese del conte Orlando*, Venezia, 1572.
- Donaire 1982
María Luisa DONAIRE FERNÁNDEZ, *La mujer en la épica francesa*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- Duby 1988
GEORGE DUBY, *Mâle Moyen Age. De l'Amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988.
- Duby 1996
GEORGE DUBY, *Il potere delle donne nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Duby-Perrot 1990
G. DUBY e M. PERROT, *Storia delle donne. Il medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Bari, Laterza 1990.
- Dunlop 1888
JOHN COLIN DUNLOP, *History of prose fiction*, Londra, Bell and sons, 1888.

- Ferraro 2014
 LUCA FERRARO, *Il laboratorio di Tassoni postillatore*, tesi di Dottorato in Filologia moderna, Università di Napoli Federico II, 2014, p. 166.
- Ferroni 2008
 GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008.
- Filosa 2012
 ELSA FILOSA, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano, Led, 2012.
- Finucci 1992
 VALERIA FINUCCI, *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Huchet 1987
 JEAN-CHARLES HUCHET, *L'Amour discourtois*, Toulouse, Privat, Bibliothèque historique, 1987.
- Izzo 2016
 ANNALISA IZZO (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando Furioso*, Roma, Carocci, 2016.
- Javitch 1991
 DANIEL JAVITCH, *Proclaiming a classic. The canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton University Press, 1991.
- Keith 2000
 ALISON M. KEITH, *Engendering Rome: Women in Latin Epic*, Cambridge 2000.
- Kelly 1984
 JOAN KELLY, *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- Latella 2009
 CECILIA LATELLA, «Giovane donna in mezzo 'l campo apparse». *Figure di donne guerriere nella tradizione letteraria occidentale*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2009.
- Lavezuola 1584
 ALBERTO LAVEZUOLA, *Osservazioni del sig. Alberto Lavezuola sopra il Furioso di M. L. Ariosto*, in ARIOSTO, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584.
- Leclercq 1994
 JEAN LECLERCQ, *La figura della donna nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1994.
- Le Goff 2003
 JACQUES LE GOFF, *Il cielo sceso in terra: Le radici medievali dell'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

- Longhi 1990
SILVIA LONGHI, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- Luzio-Renier 1890
ALESSANDRO LUZIO – RODOLFO RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano, Bortolotti, 1890.
- Mac Carthy 2007
ITA MAC CARTHY, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's Orlando furioso*. Leicester, Troubador Press, 2007.
- Mackail 1916
J. W. MACKAIL, *Penelope in the Odyssey*, Cambridge 1916.
- Menéndez Pelayo 2017
MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Obras Completas (Tomo II): Orígenes de la novela*, Santander, Editorial Universidad Cantabria, 2017.
- Milland-Bove 2006
BÉNÉDICTE MILLAND-BOVE, *La demoiselle arthurienne: écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2006.
- Milligan 2018
GERRY MILLIGAN, *Moral Combat: Women, Gender, and War in Italian Renaissance Literature*, University of Toronto Press, 2018.
- Momigliano 1928
ATTILIO MOMIGLIANO, *Saggio sull'Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1928.
- Moretti 1977
WALTER MORETTI, *L'ultimo Ariosto*, Bologna, Pàtron, 1977.
- Moretti 1993
WALTER MORETTI, *Ariosto narratore e la sua scuola*, Bologna, Pàtron, 1993.
- Muñiz 2018
MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *La «descriptio puellae» nel Rinascimento. Percorsi del «topos» fra Italia e Spagna. Con un'appendice sul «locus amoenus»*, Firenze, Cesati, 2018.
- Nisiely 1695
UDENO NISIELY, *Proginnasmi poetici*, volume terzo, Firenze, Matini, 1695.
- Nyrop 1886
KRISTOFFER NYROP, *Storia dell'epopea francese nel Medioevo*, Firenze, Carnesecchi, 1886.
- Parker 1979
PATRICIA A. PARKER, *Inescapable romance. Studies in the Poetics of a Mode*,

Princeton, Princeton University Press, 1979.

Pernoud 1980

RÉGINE PERNOUD, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980.

Pettinelli 2004

ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 2004.

Poor – Schulman 2016

SARA S. POOR – JANA K. SCHULMAN, *Women and the Medieval Epic: Gender, Genre, and the Limits of Epic Masculinity*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

Pujol 2002

JOSEP PUJOL, *La memòria literària de Joanot Martorell*, Barcelona, Curial, 2002.

Rajna 1975

PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900 (nuova edizione con note inedite a cura di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975).

Richardson 1999

BRIAN RICHARDSON, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, 1999.

Romizi 1896

AUGUSTO ROMIZI, *Le fonti latine dell'O. F.*, Torino-Roma, Paravia 1896.

Ruscelli 1584

GIROLAMO RUSCELLI, *Annotationi et avvertimenti di Ieronimo Ruscelli*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584, pp. 602-615.

Saccone 1974

EDUARDO SACCONE, *Il «soggetto» del furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974.

Sangirardi 2006

GIUSEPPE SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006.

Santoro 1973

MARIO SANTORO, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973.

Santoro 1983

MARIO SANTORO, *L'anello di Angelica*, Napoli, Federico & Ardia, 1983.

Segre 1966

CESARE SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

Shemek 1989

DEANNA SHEMEK, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des*

Femmes in Ariosto's Poem, in «MLN», 104, n. 1, 1989, pp. 68-97.

Shemek 1998

DEANNA SHEMEK, *That elusive object of desire: Angelica in the Orlando Furioso*, in EAD., *Ladies errant. Wayward women and social order in early modern Italy*, Duke University press, Durham & London, 1998, pp. 45-76.

Stoppino 2012

ELEONORA STOPPINO, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando Furioso*, New York, Fordham University Press, 2012.

Vega-Vilà 2010

La teoría de la épica en el Siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal), estudios publicados bajo la dirección de María José Vega y Lara Vilà, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

Zacchetti 1891

CORRADO ZACCHETTI, *L'imitazione classica nell'Orlando furioso*, Bologna, Fava e Garagnani, 1891.

Zanette 1958

EMILIO ZANETTE, *Conversazioni sull'Orlando furioso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958.

Zanini-Cordi 2008

IRENE ZANINI-CORDI, *Donne sciolte. Abbandono ed identità femminile nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2008.

Zatti 1990

SERGIO ZATTI, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

SAGGI E ARTICOLI IN VOLUME E RIVISTA

Ascoli 1998

ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Il segreto di Erittonio: poetica e politica sessuale nel canto XXXVII dell'Orlando furioso*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, Lucca, Pacini Fazzi, 1998.

Ascoli 2016

ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Proemi*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 341-365.

Auerbach 1950

ERICH AUERBACH, *La salida del caballero cortesano*, in ID., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 1950 (6ª reimpr. 1996), pp. 121-138.

- Aurell 2005
MARTIN AURELL, *Les femmes guerrières (XIe et XIIIe siècles)*, in MARTIN AURELL - THOMAS DESWARTE, *Famille, violence et christianisation au Moyen Age: mélanges offerts à Michel Rouché*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, pp. 319-330.
- Badia 1994
LOLA BADIA PÀMIES, *Tot per a la dona però sense la dona: notes sobre el punt de vista masculí al Tirant lo Blanc*, in «Journal of Hispanic Research», 2, 1993-94, pp. 35-59.
- Baldan 1981
PAOLO BALDAN, *Marfisa: Nascita e carriera di una regina amazzone*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 158, 1981, pp. 518-29.
- Balducci 1993
MARINO ALBERTO BALDUCCI, *Il destino di Olimpia e il motivo della «donna abbandonata»*, in «Italice», LXX, 3, 1993, pp. 303-328.
- Bàrberi-Squarotti 1983
GIORGIO BÀRBERI-SQUAROTTI, *L'ambigua sociologia di Griselda*, in IDEM, *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Federico e Ardia, Napoli 1983, pp. 193-230.
- Bàrberi-Squarotti 2011
GIORGIO BÀRBERI-SQUAROTTI, *Obbrobrio e trionfi o delle donne: Orlando furioso, XXXVII*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di R. Bertazzoli, Pisa, ETS, 2011, p. 145.
- Benson 1983
PAMELA JOSEPH BENSON, *A Defense of the Excellence of Bradamante*, in «Quaderni d'Italianistica», IV (1983), 135- 153.
- Biondi 2006
GRAZIA BIONDI, *Annibale Malaguzzi*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 67, Roma, Treccani, 2006.
- Brancati 2016
FRANCESCO BRANCATI, «*In serpentine scorza*»: *presenze serpentine nel Furioso*, in «Carte Romanze» 4/2 (2016): 175-205.
- Bryce 1992
JUDITH BRYCE, *Gender and myth in the Orlando furioso*, in «Italian Studies», 47, 1992, pp. 41-50.
- Calvino 1974
ITALO CALVINO, *Un progetto di pubblico* (1974) ora in *Una pietra sopra*, Torino, 1980, p. 279.
- Carocci 2016
ANNA CAROCCI, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi*

di primo Cinquecento, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016.

Url: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: 05/11/2018]

Carne-Ross 1976

DONALD S. CARNE-ROSS, *The One and the Many: A Reading of «Orlando furioso»*, Cantos 1 and 8, in "Arion", 5, 2, 1976, pp. 195-234.

Carvelli 2001

SIMONA CARVELLI, *La genesi del personaggio di Gabrina nell'«Orlando Furioso»*, in «Sincronie», 2001, 9, pp. 159-70.

Casagrande 1990

CARLA CASAGRANDE, *La donna custodita*, in Duby - Perrot 1990, pp. 88-128.

Castells-Cambray 1993

JORDI CASTELLS-CAMBRAY, *Apunts en brut sobre Tirant lo Blanc*, in *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/XXVII. Miscel·lània Jordi Carbonell*, 6, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 11-35.

Concina 2015

CHIARA CONCINA, *Ancora sulla fortuna del Tirant in Italia (con alcune postille sulla traduzione di Lelio Manfredi)*, in *More about Tirant lo Blanc: from the sources to the tradition*, a cura di Anna Maria Babbi e Vicent Josep Escartí, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin, 2015, pp. 119-138.

Cottino-Jones 1968

MARGA COTTINO-JONES, *Realtà e mito in Griselda*, in «Problemi» XI-XII, 1968, pp. 522-23.

Delcorno Branca 2007

DANIELA DELCORNO BRANCA, *La conclusione dell'Orlando furioso: qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 2-6 ottobre 2005*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp.127-138.

Denzel 2009

VALENTINA IRENA DENZEL, *Bradamante et Fleurdépine. L'amour impossible du Roland furieux (1532)*, in «Genre, sexualité & société» [online], 2, 2009, mis en ligne le 13 décembre 2009, consulté le 30 mai 2018.
URL : <http://journals.openedition.org/gss/1273> ; DOI : 10.4000/gss.1273.

Di Girolamo-Siviero 1991

COSTANZO DI GIROLAMO – DONATELLA SIVIERO, *L'amore nel «Tirant lo Blanc»*, in «Belfagor», 46, 3, 199, pp. 275-295.

Domènec 1991

JOSÉ ENRIQUE RUIZ-DOMÈNEC, *Bradamante, la imagen de la ambigüedad*

femenina, in «Lingua e stile», XXVI, 2, 1991, pp. 205-222.

Donaire 1981

MARÍA LUISA DONAIRE FERNÁNDEZ, *Los personajes femeninos en las distintas versiones de la Chanson de Roland*, in «Archivum: Revista de la Facultad de Filología», 31-32, 1981-1982, pp. 255-270.

Dowden 1997

KEN DOWDEN, *The Amazons: development and functions*, in «Rheinisches Museum für Philologie» 140 (2), 1997, 97-128.

Duby 1990

GEORGES DUBY, *Il modello cortese*, in G. DUBY e M. PERROT, *Storia delle donne. Il medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Bari, Laterza 1990, pp. 310-312.

Espadaler 1997

ANTONI M. ESPADALER, *Predecessors catalans i continuadors europeus del cant V de l'Orlando Furioso*, in «Quaderns d'Italià», 2, 1997, pp. 149-158.

Everson 2016

JANE E. EVERSON, *Lettore*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 199-224.

Fahy 1956

CONOR FAHY, *Three Early Renaissance Treatises on Women*, in «Italian Studies», 13, 1956, pp. 30-55.

Fasce 1984

SILVANA FASCE, *Arpie*, in *Enciclopedia virgiliana I*, 1984, pp. 334-337.

Favaro 2008

MAIKO FAVARO, *Ariosto e la trattatistica amorosa del '500 e di primo '600*, in «Italianistica», XXXVII, 2008, 3, pp. 133-146.

Ferretti 2008

FRANCESCO FERRETTI, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», XXXVII, 3, 2008, pp. 63-75.

Ferretti 2010

FRANCESCO FERRETTI, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'Orlando furioso*, in «Lettere italiane», LXII, 2010, pp. 20-62.

Ferroni 1982

GIULIO FERRONI, *Da Bradamante a Ricciardetto: interferenze testuali e scambi di sesso*, in *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp.137-159.

Filosa 2004

ELSA FILOSA, *Petrarca, Boccaccio e le mulieres clarae: dalla Familiare XXI 8 al De mulieribus claris*, in «Annali d'Italianistica», 22, 2004, pp. 381-395.

Finucci 1992a

VALERIA FINUCCI, *Transvestite Love: Gender troubles in the Fiordispina story*, in EAD., *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford, Stanford University Press, 1992.

Fucilla 1933

JOSEPH G. FUCILLA, *Bricciche Ariostesche*, in «Italice», 10, 2, 1933, pp. 35-37.

Genovese 2012

GIANLUCA GENOVESE, *Silenzio*, in *Atti del Terzo Colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di Silvia Zoppi, Roma, Salerno, 2012, pp. 145-165.

Giroto 2011

CARLO ALBERTO GIROTTO, *Ancora su lettori e postillatori a confronto col Furioso*, in *Volteggiando sulle carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, a cura di Enrico Garavelli, Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2011, pp. 73-122.

Groesbeck 1998

MARGARET ADAMS GROESBECK, *“Tra noi non restò più di differenza”: Men, Transvestites, and Power in Orlando Furioso*, in «Annali d'italianistica», 16, 1998, pp. 65-83.

Gundersheimer 1980

WERNER L. GUNDERSHEIMER, *Bartolommeo Goggio: A Feminist in Renaissance Ferrara*, in «Renaissance Quarterly», 33, 2, 1980, pp. 175-200. □

Hairston 2000

JULIA L. HAIRSTON, *Bradamante, “Vergine Saggia”: Maternity and the Art of Negotiation*, in «Exemplaria», 2000, pp. 455-486,
DOI:10.1179/exm.2000.12.2.455.

Internoscia 1934

DONATO INTERNOSCIA, *Are There Two Melissas, both enchantrresses, in the Furioso?*, in «Italice», 25 (3), 1948, pp. 217-226 URL:
<https://www.jstor.org/stable/475832> Accessed: 15-03-2019 18:42 UTC.

Izzo 2012

ANNALISA IZZO, *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, in «Chroniques italiennes web» 22 (1/2012).

Javitch 2010

DANIEL JAVITCH, *Reconsidering the Last Part of «Orlando Furioso»: Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», LXXI, pp. 385-405.

- Javitch 2012a
 DANIEL JAVITCH, *Sulla liberazione di Angelica – e di Ovidio*, in ID., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 17-26.
- Javitch 2012b
 DANIEL JAVITCH, *L'Orlando Furioso e la revisione ovidiana dell'Eneide*, in ID., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 27-38.
- Javitch 2012c
 DANIEL JAVITCH, *L'innesto dell'epos virgiliano nell'Orlando Furioso*, in ID., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 59-74.
- Larivaille 1999
 PAUL LARIVAILLE, *De l'équivoque érotique dans la poésie italienne de la Renaissance, et de l'érotisme discret de l'Arioste en particulier*, in «Italice», II, 1999, pp. 33-53.
 Online since 07 October 2009, consultato il 14 April 2018.
 URL : <http://journals.openedition.org/italique/196>;
- Lèbano 2005
 EDOARDO A. LÈBANO, *Amore e donne innamorate nel «Morgante»*, in «Italice», vol. 82, No. 3/4 (Autumn - Winter, 2005), pp. 380-389.
- Lefay Toury 1972
 MARIE-NOËLLE LEFAY-TOURY, *Roman breton et mythes courtois. L'évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 15-59, 1972, pp. 193-204.
- Lefkowitz 1987
 MARY R. LEFKOWITZ, *The Heroic Women of Greek Epic*, in «The American Scholar», Vol. 56, 4, 1987, pp. 503-518
- Lejeune 1977
 RITA LEJEUNE, *La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 1977, 20-78-79, pp. 201-217.
- Lucioli 2018
 FRANCESCO LUCIOLI, *L'Orlando furioso nel dibattito sulla donna in Italia in età moderna*, in «Italianistica», XLVII, 1, 2018, pp. 99-130.
- Luzio-Renier 1894
 ALESSANDRO LUZIO – RODOLFO RENIER, *Niccolò da Correggio*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», t. XXII, 1894.
- Mac Carthy 2003
 ITA MAC CARTHY, *Ludovico Ariosto's Olimpia: faithful or foolhardy?*, in «Olifant», 22 (1-4), 2003, pp. 103-118.

- Mac Carthy 2004
 ITA MAC CARTHY, *Alcina's Island: From Imitation to Innovation in the «Orlando furioso»*, in «Italice», 81, 3, 2004, pp. 325-350.
- Mac Carthy 2005
 ITA MAC CARTHY, *Marfisa and Gender Performance in the Orlando furioso*, in «Italian Studies», 60 (2) Autumn, 2005, pp.178-95.
- Manfredini 1929
 MARIO MANFREDINI, *Adulterio*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma-Milano, Istituto Treccani, 1929.
- Manganaro 2015
 ANDREA MANGANARO, *L'«altra, che vostra fu». L'alterità nella novella di Gualtieri e Griselda (Decameron, X, 10)*, in «Le forme e la storia», n. s. VIII, 2015, 2 (*Letteratura, alterità, dialogicità. Studi per Antonio Pioletti*, a cura di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro), pp. 577-594.
- Musacchio 2014
 ENRICO MUSACCHIO, *Il «principio, mezzo e fine» del poema eroico: un problema di poetica cinquecentesca*, in «Quaderni d'italianistica», XXV, 2, 2014, pp. 21-44.
- Muscetta 1965
 CARLO MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio e i novellieri*, nella *Storia della Letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti 1965, vol. II, pp. 317-558.
- Newlands 2013
 CAROLE NEWLANDS, *Impersonating Hypsipyle: Statius' Thebaid and Medieval Lament*, in «Dictynna» [on line], 10 | 2013, pubblicato il 03 dicembre 2013, consultato il 18 settembre 2017.
 url: <http://dictynna.revues.org/976>.
- O'Leary 2016
 JESSICA O'LEARY, *Politics, Pedagogy, and Praise: Three Literary Texts Dedicated to Eleonora d'Aragona, Duchess of Ferrara*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 19, 2, 2016, pp. 285-307.
- Ordine 2009
 NUCCIO ORDINE, *Giovan Francesco Valier: homme de lettres et espion au service de François Ier*, in ID., *Le rendez-vous des savoirs. Littérature, philosophie et diplomatie à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- Pampaloni 1971
 LEONZIO PAMPALONI, *Per una analisi narrativa del Furioso*, in «Belfagor», 26, 1971, pp. 133-150.
- Paris 1903
 GASTON PARIS, *Le cycle de la Gageure*, in «Romania», 128, 1903, pp. 481-551.
 doi: <https://doi.org/10.3406/roma.1903.5311>.

Pasqualini 2014

FRANCESCA PASQUALINI, *Le nozze di Bradamante e Ruggiero nell'Orlando Furioso: un vademecum per un matrimonio aristocratico*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

Url = [www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)

[pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)

[data consultazione: 26/05/2018].

Plastina 2015

SANDRA PLASTINA, *Tra mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno (negato): La 'natura' della donna nel dibattito cinquecentesco*, in «I castelli di yale online», III, 2, 2015.

doi: <http://dx.doi.org/10.15160/2282-5460/1134>.

Pozzi 1979

GIOVANNI POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere Italiane», 31, 1, 1979, pp. 3-30.

Predelli 1994

MARIA BENDINELLI PREDELLI, *La Donna Guerriera Nell'Immaginario Italiano Del Tardo Medioevo*, in «Italian Culture», XII, 1994, pp. 13-31.

Primo 2007

NOVELLA PRIMO, *Ariosto, Ovidio e la 'favola' di Fiordispina*, in «Carte italiane» 2 (2-3), 2007, consultato online il 2 giugno 2018.

URL: <https://escholarship.org/uc/item/7wc6r5t6>.

Residori 2017

MATTEO RESIDORI, *Tra efficacia del male e inerzia della virtù: la Gabrina di Ariosto*, in *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 211-232.

Roche 1988

THOMAS P. ROCHE, JR, *Ariosto's Marfisa: Or, Camilla Domesticated*, in «MLN» 103(1), 1988, pp. 113-133.

Saccone 1983

EDUARDO SACCONI, *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, «MLN», XCVIII, 1, 1983, p. 55-69.

Salwa 2011

PIOTR SALWA, *Appunti sulle novelle dell'Orlando furioso*, in *Volteggiando sulle carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, a cura di ENRICO GARAVELLI, Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2011, pp. 29-44.

- Santoro 1983a
MARIO SANTORO, *Un'addizione esemplare del terzo "Furioso": la storia di Olimpia*, in ID., *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, p. 83-104.
- Santoro 1983b
MARIO SANTORO, *L'Angelica del Furioso: «fuga dalla storia»*, in ID., *L'anello di Angelica*, cit., pp. 57-82.
- Santoro 1989a
MARIO SANTORO, *Rinaldo: «la difesa dei diritti della donna»*, in ID., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 134-166.
- Santoro 1989b
MARIO SANTORO, *La prova del nappo e la cognizione ariostesca del reale*, in IDEM, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 167-184.
- Santoro 1989c
MARIO SANTORO, *«Non è lontano a scoprirsi il porto»*, in IDEM, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 82-91.
- Schachter 2000
MARC SCHACHTER, *«Egli s'innamorò del suo valore»: Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 Orlando Furioso*, in «MLN», 2000, 115, pp. 64-79.
- Sciacovelli
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI, *Alatiel, ovvero della verginità riconquistata*, «Nuova Corvina», Budapest, pp. 185-189.
- Segre 1966a
CESARE SEGRE, *Storia interna dell'Orlando Furioso*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- Segre 1982
CESARE SEGRE, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
- Stimato 2011
GERARDA STIMATO, *Identità o omonimia? Il problema della doppia Melissa dell'Orlando furioso*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, p. 45-58.
- Tanga 2010
FABIO TANGA, *Alamanno Rinuccini traduce il Mulierum Virtutes di Plutarco*, in A. PÉREZ JIMÉNEZ (Ed.), *Plutarco renovado, Importancia de las Traducciones Modernas De Vidas y Moralia*, Malaga, Grupo Editorial 33, 2010, pp. 39-64.

Tomalin 1976

MARGARET TOMALIN, *Bradamante and Marfisa: an analysis of the Guerriere of the Orlando furioso*, in «Modern Language Review», 71, 1976, pp. 540-552.

Trovato 2017

SONIA TROVATO, *Angeliche poco angelicate: le donne ariostesche*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia: bilanci e nuove prospettive*, a cura di Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta, Roma, La Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 125-138.

Villa 2001

MARIANNA VILLA, *Tra inchiesta e profezia. Bradamante nel Furioso*, in «Acme», 54, 3, 2001, pp. 141-173.

Weaver 1977

ELISSA WEAVER, *Lettura dell'intreccio dell'Orlando furioso. Le 3 pazzie d'amore*, in «Strumenti critici», 34, 1977, pp. 384-406.

Weaver 1983

ELISSA B. WEAVER, *Reviewed Work(s): The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature: An Index of Emancipation. by Margaret Tomalin*, «Renaissance Quarterly», 36, 3, 1983, pp. 456-459.

Weaver 2016

ELISSA WEAVER, *Filoginia e Misoginia*, in *Lessico critico dell'Orlando Furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-97.

Zanini-Cordi 2007

IRENE ZANINI-CORDI, *The Seduction of Ariosto's Olimpia: Mythopoetic Rescue of an Abandoned Woman*, in «Pacific Coast Philology», 42, 1, 2007, pp. 37-53.