

OTTAVIA BRANCHINA

Donne 'di potere' e donne contro il 'potere' (maschile) nelle novelle dell'«Orlando furioso». Storie di riscatto, ribellione, beffa e fascino del male

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

OTTAVIA BRANCHINA

Donne 'di potere' e donne contro il 'potere' (maschile) nelle novelle dell'«Orlando furioso». Storie di riscatto, ribellione, beffa e fascino del male

L'intervento intende analizzare la rappresentazione del femminile e le modalità di opposizione delle donne al controllo esercitato da mariti, amanti o estranei nelle novelle dell'«Orlando furioso». Argia, Fiammetta, Drusilla, Olimpia e le malvagie Lidia e Gabrina, essendo caratterizzate da notevole spirito d'iniziativa e orientate nell'azione dal desiderio, risultano detentrici, in misura diversa, di una forma di potere in virtù del quale determinano il proprio destino e influenzano quello degli altri.

Le donne nelle novelle del «Furioso» e il desiderio

Nel *Furioso* il ricorso all'universo finzionale della novella consente di arricchire la narrazione con nuove storie e nuovi personaggi.¹ Dando spazio alla molteplice rappresentazione del femminile e del maschile, le novelle permettono di affrontare il tema del rapporto tra uomo e donna, sulla scorta della tradizionale *querelle des femmes*.²

Lasciando da parte le grandi guerriere del poema e Angelica, questo intervento si concentra sui personaggi femminili novellistici che, desiderando, riescono a ritagliarsi nei confronti di mariti, di avversari tirannici o di amanti un margine d'azione volto a riscattare la propria condizione. Desiderando, si è detto, perché il desiderio, già «motivo poetico fondamentale» del poema,³ orienta anche la struttura narrativa delle novelle.

Queste donne sono Olimpia (protagonista di una novella autodiegetica e della sequenza narrativa introdotta nel 1532, che coinvolge i canti IX-XI), Gabrina (la cui novella è narrata nel canto XXI, benché il personaggio appaia già nel XII), Fiammetta (XXVIII), Lidia (XXXIV), Drusilla (XXXVII) e Argia (XLIII).

In queste novelle le protagoniste sono poste in relazione a un doppio maschile. Fatta eccezione per Lidia e Gabrina, il doppio è espressione di un principio maschile negativo, autoritario e castrante. Talora, però, all'equazione si aggiunge un terzo personaggio, ancora un uomo, che rappresenta ciò verso cui le donne tendono. Così Olimpia si contrappone al crudele Duca e al figlio di lui, ma desidera ed è desiderata da Bireno, il quale, entro i confini novellistici, è ancora un amante devoto. Fiammetta deve aggirare l'ostacolo rappresentato dagli amanti-tutori Astolfo e Giocondo, veri e propri guardiani della soglia, per poter giacere con il Greco. Drusilla è in conflitto con Tanacro, dal quale è stata rapita, per preservare la memoria di Olindro. Nell'ultima novella del

¹ Imprescindibile, per l'introduzione allo studio delle novelle di Ariosto e Boiardo, è il contributo di A. FRANCESCHETTI, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola. 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, 805-841. Ma cfr. anche R. BIGAZZI, *Le novelle del Furioso*, in E. Scarano, D. Diamanti (a cura di), *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione: personaggi e scenari. Seminario di studi. Pisa, febbraio-maggio 1993*, Facoltà di lingue e letterature straniere, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1994, 47-48. Per lo studio della novella tra Boiardo, Ariosto, Bernardo e Torquato Tasso, cfr. S. CARAPEZZA, *Narrare nel poema: il caso del «Rinaldo» tassiano*, in *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, 295-322. Negli ultimi decenni sono fiorite indagini su diegesi e discorso diretto nei poemi cavallereschi: cfr. almeno A. IZZO, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in Ead. (a cura di), *«D'un parlar ne l'altro». Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla Gerusalemme liberata*, Pisa, ETS, 2013, 113-140, e A. IZZO, *Rawonti*, in Ead. (a cura di), *Lessico critico dell'«Orlando Furioso»*, Roma, Carocci, 2016, 367-386. Per il ricorso ai diversi generi letterari nel *Furioso*, cfr. F. FERRETTI, *Generi*, in *Lessico critico...*, 99-128.

² Per quanto concerne la posizione di Ariosto nei confronti del dibattito, cfr. D. SHEMEK, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, «Modern Language Notes», CIV (1989), 1, 68-97, e E. WEAVER, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico...*, 81-98.

³ G. DE BLASI, *L'Ariosto e le passioni. Studio del motivo poetico fondamentale dell'«Orlando furioso»*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXIX (1952), 318-362.

Furioso, Argia si concede al cortese amante spinta dall'avarizia, e non dal desiderio amoroso, ma anche in questo caso Adonio e Anselmo sono i rappresentanti di valori e ideali diametralmente opposti: l'eroismo individuale (e magico-fiabesco) da un lato, una «concezione patrimoniale delle persone e degli affetti» e la «gelosa difesa della rispettabilità sociale» dall'altro.⁴ Il fatto che i due non condividano mai lo stesso spazio narrativo è indicativo di questa distanza. Al contrario, Argia fa da ponte fra queste due dimensioni.

Pure nelle novelle di Gabrina e Lidia si impone una struttura triadica, benché di segno opposto: Gabrina rappresenta il principio femminile negativo, laddove il marito e il fedele amico di questi sono portatori di ideali in parte o del tutto positivi; Lidia, anima infernale, è invece alleata del padre ingrato e avaro (femminile e maschile negativi) contro il cavaliere Alceste.

La beffa come rivendicazione del desiderio e della fallibilità: Fiammetta e Argia.

Delusi dal tradimento delle proprie mogli e persuasi dell'infedeltà dell'intero genere femminile, Re Astolfo e Giocondo decidono di procurarsi una giovane di Valenza e di dividerla, convinti di poter tenere a bada, in due, lo smodato desiderio femminile. Ma il riaccendersi della passione di Fiammetta per il Greco, un giovane del suo passato, induce la ragazza a mettere in atto un piano per ingannare gli amanti e concedersi all'amico.

Fiammetta, la cui apparizione inaugura il secondo atto del racconto, non è la reale protagonista della vicenda. I protagonisti della vicenda e del processo conoscitivo sono, infatti, il re Astolfo e Giocondo.⁵ Eppure, tutta la vicenda converge su Fiammetta; il destino dei due amici è quello di imbattersi in questa espressione finale dell'universo femminile (o di una parte di esso). A partire dal secondo 'atto', la velocità della narrazione aumenta, mentre la tensione via via accumulata si prepara a essere rilasciata, culminando nella rappresentazione della beffa. Fiammetta da figura sbiadita si trasforma in personaggio-protagonista, mentre Astolfo e Giocondo sono temporaneamente messi in ombra. Ne consegue che il punto di vista della narrazione non è più quello dei traditi, ma quello dei traditori.

Non di rado nelle fiabe, «fiabe novellistiche» e novelle l'eroe è consigliato nell'impresa da un aiutante, spesso di sesso femminile (come accade, in effetti, nella novella di Adonio, Argia e Anselmo).⁶ Ma nella novella di Fiammetta l'aiutante e la donna da conquistare coincidono. È il Greco, come nella migliore tradizione, a oltrepassare la soglia fisica e simbolica della prova (l'alcova, il letto già occupato dagli amanti). Tuttavia, è Fiammetta che trova la soluzione a un enigma, superando l'ostacolo e comportandosi non solo come consigliera, ma anche come 'eroina' della beffa:

Pensa ella alquanto, e poi dice che vegna
quando creder potrà ch'ognun dorma;
e pianamente come far convegna,

⁴ W. MORETTI, *Gli ultimi canti del «Furioso», il viaggio dell'Ariosto nel mondo dell'Avarizia*, in Id. (a cura di), *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Modena, Mucchi, 1987, 25-44: 41.

⁵ Cfr. G. RIZZARELLI, «Anco agli occhi suoi propri non crede». *Vista e inganni dello sguardo in due novelle del «Furioso»*, in V. Caputo (a cura di), «*Ascende sopra tutte le stelle*». *Le forme del poema dal Tre al Seicento*, «Studi Rinascimentali», 2018, 16, 53-71; ma anche A. IZZO, *Misoginia e filoginia nell'«Orlando furioso»*, «Chroniques italiennes» Serie Web, XXII (2012), 1, 1-24, e EAD., *Canto XXVIII*, in G. Baldassarri-M. Praloran (dir. da), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, a cura di A. Izzo-F. Tomasi, vol. II, Firenze, Galluzzo, 2018, 137-160.

⁶ Qualche volta l'aiutante più o meno magico dell'eroe è proprio la moglie. E. M. MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, ed. it. a cura di M. Bonafin, trad. di L. Sestri, Macerata, Eum, 2014 [ed. originale *Istoričeskaja poëtika novelly*, Moskva, Nauka, 1990], 16-17.

e de l'andare e del tornar l'informa.
 Il Greco, sì come ella gli disegna,
 quando sente dormir tutta la torma,
 viene all'uscio e lo spinge, e quel gli cede:
 entra pian piano, e va a tenton col piede.⁷
 XXVIII, 62

Secondo Meletinskij, la riabilitazione della donna quale personaggio agente si verifica in corrispondenza del passaggio dalla fiaba di magia a quella novellistica, a causa di quel processo di novellizzazione dal quale dipende l'accentuazione dell'individualismo e dell'attivismo dell'eroe.⁸ Caratteri che la novella classica, in concomitanza con l'affermarsi degli ideali umanistici, avrebbe esaltato.⁹ Nella novella ariostesca la 'donna-mondo' del mito e delle fiabe viene a coincidere con il soggetto desiderante, con l'eroe.¹⁰ Per mezzo della beffa, espressione di un'intelligenza sveglia, orientata 'dal' e 'verso' il desiderio, Fiammetta ha riscattato la propria condizione di donna capace di desiderare e, dunque, di agire per modificare la realtà circostante. Come ha osservato Annalisa Izzo, il «nervo scoperto», messo in risalto dalla novella, consisterebbe nel fatto che la donna possa concedersi libertà di scelta, sfuggendo alla condizione di oggetto.¹¹ Non a caso, nonostante la morale misogina sottesa alla novella, la beffa non è punita con la morte, ma, paradossalmente, premiata con il matrimonio dei due amanti proprio dai re-guardiani della soglia.

Argia è la bella e fedele moglie del Giudice Anselmo. Eppure, un giorno, durante l'assenza del marito, la donna si concede a Adonio, da tempo innamorato di lei. L'amore è il pegno da pagare per ottenere in dono un cane (invero una fata-serpente), capace di produrre una quantità infinita di monete d'oro. Venuto a conoscenza del tradimento, il giudice è pronto a condannare la moglie a morte. Ma Argia fugge e, con l'aiuto del cane fatato, ordisce una trappola per il marito. Questi, pur di possedere il sontuoso palazzo creato dalla magia del cane, accetta l'offerta «disonesta» di un orribile etiope (XLIII, 139).

La novella di Argia ricorda quel gruppo di fiabe novellistiche in cui la virtù della protagonista è contestata o messa alla prova.¹² In questi casi la protagonista deve dimostrare la propria onestà, ma la novella di Argia capovolge il modello, dal momento che la colpevolezza della donna è fuor di dubbio. La beffa ordita da Argia, dunque, non è pensata per ingannare il marito e smentire l'ipotesi del tradimento, quanto piuttosto per metterne alla prova il giudizio e, dunque, contestarne l'autorità. Da qui la soddisfazione sadica della donna, provocata dal vedere cadere il marito nel suo stesso errore: «Ah degna cosa | che io veggo di dottor saggio tenuto!» (XLIII, 140, 3-4). Secondo una legge formulata dal vecchio filogino della taverna d'Acquamorta, le donne e gli uomini

⁷ Tutte le citazioni dall'*Orlando furioso* sono tratte da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli, 2020⁸.

⁸ E.M. MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella...*, 16-17.

⁹ Ivi, 23, 105 ssg.

¹⁰ «Nel linguaggio figurato della mitologia, la donna rappresenta la totalità di ciò che si può conoscere. L'eroe è colui che viene a conoscere». E, ancora, «[...] s'egli è un monarca del mondo ella è il mondo, s'egli è un guerriero ella è la fama. Ella è l'immagine del destino ch'egli deve liberare dalla prigione delle circostanze esterne». J. CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, trad. it. di F. Piazza, Torino, Lindau, 2012 [ed. originale, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 1968], 140, 398.

¹¹ A. IZZO, *Misoginia e filoginia nell'«Orlando furioso»...*, 23.

¹² E.M. MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella...*, 15-16. Ma la fonte diretta dell'episodio andrebbe rintracciata, scrive Ferroni, nella novella di Zinevra e Barnabò da Genova (*Dec. II, 9*). G. FERRONI, *Canto XLIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»...*, 507-527: 522.

andrebbero o egualmente puniti o egualmente perdonati se colti nel medesimo errore.¹³ In questo caso, poi, Anselmo meriterebbe una punizione finanche più severa per aver ceduto alle voglie di un brutto etiope, non certo di un cortese amante, e per aver peccato di superbia: «S'io ti parvi esser degna d'una morte, | conosci che ne sei degno di cento» (XLIII, 142, 1-2). A essere riscattata, quindi, è la possibilità dell'errore, al di là della gravità del vizio, per entrambi i generi, contro l'opinione secondo la quale determinati vizi siano esclusivi ora delle donne ora degli uomini.

Desiderio, fedeltà e vendetta: Olimpia e Drusilla

Le vicende di Drusilla e Olimpia, progettate entrambe per essere inserite nell'edizione del 1532, presentano diversi elementi in comune: entrambe le donne vengono strappate ai loro uomini e costrette a sposare chi non amano (Arbante e Tanacro); entrambe simulano amore, ma nel frattempo pianificano la vendetta e, infine, causano la morte dei novelli sposi proprio in prossimità delle nozze, provocando l'ira omicida dei potenti suoceri-tiranni (Cimosco e Marganorre). La loro intelligenza è rivolta verso la ricerca della libertà e, per averla, sono disposte a ricorrere alla menzogna e alla manipolazione.

La fabula di Olimpia si articola in quattro macrosequenze: il racconto analettico sulle cause della guerra con il re di Frisa, Cimosco (IX, 21-57); la guerra di Orlando contro Cimosco e il ricongiungimento degli amanti (IX, 58-94); l'abbandono di Olimpia da parte di Bireno (X, 10-34); il salvataggio di Olimpia a Ebuda e l'incontro con Oberto, re d'Irlanda (XI, 28-83).

Va detto che nella seconda sequenza Olimpia è poco più che una figurante; nelle altre tre sequenze, però, non solo emerge (in misura differente) il punto di vista della donna, ma il personaggio è soggetto a diverse declinazioni. Nella novella, della quale ella stessa è narratrice, il dinamismo desiderante di Olimpia, il coraggio e il «furore sanguinario»¹⁴ con i quali «presta» salta alla gola di Arbante, ricordano la biblica Giuditta («io saltai presta, e gli segai la gola» IX, 41, 8). La componente del desiderio è, in questa sequenza narrativa, strutturante, poiché, a partire dalla decisione di Olimpia di appartenere a Bireno soltanto, scaturisce la serie delle tragiche vicende che determinano la morte dei fratelli, del padre e la rovina del regno. Consisterebbe in questo eccesso del sentimento (o nelle conseguenze dell'eccesso)¹⁵ la segreta colpa che Olimpia deve scontare attraverso l'abbandono.¹⁶ Nell'isola, una volta abbandonata dall'amato, la gestualità di Olimpia non ricorda solo quella di Didone e Arianna, ma anche quella estatica e perturbante delle donne furenti della classicità, le menadi.¹⁷ L'atto finale della parabola di Olimpia propone il modello di Andromeda: il movimento è pressoché soppresso, in coincidenza con la ripresa di un modello di bellezza ispirato all'armonia olimpica e apollinea di Diana.¹⁸ Insomma, è nella novella che Olimpia

¹³ Cfr. XXVIII, 82.

¹⁴ M.A. BALDUCCI, *Il destino di Olimpia e il motivo della 'donna abbandonata'*, «Italice», LXX (1993), 3, 303-328: 306.

¹⁵ Si segnala che al tema delle passioni estreme (soprattutto, ma non solo, nell'*Inamoramento di Orlando*) «Griseldaonline» ha dedicato due numeri: XVIII (2019), 1-2. In particolare, cfr. il saggio introduttivo di E. MENETTI, *Introduzione alle passioni estreme: Boiardo, Bembo e la teoria degli affetti*, «Griseldaonline», XVIII (2019), 1, 1-8.

¹⁶ Le donne abbandonate della classicità sono sempre delle 'vittime impure', sulle quali grava il peso di una colpa antica. M.A. BALDUCCI, *Il destino di Olimpia...*, 304-305.

¹⁷ Come ha brillantemente dimostrato P. Gervasi, assieme alla sequenza narrativa classica della donna abbandonata, il poema cavalleresco eredita una specifica lingua dell'abbandono, per la quale grande importanza è giocata dal gesto: il movimento delle donne abbandonate segue l'iconografia della baccante. P. GERVASI, *Le conseguenze dell'amore. Donne furiose tra Ariosto e Tasso*, in A. Benassi, S. Pezzini (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, 1-22.

¹⁸ Ivi, 11.

si fa volontariamente carico del proprio destino, affermando la propria individualità e, perciò, ribellandosi alle imposizioni di un tiranno crudele fino al punto di ricorrere all'inganno e all'omicidio. Lo spirito d'iniziativa, l'intelligenza rapida, l'azione vengono meno con l'esaurirsi della parabola novellistica. Oltre questo spazio, Olimpia subisce le decisioni altrui e necessita dell'intervento di altri eroi.

La vendetta ordita da Drusilla è più raffinata sia per lo strumento scelto, il veleno, che per la costruzione di uno scenario sottilmente parodico: avvelenando il calice di vino sacro dal quale lei e il novello sposo bevono durante la celebrazione del matrimonio e dedicando il sacrificio di Tanacro a Dio e alla memoria del marito ucciso, di fronte all'altare cristiano si consuma, in una sorta di rituale pagano, il trionfo di amore e morte.

Tanto Olimpia quanto Drusilla dichiarano di preferire la morte a un marito che non amano.¹⁹ Nella novella la speranza e il desiderio di rivedere Bireno inducono Olimpia a desiderare la vita, perciò è decisa a salvarsi. Per Drusilla l'unica speranza di rivedere Olindro passa per la morte; il suo ultimo desiderio è quindi desiderio di morte. A un primo tentato suicidio («per morir si gittò giù d'una riva | che vi trovò sopra un vallone assisa, | e non potè morir, ma con la testa | rotta rimase, e tutta fiacca e pesta» XXXVII, 56, 5-8), segue la decisione di uccidere Tanacro e morire compiendo la vendetta. Anche Olimpia, una volta abbandonata da Bireno, desidera la morte e tenta il suicidio, salvo poi abbandonare l'impresa: «La qual tre volte, a se stessa crudele | per affogarsi si spiccò dal lido: | pur al fin si levò da mirar l'acque, | e ritornò dove la notte giacque» (X, 26, 5-8).

Nella novella di Drusilla, inoltre, colpisce l'importanza assegnata alla parola. Drusilla si abbandona al piacere della parola dura e spietata, ma anche rivelatrice, poiché condotta in *limine mortis*. Un tratto che richiama, benché a distanza, la boccacciana Ghismonda (*Dec* IV, 1). Come Ghismonda, Drusilla fa del suicidio un estremo atto di affermazione di sé e dei diritti del proprio cuore.

Potere e fascino del male: Gabrina e Lidia.

Lidia è la figlia del re di Lidia, condannata a passare la vita immortale all'inferno tra le ingrati e gli ingrati in amore. Lei e il padre avevano declinato con spregio la richiesta di matrimonio di un valoroso cavaliere, Alceste, che aveva portato al regno molti benefici. Trovandosi il regno in pericolo a causa della vendetta di Alceste, Lidia era intervenuta, manipolando il cavaliere con la speranza di ricambiarne l'amore e, dopo lunghe sofferenze, causandone la morte.

Certo, un dubbio circa la liceità della presenza di Lidia presso l'inferno sorge nel momento in cui tra gli ospiti infernali appare anche la ninfa Dafne, vittima dell'amore ostinato di Apollo, generalmente oggetto di attenzioni più compassionevoli da parte della tradizione. Si avverte uno stridore, in linea però con il generale tono parodico della parabola oltremontana di Astolfo. Di lì a breve, peraltro, San Giovanni evangelista avrebbe affermato: «E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso, | tutta al contrario l'istoria converti» (XXXV, 27, 5-6). Una massima che tende a smascherare i meccanismi del potere, anche quelli che governano le relazioni fra uomini e donne. Tuttavia, per sostenere la tesi di una Lidia realmente colpevole agli occhi del suo autore basterebbe ricordare quanto il tema dell'ingratitude, della mancata adesione al sistema delle corrispondenze

¹⁹ Cfr. IX, 26, 5-8; XXXVII, 56, 3-4.

(un rapporto biunivoco, che va dal cortigiano al signore e dal signore al cortigiano),²⁰ sia centrale all'interno dell'arco narrativo oltremondano.

Per rimanere in tema, anche il racconto di Lidia sembra riscrivere in negativo altri episodi, nello specifico quello di Olimpia. Non diversamente da Olimpia e Drusilla, Lidia aveva fatto ricorso all'inganno e alla simulazione in un momento di forte necessità, ma solo quest'ultima si macchia di una colpa tanto grave da costarle la salvezza eterna.

Se da un lato Ariosto, spesso per tramite di Rinaldo, si esprime di frequente in difesa dei diritti amorosi delle donne,²¹ altrettanto di frequente, soprattutto in corrispondenza del punto di vista maschile, emerge una concezione dell'amore femminile quale mezzo per ricompensare i meriti dell'amante.²² Nel racconto di Lidia Sergio Zatti individua un uso linguistico centrato sul motivo dello scambio.²³ All'interno di questa concezione, alla donna-premio non è concessa la possibilità di negarsi, a meno che non sia già impegnata in altra relazione. A parte Marfisa, dedita solo alla conquista della gloria, Angelica (almeno fino all'incontro con Medoro) e Lidia sono le uniche donne a negarsi apertamente a uno o più uomini valorosi senza altra ragione se non quella del disinteresse.

Sergio Zatti ricorda la natura straniante della riscrittura ariostesca, perseguita per mezzo del rovesciamento parodico del modello dantesco: la Francesca del V canto dell'*Inferno* era colpevole di aver corrisposto; Lidia è invece colpevole di essere venuta meno al sistema delle corrispondenze.²⁴ Ma, a ben vedere, la memoria di Francesca agiva anche nell'episodio di Olimpia: «Io ch'all'amante mio di quella fede | mancar non posso, che gli avea data, | e ancor ch'io possa, Amor non mi concede | che poter voglia, e ch'io sia tanto ingrata» (IX, 26, 1-4). Olimpia è fedele e grata, poiché agisce perfettamente all'interno di quel sistema di corrispondenze che trova nella corte rinascimentale il primo campo d'applicazione.²⁵ Ma, si è visto, la condizione di Olimpia è meno limpida di quanto appaia, dal momento che la fede cieca e la gratitudine all'amante sono all'origine di quella colpa, sociale e familiare, che deve essere purificata attraverso l'abbandono. Non è un caso che il tema della fede appaia anche nel proemio del XXI canto, fornendo un'importante chiave di lettura per l'episodio di Zerbino, Gabrina ed Ermonide («la fede unqua non debbe esser corrotta» XXI, 2, 1).

Ma si torni adesso a Lidia, la quale non solo non ri-ama chi è degno d'essere amato, ma usa la speranza dell'amore come strumento di ricatto e manipolazione: si prende, insomma, gioco d'un malato d'amore. Non c'è discortesia più grande. Lidia è punita per la sua ingratitudine, ma a costruire l'immagine di una donna crudele e malvagia contribuisce proprio il ricorso all'inganno, che si traduce nel tentativo di seminare discordia, procurando ad Alceste l'odio degli amici. Come è stato scritto, menzogna e inganno sono tollerati da Ariosto quando non animati dal desiderio di nuocere, quando si presentano nella forma della beffa o sono dettati dall'incontinenza; in altri casi la

²⁰ S. ZATTI, *Il cosmo, la corte, il poema: il sistema delle corrispondenze* (1989), in *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Milano, Ledizioni, 2018² [Pacini Fazzi Editori, 1990], 127-171. Ma sull'importante motivo della gratitudine nel *Furioso*, cfr. anche M. RESIDORI, *Sur l'ingratitude dans le «Roland furieux»*, «Collection de l'écrit», 2018, 17, 157-184; e M. SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 295-301.

²¹ Cfr. IV, 66-67.

²² Cfr., a titolo esemplificativo, Ruggiero quando, rifiutato da Angelica, dopo averla salvata dall'orca, si esprime in tale maniera: «Ingrata damigella, è questo quello | guiderdone (dicea), che tu mi rendi?» (XI, 8, 1-2).

²³ S. ZATTI, *Il cosmo, la corte, il poema...*, 139.

²⁴ Ivi, 138.

²⁵ Ivi, 139-152.

frode può addirittura essere necessaria.²⁶ Ma gli inganni messi in atto da Lidia non rientrano in queste categorie, tanto perché la volontà di nuocere è dichiarata, quanto perché all'origine della situazione di emergenza che impone la frode si colloca l'atto ingrato e discortese.²⁷ Il potere che Lidia subdolamente esercita le deriva da una particolare condizione, quella di essere oggetto del desiderio altrui. E, infatti, la narratrice ricostruisce con esattezza le tappe della manipolazione, in un climax progressivo di malizia. Inizialmente intenzionata a concedersi ad Alceste per salvare il regno, muta proponimento nel momento in cui riconosce nell'uomo i sintomi della malattia d'amore (Alceste è «pallido e tremante», vincitore eppure vinto XXXIV, 25, 1-2). Lidia possiede un'intelligenza vivace, adatta a cogliere le opportunità offerte dal caso: «Vista l'occasione, fo pensier nuovo | conveniente al grado in ch'io lo trovo» (25, 7-8). È consapevole di esercitare un potere sull'uomo, e ne approfitta: «Queste parole e simili altre usai, | poi che potere in lui mi vidi tanto» (30, 1-2) e, ancora, «poi ch'io lo trovo tale, io fo disegno | la gran vittoria insin al fin seguire» (31, 1-2). Infine, la piena constatazione del proprio dominio e la riduzione dell'uomo a una bestia: «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» (32, 4-6). Il concetto di ingratitudine è evidenziato più e più volte. Il venire meno ai vincoli della corrispondenza è motivo di dannazione eterna, ma, nella dimensione terrena, è una forma di rivendicazione dei diritti del sovrano *absolutus*, sciolto dalla legge civile e morale.

Se Lidia è colpevole di non aver amato, Gabrina è colpevole di averlo fatto troppo e male. A voler essere precisi, Gabrina non ama: è preda di un desiderio puramente carnale, «che esige di essere soddisfatto subito e che non ammette resistenza».²⁸ La passione scellerata della donna («il cieco suo desir»; lo «scelerato amor» XXI, 34, 3-4), ora vecchia, ma un tempo giovane e bella, e gli intrighi dei quali è stata capace hanno causato la morte del marito, Argeo, e dell'amico di questi, Filandro, oltre che distrutto l'amicizia dei due uomini.²⁹

Gabrina è, come ha brillantemente osservato Matteo Residori, un personaggio costruito a tavolino mettendo assieme tutti gli stereotipi della cultura misogina (lo stesso accade con Marganorre) e, nella sua malvagità, risulta sorprendentemente affascinante. Già Residori ne sottolinea la modernità.³⁰ Ammaliano l'assoluta propensione al male, la capacità di simulare virtù, di mentire affermando il vero, l'intelligenza sveglia e manipolatrice al servizio del desiderio, la capacità di cogliere le opportunità offerte dal caso. Trovata in lacrime dal marito, dopo che Filandro aveva abbandonato il castello per fuggire le sue profferte amorose, Gabrina giustifica il dolore con una menzogna e contemporaneamente pianifica la vendetta ai danni di Filandro. Il suo discorso è un esempio di arte retorica non troppo diverso da quello realizzato da Ser Ciappelletto (*Dec* I, 1). Come il protagonista della novella boccacciana, infatti, anche Gabrina inizia ammettendo una colpa, ma finisce per restituire un'immagine di sé completamente opposta al vero, trasformandosi in uno «spirito immacolato e bianco» (XXI, 23, 4) che non tollera il peccato: «L'alma che sente il suo peccato

²⁶ F. FERRETTI, *Menzogna e inganno nel «Furioso»*, «Versants», 2012, 59, 2, 85-109. Sullo scontro tra piano ideale e reale, per mezzo della cui rappresentazione il lettore è educato ad un approccio 'pluriprospettico' dei problemi morali, cfr. anche G. BUCCHI, *Morale*, in *Lessico critico...*, 261-282: 265.

²⁷ Sulla questione della volontà di Lidia e sull'inaffidabilità della sua condizione di narratrice, cfr. E. STOPPINO, *Canto XXXIV*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»...*, 295-311: 306-307.

²⁸ J. EVERSON, *Canto XXI*, in G. Baldassarri-M. Praloran (dir. da), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, a cura di G. Bucchi-F. Tomasi, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 495-519: 513.

²⁹ Jane Everson, non a torto, azzarda l'associazione tra Olimpia e Gabrina, entrambe coinvolte nell'omicidio dei mariti. Ivi, 505.

³⁰ M. RESIDORI, *Tra efficacia del male e inerzia della virtù: la Gabrina di Ariosto*, in P. Amalfitano (a cura di), *Il Piacer del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, vol. I, Pisa, Pacini, 2017, 213-232.

immondo, | pate dentro da sé tal penitenzia, | ch'avanza ogn'altro corporal martire | che dar mi possa alcun del mio fallire» (22, 5-8). In assenza di Argeo, Filandro avrebbe violato Gabrina. Adesso, nuova Lucrezia, la donna chiede di essere trafitta con la spada per purificare lo spirito dall'errore. «Come ogni virtuoso del falso», afferma non a caso Ferretti, Gabrina «riesce a introdurre fatti reali per creare un'immagine distorta della realtà»³¹. La dimensione dell'inganno, della simulazione e della finzione sono centrali nella costruzione del personaggio: ma la menzogna, la parola ingannevole, è ben messa in evidenza dall'ampio spazio concesso al discorso diretto. Ermonide presta la sua voce a tutti i personaggi, ma soprattutto a Gabrina. E se Gabrina può mentire e manipolare è perché è anche lei, come Lidia, oggetto di desiderio altrui: come Alceste, infatti, Argeo ama la moglie «[...] sì, che passò il segno | ch' a un uom si convenia, come lui, degno» (XXI, 14, 7-8). È poi magistrale la descrizione dell'inchiesta personale di Gabrina nella selva oscura della propria interiorità e dell'abilità di calcolare, come una stratega, gli esiti futuri delle sue azioni: «[...] cercando va più dentro ch'alla gonna | suoi vizii antiqui, e ne discorre il tutto. | Mille pensier fa d'uno in altro modo, | prima che fermi in alcun d'essi il chiodo» (34, 5-8).

Non solo Gabrina compie il male, ma reagisce a esso e lo riflette, esattamente come uno specchio. Non si tratta solo di una particolare propensione alla volubilità, ma di un raffinato meccanismo psicologico che il narratore intuisce senza abbandonarsi allo psicologismo. Nel momento in cui Filandro scopre la vera natura della donna e inizia a odiarla e a non sopportarne più la vicinanza, allora Gabrina volge l'amore in odio. Lo racconta Ermonide: «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» (XXI, 53, 1-4). Una volta che anche Zerbino ha scoperto la natura di Gabrina, tanto da disprezzarla, Gabrina intensifica il proprio odio: «Ella che di Zerbin sa l'odio a pieno, né in mala volontà vuole esser vinta, | un'uncia a lui non ne riporta meno: | la tien di quarta, e la rifà di quinta. | Nel cor era gonfiata di veneno, | e nel viso altrimenti era dipinta» (71, 1-5).

Desiderare per Gabrina significa agire e dal desiderio è orientata verso il male. Se è vero che Gabrina «procura il discutibile piacere di dir male delle donne»,³² allo stesso tempo procura il piacere temporaneo della liberazione dalla morale e della totale adesione agli istinti. Il punto focale dell'episodio di Gabrina sta proprio nel discorso che propone a Filandro: «Questa tua fedeltà (dicea) che valti, | poi che perfidia per tutto si stima?» (XXI, 30, 3-4). Anche Gabrina è, per un verso, 'assoluta' cioè 'sciolta' dalla legge morale. Ma d'altra parte è schiava dei suoi istinti e di una peculiare attitudine all'odio.

La novella, il desiderio e l'autodeterminazione

A più riprese, nel corso della narrazione diegetica e metadiegetica, si affaccia un'idea spaventosa e traumatica: l'idea che il 'valore' (maschile, militare, guerresco, estetico) non garantisca la corrispondenza amorosa. Essere i più ricchi, più belli, più nobili, più forti uomini della cristianità o della pagania non impedirà ad Angelica di fuggire, a Doralice di cambiare idea, alle mogli di Astolfo e Giocondo di preferire ai mariti un nano o uno stalliere. È certamente una scoperta traumatica, poiché contravviene al sistema razionale delle corrispondenze. Come afferma Annalisa Izzo, si tratta di riconoscere che il paradigma ideologico che caratterizza il mondo maschile, quello cavalleresco, dal quale deriva la concezione dell'amore come 'guiderdone', non appartiene anche alle

³¹ F. FERRETTI, *Menzogna e inganno...*, 91.

³² M. RESIDORI, *Tra efficacia del male e inerzia della virtù...*, 222.

donne.³³ Talora, la distanza dei due orizzonti valoriali è rivelata in controtuce (cioè per effetto dell'ironia) proprio dai lamenti degli uomini innamorati del *Furioso*.³⁴ Se, allora, i rapporti tra uomini e donne sono per lo più disarmonici, raramente improntati ad una forma di reciprocità, ciò è dovuto all'inconciliabilità dei codici culturali di riferimento ma, anche, più naturalmente (e per entrambi i sessi), all'incapacità di allontanare quella forma di avarizia del sentimento amoroso che, presentandosi nella forma della gelosia, reclama l'assoluto possesso dell'amata o dell'amato.³⁵ A ciò si aggiunge il naturale timore delle conseguenze dell'amore: amare oltre la giusta misura significa non solo cadere vittima della follia, ma anche cedere il proprio potere e ritrovarsi, in tale stato, disarmati di fronte alla malizia altrui.

Appare chiaro che le donne delle novelle prese in esame, in un modo o nell'altro, rivendicano una forma di potere che coincide con l'autonomia della decisione. Il desiderio, in quest'ottica, gioca un ruolo fondamentale, poiché desiderare significa fare una concessione alla propria istanza individuale, ritagliarsi uno spazio, affermare di volere, dunque di esistere, riconoscendo e rivendicandone la presenza.

Nelle novelle, dove brevità e intensità narrativa risultano elementi costituenti del genere, l'azione del personaggio desiderante non è continuamente differita ma orientata e risolutiva.³⁶ Nella dimensione della novella, il desiderio è posto direttamente in relazione con l'iniziativa individuale. Chi desidera agisce e trova le soluzioni per ottenere l'oggetto del desiderio. Tornano allora alla mente le parole che il Greco rivolge a Fiammetta, comprensibilmente perplessa di fronte all'ipotesi del tradimento: «Come potrò [...] | che sempre in mezzo a duo la notte giaccio?» (XXVIII, 61, 1-2), si chiede la ragazza. «Questo ti fia [...] nulla; | che ben ti saprai tor di questo impaccio, | e uscir di mezzo lor, pur che tu voglia» (61, 5-8). Desiderio, pensiero e azione si allineano e l'operazione va a buon fine.

Adonio nella novella XLIII si trova ancora nella dimensione fiabesca della casualità deresponsabilizzata: salvando un serpente dall'oltraggio di un contadino, ha guadagnato il favore della creatura magica, la quale offre il proprio aiuto sapendo già cosa desidera l'uomo. Anche Argia, certo, sfrutta i doni della fata-cane, ma il ruolo della fata è di gran lunga ridimensionato; l'ideatrice della beffa è Argia e lo dimostrano tanto l'uso dei verbi fattivi («fatto avea farsi alla sua fata intanto [...]») XLIII, 132, 1) quanto la lode di Rinaldo ad Argia per aver teso al marito una trappola.³⁷

Certamente il lungo arco narrativo di Angelica, la cui scomparsa è, oltre che un segno della scarsa simpatia dell'autore, anche indice della libertà di questo personaggio, aveva già consegnato questa lezione. Ma, nella dimensione breve, unitaria, e strutturalmente 'intensa' della novella, la vicenda diventa un frammento 'esemplare' del vario universo ariostesco. Le novelle, dunque, diventano spazi narrativi particolarmente adatti a trattare alcuni temi, come quello dei rapporti tra uomini e donne, e a testare alcuni valori, come la gratitudine e la fede.

³³ A. IZZO, *Misoginia e filoginia...*, 24.

³⁴ L'ossessione è sul 'guiderdone', ma anche sulla rivendicazione del primato del possesso (cogliere il 'fiore' prima di altri). Sul motivo del lamento cfr. E. CURTI, *Le lacrime e i sospiri degli amanti: lamenti di eroine e cavalieri tra Inamoramento de Orlando e Orlando furioso*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna*, 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, 433-451.

³⁵ Cfr. F. POOL, *Interpretazione dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, 236 e W. MORETTI, *Gli ultimi canti del «Furioso»...*, 25-44: 27.

³⁶ Si pensi al ruolo che hanno «l'autonomia delle decisioni» e la «scelta individuale del tempo» nel definire la struttura narrativa della novella boccacciana di Alatiel (*Dec. II, 7*). R. BRAGANTINI, *Il riso sotto al velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, 124, nota 34.

³⁷ Cfr. XLIII, 144.