

CATERINA LIDANO

Bradamante doppia Orlando: intermittenze del motivo encomiastico nell'«Orlando Furioso»

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CATERINA LIDANO

Bradamante doppia Orlando: intermittenze del motivo encomiastico nell'«Orlando Furioso»

Nell'Orlando Furioso la presenza dei personaggi muliebri, e in particolare di Angelica e Bradamante, diviene centrale. Le figure della principessa del Catai e della progenitrice estense, già invenzione boiardesca in un'opera che sanciva definitivamente il primato dell'eros sull'epos, vengono compiutamente promosse da Ariosto al ruolo di nuove protagoniste del genere epico-cavalleresco. Il presente lavoro si propone, in particolare, di analizzare gli episodi più significativi della parabola ascendente di Bradamante, in un'ottica che tenga conto delle fitissime relazioni intra e intertestuali che legano la sua inchiesta amorosa a quella del conte Orlando e che accomunano la guerriera, all'interno di un più vasto orizzonte mitologico, alle figure di Didone - in un'originalissima riscrittura del topos della donna abbandonata - e soprattutto di Enea, nel compito di dare origine alla gloriosa casata degli Este e di portare avanti il motivo encomiastico.

Nell'*Orlando Furioso* il motivo encomiastico, inaugurato già dal Boiardo dell'*Innamoramento*, viene affidato a Bradamante, sorella di Rinaldo e cugina di Orlando, destinata a dare origine accanto al futuro sposo Ruggiero alla stirpe degli Este.¹ Incarnazione del tradizionale personaggio della donna amazzone,² la guerriera cela tuttavia sotto la virile armatura una femminilità gentile, coerentemente con quella complessità figurativa che descrive molti dei personaggi ariosteschi, mai univoci.³ L'androgina fanciulla, scambiata per un uomo fin

¹ Se pure l'idea di far discendere la casata estense da progenitori entrambi guerrieri è già del conte di Scandiano, i particolari temperamenti dei protagonisti dell'encomio e l'innovativo rapporto di forza che li lega l'uno all'altra sono invenzioni tutte ariostesche. Solo apparentemente, dunque, il poeta si mostra docile e accondiscendente nel «derivare azioni e personaggi da un patrimonio poetico largamente conosciuto». L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 2001, 28. Sul particolare dinamismo che contraddistingue la figura della progenitrice, scrive Pettinelli: «Se pensiamo che già nell'età del Boiardo la questione genealogica era divenuta per gli Estensi di capitale importanza, perché i loro nemici diffondevano la calunnia di una loro discendenza dal traditore Gano di Maganza e se ricordiamo che i signori di Ferrara anche nel corso del Cinquecento continuarono ad attribuire un valore politico alla sottolineatura delle loro nobili origini, sicché al di là dell'Ariosto, il Giralduo Cinzio, sentì la necessità di aggiungere altro lustro alla casata facendo discendere Bradamante da Ercole, non possiamo non ritenere che in ciò vada ricercata la causa del fatto che questo personaggio femminile è quello che, nell'*Orlando Furioso*, subisce i maggiori mutamenti nello svolgersi delle vicende che l'Ariosto viene narrando». R. PETTINELLI, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XXI (1992), 2, 731-732.

² La figura della donna guerriera comincia ad acquisire rilievo in quei poemi cavallereschi di tipo semi-popolare che già prima del Boiardo avevano preannunciato la fusione tra ciclo carolingio e ciclo bretone. Questo personaggio femminile, che rappresenta una delle più importanti novità introdotte da quel filone, «ha delle sue precise caratteristiche malgrado se ne possano rintracciare antecedenti sia nel mondo classico (Amazzoni, la vergine Camilla virgiliana) che in quello romanzo (si pensi a *Teseida* di Boccaccio), come pure nella donna dotata di arti magiche». *Ivi*, 727-728.

³ Di ambivalenza, più che di complessità, che invano si cercherebbe nei personaggi del *Furioso*, parlano invece altri commentatori. Cfr. F. PICH, «Qual sempre fui, tal esser voglio» (O. F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la fede sognata di Ruggiero*, in «Schifanoia», 2008, 34-35, 266. Tra questi, c'è chi asserisce che «l'assenza di personaggi di forte rilievo e di complessa psicologia» sia riconducibile alla volontà del poeta di non mirare «a figure autonome, alla creazione di caratteri veri e propri, né in senso oggettivamente realistico né come riflesso lirico e intimistico 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'infinità varietà» L. CARETTI, *op. cit.*, p. 31. Eppure, sembra innegabile che molti degli attori ariosteschi siano connotati da una soggettività tutt'altro che monolitica. Bradamante, ad esempio, pur nelle sue caratterizzazioni di fondo, manifesta atteggiamenti diversificati a seconda della specifica situazione che la riguarda. Fiera e decisa contro Sacripante o Atlante; pietosa e imbarazzata nei confronti di Fiordispina; fedele e sicura riguardo al suo sposo; elegiaca e furiosa a causa di Marfisa; discreta e rispettosa dei doveri filiali; delusa e ribelle verso gli avari genitori. Se anche, dunque, non fosse rintracciabile una compresenza di modi psicologici all'interno di una stessa figura, tuttavia, sembra evidente che i personaggi principali del poema si esibiscano in un'ampia varietà di aspetti e registri.

dall'inizio della sua apparizione, è donna e insieme cavaliere, impegnata nel contempo in 'armi', 'amori', 'cortesie' e 'audaci imprese'. Lungo le incalzanti avventure di cui è protagonista, è una fatale certezza a caratterizzarla come uno dei personaggi più compiutamente epici del racconto, ovvero la spinta a ricongiungersi con l'amato.

Nel canto XXXII, la progenitrice apprende però ciò «che in un medesimo tratto» (I, 2, 1)⁴ è in grado di capovolgere anche l'ultimo, dopo l'istanza militare e quella religiosa, degli elementi letterari che conferiscono unità e linearità al poema e che non lo fanno ancora romanzo, vale a dire l'intento celebrativo. Che Ruggiero si mostri cavaliere non propriamente eroico è tema manifesto almeno quanto il fatto che l'incarico di fondare la gloriosa casata sia prerogativa della sola figura femminile, mentre il capostipite di ascendenza troiana si attarda nel piacere delle dolci immaginazioni.⁵ Di fronte all'idea sempre più certa che l'amato possa trattenersi con un'altra donna,⁶ è la stessa Bradamante a mettere definitivamente in discussione le parole che Merlino, sul modello di quelle che la Sibilla aveva rivolto altrove a Enea, ha profetizzato riguardo il suo illustre destino. La stirpe di cui il mago le ha annunciato di essere l'iniziatrice (III, 16-19) appare d'improvviso una fantasiosa invenzione da negromante, poiché il predetto sposo non ha continuato altro che a rifuggirla:

Di Merlin posso e di Melissa insieme
dolermi, e mi dorrò d'essi in eterno,
che dimostrare i frutti del mio seme
mi fèro dagli spirti de lo 'nferno,
per pormi sol con questa falsa speme
in servitù [...]; (XXXII, 25, 1-6)

Nell'universo ariostesco, dunque, anche la più intrepida delle guerriere sembra non essere immune a un desiderio amoroso che può degenerare facilmente in angosciosa gelosia. Un sentimento che, se inizialmente indebolisce il suo ardore nel lamento elegiaco, da ultimo ha il potere di condurre la fanciulla fino alla follia, arrivando a rendere incerto lo stesso motivo tradizionale dell'encomio. Come già alluso nel proemio, in cui perfino l'autore si era rispecchiato nell'eroe eponimo divenuto pazzo, il *furor* è condizione esistenziale che investe a più livelli la maggior parte delle figure del poema.⁷ Dal XXII al XXXII canto, ecco Bradamante assumere a intermittenze, dopo Orlando e gli altri spasimanti di Angelica, i panni dell'amante infelice per l'assenza dell'amato, fino alla sequenza della sfiorata pazzia (XXXII, 35-43).

Che le vicende dei due cugini chiaramontesi si richiama è reso evidente anche dal loro stesso intrecciarsi. L'annuncio della notizia che renderà presto la figlia d'Amone furiosa giunge infatti nello stesso canto in cui Rinaldo e gli altri paladini apprendono della follia del cavaliere cristiano. È proprio il racconto di Fiordaligi, anzi, «c'ha visto Orlando furioso / far cose quivi orribili e stupende» (XXXI, 63, 5-6), a interrompere la narrazione dell'«annuncio crudo e fello» (XXXI, 7, 3) che sta per essere dato a Bradamante dal Guascone proveniente dal campo saraceno. Differita per ben due volte allo scopo di aumentare l'apprensione oltre che della guerriera anche degli stessi lettori, la fatidica cronaca prende finalmente corpo a più di cento

⁴ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 2009. Da questa edizione si traggono le citazioni dell'opera.

⁵ Proprio nella reticenza ad assumere su di sé la grandezza delle sue epiche origini, Segre individua il fulcro del personaggio di Ruggiero. Cfr. C. SEGRE, *Introduzione* all'edizione critica e commentata da lui curata di L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 2009, XXV.

⁶ Sull'episodio, si veda il capitolo intitolato *Bradamante e Marfisa* in I. CALVINO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2004, 251-265.

⁷ Sull'alternanza della funzione epica e della funzione elegiaca del personaggio di Bradamante, anche F. FERRETTI, *Bradamante elegiaca. Costruzione di un personaggio e intersezione di generi nell'Orlando Furioso*, in «Italianistica», XXXVII, (2008), 3, 65-75 e M. SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 34.

ottave dalla sua introduzione.⁸

Erano stati giorni di lamenti e di sconforto quelli dell'attesa di Ruggiero nel castello di Montalbano, ma le parole del cavaliere giungono ora a incarnare un dubbio⁹ cui la progenitrice non aveva mai finito per credere:

Ma come poi soggiunse, una donzella
 esser nel campo, nomata Marfisa,
 che men non era che gagliarda, bella,
 né meno esperta d'arme in ogni guisa;
 che lei Ruggiero amava e Ruggiero ella,
 ch'egli da lei, ch'ella da lui divisa
 si vedea raro, e ch'ivi ognuno crede
 che s'abbiano tra lor data la fede; (XXXII, 30)

Nella consueta impossibilità di distinguere l'apparente dal vero,¹⁰ il nunzio ha rivelato

⁸ L'effetto di *suspense* è ottenuto da Ariosto attraverso un ironico espediente. La terribile notizia è menzionata per la prima volta in relazione alle informazioni che la donna ha già ascoltato dalla messaggera Ippalca a dal fratello Rinaldo: «Questo era nulla a paragon di quello / ch'io vi dirò, ma dopo alcun digresso» (XXXI, 7, 5-6). All'inizio del canto trentaduesimo, il poeta giustifica il rinvio del racconto del Guascone affermando umanamente di essersi dimenticato del proprio proposito: «Soviemmi che cantare io vi dovea / (già lo promisi, e poi m'uscì di mente) / d'una sospizion che fatto avea / la bella donna di Ruggier dolente» (XXXII, 1, 1-4). I lettori lo scusino: di certo, egli si è lasciato trascinare dalle troppe digressioni del pensiero. Ora, tuttavia, ha intenzione di recuperare: «sovienmene ora, e vo' narrare inanti / che di Rinaldo e di Gradasso canti» (XXXII, 2, 7-8). Subito dopo, però, l'autore con fare autoironico finge ancora di scordare l'intenzione, manifestando quanto egli stesso abbia difficoltà a dominare l'intreccio della propria materia: «Ma bisogna anco, prima ch'io ne parli, / che d'Agramante io vi ragioni un poco» (XXXII, 3, 1-2). Anche in questo caso, Ariosto partecipa in prima persona a quanto ha già detto a proposito dei suoi personaggi, dimostrando che il mondo della sua finzione corrisponde all'effettiva condizione umana: «O degli uomini inferma e istabil mente! / come sian presti a variar disegno!» (XXIX, 1, 1-2).

⁹ La rivalità tra Marfisa e Bradamante, portata all'apice dell'aperto scontro nel canto trentaseiesimo, è insinuata dal narratore fin dall'impresa contro Lanfusa e Bertolagi (XXVI), episodio a partire dal quale l'intrepida guerriera saracena, che in seguito si scoprirà essere sorella gemella di Ruggiero, è spinta per naturale inclinazione a fare coppia col giovane cavaliere. Martellante appare il ritmo con cui il poeta ricorda la fatale attrazione, martellante come l'insopportabile idea che finisce per ossessionare la misera figlia d'Amone. Il ricorrere insistente di sintagmi che richiamano il possibile tradimento di Ruggiero, infatti, preannuncia lo scoppio di un'accecante gelosia. Nel solo canto ventiseiesimo, si ritrovano: «Disse Marfisa agli altri» (10, 7) - «Ruggier rispose» (11, 1); «Marfisa con Ruggiero» (14, 1); «Ruggiero» - «la donzella» (16, 2-3); «similmente / Ruggiero fosse e Marfisa» (17, 7-8); «Marfisa avendo in compagnia e Ruggiero» (19, 7); «Marfisa» - «Ruggier» (20, 1-5); «Marfisa» - «Ruggier» (23, 6-7); «Apre Ruggier le mani per l'ambascia» (117, 7) - «Marfisa che quel dì fatta compagna / se gli era d'arme, par ch'avampi et arda» (118, 3-4); «bisogno ebbe Marfisa di Ruggiero» (124, 8); «Ruggier che la donzella a mal partito / vide giacer, non differì il soccorso» (126, 1-2); e il chiasmo finale «Marfisa» - «Ruggier» (132, 1-5); «Ruggier» - «Marfisa» (133, 1-3).

¹⁰ Riguardo all'atteggiamento scettico, proprio di Ariosto come di Ovidio, «sulla possibilità di leggere in modo oggettivo i dati del reale», insiste in particolare M.C. CABANI nel saggio *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», XXXVII, (2008), 3, 13-42. Tale tendenza avrebbe il preciso scopo di trasgredire il principio aristotelico dell'unità d'azione del poema epico (cfr. *ivi*, p. 13): «simulare uno scontro di opinioni su un personaggio o su un fatto narrato è una prima ed elementare forma di attacco al vero assoluto dell'epica adottata con frequenza tanto da Ovidio, quanto da Ariosto» (*ivi*, p. 15). Sul parallelismo tra Ariosto e Ovidio, cfr. anche R. RUGGIERO, *NE BIS IN IDEM. Ariosto legge Ovidio 'due volte'*, in «Italianistica», XXXVII, (2008), 3, 43-62. L'impossibilità di interpretare in maniera univoca uno stesso evento, del resto, sembra essere tematica ariostesca riconosciuta da molti come elemento centrale del poema. Una insistita attenzione alla «profonda coscienza del divario tra l'essere e il parere nella fenomenologia dell'esistenza» come uno fra i più importanti «aspetti di quella cognizione del reale [...] che è sottesa a tutta la sua poesia nelle più diverse forme e nei più diversi generi e piani di scrittura», si

qualcosa che i lettori, questa volta ben informati dal poeta sulle effettive circostanze, possono riconoscere con certezza come falso. Ma le insistenti parole fanno apparire come inequivocabile la presunta relazione adulterina, via via sempre più ribadita fino all'acme dei versi 5-6, il cui *incipit* reiterato incalza l'interlocutrice sullo stesso concetto: la reciproca corrispondenza del sentimento di Ruggiero e di Marfisa, manifesta anche nella distribuzione speculare degli elementi poetici (*lei-Ruggiero / Ruggiero-ella* attraverso il verbo centrale *amare*; *egli da lei / ella da lui*); il loro annodarsi in un indissolubile intreccio amoroso, come suggerisce il chiasmo che lega i due versi (*lei-Ruggiero / ella da lui; Ruggiero-ella / egli da lei*).

Non che il Guascone sia in cattiva fede, poiché tutti nel campo saraceno credono all'amore tra i due gemelli: «I molti segni di benevolenza / stati tra lor facean questi romori; / che tosto o buona o ria che la fama esce / fuor d'una bocca, in infinito cresce» (XXXII, 32, 5-8). Alla notizia del tradimento, la misera figlia di Amone, come già Orlando di fronte al racconto del pastore, fugge stordita «di gelosia, d'ira e di rabbia piena» (XXXII, 35, 6). Del resto, sembra che quella guerriera «che men non era che gagliarda, bella» (XXXII, 30, 3) l'abbia sostituita in tutto: nell'amore, nell'impresa encomiastica, e perfino nei tratti fondamentali della sua compiutissima identità, «gagliarda» e «più bella molto» (I, 70, 1), descritta negli stessi termini a inizio poema, quando l'amore tra Ruggiero e Bradamante sembrava certo.

In passato, sempre la donzella di Dordona aveva continuato a cercare l'amato, «meno risoluto nella fede coniugale che nei doveri di cavaliere e vassallo»,¹¹ con sicurezza e caparbità, trovando un proprio doppio forse solo nell'ostinazione dimostrata dall'eroe eponimo dietro la sua illusione amorosa. Certa del percorso assegnatole dal fato, ella si era distinta per coraggio e ardimento sopra tutti i cavalieri incontrati, gli stessi che nella loro erranza avevano inseguito idoli sempre nuovi. La sua purezza di intenti, al contrario, poteva essere riconoscibile sin dal colore bianco dell'armatura indossata, candida «come nieve» (I, 60, 3). Il suo chiarore era quello della lealtà, «né dagli antiqui par che si dipinga / la santa Fé vestita in altro modo, / che d'un vel bianco che la cuopra tutta: ch'un sol punto, un sol neo la può far brutta» (XXI, 1, 5-8). Era stata la *pietas* a muovere Bradamante, quell'atteggiamento di reverenza verso il volere del fato proprio solo dei grandi eroi della tradizione epica. Neppure il venir meno della promessa di Ruggiero aveva potuto scalfire tanta dedizione. Più di un mese, infatti, era trascorso dal termine entro cui quello le aveva assicurato di raggiungerla a Montalbano per battezzarsi.¹² Se egli continuava a ritardare la sua venuta, le aveva scritto in una lettera alla fine del canto venticinquesimo, ciò era solo per accorrere in aiuto di Agramante: mai il capostipite estense avrebbe voluto che la propria sposa avesse accanto un cavaliere di poco valore:

E se mai per adietro un nome chiaro,
ben oprando, cercò di guadagnarsi,
e guadagnato poi, se avuto caro,
se cercato l'avea di conservarsi;
or lo cercava, e n'era fatto avaro,
poi che dovea con lei parteciparsi,
la qual sua moglie, e totalmente in dui
corpi esser dovea un'anima con lui. (XXV, 88)

Per questo, la pregava di aspettare ancora quindici o venti giorni, il tempo di giungere a Parigi e dare prova, almeno una sola volta, di essere al servizio del proprio signore. Non per sua volontà, tuttavia, il cavaliere era mancato alla parola data, rimandando nuovamente l'agognato arrivo e lasciando l'infelice donna nell'attesa. Affinché quelle nozze si fossero configurate come il coronamento del poema,¹³ infatti, il poeta-demiurgo aveva inteso rinviarle ancora, costringendo il giovane da giorni infermo nel letto. Il Guascone glielo assicura: dopo il combattimento contro

ritrova in M. SANTORO, *op. cit.*, 14 e sgg.

¹¹ C. SEGRE, *op. cit.*, XXVII.

¹² Cfr. I. CALVINO, *op. cit.*, 251.

¹³ Cfr. C. SEGRE, *op. cit.*, XXV.

Mandricardo (XXVII), Ruggiero era rimasto «ferito più d'un mese presso a morte» (XXXII, 29, 3-8). E se quel racconto vero non fosse proseguito con false credenze, riflette metapoeticamente Ariosto insinuando un dubbio sulla fondatezza di tutta la propria materia letteraria, forse Bradamante non sarebbe divenuta furiosa.

Al contrario, ora che la capostipite ha appreso di come quella donna «così altiera, / che tutto 'l mondo a sé le pareva vile, / solo a Ruggier fosse benigna e umile» (XXXII, 34, 6-8), di fronte a colui che le afferma tutto questo «per vero» (XXXII, 35, 1), viene travolta anch'ella dallo sgomento. Al pari del cugino,¹⁴ anche l'eroina chiaramontese cerca invano di trattenere il proprio dolore, ma «più non lo potendo sofferire, / fu forza a disfogarlo, e così a dire» (XXXII, 36, 7-8). Sola nella stanza da letto, certa di essere stata tradita da colui nel quale più di ogni altro ella aveva riposto la propria fiducia, la fanciulla dà inizio ad un violento monologo (XXXII, 37-43) contro il suo ingrattissimo uomo. Dopo aver assunto, come già l'Ovidio dell'*Eroidi* e il Boccaccio della *Fiammetta*,¹⁵ il punto di vista della donna abbandonata, Ariosto partecipa all'elegia in prima persona:

Oh incurabil piaga che nel petto
d'un amator sì facile s'imprime,
non men per falso che per ver sospetto!
piaga che l'uom sì crudelmente opprime,
che la ragion gli offusca e l'intelletto,
e lo tra' fuor de le sembianze prime!
Oh iniqua gelosia, che così a torto
levasti a Bradamante ogni conforto! (XXXI, 6)

Il commento commosso del narratore, che nelle quattro ottave incipitarie del trentunesimo canto ha lodato l'amore e le sue pene¹⁶ come lo stato «più felice e più beato del vivere umano»¹⁷ (XXXI, 1, 3), testimonia con forza l'analogia tra le sofferenze dei tanti e diversi personaggi del *Furioso* e quelle dello stesso poeta, sancendo la verosimiglianza del racconto letterario. Che Ariosto versi in uno stato di martirio amoroso degenerato in ira a causa della «cruda e avelenata piaga» (XXXI, 5, 1) della gelosia, è egli stesso a ribadirlo, oltre che nel prologo del poema, ancora a ridosso del lamento di Bradamante, quando afferma che, simile a un infermo, «non men son fuor di me, che fosse Orlando» (XXX, 4, 1). Per questo, se all'inizio del canto trentesimo l'autore si rivolge alle donne per ricordare al proprio pubblico quanto gravi siano le sue sofferenze per l'assenza della amata, nell'*incipit* successivo quelle stesse considerazioni amorose vengono assolutizzate, riferite, oltre che ai suoi personaggi e a se stesso, all'universale

¹⁴ Di fronte al pastore che gli ha appena narrato di come Angelica si sia innamorata di un giovane fante ferito, «celar si studia Orlando il duolo; e pure / quel gli fa forza, e male asconder pòllo: / per lacrime e sospir da bocca e d'occhi / convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi» (XXIII, 121, 5-8).

¹⁵ Cfr. C. SEGRE, *op. cit.*, 1376.

¹⁶ In particolare, il poeta si cimenta in una vera e propria pedagogia amorosa alla maniera ovidiana, illustrando con esempi derivati dai più naturali bisogni umani, come lo stato di assenza sia l'unico che possa condurre il sentimento «a più finezza» (XXXI, 2, 4), «a perfezione» (XXXI, 2, 3). Come «l'acque parer fa saporite e buone / la sete, e il cibo pel digiun s'apprezza» (XXXI, 2, 5-6), così «gli sdegni, le repulse, e finalmente / tutti i martir d'amor, tutte le pene, / fan per lor rimembranza, che si sente / con miglior gusto un piacer quando viene» (XXXI, 4, 1-4).

¹⁷ In questi versi, il chiaro riferimento alla tradizione amorosa cortese, secondo cui Amore rappresenta la condizione più alta che un essere umano può vivere. Insinuandosi solo nei cuori gentili, esso solo ha il potere di nobilitarli. Di tale concezione, tuttavia, il poeta del *Furioso* presenta una sua peculiare interpretazione, nella quale è esaltata con particolare impeto la componente edonistica del sentimento, lo stato di gioia, di beatitudine che si infonde nell'individuo asservito d'Amore, là dove gran parte della tradizione romanza sottolineava, al contrario, la necessità ultima di liberarsi da uno stato di prigionia che offuscava le facoltà intellettive e impediva più alte mete. Cfr. R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, V. TINACCI, *La scrittura e l'Interpretazione*, vol. I, 2, Firenze, G. B. Palumbo, 2004, 223-224.

vivere umano:¹⁸«Che dolce più, che più giocondo stato / saria di quel d'un amoroso core?» (XXXI, 1, 1-2), chiede ai lettori, esaltando le beatitudini d'amore; «Ma se l'inferral peste una egra mente», avverte subito dopo, «avvien ch'infetti, ammorbi et avvelene; / se ben segue poi festa et allegrezza, / non la cura l'amante e non l'apprezza» (XXXI, 4, 5-8).

[...] in tutto il *Furioso* il poeta insiste sulle sofferenze e sull'irrazionalità della passione, esplorando in profondità il carattere complesso, ambiguo e ossessivo della psicologia amorosa. [...]. Tuttavia l'amore è il motore delle azioni degli uomini, attiva un processo di conoscenza che spinge a percorrere tutte le occasioni possibili dell'esperienza umana fino al limite estremo della follia.¹⁹

Contrariamente a Orlando, l'inclita guerriera vive una sofferenza ingiusta, basata sulla credenza dell'apparente per il vero. Anch'ella però è pervasa da un furore spietato che la conduce al limite del suicidio. L'immaginare che l'amato abbia violato il proprio sentimento, induce la donna a calunniare in modo insensato l'intero genere maschile, volubile e manchevole di fede, reiterando quanto già accaduto al cavaliere eponimo e all'autore nei confronti dell'universo femminile. Ruggiero, come tutti gli uomini, ha ucciso d'ingratitude chi lo amava, rendendosi colpevole del più diabolico dei peccati, il tradimento contro chi si fida, lo stesso per cui «dal ciel l'angel più bello / fu relegato in parte oscura e cava» (XXXII, 41, 3-4). «Credete a chi n'ha fatto esperimento, / che questo è 'l duol che tutti gli altri passa» (XXIII, 3-4), commenta Ariosto a proposito del tormento che ha travolto, prima degli altri, il protagonista della propria opera. Anch'egli, come il suo eroe, è forse vittima dell'abbaglio di una nobildonna; anche il poeta, al pari dei suoi personaggi, è condotto da un eccesso di rabbia a maledire tutte le donne, «ch'ad ogni modo tutte sono ingrata, né si trova tra loro oncia di buono» (XXIX, 74, 2-4).²⁰ Sono l'assenza del proprio oggetto amoroso e il desiderio inappagato, oltre che l'antico malcostume del passato,²¹ a scaturire in tutto l'*Orlando Furioso* l'invettiva e la violenza contro l'altro sesso.

Eppure, l'amante di Alessandra Benucci, al contrario del guerriero chiaromontese, riesce poco dopo a recuperare il debole senno che gli rimane, scusandosi con coloro che ha ingiustamente offeso. Similmente accade anche a Bradamante che, giunta all'acme di un'ira impetuosa che rischia di sottrarla all'impresa epica, trae la forza di riacquistare il proprio ardore bellico dalla vista della cara armatura. Arrivata sul punto del suicidio, la fanciulla, al pari della Didone virgiliana, sta per conficcarsi la spada nel fianco, maledicendo l'irricoscente sposo un'ultima volta: «Di non morirti in grazia sol mi doglio; / che se concesso m'avessero i dei / ch'io fossi morta quando t'era grata, / morte non fu giamai tanto beata» (XXXII, 43, 5-8). Nel gesto, tuttavia, l'accorgersi di essere ancora armata, le riporta a un tratto la memoria dell'intrepido cavaliere che fu. Il brando che ella impugna non è dono ricevuto in pegno dell'amore altrui,²² ma insegna che contraddistingue di valore la sua stessa figura:

Così dicendo, di morir disposta,
salta dal letto, e di rabbia infiammata

¹⁸ Di «realismo della finzione» parla con efficacia M. C. CABANI, *op. cit.*, 18.

¹⁹ R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione*, Firenze, G. B. Palumbo, 1997, vol. I, 3, 545-546.

²⁰ Sul rapporto analogico tra la pazzia di Orlando e quella degli altri personaggi, cfr. G. GÜNTERT, *Strategie narrative e discorsive nel Furioso: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, in «Esperienze letterarie», XXX, (2005), 3-4, 69-78.

²¹ Cfr. A. GAREFFI, *Passato e presente nel 'Furioso'. Ariosto trionfato dalle donne*, in «Rinascimento meridionale», I (2010), 71-84.

²² La spada dardania usata dalla regina di Cartagine per uccidersi è appunto dono di Enea: «[...] ensemque recludit / Dardanium, non hos quasitum munus in usus», *Eneide*, vv. 646-647. Cfr. P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, introduzione di A. LA PENNA, traduzione e note di R. SCARCIA, Milano, BUR, 2008, 518-519.

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? (XXXII, 44)

Rivestitasi del ruolo di progenitrice, nella mente di Bradamante si susseguono due pensieri contrastanti, emblema di un dissidio interiore che la fa oscillare tra l'essere donna abbandonata o eroe fondatore, consueta Didone o nuova Enea. Se l'uno l'ha condotta al proposito di infliggersi la morte per sua stessa mano, l'altro, più assennato, le dice di non meritare una fine tanto infelice. Pur nel desiderio di morire, il destino della fanciulla non si compie «qual Didon» che «finia col ferro i guai; / o la regina splendida del Nilo / [...] con mortifer sonno» (X, 56, 5-7),²³ poiché ad ucciderla più degnamente sul campo di battaglia deve essere il nemico. Vinto il desiderio di fare violenza su se stessa, la sua ira si riversa nel proposito di vendetta contro colei che «con fraudi e dionesti amori» (XXXII, 46, 3) le ha già tolto la vita allontanandola da Ruggiero, (cfr. 32, 40). Contrariamente al cugino, che «il quarto dì, da gran furor commosso, / e maglie e piastre si stracciò di dosso» (XXIII, 132, 7-8), e che «poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo / l'ispido ventre e tutto 'l petto e l' tergo» (133, 5-6), ella non perde la propria identità strappandosi le vesti alla maniera delle eroine del mondo classico,²⁴ bensì la muta coprendosi dell'insegna del cipresso, simbolo di «disperazione e voglia di morire» (XXXII; 46, 8), ma anche pianta sacra ad Artemide-Diana.

Mossa dall'impeto vendicatore, Bradamante parte da Montalbano per raggiungere Arli, dove Ruggiero ferito è assistito da Marfisa.²⁵ Con lei, nessuno scudiero e nessun'altra compagnia se non quella del poderoso Rabicano e della lancia fatata di Astolfo. Il suo cammino è retto, sicuro, puntato senza incertezze «verso Parigi alla più dritta via, / ove era dianzi il campo saracino» (XXXII, 49, 3-4).

Ancora una volta, tuttavia, l'antico eroismo che da sempre la contraddistingue sembra connotarsi, ora che si è convinta di essere stata abbandonata, di una certa intermittenza: «Come nave, che vento da la riva / o qualch'altro accidente abbia disciolta, / va di nochiero e di governo priva», (XXXII, 62, 1-3), così la fanciulla si lascia confusamente condurre da Rabicano. Al pari di quanto accaduto agli altri amanti del *Furioso*,²⁶ anche il suo desiderio senza redini

²³ Le due sovrane vengono citate da Ariosto nell'episodio dell'isola di Alcina (VI-X). Abbandonata per sempre da Ruggiero che ha recuperato la propria ragione, la maga vorrebbe trovare fine al suo tormento nella morte. Ella, tuttavia, non può uccidersi perché, come già nell'*Innamorato*, «alcuna fata mai, / fin che 'l sol gira, o il ciel non muta stilo» (X, 56, 1-2). Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di R. CESARANI, Torino, Utet, 1981, p. 331. Al pari di Bradamante, anche questa figura femminile, dunque, non abbraccia il suicidio in virtù dei poteri speciali che la caratterizzano. Che siano arti magiche, capacità guerresche o doti intellettive (come nel caso delle fanciulle cretesi del canto ventesimo), è consuetudine con poche eccezioni che nell'*Orlando Furioso* il motivo della donna abbandonata non si esaurisca nella morte. Ne è prova anche la vicenda dell'altra protagonista, accanto ad Alcina, del decimo canto: tradita dal crudele Bireno, Olimpia troverà successivamente il proprio riscatto in un nuovo amore, configurandosi come l'alternativa positiva alla pazzia di Orlando. Per questa e per la progenitrice, il riferimento alle tragiche eroine della classicità, e in particolare a Medea e Arianna, in L. CARETTI, *op. cit.*, 963.

²⁴ Il perdere l'armatura è simbolo manifesto della perdita dell'identità di cavaliere già nei personaggi senza elmo e senza cavallo del canto proemiale. Cfr. G. GÜNTERT, *op. cit.*, 62-69.

²⁵ Cfr. L. CARETTI, *op. cit.*, 1439.

²⁶ Il movimento errante, prefigurazione dell'elemento romanzesco, è presentato come una delle spinte principali del poema già nel primo canto. Così S. Zatti: «se i contenuti caratteristici del romanzo sono l'errore dei personaggi, il differimento sempre protratto di una conclusione dell'avventura, l'interferenza delle diverse e molteplici richieste, ecco che l'uso del mondo romanzesco nel *Furioso* punterà a un'ironica riflessione sulla digressione, sulla deviazione, sul differimento degli esiti, sull'interferenza e sul groviglio dei fili narrativi». S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Fazzi Editore, 1990, p. 16, cit. in G. GÜNTERT, *op. cit.*

corre verso l'amato distante, mentre la strada da percorrere diventa lentamente più vaga. Intanto la luce sta calando.

Come il conte Orlando di fronte alla notizia del tradimento di Angelica, «che senza aspettar luna, o che l'albore / che va dinanzi al nuovo giorno nasca, / piglia l'arme e il destriero, et esce fuori» (XXIII, 124, 3-5), similmente la figlia di Amone mostra di perdere la cognizione del tempo, non curandosi di trovare riparo per il sopraggiungere della notte. Nell'erranza, tuttavia, è ancora la visione della propria armatura a far rinsavire la capostipite, accortasi all'improvviso del tramontare del sole:

e se disegna che la frasca albergo
 le dia ne' campi, fa pensier di sciocco;
 che soffia un vento freddo, e l'aria griève
 pioggia la notte le minaccia o nieve. (XXXII, 63, 5-8)
 Con maggior fretta fa muovere il piede
 al suo cavallo; e non fece via molta,
 che lasciar le campagne a un pastor vede,
 che s'avea la sua gregge inanzi tolta. (XXXII, 64, 1-4)

La ragione torna ad un tratto a guidare Bradamante: solo i matti dormirebbero all'aperto. Allontanatasi dalla campagna, la donna procede in direzione opposta a quella già percorsa dall'eroe eponimo, il quale, cominciata «la gran follia, sì orrenda» (XXIII, 133, 7), «fugge cittadi e borghi, e alla foresta / sul terren duro al discoperto giace» (XXII, 125, 2-4). Nell'orientare il proprio cammino, ella si dirige coscientemente verso spazi in cui il genere umano è riuscito a domare la bestialità delle selve con il proprio intelletto. Il confine di tale trapasso è posto nella figura limite del pastore, ultimo simbolo del vivere civile e personaggio che ricorre a più riprese tanto nella sequenza del *furor* dell'eroe cristiano, quanto in quella della guerriera che supera da ultimo, senz'altro ausilio che il proprio eroismo, la prova della pazzia amorosa.

Se a quello che ha già messo il suo gregge al riparo dalla notte, la donna si affretta a chiedere dove anch'ella «possa esser raccolta / o ben o mal; che mal sì non s'alloggia, / che non sia peggio star fuori alla pioggia» (XXXII, 64, 6-8), al rumore di Orlando furioso, che all'aperto «senza cibo e dormir così si serba, / che 'l sole esce tre volte e torna sotto» (XXII, 132, 3-4), «i pastor che sentito hanno il fracasso, / lasciando il gregge sparso alla foresta, / chi di qua, chi di là, tutti a gran passo / vi vengono a veder che cosa è questa» (XXIII, 136, 1-4). Mentre l'immagine delle bestie addomesticate disperse nella selva lascia il lettore nel disordine della follia, la vista di una rocca dove la progenitrice possa trovare ricetto diventa emblema del suo definitivo ritorno al mondo epico-cortese e all'impresa encomiastica.