CECILIA MARCHETTI

L'incantatrice Falerina: radici mediterranee tra mito ed ἔπος nell'Inamoramento de Orlando

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «Il Mediterraneo nel poema cavalleresco ed eroico: i viaggi e gli approdi» a cura di G. Barucci, S. Carapezza, M. Comelli, L. Degl'Innocenti, A. Perrotta, C. Zampese

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

CECILIA MARCHETTI

L'incantatrice Falerina: radici mediterranee tra mito ed ἔπος nell'Inamoramento de Orlando

Il giardino di Falerina, nel cuore dell'Inamoramento de Orlando, è uno dei luoghi più complessi e stratificati dell'immaginario boiardesco. La sua costruzione frammentaria e la sua architettura di hortus conclusus attivano una rete di risonanze che, più che rinviare a fonti dirette, evocano una memoria culturale profonda. Emergono richiami alle Ninfe mediterranee, a Circe e a Calipso, ai giardini delle Esperidi e agli alberi sacri della tradizione mesopotamica. Questi residui mitici, filtrati dalla poetica cavalleresca, vengono rovesciati e trasformati: la potenza femminile che un tempo animava la natura diventa inganno, artificio e dispositivo di morte. Il giardino di Falerina si configura così come un Eden capovolto, specchio inquieto di un Mediterraneo immaginato, in cui l'antica sacralità naturale sopravvive soltanto nella forma del pericolo che l'eroe è chiamato a dissolvere.

Nel misterioso regno di Orgagna – che la tradizione esegetica tende a localizzare nell'area iranica – si trova uno dei luoghi più perturbanti dell'*Inamoramento de Orlando*: il giardino di Falerina.[1] Approdo di un lungo viaggio verso Oriente, questo spazio incantato è al tempo stesso meta e trappola del cammino cavalleresco. Appare come un Eden artificiale, plasmato da una magia oscura e destinato a inghiottire chi vi si avventura. L'armonia del paesaggio è solo la superficie ingannevole di una macchina di morte. La figura di Falerina, come molte fate dell'*Inamoramento*, è debitrice del modello morganiano dei cicli arturiani;[2] ma il suo legame con il *locus amoenus* affonda le radici in un'area culturale molto più vasta, che abbraccia il Mediterraneo e il Vicino Oriente.[3] Il giardino di Orgagna, con il suo albero centrale, il bestiario favoloso e il sistema di prove che misurano la crescita dell'eroe, dialoga in filigrana con una costellazione di giardini mitici ed epici. Dal verziere di

[1] A. ALEXANDRE GRAS, *L'Orlando Innamorato tra meraviglioso e magico*, in G. Anceschi, T. Matarrese (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento.* Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994), Padova, Antenore, 1998, 271-295. B. BRAZEAU, *Welcome to Paradise: The Earthly Paradise Topos as Pedagogic Structuring Principle*, in J.A. Cavallo (ed.), *Teaching the Italian Renaissance Romance Epic*, New York, Modern Language Association of America, 2018, 21-46. A.P. CACCAMO, *Risvegli di primavera. Metamorfosi del topos primaverile nell'Inamoramento de Orlando*, «Griseldaonline», *Omnibus*, XXIII (2024), 2, 115-126. T. COMITO, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, London, Harvester Press, 1978. F. CONSELVAN, *Paladini smemorati, giardini infernali e prigioni di vetro. Il ruolo delle fate nell'Inamoramento de Orlando*, in B. Alfonzetti-T. Cancro-V. Di Iasio-E. Pietrobon (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi Editore, 2017. D. DELCORNO BRANCA, *Lo spazio delle fate nell'Inamoramento de Orlando*, «Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi», LXVIII (2012), 137-155. R. GALBIATI, *Morgana e la dimora di Fortuna: un personaggio e un luogo dell'Inamoramento de Orlando*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCVII (2015), 3-48. R. GALBIATI, *Orlando e l'avventura nell'Inamoramento de Orlando di Boiardo*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIX (2016), 1, 11-42. B. GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966. L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984). C. MONTAGNANI, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, «Rivista di letteratura italiana», VII (1990), 261-285; poi in *"Andando con lor dame in aventura". Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004, 65-85. C. MONTAGNANI, *Le brave ragazze vanno in Paradiso, le cattive ragazze vanno dove vogliono: donne e viaggi nella letteratura cavalleresca*, in E. Carriero (a cura di), *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio. Atti del II Convegno internazionale* (28-29 settembre 2010), Edizioni digitali del CISVA, 2011, 51-61. M. MURRIN, *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1980. D. QUINT, *Palaces of Enchantment*, «MLN», CXXXIII (Italian Issue), January 2018, 1, 9-31. A. RACZYŃSKA, *Il mito dei pomi d'oro delle Esperidi nei poemi Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo e De Hortis Hesperidum sive De Cultu Citriorum di Giovanni Pontano*, «Polilog. Studia Neofilologiczne», V (2015), 211-218. A. TISSONI BENVENUTI, *La varia presenza dell'antico nell'Inamoramento de Orlando*, in R. Cardini, M. Regoliosi (a cura di), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998, 77-110. C. ZAMPESE, *"Or si fa rossa or pallida la luna". La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.

[2] D. DELCORNO BRANCA, *Lo spazio delle fate...*, 141.

[3] S. CARAMELLA, *L'Asia nell'Orlando innamorato*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», XII (1923), 44-59; 127-150. S. BELOTTI, *Raccontare il territorio attraverso le mappe. La cartografia ai tempi del Boiardo*, «Griseldaonline», XVIII (2019), 1, 128–148.

Inanna al giardino di Ogigia, dall'isola di Circe al recinto delle Esperidi, il poema convoca un orizzonte culturale vastissimo, popolato di Ninfe e Sirene. L'obiettivo di questo contributo è mostrare come Boiardo rielabori tali suggestioni, non tanto attraverso un sistema di fonti dirette, quanto tramite un processo di sedimentazione culturale, in cui il Mediterraneo – e il suo 'prolungamento' mesopotamico – agisce come serbatoio di immagini e funzioni narrative.

Una caratteristica strutturale del ciclo di Falerina è la sua costruzione frammentaria. Per ricomporre un'immagine coerente del giardino è necessario raccogliere e intrecciare i segmenti dispersi nei primi due libri dell'*Inamoramento* (I, XVI, 60-64; I, XVII, 1-8; I, XVII, 38-48; II, II, 38-41; II, III, 51; II, IV, 22-84; II, V, 1-18). La maga e il suo spazio incantato non si offrono mai in una visione unitaria: emergono per scorci e riflessi, attraverso un gioco di anticipazioni, echi e racconti indiretti, secondo la tecnica dell'*entrelacement* che regge l'intera architettura del poema.[4] All'inizio Falerina non ha ancora nome: Iroldo parla di una 'dama' che governa Orgagna, «Sapea de ingani e frode ogni mistero» (I, XVII, 7, v. 2).[5] La *retardatio nominis* mantiene l'identità della fata in una zona di opacità. Quando il suo nome viene infine pronunciato – «malvagia Falerina» (I, XVII, 8, v. 1) – rivela subito la sua natura simbolica. Come ha notato Galbiati, 'Falerina' si lega etimologicamente al latino fallĕre, 'ingannare', definendo così la funzione del personaggio: Falerina è colei che inganna, e il suo giardino è costruito «con gran falsitade» (II, V, 17, v. 6).[6] Anche il regno è presentato inizialmente *in absentia*, attraverso voci che lo evocano per allusione: il racconto di Iroldo nel canto XVII, il libretto posseduto da Fiordelisa («un libro dove sta depinto / Tuto il giardino a ponto e con misura», I, XVII, 39, vv. 1-2), l'accenno distratto di Angelica, che utilizza il giardino solo come pretesto per distogliere Orlando dal duello (I, XXVIII, 30-32). Le diverse testimonianze non sono perfettamente sovrapponibili. La loro natura parcellizzata appartiene deliberatamente alla poetica boiardesca, dove la verità narrativa si costruisce per variazioni prospettiche più che per coerenza mimetica. Le tappe del ciclo appaiono come episodi autonomi che solo retrospettivamente si rivelano parte di un disegno unitario – la torre presso il ponte delle Rose o la cattura di Grifone, Aquilante e Orrigille – si ricompongono solo a posteriori nel disegno del regno di Falerina. La coerenza non è garantita da una regia onnisciente, ma dal lavoro inferenziale del lettore, chiamato a ricomporre progressivamente i frammenti disseminati del racconto: è già una forma di 'lettura' del giardino, prima ancora che il paladino vi entri.[7]

La prima descrizione del giardino, nel racconto di Iroldo, ne definisce subito il carattere perturbante. Non si tratta di un semplice spazio recintato, ma di un *hortus conclusus* difeso da un drago antropofago. Il giardino è un «nobile e felice» verziere (I, XVII, 8, v. 4), circondato da un «saxo vivo» che ne fa pendice e lo chiude «de una centa solla, / che entro passar non pote chi non voa» (I, XVII, 8, vv. 6-7). La soglia orientata verso il «sol nascente» – tradizionale segno di rinascita –

[4] M. PRALORAN, *"Maraviglioso artificio". Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

[5] Tutti i successivi riferimenti testuali all'*Inamoramento d'Orlando* sono tratti da M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato. L'Inamoramento de Orlando*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, 2011.

[6] R. GALBIATI, *Il romanzo e la corte. L'Inamoramento de Orlando di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018, 63.

[7] A questo proposito è efficace l'osservazione di Daniela Delcorno Branca, che mette in luce come Boiardo costruisca il giardino attraverso una serie di anticipazioni e scorci parziali, affidando al lettore il compito di ricomporre progressivamente l'immagine dello spazio incantato. Come nota la studiosa: «Nasce così una visione pluriprospettica a suspense e una sorta di accrescimento di informazioni per il lettore, invitato a riconoscere e a registrare. La complessa avventura di Orlando al giardino di Falerina (II, IV-V) è preparata da una messa a fuoco di questo spazio progressivamente sempre più dettagliata», *Lo spazio delle fate*…, 143. D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'Inamoramento de Orlando di Boiardo*, «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), 239-253.

è custodita da un drago-serpente che «di sangue se pasce e carne umana» (I, XVII, 9, vv. 1 e 4). Tutte le vittime della «terra strana» vengono sacrificate a questo drago, in un meccanismo ritmico e impersonale «quanti ne gionge, prende ciascuna ora» (I, XVII, 9, vv. 6 e 7). La tradizione edenica è così rovesciata: il drago-serpente tenta ma divora. Quando, nel Libro II, Orlando entra finalmente nel giardino, il *locus amoenus* si presenta nella sua veste più seducente: una fonte limpida, un fiumicello, fiori primaverili e animali mansueti (II, IV, 22-23). Come ha mostrato Patrizia De Capitani, Boiardo attinge alla tradizione boccacciana del giardino di Venere nel *Teseida* e,[8] per l'esatta corrispondenza del bestiario, anche al verziere dell'Introduzione alla Terza giornata del *Decameron*:[9] conigli, caprioli, cerbiatti animano lo spazio come in un arazzo tardoquattrocentesco, trasformando la natura in una scena ornamentale cortese.[10] Ma è proprio questa perfezione a preparare l'inganno. Il giardino conserva l'impianto formale del *locus amoenus* solo per tradirlo, convertendo la promessa di piacere sensuale in un dispositivo di minaccia. L'idillio iniziale, popolato da creature mansuete, si incrina progressivamente: i conigli e i caprioli cedono presto il posto a presenze sempre più perturbanti, fino a comporre un vero serraglio di forme ibride, animate dall'arte incantatoria della maga. Le creature che dovrebbero difendere il giardino ne portano in sé, paradossalmente, la condanna: ogni prova superata da Orlando corrisponde a una mutilazione dello spazio incantato, fino al colpo finale sull'albero centrale. Il giardino è un organismo narrativo che si consuma nel momento stesso in cui viene attraversato, così l'incanto è destinato alla propria autodistruzione. Ne deriva una struttura perfettamente coerente, una macchina in cui ogni elemento prepara il successivo, e in cui la prova non è mai un episodio isolato, ma parte di un *itinerarium* conoscitivo che guida l'eroe a padroneggiare i propri sensi.

Le ottave che introducono il regno di Orgagna insistono su un dettaglio lessicale rilevante, che la critica non ha ancora messo a fuoco con sufficiente attenzione: la «dama che quel regno aveva in mano / sapea de ingani e frode ogni mistero» (I, XVII, 7, vv. 1-2). Prima ancora che il suo nome venga pronunciato, Falerina è definita attraverso un verbo di conoscenza che ne qualifica la natura profonda. L'uso di *sapea* non rimanda a un sapere astratto o speculativo, ma a una competenza concreta, empirica, radicata nella percezione. L'etimologia del verbo (*sāpĕre*, «avere sapore», «percepire col gusto») suggerisce una dimensione sensoriale del conoscere, che coinvolge il corpo prima dell'intelletto. Boiardo costruisce così l'identità di Falerina all'interno di una sfera di conoscenze materiali e operative, legate a erbe, miraggi e seduzioni: un sapere che appartiene ai sensi e che trova nel giardino la sua proiezione spaziale. Questo dettaglio linguistico contribuisce a

[8] «[…] vide quello/ ad ogni vista soave e ameno,/ in guisa d'un giardin fronzuto e bello/ e di piante verdissime ripieno,/ d'erbette fresche e d'ogni fi or novello,/ e fonti vide chiare vi surgeno,/ e intra l'altre piante onde abondava,/ mortine più che altro le sembiava./ Quivi senti' pe' rami dolcemente/ quasi d'ogni maniera uccei cantare,/ e sovra quelli ancor similmente/ li vide con diletto i nidi fare;/ poscia fra l'erbe fresche prestamente/ vide conigli in qua e 'n là andare,/ e timidetti cervi e cavriuoli/ e altri molti varii bestiuoli». (*Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Limentani, Milano, Mondadori, 1992, VII, 51-52);

[9] «Andando adunque contentissimi dintorno per quello, faccendosi di varii rami d'albori ghirlande bellissime, tuttavia udendo forse venti maniere di canti d'uccelli quasi a pruova l'un dell'altro cantare s'accorsero d'una dilettevol bellezza della quale, dall'altre soprapresi, non s'erano ancora accorti; ché essi videro il giardin pieno forse di cento varietà di belli animali, e l'uno all'altro mostrandolo, d'una parte uscir conigli, d'altra parte correr lepri, e dove giacer cavriuoli e in alcuna cerbiatti giovani andar pascendo e, oltre a questi, altre più maniere di non nocivi animali, ciascuno a suo diletto, quasi dimestichi andarsi a sollazzo: le quali cose, oltre agli altri piaceri, un vie maggior pacere aggiunsero». (*Decameron*, III, Intr.12-13, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, 2021).

[10] P. DE CAPITANI, *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'Inamoramento de Orlando*, «Cahiers d'études italiennes», XII (2011), 54.

definire la logica profonda dell'episodio: il giardino non è solo un luogo incantato, ma una macchina percettiva fondata sullo stesso tipo di conoscenza concreta e sensoriale attribuita alla sua creatrice. Difatti le prove affrontate da Orlando costituiscono, come ha mostrato Antonia Tissoni Benvenuti, una progressione dei sensi – tatto, udito, vista, olfatto e gusto – e il percorso dell'eroe è una sorta di disincantamento progressivo.[11] Vincere significa imparare a gestire, sospendere o negare i propri sensi. In questa dinamica si riconosce la forma di una demonizzazione testuale di un'antica competenza femminile, quella che nella tradizione mediterranea e vicino-orientale intrecciava sacralità, natura e corpo. L'*Inamoramento* convoca questo immaginario, lo riconosce, ma alla fine lo condanna: Falerina ne è l'ereditiera e insieme il bersaglio. È in questo passaggio che la struttura profonda del giardino si lascia intravedere: sotto la sua superficie edenica affiora una genealogia femminile arcaica e inquieta, distribuita in figure come la Sirena, la Fauna e l'Arpia,[12] ciascuna custode di una soglia percettiva e al tempo stesso alter ego della maga. Acqua, terra e aria si articolano così in tre emanazioni della sua potenza, che rendono il giardino un sistema organico di presenze e di insidie.

La prova della Sirena, alter ego acquatico di Falerina, si colloca esattamente in questa dialettica.[13] Il lago «picol e iocondo […] d'acque tranquille e chiare insin al fondo» (II, IV, 35, vv.7-8), nasconde cadaveri; dal suo specchio emerge una creatura metà donna e metà pesce che «mostra il vago, e 'l brutto tien ascoso» (II, IV, 36, v. 8). Il suo canto addormenta «occegli e fiere» (II, IV, 37, v. 2), riprendendo uno degli archetipi più antichi della seduzione uditiva mediterranea. Ma ciò che interessa a Boiardo non è tanto la fascinazione del canto quanto la sua natura sensoriale: il potere femminile risiede nella voce, nella modulazione del suono, nell'alterazione della percezione. Orlando può salvarsi solo interrompendo il circuito percettivo, negando l'udito. Le rose inserite nell'elmo, fiore d'amore rovesciato in strumento di difesa – eco del rimedio imposto a Lucio da Iside nell'*Asino d'oro* – mostrano come il cavaliere sia costretto a invertire la logica sensoriale del giardino per sopravvivere.[14]

A un livello ancora più profondo si innesta il paradigma delle ninfe, forme liminari del femminile naturale nel Mediterraneo.[15] Naiadi, Driadi, Oreadi: figure che non abitano la natura, ma la incarnano. Nel poema questo modello riaffiora in forma rovesciata. Come una ninfa, Falerina coincide con il proprio luogo: il giardino è estensione della sua identità. Tuttavia, laddove la ninfa è principio vitale, la maga irrigidisce la natura in meccanismo; la fonte non purifica, ma attira; l'albero non protegge, ma ferisce; il recinto – «un sasso d'una pietra viva […] / da mile braza verso il ciel saliva» (II, IV, 16, vv. 1 e 3) – non delimita un luogo sacro, ma imprigiona. Orgagna diventa l'ombra del paesaggio ninfico, una sua controfigura deformata, dove l'antica simbiosi tra femminile e

[11] Cfr. II, IV, 15-86 e V, 1-24, e il commento a II, IV, 5 (p. 898–900) e a II, IV, 49 (p. 918). M.M. BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, in *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

[12] M. AGUIRRE CASTRO, *El tema de la mujer fatal en la Odisea*, «CFC(G)», IV (1991), 301-317.

[13] I.E. DOHERTY, *Siren Songs. Gender, Audience, and Narrators in the "Odyssey"*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

[14] J. FUMO, *Romancing the Rose: Apuleius, Guillaume de Lorris, and Moral Horticulture*, «Modern Philology», CVII (2010), 3, 343-379. C. JORET, *La Rose dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, Émile Bouillon, 1892. G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974. B. SEWARD, *The Symbolic Rose*, New York, Columbia University Press, 1960.

[15] Tra i numerosi studi sull'archetipo della ninfa si evidenziano: G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. G. BRUGNARA, *La Ninfa: permanenza e mobilità di un'immagine nella cultura occidentale*, «Between», I (2011), 2, 1-16. R. CALASSO, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005. S. MATI, *Ninfa in labirinto*, Milano, Moretti & Vitali, 2006.

paesaggio è convertita in coercizione. È in questa chiave che si comprende la presenza della Fauna. Boiardo costruisce la scena con tutti i segni del *locus* ninfale: Orlando giunge in «una valle fiorita e tuta piana» dove «tavole bianche eran distese / tute apparate intorno ala fontana» (II, IV, 66, vv. 5-6), e il boschetto adiacente è «tuto fiorito de vermiglia rosa, / verde e fronzuto» (II, IV, 68, vv. 4-5). In un contesto classico, sarebbe il luogo ideale per l'apparizione di una ninfa ospitale. Ma la creatura che emerge dal bosco è «una fauna crudel», con «viso di damma e peto e braze avìa, / ma tutto il resto d'una serpe ria» (II, IV, 68, vv. 6-7). L'inganno si consuma attraverso due sensi: l'olfatto, perché Orlando è «tirato dali odori» (II, IV, 69, v. 4), e il gusto, evocato dalle vivande fumanti – «le vivande se vedean fumare» (II, IV, 67, v. 5) – che preparano il cavaliere alla caduta. Laddove la ninfa offrirebbe ristoro, la Fauna trasforma profumo e cibo in dispositivi di cattura. È un'anti-ninfa, un doppio terrestre di Falerina, incarnazione del suo potere di agire sui sensi più corporei.

A questa emanazione si aggiunge quella d'aria: l'Arpia, figura alata che domina la sommità dell'albero smisurato. Il testo la descrive come un «grande ocello» che «avïa testa e facia di regina, / coi capei biondi e 'l capo incoronato» (II, IV, 50, vv. 3-5). La corona è un segno cruciale: l'Arpia è l'unica creatura del giardino, oltre a Falerina, a essere coronata, e riecheggia l'apparizione della maga «vestita a bianco e d'oro incoronata» (II, IV, 26, v. 4). È, visivamente, uno sdoppiamento regale di Falerina, un alter ego costruito sul dominio della vista. Le sue ali «ad occhi di pavone» (II, IV, 51, v. 2) evocano la seduzione dello sguardo, mentre il liquido che scaglia – «una acqua mole / qual, come toca gli ochi, il veder tole» (II, IV, 51, vv. 7-8) – trasforma la luce stessa in minaccia. Per salvarsi, Orlando deve non guardare: avanza «col viso basso» (II, IV, 52, v. 5), coperto dallo scudo, mentre la sostanza corrosiva cade senza toccare gli occhi. L'Arpia non è dunque un semplice mostro: è il lato visivo e sovrano del potere di Falerina, il suo controllo sull'apparire e sul vedere.

Un tratto finora trascurato dalla critica – e che gli studi di Murrin non tematizzano esplicitamente – riguarda la logica di genere che organizza l'accesso alle diverse soglie del giardino.[16] È significativo osservare come le figure femminili che lo abitano – Sirena, Fauna e Arpia – fungano sistematicamente da soglia preliminare, prime avversarie che Orlando deve superare prima di misurarsi con i custodi maschili posti alle porte. Ciascuna di esse rappresenta un punto vulnerabile della percezione: la Sirena agisce sull'udito, la Fauna sull'olfatto e sul gusto, l'Arpia sulla vista. Sono emanazioni dirette del sapere sensoriale di Falerina, alter ego disseminati nello spazio che ne proiettano il potere di distorcere i sensi. A ogni figura femminile, costruita intorno alla seduzione e all'inganno percettivo, corrisponde immediatamente un guardiano maschile che incarna invece la forza bruta: il toro dalle corna di ferro e di fuoco alla prima porta, l'asino corazzato d'oro alla seconda, i giganti che si moltiplicano all'ultima. La progressione suggerisce una precisa architettura simbolica: il femminile introduce, disorienta, destabilizza; il maschile chiude, trattiene, interdice. Prima la seduzione dei sensi, poi la resistenza del corpo: l'eroe può avanzare solo neutralizzando entrambe le componenti del potere di Falerina.

Il fulcro vitale del giardino è il maestoso albero collocato al centro del recinto, cardine tanto dello spazio incantato quanto del potere della maga. Descritto come «alto […] quanto mai fo visto», sempreverde, irto di spine e carico di pomi d'oro grandi «quanto uno omo abbia la testa» (II, V, 7-8), esso concentra in sé la dimensione demoniaca del giardino, è al tempo stesso assenza di misura, minaccia e seduzione. Basta un lieve tremito della terra perché i frutti precipitino «a gran tempesta», schiacciando chiunque osi avvicinarsi. La sequenza delle ottave (II, V, 4-16) conferma la centralità simbolica di questa pianta. Orlando comprende immediatamente che la sorte del giardino dipende

[16] M. MURRIN, *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*…, 53-85.

da essa: «Ogni cosa sapeva Orlando a ponto: / lecto nel libro avëa ciò ch'io conto» (II, V, 9, vv. 7-8). L'albero non può essere scalato – «non vi salirebe anima nata» (II, V, 9, v. 3) – e persino la sua base è troppo levigata per offrire appigli. Il cavaliere ricorre così a un artificio, costruendo una «gradicia» di rami e zolle (II, V, 10, vv. 3-6), un contro-dispositivo umano che si oppone all'artificio magico della maga. Quando Orlando si avvicina, la pianta comincia a tremare e i pomi cadono «spesse come neve» (II, V, 11, v. 6), trasformando il giardino in un campo minato dalla propria stessa sostanza. È soltanto raggiunto il tronco che il cavaliere agisce con decisione: «tuta a traverso d'un colpo la taglia» (II, V, 13, v. 2). È a questo punto che il giardino reagisce come un organismo ferito. Il testo registra una vera e propria crisi cosmica: «il sol tuto s'asconde e 'l cielo ascura» (II, V, 13, v. 7), la terra trema, un fumo denso invade la pianura, e dal tronco reciso emerge «grande quanto una torre […] uno spirto d'abisso» (II, V, 14, vv. 4-5), che avvolge il giardino in una furia distruttiva. Solo quando la creatura si dissolve «ritornò il giorno e fiesse il cel sereno» (II, V, 14, v. 8). Lo sradicamento dell'albero coincide, puntualmente, con lo sfaldamento dell'intero spazio incantato. L'eco biblica è evidente. Falerina confessa di aver impiegato sette mesi per creare il verziere; Orlando lo distrugge «in un sol giorno» (II, V, 17, v. 8), e al suo posto rimane uno spazio «aperto a prateria» (II, V, 15, v. 4). La sequenza appare come una parodia della Creazione e insieme una contro-Genesi: l'ordine artificiale del giardino crolla in un attimo, e ciò che rimane è un vuoto primigenio. Il gesto di Orlando richiama la cacciata dall'Eden come anche, in trasparenza, la scena cristologica dell'albero della croce: un albero abbattuto segna la fine di un mondo e l'inizio di un altro.[17] L'albero di Falerina si colloca, tuttavia, anche all'incrocio di una rete di tradizioni pagane. Da un lato, il motivo biblico dell'albero della conoscenza del Bene e del Male, con la sua funzione di prova, interdizione e rovina; dall'altro, l'archetipo greco delle mele d'oro delle Esperidi, custodite da figure femminili e mostruose. Ma sullo sfondo, come chiarisce il parallelismo funzionale, si intravvede un modello ancora più remoto: l'albero di Huluppu del mito sumero di Inanna.[18] Nel racconto mesopotamico, l'albero di Huluppu, piantato presso l'Eufrate, viene salvato dalla dea e trasferito nel suo giardino, dove cresce fino a diventare materia del suo trono e del suo letto. Albero e giardino formano un'unità inscindibile; la dea e il verziere si definiscono reciprocamente. Anche in Boiardo, albero e maga sono sistemi di interdipendenza: «ch'una pianta / Ha quel giardin in megio al tenimento» (II, V, 4, vv.1-2), recita il libretto magico, e solo abbattendo quella pianta il giardino «sparisse […] in un momento» (II, V, 4, vv. 3-4). L'albero è l'asse cosmico del microcosmo incantato, la sua forma più compatta e pericolosa, l'incarnazione vegetale del potere femminile. È metodologicamente prudente non annoverare il mito di Inanna tra le fonti dirette di Boiardo: non abbiamo prove filologiche che il poeta conoscesse la tradizione sumera. Tuttavia, la consonanza funzionale è notevole. Boiardo, che traduce Erodoto e il libro XI dell'*Asino d'oro*, era certamente consapevole della persistenza di culti orientali legati al femminino sacro.[19] Più che una fonte, il mito di Inanna funziona qui come un *parallelo strutturale*: in entrambi i casi, il giardino è spazio di potenza femminile e l'albero ne è il cuore simbolico. Ma qui si innesta la torsione boiardesca. Laddove

[17] «Il rinverdire dell'albero secco rappresenta, lo ripetiamo, la trasformazione dell'albero della conoscenza del bene e del male, causa della caduta, nell'albero della vita, trasformazione resa possibile soltanto dal sacrificio di Cristo». S. PRANDI, *Il "diletto legno". Aridità e fioritura mistica nella "Commedia"*, Firenze, Olschki, 1994, 105.

[18] U. PESTALOZZA, *Eterno femminino mediterraneo*, Venezia, Neri Pozza, 1996. M. VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1989, 26-32.

[19] E. FUMAGALLI, *Boiardo egittologo. Osservazioni sul volgarizzamento del secondo libro delle Storie di Erodoto*, in T. Matarrese, Montagnani (a cura di), *Il principe e la storia.* Atti del Convegno di Scandiano (18-20 settembre 2003), Novara. Interlinea, 2005, 69-89.

l'albero di Inanna è principio di vita e di fecondità, l'albero di Orgagna è matrice di morte: non introduce l'ordine, ma lo nega; non genera, ma minaccia; non è trono o letto, ma arma.

La collocazione di Orgagna ai margini orientali del mondo carolingio conferisce al giardino di Falerina il valore di approdo estremo, simile alle isole lontane del *nostos* omerico.[20] Non è un semplice luogo tra gli altri, ma un limite del mondo narrativo: vi si giunge dopo una lunga erranza – basti pensare a Iroldo «come disperato» che vi approda «come volse la Fortuna prava» (I, XVII, 6, vv. 2-3) – e, una volta entrati, uscirne diventa quasi impossibile. L'accesso è circoscritto a un solo momento: «Non se può intrar in quel loco incantato / se non a ponto quando lieva il sole» (II, IV, 9, vv. 3-4), mentre ogni varco si richiude immediatamente dietro l'eroe. Dopo il drago «il sasso […] s'accolse insieme e chiuse questa porta» (II, IV, 19, vv. 3-4); dopo il toro «la porta […] si serra […] / Porta non vi è, né segno ove sia stata» (II, IV, 45, vv. 5-8); e Orlando è costretto a constatare che «Ciascuna ussita sempre è stata vana / e co' arisco grande di morire» (II, IV, 63, v.1). Orgagna è pensato come un luogo da cui non si torna indietro. In questo senso, il giardino funziona come una Ogigia terrestre. Calipso – il cui nome deriva da καλύπτω, 'nascondere' – governa un'isola remota che trattiene Ulisse senza bisogno di catene visibili: è la perfezione del paesaggio, insieme alla seduzione della ninfa, a rendere l'eroe immobile. La scena omerica del banchetto, in cui Odisseo consuma un nutrimento che ha quasi il sapore di eternità, trova un riflesso deformato nella valle della Fauna: anche lì Orlando si imbatte in una mensa imbandita «intorno ala fontana» (II, IV, 66, v. 4), con «riche coppe d'oro» e vivande che «se vedean fumare» (II, IV, 66-67). Come il banchetto di Calipso sospende il tempo del viaggio con l'ambrosia, così la tavola della Fauna promette un ristoro che non appartiene al mondo umano; ma laddove l'isola di Ogigia offre un'illusione di protezione, la mensa di Orgagna è pura esca, preparata «tirato dali odori» (II, IV, 69, v. 4) per consegnare l'ospite alle catene della creatura. Il parallelismo rende ancora più evidente la funzione del giardino come *anti-nostos*. Ogigia sospende il viaggio; Orgagna lo interrompe. L'isola di Calipso è un altrove che trattiene, ma che offre, almeno in parte, un rifugio; il giardino di Falerina è un territorio chiuso e mortifero, che attira con la promessa del piacere per far deragliare definitivamente la rotta dell'eroe. Solo la distruzione dell'albero centrale, e con esso dell'intero sistema di soglie e guardiani, consente l'uscita: il paesaggio si apre «a prateria» (II, V, 15, v. 4), come se il ritorno alla luce fosse un atto escatologico più che geografico. Orgagna non è un approdo intermedio: è una deviazione assoluta, una soglia che cancella la via del ritorno.

Se Calipso fornisce il modello dell'isola-prigione, è Circe a offrire l'archetipo della maga del giardino.[21] Come ha osservato Bartlett Giamatti, una delle genealogie principali delle figure femminili nei giardini letterari passa proprio attraverso Circe, considerata l'antesignana delle incantatrici dei poemi cavallereschi.[22] Figlia di Helios e ninfa del mare, Circe domina l'isola di Ea grazie a una conoscenza raffinata delle erbe, in particolare dell'erba *moly*, e utilizza la botanica per piegare la natura e i corpi al proprio volere, trasformando gli ospiti in fiere. La sua magia è profondamente materiale, radicata in un sapere "basso" di radici e succhi. Falerina riprende e

[20] P. CECCARELLI, *Isole e terraferma: la percezione della terra abitata in Grecia arcaica e classica*, in C. Ampolo (a cura di), *Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico*, I, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, 31-50. D. CLAY, *The Islands of the Odyssey*, «The Journal of Medieval and Early Modern Studies», XXXVII (2007), 1, 141-161. K. DAUTEL, K. SCHÖDEL, *Island Fictions and Metaphors in Contemporary Literature*, «Island Studies Journal», XII (2017), 2, 229-238. K. KOPAKA, *What Is an Island? Concepts, Meanings and Polysemies of Insular Topoi in Greek Sources*, «European Journal of Archaeology», XI (2008), 2-3, 179-197.

[21] I. BERTI, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale*, «Status Quaestionis», I (2015), 8. M. BETTINI, C. FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010.

[22] B. GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*…, 107.

insieme devia questo modello. Anche lei governa un dominio isolato, popolato da animali fantastici – un vero serraglio di mostri ibridi – che sono frutto della sua malia. Anche lei padroneggia il potere delle piante, come mostra la forgiatura di Balisarda: «Perché con succo d' erbe e de radice / e con incanti fabrica una spata / che tagliar pòsa ogni cosa afatata» (II, IV, 6, vv.7-8). Balisarda è il culmine delle competenze botaniche di Falerina, l'equivalente metallico della bacchetta di Circe: uno strumento in cui sapere delle erbe e tecnica artigianale confluiscono in un'arma assoluta.[23] A differenza della maga omerica, tuttavia, Falerina non conosce alcun processo di conversione. Circe, nel corso del racconto, passa da antagonista a alleata di Ulisse, fornendogli indicazioni decisive per il prosieguo del viaggio. Falerina non si converte né viene battezzata; non mostra pentimento, non abbandona la menzogna nemmeno dopo la sconfitta. Il suo potere non è recuperabile, non è suscettibile di 'cristianizzazione': deve essere neutralizzato, non integrato. In questo senso, la fata boiardesca rappresenta una declinazione radicalizzata del modello circeo, in cui la genealogia mediterranea della maga viene innestata su un orizzonte teologico che non le lascia spazio di redenzione.

Il giardino di Falerina rappresenta l'approdo estremo di un itinerario che, per analogie e risonanze, richiama le rive dell'Eufrate, l'isola di Ogigia e le acque che bagnano Ea. Il cammino di Orlando verso Orgagna si inserisce nella grande tradizione mediterranea del viaggio epico, ma ne capovolge la logica. Non conduce a un ritorno, bensì a un luogo che può essere superato solo attraverso la sua distruzione.

[23] C. PILO, *La rhabdos di Circe. Esegesi di un oggetto magico tra mito e immagine*, «Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque», XVII (2014), 209-226.