

# PERDERE LA TESTA. LE FIGURE ESEMPLARI DI ISABELLA E BRADAMANTE E IL LORO PUBBLICO\*

Annalisa Perrotta  
Sapienza Università di Roma

**RIASSUNTO:** Il saggio affronta l'aspetto della rappresentazione del femminile nell'*Orlando furioso* che riguarda la condotta sessuale e la castità. Al centro del mio lavoro c'è la lettura di una serie di episodi appartenenti a gruppi di canti adiacenti: le vicende speculari e congiunte di Angelica ed Olimpia nei canti VIII-XII e la storia di Isabella nel canto XIII; la morte di Isabella per mano di Rodomonte nel canto XXIX, e la vendetta che di lei farà Bradamante nel canto XXXV. Le figure di Isabella e Bradamante costruiscono l'immagine di donne bellicose e autosufficienti nel perseguire la castità. Per il pubblico femminile, le due figure costruiscono la possibilità di conservazione autonoma di una condotta onesta, immune dalla maldicenza e dal sospetto; per gli uomini, il loro esempio rassicura sulla certezza della discendenza. Sullo sfondo si intravedono anche le guerriere pagane, prima fra tutti Rovenza, che porta nella sua storia il nodo della castità e della riproduzione.

**PAROLE CHIAVE:** *Orlando furioso*, donne, castità, condotta sessuale, Bradamante, Isabella, genealogia

**ABSTRACT:** The essay addresses the aspect of the representation of the feminine in *Orlando Furioso* that concerns sexual conduct and chastity. At the centre of my work is the reading of a series of episodes belonging to adjacent groups of cantos: the specular and conjoined events of Angelica and Olimpia in Cantos VIII-XII and the story of Isabella in Canto XIII; Isabella's death at the hands of Rodomonte in Canto XXIX, and Bradamante's revenge on her in Canto XXXV. The figures of Isabella and Bradamante construct the image of warrior women who are self-sufficient in the pursuit of virtue. For the female audience, the two figures build the possibility of autonomous preservation of chastity, immune from slander and suspicion; for the men, their example reassures the certainty of

\* Ringrazio Anna Carocci, Nicola Catelli, Luca Degl'Innocenti e Maria Serena Sapegno per aver letto versioni precedenti di questo contributo e di avermi consentito di migliorarlo per quanto mi era possibile. La responsabilità finale di quanto scritto rimane comunque mia.



lineage. In the background, we also glimpse pagan warriors, first and foremost Rovenza, who brings the knot of chastity and reproduction into her story.

KEY-WORDS: Women, chastity, sexual behaviour, Bradamante, Isabella, genealogy

\*\*\*

Questo saggio affronta un aspetto della rappresentazione del femminile nell'*Orlando furioso*, quello che riguarda la condotta sessuale e la castità. Al centro del mio lavoro c'è la lettura di una serie di episodi appartenenti a gruppi di canti adiacenti: innanzitutto le vicende speculari e congiunte di Angelica ed Olimpia nei canti VIII-XII e la vicenda di Isabella nel canto XIII; l'altro episodio di interesse sarà quello che coinvolge Rodomonte e Isabella nei canti XXVIII e XXIX, con la morte di Isabella e la vendetta che di lei farà Bradamante nel canto XXXV.<sup>1</sup>

Nelle pagine che seguono, cercherò di fornire argomentazioni a favore di due tesi fondamentali. La prima tesi è che il principio di una nuova condotta morale per le donne che consenta la legittimità della discendenza si fonda nel *Furioso* sulla coppia capostipite, e in particolare sulla figura di Bradamante. I personaggi di Bradamante e di Isabella, che ricorda nel nome la signora della casa d'Este, concorrono allo stesso scopo: costruire un'immagine della virtù – una condotta sessuale femminile – bellicosa e autosufficiente nella difesa della castità. L'immagine di Isabella che si fa decapitare da Rodomonte invece di cedere al suo desiderio – e alla sua violenza – è esemplare. La rappresentazione di tale esemplarità nell'asse femminile Isabella-Bradamante (saldato dallo specifico intervento di Bradamante su Rodomonte nel canto XXXV) mira a rifondare la coppia progeneratrice Bradamante-Ruggiero su basi morali solide legate alla condotta sessuale in particolare quella delle donne (ma non solo) e a rassicurare sulla certezza della discendenza. Sullo sfondo, come modelli e punti di riferimento per la rappresentazione, stanno anche le grandi guerriere pagane, prime fra tutte Rovenza, che porta nella sua storia il nodo della

<sup>1</sup> Per l'impostazione generale del discorso sull'elaborazione del femminile in rapporto al maschile nel poema si vedano gli interventi di BRYCE 1992; IZZO 2012; e WEAVER 2016: 85-86 (per le donne esemplari, storiche e finzionali); STOPPINO 2012 mette a fuoco con efficacia le questioni legate alle donne in armi nel poema. COX 1997 raccoglie le reazioni al *Furioso* delle scrittrici, specie rispetto alle donne guerriere.

castità e della riproduzione. L'asse Bradamante-Isabella, però, non appare assoluto: esso si inserisce all'interno di una riflessione più ampia e complessa sulla possibilità effettiva delle donne di mantenersi caste, su quali siano i pericoli che devono affrontare e quali le possibili soluzioni: il ragionamento si snoda principalmente attraverso le vicende connesse di Angelica e Olimpia e approda alla fine ad Isabella. La riflessione sulla castità che Ariosto conduce attraverso i personaggi di Isabella e Bradamante è orientata alla fondazione della dinastia d'Este. Naturalmente, tale riflessione costituisce solo uno degli aspetti della complessa rappresentazione ariostesca della condotta sessuale femminile. La giustapposizione, in segmenti narrativi limitrofi, dei tre personaggi in tre momenti importanti della loro vicenda (Angelica esposta all'orca e poi di nuovo padrona dell'anello, l'intera storia di Olimpia, il racconto di Isabella a Orlando) serve a due scopi: isolare il tema della castità e della condotta sessuale nel rapporto tra donne e uomini (il tema è presente nelle vicende dei tre personaggi), e introdurre la figura di Isabella nel poema, in attesa che la sua vicenda si compia in una relazione stretta col personaggio di Bradamante.

La seconda tesi è che la morte per decapitazione di Isabella sia da leggere e interpretare congiuntamente alla novella sull'infedeltà coniugale, narrata a Rodomonte nel canto XXVIII. I due canti sono interconnessi e le due storie cooperano a costruire l'acme della decapitazione di Isabella; inoltre alludono, in controluce, ad un evento storico antico, che doveva essere ben presente nella memoria collettiva e che ora Ariosto vuole riscrivere e reinterpretare: il presunto adulterio finito con la morte per decapitazione di Laura Malatesta, detta Parisina, moglie di Niccolò III d'Este, giustiziata nel 1425 perché ritenuta colpevole di una relazione extraconiugale con il figlio prediletto di Niccolò, Ugo, anch'egli ucciso insieme a lei. Il fatto costituisce una pagina oscura nella storia della famiglia d'Este; da qui, l'esigenza di narrare una storia esemplare che ne allontani lo spettro e il ricordo attraverso la fondazione su nuove basi della castità femminile: questa fondazione avviene attraverso l'asse Isabella-Bradamante. Gli altri personaggi femminili costituiscono altri tipi di donna (di amore, di governo di sé) e insieme altre proposte di riflessione, più o meno provocatorie, sul modo di intendere la castità. Ariosto dunque procede proponendo uno strumento di garanzia per la legittimità della discendenza, da un lato; una riflessione sugli spazi effettivi di autodeterminazione femminile, dall'altro.

Costruito attraverso la struttura ad intreccio, l'*Orlando furioso* può essere letto seguendone i singoli fili narrativi da un canto all'altro (le unità narrative, cioè e sequenze del racconto); ma la costruzione del senso funziona anche per giustapposizione (secondo unità discorsive, i canti o i gruppi di canti), e per interpretarlo sarà allora necessario seguire l'accostamento delle diverse linee narrative all'interno di uno stesso canto o in canti limitrofi, prestando attenzione alle analogie tra gli episodi, o altri ritorni tematici o strutturali.<sup>1</sup> Non è mia intenzione – sarebbe un'impresa troppo ardua – trattare il tema della condotta morale femminile nell'intero poema: cercherò di indagare quei luoghi del poema nei quali si esprime innanzitutto l'intenzione di costruire degli esempi di condotta per le donne e modelli di relazione tra donne e uomini. Mi baserò soprattutto sulle storie, e sulla coerenza del sistema che costruiscono, lasciando per un momento da parte gli interventi del narratore. Una lettura complessiva del poema che voglia metterne in luce la coerenza di tutte le parti (o un'approssimazione ad essa) potrà essere compiuta solo lavorando sulle sue diverse componenti in simultanea: ma l'impresa implica soprattutto un lavoro cooperativo; perciò forse ragionare su uno dei livelli del testo può comunque portare a esiti interessanti.

#### 1. TUTTE LE DONNE DEI CANTI VII-XIII: ANGELICA, OLIMPIA E ISABELLA (CON ALCINA)

L'apparizione di Isabella a Orlando alla fine del canto XII è l'ultimo elemento della serie di tipi femminili che si avvicendano tra i canti VII e XIII, una serie che comprende Olimpia, Angelica e infine Isabella. Angelica è il personaggio dotato di maggiore mobilità: è cercata da Orlando, è a sua volta in cerca di un accompagnatore, di cui poi, forte dell'anello, deciderà di fare a meno; il trittico Olimpia-Angelica-Isabella è una specifica elaborazione dell'ultimo *Furioso*.<sup>2</sup> Le tre donne condividono spazi testuali limitrofi; le loro vicende sono connesse da rimandi che sembrano costruire una sorta di sistema, una elaborazione coesa sul tema della condotta sessuale. Alla fine della serie, dopo il racconto di Isabella a

<sup>1</sup> Riassume bene la dinamica tra intreccio e giustapposizione WEAVER 2003: 126-127; GÜNTERT 2005; precedentemente erano intervenuti sulla struttura in termini simili BRAND 1974: 136; PRALORAN 1999: 1-55.

<sup>2</sup> ZATTI 2016a: 327.

Orlando nel canto XIII, si approda a un nuovo luogo ufficiale del poema (qui e di seguito indico con 'luogo ufficiale' quelle parti del poema in cui il narratore svolge il suo ruolo di cantore a beneficio dei suoi committenti e patroni): nel tragitto verso il palazzo di Atlante, infatti, Melissa presenta a Bradamante la genealogia<sup>3</sup> femminile della famiglia d'Este (*OF* XIII 56-79). Se dunque vale la logica di un significato ulteriore rispetto alle singole vicende, costruito attraverso la prossimità degli episodi intrecciati, che alla presentazione di Isabella segua la lode della discendenza femminile della famiglia d'Este connette necessariamente la vicenda della giovane fanciulla pagana al discorso dinastico.

Alle tre donne nominate si aggiunge Alcina, che compare all'incauto Ruggiero nel canto VII: costruita nell'aspetto per arte magica, la maga interpreta il prototipo stesso della desiderabilità e costituisce il nucleo originario e il modello della femminilità come oggetto del desiderio maschile. La descrizione di Alcina, per quanto si fondi su consolidati stereotipi, e possa essere considerata un «catalogo esaustivo della bellezza nell'*Orlando furioso*»,<sup>4</sup> si presenta come generatrice di altre due descrizioni nei canti successivi, quella di Angelica e quella di Olimpia all'isola di Ebuda. In tutti e tre i casi si tratta di corpi fatti e orientati per suscitare il piacere maschile (quello della nuova preda nel caso di Alcina, nel tentativo di sedare l'ira del dio Proteo nel caso di Angelica e di Olimpia). Come sperimenterà Ruggiero per effetto dell'anello, «quanto di beltà Alcina avea, tutto era estrano» (*OF* VII 70, 5-6).<sup>5</sup>

La descrizione di Alcina, donna fatta ad arte per piacere, è costruita dallo sguardo maschile (del narratore, di Ruggiero) che dai capelli («bionda chioma lunga et annodata» *OF* VII 11, 3) scende fino al «breve, asciutto, ritondetto» piede (15, 6), passando per il dettaglio del viso (sopracciglia, «negri occhi, anzi duo chiari soli» 12, 2, il naso, la bocca,

<sup>3</sup> Interviene efficacemente sulla differenza tra la caratterizzazione delle donne e degli uomini della famiglia d'Este BENSON 1983: 142-143.

<sup>4</sup> Fondamentali per la riflessione teorica sulla descrizione della bella donna, a partire dai testi, e per la comparazione delle tre descrizioni dell'*Orlando furioso* POZZI 1979: 17-19; HEMPFER 2016: 243.

<sup>5</sup> Le citazioni dell'*Orlando furioso* (d'ora in poi *OF*) sono tratte dalla seguente edizione: ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti]. Sulla interpretazione dell'episodio di Alcina e in particolare della sua descrizione come una decostruzione del sistema del Neoplatonismo, si veda HEMPFER 2016: 241-244; la maga incarna un simbolo imperituro di quegli impulsi che l'uomo non è in grado di rifiutare completamente MAC CARTHY 2007: 38. Paul Larivaille mette a confronto le descrizioni di Alcina, Angelica e Olimpia, mostrando l'aumento dell'erotismo, che tra la prima e l'ultima si arricchisce anche dell'elemento tattile, nella descrizione di Olimpia (LARIVAILLE 1999: 44-50).

i denti), dei seni appena mossi dal respiro («due pome acerbe, e pur d'avorio fatte / vengono e van come onda al primo margo, / quando piacevole aura il mar combatte» 14, 3-5).<sup>6</sup> La descrizione è ripetuta, variata, con più o meno particolari, anche per Angelica e Olimpia, nude, ritratte nel subire o aver subito il supplizio di essere incatenate nude alla roccia ed esposte alla furia dell'orca.

Nella descrizione di Angelica (*OF* X 95-98) ritornano i capelli biondi al vento («l'aura sventolar l'aurate chiome» 98, 8), le «crudette pome», rese «rugiadose» dalle lacrime che le scendono dal viso; i colori del viso (la guancia di Alcina era «misto color di rose e di ligustri», VII 11, 6, quelle di Angelica «tra fresche rose e candidi ligustri» X 98, 6); la serie rimica «industri» : «illustri» : «ligustri» in VII 11 e «illustri» : «industri» : «ligustri» in X 98.

La descrizione di Olimpia, ormai libera da orca, roccia e catene, ma ancora esposta allo sguardo di Orlando e poi di Oberto re d'Iranda, procede come quella di Alcina, con la stessa canonica riduzione a membra, la stessa oggettificazione: di nuovo ci si muove dalla testa (la fronte, gli occhi, le guance, le chiome, «la bocca, il naso, gli omeri, la gola» XI 67, 3-4), si indugia sui seni «le poppe ritondette parean latte» (68, 3) (come quelle di Alcina: «bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte» VII 14, 1); su quelle parti, poi, che in Alcina erano nascoste, ma s'indovinavano belle («ben si può giudicar che corrisponde / a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde» VII 14, 7-8) e per la povera Olimpia lo erano senza dubbio, poiché si trovavano scoperte, ma il narratore per pudore non vi si sofferma («Di quelle parti debbovi dir anche, / che pur celare ella bramava invano?», XI 69, 5-6), limitandosi a una formula riassuntiva che indica bene come tutto fosse esposto alla vista: «dirò insomma ch'in lei dal capo al piede, / quant'esser può beltà, *tutta si vede*» (69, 7-8). Anche qui ritorna, dalla descrizione di Alcina, una serie rimica variata: «latte» : «fatte» : «combatte» (VII 14) e «intatte» : «latte» : «fatte» (XI 68).

I commenti hanno rilevato la somiglianza delle tre descrizioni (Ariosto, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti], nota a XI 67),<sup>7</sup> e hanno indicato le riprese della descrizione di

<sup>6</sup> Significativamente, quando Ruggiero vede la vera immagine di Alcina, il narratore sottolinea «estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia» (VII 70, 7) con ordine inverso a quello della descrizione, che va dal capo al piede.

<sup>7</sup> Dicono i commentatori (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti]): «la diffusa, estasiata descrizione della bellezza di Olimpia si rifà a quelle di Alcina (VII, 11 ss.) e di Angelica (X, 95 ss.) con una ancor più preziosa elaborazione dei temi tradizionali, con l'aggiunta di tutta una serie di paragoni umanistici, con in più un caldo

Emilia nel *Teseida* (XII 53-63), di Antea nel *Morgante* (XV 98-103) e di Simonetta nelle *Stanze* di Poliziano (I 42-46) (Ariosto, *Orlando furioso* [Segre], 1289, n. 15, vol. II). Seppure si tratti certamente di tre variazioni di uno schema convenzionale, la ripetizione all'interno di una sezione compatta del testo e la somiglianza di specifici elementi delle vicende di Angelica ed Olimpia fanno pensare a una indicazione di lettura: le figure di Angelica ed Olimpia sono connesse, le loro vicende hanno punti di contatto, l'esposizione dei loro corpi all'orca divoratrice, espressione di un desiderio aggressivo, cieco, annichilente,<sup>8</sup> è simile ma porta ad esiti narrativi immediati diversi: il matrimonio per Olimpia, la fuga finalmente speranzosa per Angelica. La via che porta all'incontro con Isabella, alla fine del canto XII passa così attraverso due figure femminili, Angelica e Olimpia, che incarnano due diversi modelli di condotta sessuale e di relazione col maschile.

### 1.1 *Angelica ed Olimpia*

Angelica e Olimpia sono dunque connesse.<sup>9</sup> La connessione più evidente sta nel corpo nudo, esposto, di Olimpia alla furia dell'orca nel canto XI che ripete il corpo esposto e poi celato di Angelica all'inizio dello stesso canto, quando la sua nudità aveva acceso Ruggiero e l'aveva spinto all'abuso (che poi non aveva commesso, per sparizione dell'oggetto del suo desiderio). Non è soltanto l'isola di Ebuda a collegare le vicende e le figure delle due

e deliziosamente indiscreto tocco di sensualità. Essa serve ad attenuare il tono drammatico del rapimento e del salvataggio e prepara alla soluzione finale dell'episodio». Sulla finalità della descrizione, che qui si ritiene differente, torneremo a breve. Si sofferma sulla descrizione di Olimpia anche MAC CARTHY 2007: 131, cogliendo l'importanza del punto di vista di Oberto.

<sup>8</sup> La storia di Proteo è in linea con la rappresentazione delle varie forme di desiderio abusante che Angelica deve sostenere (MAC CARTHY 2007: 55). La storia racconta del dio Proteo che violenta la figlia del re dell'isola e la ingravida e poi, quando il padre la mette a morte per punirla di quello che considera un errore di lei, si vendica, facendo assaltare l'isola da ogni bestia marina. Un oracolo suggerisce alla popolazione di esporre ogni giorno una vergine nuda, in sostituzione di quella uccisa; la maledizione del dio si placherà infatti solo quando ne troverà una che gli piaccia; nel frattempo un'orca divora le malcapitate esposte, incatenate a una roccia.

<sup>9</sup> Su Olimpia e una valutazione della sua vicenda si vedano BRAND 1974: 176, che vede il personaggio come un tributo alla costanza e alla castità femminile che corregge la misoginia della versione del 1521; MAC CARTHY 2007: 117-133, che valuta l'ambiguità morale della vicenda, ambiguità che riguarda sia Olimpia, sia Orlando; sulla connessione dei due personaggi a partire dall'esposizione all'orca (che riprende Ov. *Met.* IV 670-764) si vedano e osservazioni di RUGGIERO 2008.

donne: pur nella grande differenza tra i personaggi, ci sono alcuni elementi delle loro biografie che sono simili. Le somiglianze radicano nella vicenda pregressa di Angelica, quella raccontata nell'*Inamoramento de Orlando*, poi ripresa, cambiata in parte e decisamente orientata dalla prospettiva della locutrice, nel lamento che Angelica pronuncia nel canto VIII.<sup>10</sup> Anche Olimpia affida al lamento la funzione narrativa di ricapitolare la sua situazione. Quando si lamentano le due donne si trovano sole, su un'isola deserta.

Angelica vi è arrivata trasportata in acqua dal cavallo incantato dall'eremita che, a dispetto della sua apparenza venerabile, vuole abusare di lei (*OF VIII* 30-34 e 47-49). Una volta approdata, «tra scuri sassi e spaventose grotte» (*OF VIII* 37, 7) rimane «stupida e fissa», con le chiome arruffate, così immobile da sembrare di sasso (38-39). La bella donna, portata per acqua dal cavallo incantato, è immaginata come la vittima perfetta: vittima persino dell'*aura*, che non volge i suoi capelli in mille nodi, ma l'assalta «lasciva» (36, 5-6), mentre i venti e il mare, indifferenti al suo terrore, si trattengono sospesi di fronte alla sua bellezza: «stavano cheti tutti i maggior venti, / forse a tanta beltà, col mare, attenti» (36, 7-8). Poi, Angelica parla, sciogliendo «al duol la lingua, e gli occhi al pianto» (39, 8). Inveisce contro la Fortuna, che la tormenta (40), e infine passa all'enumerazione delle sue disgrazie: ha perso il regno e l'onore; la sua verginità è salva («ben con effetto io non peccai», 41, 6), ma è opinione comune su di lei («io do però materia ch'ognun dica») che «essendo vagabonda» sia anche «impudica» (41, 7-8; e sembra riecheggiare in queste parole il lamento di Sacripante nel canto I).<sup>11</sup> Infine, considera il nodo problematico della castità: la causa di tutti i mali di Angelica è appunto l'esser «tenuta bella».

Ch'aver può donna al mondo più di buono,  
a cui la castità levata sia?

<sup>10</sup> Ita Mac Carthy sottolinea come il monologo di Angelica esprima una realtà differente da quella sostenuta dal narratore, che parla assumendo la prospettiva che i cavalieri hanno sulla donna (MAC CARTHY 2007: 52-53).

<sup>11</sup> Si tratta del famoso lamento della rosa: Sacripante si lamenta del fatto che certamente qualcuno avrà avuto il privilegio di godere della verginità di Angelica prima di lui, procurando un grave danno, perché «la vergine che 'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de', / lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti / perde nel cor di tutti gli altri amanti», rimanendo amata solo da quell'uno a cui «a cui di sé fece sì larga copia» (*OFI* 43, 5-44, 2).

Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono  
tenuta bella, o sia vero o bugia.  
Già non ringrazio il ciel di questo dono;  
che di qui nasce ogni ruina mia:  
morto per questo fu Argalia mio frate;  
che poco gli giovâr l'arme incantate:

per questo il re di Tartaria Agricane  
disfece il genitor mio Galafrone,  
ch'in India, del Cataio era gran Cane;  
onde io son giunta a tal condizïone,  
che muto albergo da sera a dimane.  
Se l'aver, se l'onor, se le persone  
m'hai tolto, e fatto il mal che far mi puoi,  
a che più doglia anco serbar mi vuoi?  
(OFVIII 42-43)

La bellezza, l'effetto che questa ha sugli uomini, è la vera causa delle disgrazie che sono capitate ad Angelica:<sup>12</sup> la morte del fratello, la rovina del padre e del regno, il suo proprio andar peregrinando in solitudine, senza più una meta. Le disgrazie di Angelica risuonano, simili, anche nel lamento di Olimpia. La causa è diversa: Olimpia ha amato, e per amore di Bireno,<sup>13</sup> rifiutando il matrimonio con Arbante di Frisa, ha indirettamente provocato la morte del padre e dei fratelli uccisi tutti dal «ferro bugio» di Cimosco; ha perso ogni cosa, e questo lo ha fatto prima e indipendentemente dal tradimento di Bireno. Già nel canto IX, parlando con Orlando, Olimpia è molto lucida:

Mio padre e' miei fratelli mi son stati  
morti per lui; per lui toltomi il regno;

<sup>12</sup> Interessante sottolineare *a latere* che Angelica considera la bellezza come qualcosa che gli altri vedono in lei, non come un tratto identitario della sua persona; sia modestia o sia espressione di una più profonda coscienza di sé, è un fatto che Angelica non mostri di dare un valore assoluto alla propria bellezza; insieme a giudizi e inferenze sulla sua condotta sessuale, la bellezza è un altro oggetto del discorso («mi dicon bella»); su questo è intervenuta anche MAC CARTHY 2007: 53.

<sup>13</sup> «Io ch'all'amante mio di quella fede / mancar non posso, che gli aveva data, / e ancor ch'io possa, Amor non mi concede / che poter voglia, e ch'io sia tanto ingrata» (OFIX 26, 1-4).

per lui quei pochi beni che restati  
m'eran, del viver mio soli sostegno,  
per trarlo di prigione ho disipati.  
(OFIX 50, 1-5)

Nel canto X, dopo l'abbandono sull'isola, Olimpia può ben rimarcare risentita l'ingratitude di Bireno, ritornando sulla propria responsabilità politica della guerra, dell'uccisione dei suoi e della rovina del regno. Ma lei aveva agito per amore:

Debbo forse ire in Frisa, ove io potei,  
e per te non vi vòlsi esser regina?  
il che del padre e dei fratelli miei  
e d'ogn'altro mio ben fu la ruina.  
Quel c'ho fatto per te non ti vorrei,  
ingrato, improverar, né disciplina  
dartene; che non men di me lo sai:  
or ecco il guiderdon che me ne dai.  
(OFX 32)

Altre somiglianze connettono i due lamenti: la paura e l'auspicio di essere divorata dalle bestie feroci (dice Angelica alla Fortuna: «non recuso che mandi alcuna fera / che mi divori e non mi tenga in strazii», VIII 44, 4-6; così Olimpia, pensando di poter essere venduta come schiava, invoca «il lupo, il leon, l'orso / venga, e la tigre e ogni altra fera brava, / di cui l'ugna mi stracci, e franga il morso / e morta mi strascini alla sua cava», X 33, 3-6), l'immagine delle donne immobili come sasso: Angelica «fermossi in atto ch'avria fatto incerto / chiunque avesse vista sua figura, / s'ella era donna sensitiva e vera / o sasso colorito in tal maniera» (VIII 38, 5-8), mentre Olimpia, nella sua disperazione, alterna momenti di furia dinamica a momenti di immobilità: «or si ferma s'un sasso, e guarda il mare / né men d'un vero sasso, un sasso pare» (X 34, 7-8).

C'è un'altra somiglianza tra le figure di Angelica ed Olimpia, per la quale però è necessario scomodare il poema di Boiardo. Nell'*Inamoramento* Angelica, infatti, si chiude nella rocca di Albracà, disubbidendo al padre che aveva acconsentito alle sue nozze con Agricane:

Il patre dela dama, Galaphrone,  
*È homo antiquo et amator di pace,*  
Né col Tartaro vòl la questione,  
Che quello è un signor forte e tropo audace;  
Vòl che la figlia, contra a ogni ragione,  
Prenda colui che tanto li dispiace.  
La damigella prima vòl morire  
Che ala voglia de il patre consentire.

Ela n'è dentro Albracà fugita,  
Che longi è dal Cataio una giornata;  
Et è una roca forte e ben guarnita  
Da far a un longo assedio gran durata.  
(*In. I VI 41-42, 4*)<sup>14</sup>

Allo stesso modo Olimpia aveva opposto un netto rifiuto all'ipotesi del matrimonio con Arbante, il figlio di Cimosco. In entrambi i casi, per entrambe le donne, all'origine delle sventure sta il rifiuto ad acconsentire a un matrimonio non voluto, Angelica per esercizio di una capacità di scelta (che non coinvolge l'amore), Olimpia per amore.

Dunque, Angelica e Olimpia sono connesse: a che cosa serve esibire il legame tra i loro personaggi e le loro vicende? La tesi che qui si vuole sostenere è che esse offrano, proprio nella loro giustapposizione, limitrofa all'apparizione di Isabella, due diversi modelli di gestione del problema dell'amore e della possibilità di una condotta sessuale autonoma. Il punto focale dell'accostamento delle loro figure riguarda la gestione della loro nudità dopo essere state liberate dall'orca. Olimpia, nonostante le sue decantate bellezze, si accompagna a uomini che, finalmente, la rispettano: Orlando non manifesta nessuna forma di apprezzamento, solo vorrebbe coprirla per sollecitudine innanzitutto verso il pudore di lei (*OFXI 59*); e la rispetta anche Oberto, nonostante il narratore interpreti proprio il suo sguardo nel fare la rassegna delle bellezze di Olimpia: immediatamente dopo la descrizione, infatti, il narratore dichiara Oberto innamorato (*XI 72*). Ma in cosa si traducono per Oberto l'attrazione fisica e l'amore? Innanzitutto, di fronte alla donna egli «si studia con-

<sup>14</sup> Le citazioni dall'*Inamoramento de Orlando* sono tratte dall'edizione BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tisconi Benvenuti] (d'ora in poi *In.*).

solarla e darle speme / ch'uscirà in ben il mal ch'ora la preme» (XI 72, 7-8); poi promette di esserle alleato e di riportarla in Olanda, di combattere il traditore e di usare in questo tutta la potenza d'Irlanda, di cui è re; intanto – ed è interessante che le due azioni siano contemporanee – mentre la consola e rassicura, la riveste (XI 73). Nella sua tragica vicenda Olimpia, dunque, viene a contatto con uomini che sono capaci di essere suoi alleati senza altre implicazioni (Orlando) o alleati solleciti nonostante – o proprio perché – sono anche innamorati (Oberto).

Nel caso di Angelica, l'esperienza dopo la liberazione è molto diversa. Non si trova ad avere a che fare con uomini maturi e assennati, ma con un giovane in formazione, per quanto di solito di buon carattere. Nonostante sia stato ammaestrato da Astolfo, abbia fatto l'esperienza di Alcina, sia poi stato liberato dall'incantesimo della maga per opera dell'anello e grazie all'intraprendenza di Melissa (il lavoro cooperativo di Melissa e Bradamante aveva portato al recupero dell'anello), nonostante il periodo passato presso Logistilla, dove aveva imparato a governare l'ippogrifo, Ruggiero di fronte ad Angelica non resiste: vuole averla; la porta vicino a un boschetto e lì armeggia impacciato per togliersi l'impedimento dell'armatura. È come un orso di fronte al miele, Ruggiero, del tutto separato dalla ragione; anche a Bradamante non pensa più (XI 1-2). Gabriele Bucchi sottolinea bene come l'episodio segni, attraverso Ruggiero, «uno dei momenti più sintomatici della tensione esistente tra orizzonte ideale e orizzonte reale della vita morale dei personaggi del *Furioso*». <sup>15</sup> Da una parte si colloca infatti l'orizzonte ideale del percorso educativo del giovane, dall'altro la realtà del desiderio erotico, di cui il narratore assume la prospettiva («Qual raggion fia che 'l buon Ruggier raffrene, / sì che non voglia ora pigliar diletto / d'Angelica gentil» XI 2,1-3), utilizzando l'ironia come strumento distanziante e conoscitivo: così, l'ironia «diventa lo strumento retorico-filosofico con cui Ariosto può far coesistere questi due orizzonti morali, ideale e reale, rendendo accettabile e conoscitivamente fecondo per il lettore il repentino mutamento di prospettiva tra i due». <sup>16</sup> Se dunque è nei fatti raro che la ragione sappia frenare le passioni e chiunque, foss'anche il filosofo Zenocrate, avrebbe fatto lo stesso, l'autore della storia ha messo in mano ad Angelica la via di fuga. L'effetto dell'anello consente di costruire la situazione comica in cui la statura eroica di Ruggiero

<sup>15</sup> BUCCHI 2016: 267-268.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

viene abbassata e nello stesso tempo consente il recupero da parte di Angelica di quel sorriso giocoso che la accompagnerà in molte delle avventure successive. Il narratore racconta le mirabili imprese che la donna aveva compiuto con l'anello:

Questo è l'annel ch'ella portò già in Francia  
la prima volta che fe' quel camino  
col fratel suo, che v'arrecò la lancia,  
la qual fu poi d'Astolfo paladino.  
Con questo fe' gl'incanti uscire in ciancia  
di Malagigi al petron di Merlino;  
con questo Orlando et altri una matina  
tolse di servitù di Dragontina;

con questo uscì invisibil de la torre  
dove l'avea richiusa un vecchio rio.  
A che voglio io tutte sue prove accôrre,  
se le sapete voi così come io?  
Brunel sin nel giron lel venne a tôrre;  
ch'Agramante d'averlo ebbe disio.  
Da indi in qua sempre Fortuna a sdegno  
ebbe costei, fin che le tolse il regno.  
(OF XI 4-5)

Si tratta di due ottave riassuntive delle puntate precedenti, che, sottolinea il narratore, non vale quasi la pena richiamare, tanto si presuppone siano note al pubblico; l'anello, che le era stato sottratto da Brunello in *In. II v 30-33*, ora le torna al dito, permettendo di connettere la storia presente all'antefatto e di riportare il personaggio nella condizione precedente al furto e alle persecuzioni della Fortuna. L'Angelica spaventata del *Furioso*, perseguitata, tradita, abusata<sup>17</sup> ora si riconnette con l'Angelica boiardesca in un punto

<sup>17</sup> Angelica, infatti, scampa ai desideri di Sacripante per intervento fortuito di Bradamante (canto I), scampa a Rinaldo impegnato nel combattimento con Sacripante (canto II); scampa anche all'eremita (VIII 30 ss.), che la perseguita con espedienti magici e infernali, fino a spingere la sua cavalcatura a immergersi in mare e ad approdare in un luogo solitario, a farla cadere addormentata e a tentare di abusare di lei. Infine riesce a scampare anche il pericolo dell'orca, per intervento di Ruggiero, un salvataggio a quanto pare non gratuito. Sulla funzione della comparsa di Angelica fin dal primo canto è utile richiamare le considerazioni di Brusciagli, che indica

dell'*Inamoramento de Orlando* che l'aveva vista particolarmente autonoma e intraprendente.<sup>18</sup> Il narratore ricorda, infatti, principalmente episodi che appartengono al canto I XIV dell'*Inamoramento*, dove, grazie all'anello, Angelica era partita nottetempo da Albracà per cercare aiuto e salvare la rocca e i suoi abitanti e sé stessa dalla furia di Agricane; era evasa dalla prigione del vecchio che catturava le donne per darle in tributo al re d'Orgagna e poi aveva liberato Orlando e altri cavalieri (tra cui figura, curiosamente, un Oberto del Leone, su cui Boiardo si sofferma, e di cui lo sposo onesto di Olimpia porta il nome) dalla prigionia della maga Dragontina. L'anello, in quell'episodio, aveva funzionato come una sorta di passaggio, un portale che aveva traghettato i paladini dalla dimensione epica tradizionale a quella dell'epica innamorata che si compie nella guerra intorno ad Albracà.<sup>19</sup>

Anche qui, nel *Furioso*, l'anello di Angelica funziona come un collegamento tra una e un'altra dimensione; non collettiva, questa volta, ma personale (anche se esemplare). Potendo sottrarre il suo corpo alla vista, Angelica ora ha i mezzi per difendersi e dunque per decidere autonomamente di sé, dove andare e cosa fare. Innanzitutto, cerca un luogo dove riposare:<sup>20</sup> e abbiamo ragione di credere che giri per le campagne invisibile e nuda fino a giungere alla grotta del pastore e al suo pascolo di giumente e prendersi un momento di riposo («Angelica quel dì lunga dimora / là dentro fece, e non fu vista ancora», XI 10, 7-8); solo dopo «essersi posata assai [...] in certi rozzi drappi avvilupposi» (11, 2-3). E nel prendere tra tutte la giumenta più bella, «allora allora se le fece inante un pensier di tornarsene in Levante» (12, 7-8); era un pensiero antico che ora le si affaccia di nuovo prepotente: vuole a casa sua, adesso che può farlo, può anche deciderlo, recuperare anche lei un «camin dritto» (come Bradamante in *OFI* 64, 5) verso una sua meta.<sup>21</sup>

il personaggio come capace fin dalla sua comparsa di far «esplodere le contraddizioni del codice cavalleresco, denudando [...] la violenza sotterranea di quella ideologia» (BRUSCAGLI 2003: 68).

<sup>18</sup> Sulla connessione tra il poema di Boiardo e quello di Ariosto seguendo i destini dei personaggi, si veda BRUSCAGLI 2003: 64-73.

<sup>19</sup> Sono intervenuta sul canto I XIV dell'*Inamoramento* in occasione dell'appuntamento ferrarese delle letture canto per canto del poema.

<sup>20</sup> Sull'ambientazione pastorale di questo momento di pausa e di riposo del personaggio e in cui avviene l'importante, nuova, vestizione che ne segna forse anche il rinnovamento, con abiti umili, si veda SANTORO 1989: 130.

<sup>21</sup> Il proposito di Angelica (che in realtà vuole tornare a casa fin dal I canto, ma è significativo che ora il proposito appaia più solido) viene ribadito anche in *OF* XII 23. Marco Santoro individua nella «fuga» la cifra principale del personaggio nel *Furioso*, che lo porta a un progressivo processo di «straniamento [...] da un mondo

L'Angelica che fa la sua apparizione di qua e di là, fino al suo incontro con Medoro, ha recuperato lo spirito boiardesco del suo personaggio. Con l'idea di farsi accompagnare in oriente, riflette a lungo su quale dei paladini prigionieri nel palazzo di Atlante faccia al caso suo; non Orlando, perché «se sua guida il fa, sel fa signore» (XII 27, 4); meglio Sacripante, che «depor, quando le piaccia, potrà, se ben l'avesse posto in cielo» (28, 1-2). Libera – suo malgrado – non uno ma tre paladini dal palazzo di Atlante, si sottrae alla loro vista, ride di loro (XII 36, 7); decide che, alla fine, non ha bisogno di nessuno, perché le basta l'anello:

Come che fosse il suo primier disegno  
di voler seco Orlando o Sacripante,  
ch'a ritornar l'avessero nel regno  
di Galafron ne l'ultimo Levante;  
le vennero amendua subito a sdegno,  
e si mutò di voglia in uno instante:  
e senza più obligarsi o a questo o a quello,  
pensò bastar per amendua il suo anello.  
(OF XII 35)

Ruba poi per un gioco innocente l'elmo di Orlando («ben con pensier di non tenerlo molto» 52, 8-53, 1; «ha ben di darlo al conte intenzione, / se ne vuole in prima pigliar gioco» 53, 2), e si dirige da sola verso oriente: «Più volte ascosa andò, talor paese; / secondo era oportuno, infra la gente. / Dopo molto veder molto paese, / giunse in un bosco...» (65, 3-6). Angelica sceglie, gioca, decide in che direzione andare; è soggetto d'azione e questo suo andare la porta in quel bosco dove incontra il giovane ferito e se ne innamora; a Medoro Angelica consente l'accesso al suo corpo: a lui «la prima rosa / coglier lasciò non ancor tocca inante» (OF XIX 33, 1-2).<sup>22</sup>

in cui ella non ha più alcun ruolo e, più profondamente “straniamento” dalla storia» (SANTORO 1989: 118). Da questo senso di straniamento affiora l'idea del ritorno.

<sup>22</sup> Sulla svolta che il recupero dell'anello consente nel personaggio concordano molti studi; si veda in particolare SANTORO 1989: 121-122, in cui lo studioso rifiuta di giudicare la decisione di Angelica di andare da sola in levante sotto l'etichetta della volubilità, ma piuttosto come «esplosione di un processo di affrancamento»; SHEMEK 1998: 65-66; MAC CARTHY 2007: 45-69, che però interpreta Angelica come soggetto di desiderio solo a partire dal suo innamoramento per Medoro; qui si fa coincidere la soggettività con la possibilità di deci-

La vicenda di Angelica parte dallo stesso punto – il corpo nudo esposto all’orca – e offre una soluzione narrativa diversa rispetto a quella che riguarda Olimpia: le donne per acquisire e mantenere il proprio posto nel mondo devono fare affidamento su rapporti amorosi ben regolati; in alternativa, c’è la magia dell’anello. Se l’amore passa per gli occhi, se gli uomini non sanno temperare i propri istinti con la ragione, se l’amore è insania, l’unico modo per sottrarsi e recuperare capacità di scelta e autoregolazione è la sottrazione del corpo alla vista, a quell’occhio, inevitabilmente maschile, che le guarda, le desidera, le perseguita, le rappresenta.<sup>23</sup> La giustapposizione e il dialogo tra l’episodio di Angelica e quello di Olimpia è un esito dell’ultimo *Furioso*: qual è la funzione dell’aggiunta degli episodi di Olimpia nella riflessione sulla castità? L’attenzione si concentra naturalmente sull’episodio duplicato: le due esposizioni all’orca con salvataggio, le due nudità piene di bellezze, le reazioni diverse degli uomini, la posizione che le due donne assumono rispetto agli uomini. Certo, Angelica sceglie per sé dapprima la libertà e poi l’amore; Olimpia invece accetta scelte altrui; l’azione anche un po’ paternalistica, però, si risolve tutta a suo vantaggio e sembra correggere l’autonomo, esuberante e scanzonato recupero di sé che compie Angelica. Sembra aprire verso soluzioni più miti e pacate, di collaborazione tra donne e uomini, specie quando una donna ha anche una posizione pubblica, come è il caso di Olimpia. Olimpia non mette in discussione Angelica: le due donne incarnano due diverse possibilità di azione che necessariamente sono relazionali. Angelica ha incontrato solo uomini interessati ad un rapporto proprietario e/o abusante, è scappata fino a conquistare il suo spazio di libertà attraverso una necessaria invisibilità (che è comunque una forma di cancellazione). Olimpia ha trovato in Oberto non solo l’innamorato, ma anche l’alleato, realmente interessato al ripristino della sua posizione e delle sue fortune. Un’autodeterminazione mite, quella di Olimpia, che non sembra avere voce in capitolo sul suo ultimo destino matrimoniale; ma che aveva dimostrato in passato, scegliendo Bireno, di

dere per sé; si veda anche ZATTI 2016b: 295-297. Nicola Catelli, in un seminario al Dottorato in Scienze del Testo della Sapienza Università di Roma e poi nel saggio *Oltre l’involucro del racconto*, pubblicato in questo stesso fascicolo (pp. 99-134), parla di «lieto fine» del «romanzo» di Angelica: l’anello permette al personaggio di uscire da quello che Catelli definisce il «poema prigioniero». Ringrazio l’autore per aver potuto aver accesso al testo in anteprima.

<sup>23</sup> Conclude Marco Santoro: «il personaggio di Angelica acquista perciò, a nostro avviso, una misura esemplare di protesta, di contestazione e di riscatto» (SANTORO 1989: 124).

saper ben portare avanti le sue decisioni, contro tutti.<sup>24</sup> Il suo sembrerebbe una sorta di silenzio assenso. Il testo mette bene in luce la convenienza politica dell'unione tra Olimpia e Oberto: Orlando ne è contento, sia perché confida che Bireno (il seduttore-traditore) sarà punito, sia perché non dovrà essere lui stesso a farlo e potrà proseguire nella ricerca di Angelica. Oberto re d'Irlanda fa per Olimpia molto più del dovuto (XI 78,7-8): toglie a Bireno l'Olanda e la Frisa, fa ribellare la terra di lui, la Selandia, e lo uccide. Il finale sottolinea l'indubbio vantaggio per Olimpia, ottenuto grazie al nuovo legame, amoroso e politico, con Oberto: «Olimpia Oberto si pigliò per moglie, / e di contessa la fe' gran regina» (80,1-2).<sup>25</sup>

Le storie di Olimpia e di Angelica, con i loro modelli contrapposti, e controversi, aprono alla vicenda esemplare di Isabella, che incarna un altro modello di castità e di virtù. L'alleanza profonda di Bradamante con lei costruisce nella guerriera la figura della donna perfetta e perfettamente capostipite di una genealogia legittima.<sup>26</sup>

## 1.2 *Isabella*

Che cosa sappiamo di Isabella? La sua prima apparizione si colloca alla fine del canto XII: cercando Angelica, Orlando «com'era uscito di se stesso / uscì di strada» (OF XII 86) e trova in sua vece la giovane e lacrimosa Isabella, sotto la custodia della vecchia Gabrina; la fanciulla abita in una sorta di camera sotterranea, o cripta, o luogo di sepoltura (un luogo

<sup>24</sup> In linea con l'interpretazione di Olimpia che qui si propone, anche Santoro ha parlato di «due caratteri fondamentali (e complementari) della personalità di Olimpia: la razionalità e la forte determinazione [...] una razionalità che si esercita, in un impari e a volte disperato confronto con l'egemonico imperio della passione e con l'ostilità degli altri, nel corso di tutta la storia» (SANTORO 1989: 290-291).

<sup>25</sup> Sulla vicenda di Olimpia, in particolare sul parallelismo tra i personaggi di Orlando e Ruggiero cfr. SANTORO 1989: 178-187; forzando un po' una lettura ironica delle parole del narratore, Santoro interpreta il comportamento di Orlando come «una condotta dettata più che dall'ideale cavalleresco, dalla dominante ossessiva presenza dell'immagine di Angelica» (ivi: 287).

<sup>26</sup> WEAVER 2016: 94-95 guarda l'eccellenza di Bradamante come capacità di governare in autonomia, in assenza del marito e segnala «l'importanza di Bradamante nella trama encomiastica, la sua simbolica androginia e l'uso che Ariosto fa di questa figura femminile per esprimere nel poema idee di tanto peso politico e personale sembrerebbero chiari segni della filoginia del poema».

connesso con la morte, sembrerebbe, un «angusto spiraglio» che conduce a una «capace grotta», una «tomba» dove «la viva gente sta sepolta», *OF XII 90*).

In mezzo la spelonca, appresso a un fuoco,  
era una donna di giocondo viso;  
quindici anni passar dovea di poco,  
quanto fu al conte, al primo sguardo, avviso;  
et era bella sì, che faceva il loco  
salvatico parere un paradiso;  
ben ch'avea gli occhi di lacrime pregni,  
del cor dolente manifesti segni.  
(*OF XII 91*)

Isabella è la narratrice in prima persona della propria storia nel canto successivo.

Isabella sono io, che figlia fui  
del re mal fortunato di Gallizia.  
Ben dissi fui; ch'or non son più di lui,  
ma di dolor, d'affanno e di mestizia.  
Colpa d'Amor: ch'io non saprei di cui  
dolermi più che de la sua nequizia;  
che dolcemente nei principii applaude,  
e tesse di nascosto inganno e fraude.  
(*OF XIII 4*)

La voce di Isabella risuona in un luogo sotterraneo, se non propriamente infernale sicuramente connesso alla morte. Parla con le parole della Francesca di Dante: dice all'inizio che avrà «del parlar [...] supplizio», e vuole rendere nota ad Orlando la «prima radice» del suo male.<sup>27</sup> Sebbene sia molto giovane, fragile e vulnerabile, Isabella dimostra di essere diretta al suo scopo: desidera Zerbino e non si lascia dissuadere dalla difficoltà dell'impresa.<sup>28</sup> Il suo rapimento consensuale, avvenuto a costo dell'uccisione di molti dei suoi («de

<sup>27</sup> Si veda Dante, *Inf.* V 121-122 e 124-125; sul contatto intertestuale, cfr. MATARRESE 2016: 346-348.

<sup>28</sup> SANTORO 1989: 288-289 rileva le somiglianze tra l'innamoramento di Olimpia («La bellezza e l'età ch'in lui fioriva / e li non più da me sentiti amori / con poca guerra me gli fer captiva», *OF IX 23, 1-3*) e quello di

la famiglia ignuda e disarmata / altri fuggiro, altri restaro uccisi» *OF XIII* 14, 3-4), è perseguito senza tentennamenti e le difficoltà del viaggio non la distolgono dal suo proposito:

Così da la mia terra io mi divisi,  
con quanto gaudio non ti potrei dire,  
sperando in breve il mio Zerbin fruire.  
(*OF XIII* 14, 6-8)

Il suo movimento nello spazio narrativo segue i rivolgimenti della Fortuna, ma il suo desiderio – come quello di Bradamante – è diretto, orientato verso la meta. Messa in salvo dopo una terribile tempesta che aveva ucciso quasi tutto l'equipaggio della nave, Isabella rende grazie «all'eterna Bontade, all'infinito Amor» non di aver avuto salva la vita, ma «che non m'avessi dal furor marino / lasciato tor di riveder Zerbin» (*OF XIII* 18, 5-8). Qui, come Angelica che si era ritrovata «fra scuri sassi e spaventose grotte» (*VIII* 37, 7), Isabella e i pochi uomini con lei approdano in un luogo deserto:

Non sono, ove scendiamo, i liti pesti  
d'alcun sentier, né intorno albergo appare;  
ma solo il monte, al qual mai sempre fiede  
l'ombroso capo il vento, e 'l mare il piede.  
(*OF XIII* 19, 5-8)

Nuovamente una bella donna è esposta ai colpi di Fortuna, e tra le calamità c'è il desiderio degli uomini di possederla. Accade dunque che, in barba ai benefici ricevuti, Odorico, l'amico di Zerbin che doveva condurgli Isabella, cerca di approfittare di lei. Uccide Corebo di Bilbao («che gentile era e cortese», 25, 1) quando tenta di opporsi alle sue intenzioni. Ma qui deve fare i conti con la bellicosa ostinazione dell'oggetto delle sue brame. Isabella è disposta a combattere per preservare la propria castità:

Poi che gittar mi vidi i prieghi invano,  
né mi sperare altronde altro soccorso,

Isabella («Il qual poi che far pruove in campo vidi / miracolose di cavalleria, / fui presa del suo amore; e non m'avidi, / ch'io mi conobbi più non esser mia» *XIII* 7, 1-3): un'ulteriore felice connessione tra i personaggi femminili nel gruppo di canti in esame. Lo studioso mette anche in luce la somiglianza della situazione tra Olimpia promessa ad Arbante figlio di Cimosco e Bradamante promessa a Leone (*SANTORO* 1989: 289-290)

e che più sempre cupido e villano  
a me venìa, come famelico orso;  
io mi difesi con piedi e con mano,  
et adopra'vi sin a l'ugne e il morso:  
pela'gli il mento, e gli graffiai la pelle,  
con stridi che n'andavano alle stelle.  
(OF XIII 28)

La giovane Isabella non è una guerriera e non combatte con le armi; come fanno le donne, lotta con mani, piedi, unghie e denti contro al «famelico orso», reagisce con coraggio e aggressività; anche Angelica aveva dovuto affrontare il desiderio di Ruggiero che «a guisa d'orso / che dal mel non sì tosto si distolga» (XII 1, 5-6), e la similitudine costituisce un ulteriore contatto tra le due situazioni. Le grida di Isabella attirano la «turba» dei briganti che interviene, almeno in quella occasione «adiutrice» (30, 1-2).

Lo stesso canto che contiene la presentazione di Isabella e le sue prime avventure ha un secondo personaggio femminile, Bradamante, che accoglie da Melissa, nel tragitto che la porta al castello di Atlante, la descrizione della discendenza femminile di casa d'Este. Il canto XIII dunque riprende la linea del ragionamento iniziata nel canto VII con il campionario delle donne perseguitate (Angelica, Olimpia, Isabella), offrendo il racconto di un ulteriore esempio di conservazione della castità; suggella l'accostamento tra Isabella e Bradamante in connessione alla genealogia estense, specie di quella femminile. Tale accostamento verrà ribadito nel canto XXIX, quello della morte di Isabella e nel canto XXXV, quello della sua vendetta per mano di Bradamante.

## 2. LE ARMATURE DELLA VERGINITÀ

### 2.1. *Bradamante e Isabella*

La giovane Isabella ha la possibilità, nel suo breve arco biografico, di ricongiungersi con Zerbino e di vederlo morire poi tra le sue braccia, raccogliendo il suo ultimo respiro, come

aveva fatto Anna con la sorella Didone (*Aen.* IV 684-685).<sup>29</sup> Nel morire Zerbino la prega di non uccidersi e di affidarsi nuovamente a Dio, che l'avrebbe forse scampata, come già aveva fatto:

Dio vi provvederà d'aiuto forse,  
per liberarvi d'ogni atto villano,  
come fe' quando alla spelonca torse,  
per indi trarvi, il senator romano.  
Così (la sua mercé) già vi soccorse  
nel mare e contra il Biscaglin profano:  
e se pure avverrà che poi si deggia  
morire, allora il minor mal s'elleggia.  
(OFXXIV 84)

Il più grande cruccio di Zerbino era stato quello di lasciare la donna sola «senza guida», e senza sapere «in man di cui»: il pensiero di averla «così lasciata» esposta e vulnerabile è la pena più grande. La affida alla bontà divina che tante volte l'aveva soccorsa: e così facendo enumera in ordine temporale inverso i pericoli cui Isabella è scampata, in modo che l'ultimo sia il «Biscaglin profano», cioè il fido Odorico, che poi lo ha tradito. A una nuova profanazione sta infatti per andare incontro Isabella; e morire sarà il male minore che lei stessa sceglierà.

Alla morte di Zerbino, Isabella viene rapita da Rodomonte, che si accende di lei. Vorrebbe persuaderla a concederglisi, ma la fanciulla prosegue dritta nel suo «proponimento»:

Fa ne l'animo suo proponimento  
di darsi con sua man prima la morte,  
che 'l barbaro crudel n'abbia il suo intento,  
e che le sia cagion d'errar sì forte  
contra quel cavallier ch'in braccio spento  
l'avea crudele e dispietata sorte;

<sup>29</sup> Il motivo è anche ovidiano, cfr. *Ars* III 743-746; *Met.* VII 860-861.

a cui fatto have col pensier devoto  
de la sua castità perpetuo voto.  
(OFXXIX 11)

Amore e religione si intrecciano in questo nuovo voto di castità, che si erge come primo scudo volontaristico di fronte all'abuso: un voto di castità intransigente ed estremo che non contempla scusanti, nemmeno in caso di violenza. Il secondo scudo è fatto di parole. Per scongiurare definitivamente il pericolo di essere violentata, infatti, Isabella escogita un piano: fa credere a Rodomonte di conoscere la formula di un'acqua straordinaria che, applicata sul corpo, renderà il guerriero invulnerabile per un mese intero.

Ho notizia d'un'erba, e l'ho veduta  
venendo, e so dove trovarne appresso,  
che bollita con elera e con ruta  
ad un fuoco di legna di cipresso,  
e fra mano innocenti indi premuta,  
manda un liquor, che, chi si bagna d'esso  
tre volte il corpo, in tal modo l'indura,  
che dal ferro e dal fuoco l'assicura.  
(OFXXIX 15)

Rodomonte accetta: più che violare Isabella, preferisce diventare inviolabile; al posto di prendere la verginità della fanciulla, sceglie per sé un'altra forma di "verginità", la non penetrabilità del proprio corpo.<sup>30</sup> Isabella dunque raccoglie le erbe, le lavora e prepara la mistura; Rodomonte non la lascia un attimo («a tutta l'opra e a tutti quei misteri / si trova ognor presente il re di Algeri», OFXXIX 20, 7-8). Giunto il momento, mentre Rodomonte aveva in corpo una grande quantità di vino, Isabella gli fa la proposta finale: a lui che voleva fare esperienza del suo corpo di vergine sullo stesso corpo propone di provare l'efficacia del «felice liquor».

e disse a Rodomonte: «Acciò che paia  
che mie parole al vento non ho mosse,

<sup>30</sup> L'interpretazione della vicenda di Isabella deve al lavoro di ASCOLI 2010, in particolare dalla sua analisi degli episodi del duello tra Sacripante e Bradamante nel canto I e della morte di Isabella nel canto XXIX.

quella che 'l ver da la bugia dispaia,  
e che può dotte far le genti grosse,  
te ne farò l'esperienza ancora,  
non ne l'altrui, ma nel mio corpo or ora.

Io voglio a far il saggio esser la prima  
del felice liquor di virtù pieno,  
acciò tu forse non facessi stima  
che ci fosse mortifero veneno.  
Di questo bagnerommi da la cima  
dal capo giù pel collo e per lo seno:  
tu poi tua forza in me prova e tua spada,  
se questo abbia vigor, se quella rada».  
(OF XXIX 23-24)

Isabella si cosparge il corpo con la preparazione e gli offre il collo «ignudo» (25, 2). Senza indugio, Rodomonte le colpisce il collo con la spada e le taglia la testa. Com'è noto, volando via dal corpo, la testa riesce ancora a far risuonare per tre volte il nome di Zerbino. L'«atto incomparabile e stupendo» muove Dio a formulare una promessa: d'ora in poi il nome di Isabella sarà portato solo da chi avrà «sublime ingegno» e sia «bella, gentil, cortese e saggia» (29, 2-3). L'esempio di eccezionale virtù recupera così il motivo encomiastico, che appartiene al lato “ufficiale” del poema.

Rimane ora da connettere la figura di Isabella, nuovamente, a quella di Bradamante. La prima connessione è chiara: nel canto XXXV Bradamante vendica Isabella, combatte contro Rodomonte e lo umilia. Ma c'è una connessione più sotterranea che ha a che fare con l'esposizione, il nascondimento o la sottrazione del corpo, che sono azioni cruciali – lo abbiamo visto nel caso di Angelica e si può intuire funzionino anche con Bradamante – quando in gioco ci sia la guerra delle donne per preservare la castità (castità, nella prospettiva specifica della società del tempo e dunque maschile, come forma specifica di autodeterminazione).

Isabella offre il suo collo *come se fosse vestita* di un'armatura invulnerabile. In realtà, la vulnerabilità è la sua invulnerabilità: muore e così può conservare un'altra for-

ma di corpo simbolicamente non vulnerato, e ormai, *post mortem*, invulnerabile: il corpo vergine. Offrendosi a Rodomonte, non si offre come donna, ma come se fosse un guerriero armato, dove l'armatura è costituita appunto dal «felice liquor»; dunque il colpo che le toglie la testa e la vita può essere inteso, anche, come uno dei colpi abituali che concludono gli scontri cavallereschi. La figura di Isabella, del tutto femminile, una giovane donna non particolarmente forte, può essere paragonata, per un momento, una donna guerriera. Come guerriera e come donna Bradamante la vendica, nel canto XXXV. Per sostenere questo punto e mostrare come Ariosto stia giocando con un immaginario noto e condiviso che rappresenta la vulnerabilità/invulnerabilità delle donne guerriere, vale la pena richiamare alla memoria una figura della tradizione, quella dama Rovenza, armata di martello, che Rinaldo sconfigge e uccide tagliandole la testa.<sup>31</sup> L'esempio di Rovenza ha un duplice scopo: mostrare come anche in presenza di un'armatura, se una donna si presenta come tale sul campo lo scontro viene sessualizzato (come avverrà anche nel duello tra Rodomonte e Bradamante); così, il ferimento e l'uccisione di Rovenza rimandano alla sua vulnerabilità di donna, alla sua penetrabilità. Il secondo obiettivo è quello di mostrare come questo modello venga rovesciato nell'episodio di Isabella. Entrambe le donne perdono la testa: ma l'una, Rovenza, è violata in un suo punto debole, penetrabile, e perciò sconfitta e decapitata; l'altra, Isabella, finge di essere "armata" degli effetti del liquore, offre il collo nudo, la sua vulnerabilità, alla spada per ottenere per sé un corpo inviolato e non più violabile.

## 2.2. Rovenza e Isabella

Un libro di Rovenza è tra i titoli che Isabella d'Este, non ancora ventenne, richiede a Giorgio Brugnolo. Nel breve poema stampato a Venezia per Luca di Domenico nel 1482,<sup>32</sup> Rovenza è una fanciulla pagana, figlia di re, dal cuore pieno di audacia e di sete di vendetta e, come arma, un terribile martello:

<sup>31</sup> Su Rovenza e le opere che ne parlano si veda PERROTTA 2017; ed EAD. 2021; per l'utilizzo della sua figura nell'*Inamoramento de Orlando*, in particolare come modello di Marfisa, EAD. 2023.

<sup>32</sup> Le citazioni sono tratte da questa edizione; l'adeguamento grafico e la punteggiatura sono miei.

In questo tempo ch'è 'l cuor copioso  
per disfare Carlo e-lla sua legione  
in Soria una dona con riposo  
fiolla de uno re che in suo sermone  
per una dea se fazea adorare:  
damma Roenza questa se fa chiamare.

La qual iera de forza smezurata  
e per arme portava uno martelo  
questa donzella tutta isfrenata.  
(*Rovenza*, IV 20, 3-21, 3)

Rovenza, però, è anche giovane e bella, e tiene alla sua verginità, che fa sorvegliare di notte da un manipolo di guardie personali. Le guardie devono stare attente che la regina non sia oltraggiata; interpreto il verbo «oltrazare» come ledere una persona nell'onore e nell'integrità fisica, infliggere un danno; per una donna che dorme, durante la massima espressione della sua vulnerabilità, il verbo equivale a 'violentare':<sup>33</sup> dopotutto, specie quando dorme, Rovenza è anche una fanciulla.

E poi signori che l'èbe manzato  
fece stamenti assai sonare  
e molti cavalieri zascuno armato  
ella se fazea intorno intorno stare  
dai qual era per certo guardato  
da chi la volese signori oltrazare  
e poi a-lleto andò sotto el pavione:  
i vinti armati la guardavan per raxone.  
(*Rovenza*, V 61)

Il binomio invulnerabilità/vulnerabilità ci permette, già nel poema anonimo, di sovrapporre l'asse rappresentativo del guerriero e quello della fanciulla vergine. Lo stesso asse gioca un ruolo particolare nella morte di Rovenza: il doppio senso della guerra e dell'erotismo

<sup>33</sup> *Grande dizionario della letteratura italiana*, vol. XI, s.v.

era presente anche nella sua morte, così come il legame tra verginità e invulnerabilità delle donne guerriere. Anche nelle donne guerriere la capacità generativa è sempre al centro della rappresentazione.

Vale quindi la pena soffermarsi sul personaggio di Rovenza e vedere il processo che conduce alla sua morte, come narrato nel breve poema ha suo nome nel titolo. Poiché Rovenza appare imbattibile, Rinaldo decide di usare un trucco per farla morire: si finge morto, nascondendosi tra gli altri caduti in battaglia. Quando Rovenza lo trova, gioisce, e poi si volta, facendo per andarsene. A quel punto Rinaldo apre gli occhi e vede un dito di carne scoperta sulla gamba di lei, perché il gambale dell'armatura è troppo corto; prende la spada e colpisce proprio in quel punto, tagliandole il piede, poi le slaccia l'elmo e, scoprendole il collo, le taglia la testa.

Rinaldo sfrutta due aspetti tradizionali del suo personaggio: l'astuzia, necessaria quando la forza fallisce, e la sua esperienza con le donne, la sua capacità di seduzione. Questi due aspetti lo predispongono a un'inversione di ruoli: accetta di sdraiarsi mentre l'altro, il nemico, una donna, gli sta di fronte. Il dito di carne scoperto corrisponde alla parte vulnerabile di Rovenza, quella che è - propriamente e simbolicamente - penetrabile. Rovenza viene decapitata e "perde" l'attributo fallico del martello.

e Renaldo el baron ha guardato  
una suo schiniera di gamba con sua veleta  
vede che curta era un poco da un lato,  
forsi un dedo dilla gamba iscoperta:  
apresso i piè el baron saputo  
alzò per traverso el brando arguto.

Fra la scheniera zonse el brando  
e taiolli el pè quel cavaliero  
e poi se viene tosto maginando  
*«Loldato sia dio a tal mistiero».*  
La dona cridò «Macon!» chiamando,  
pareva un demonio al so dolor maniero.

Renaldo l'elmo de testa sì deslazava  
e con Fusberta la testa li taiava.

Dicendo: «Va', ch'io te comando a Macone  
or vai presto al compagno Apollino  
e con superbia el so martello pione.  
(*Rovenza*, IX 5-7, 3)

Per Rinaldo, decapitare Rovenza significa ristabilire l'ordine: l'uomo ha il martello, la donna è vulnerabile e giace ferita, poi morta. Se si cerca di sovrapporre lo schema della morte di Rovenza a quello di Isabella, numerosi sono gli elementi che non combaciano. Ma forse possiamo anche concentrarci su alcuni punti di contatto: innanzitutto, sia per Rovenza sia per Isabella la conservazione della verginità è una questione di grande importanza, entrambe hanno il fermo proponimento di non essere oltraggiate. Tra Rovenza e Isabella esiste lo stesso rapporto che esiste tra Bradamante e Isabella: entrambe vergini, Rovenza e Bradamante portano la loro verginità all'esterno, nell'invincibilità della loro armatura; l'inespugnabilità di Isabella coincide con la sua invincibile verginità. Terzo e ultimo punto: Rovenza e Isabella perdono la testa; è interessante che il testo anonimo sia così preciso da rappresentare il gesto topico di Rinaldo che slaccia l'elmo di Rovenza prima di decapitarla: il collo, infatti, deve essere nudo per procedere con successo, così come Isabella offre il suo collo «ignudo» all'avversario. Rovenza perde il martello, la sua battaglia e la vita; anche Isabella viene uccisa, però ottiene la sua vittoria proprio con la decapitazione: il suo corpo troncato è, a livello simbolico, illeso e ha ottenuto, nella morte, l'invulnerabilità che cercava.

### *2.3 La vendetta di Bradamante*

Quando Bradamante incontra Fiordiligi che cerca qualcuno che liberi il suo amato Brandimarte dalla prigionia di Rodomonte, non sa nulla del destino di Isabella. È Fiordiligi stessa che glielo racconta e attiva la solidarietà che muove Bradamante, donna, a vendicare un'altra donna. Le donne guerriere hanno la possibilità di celare o svelare la propria ap-

partenenza di genere: Bradamante tiene celata la propria identità a Sacripante nel canto I, mentre qui decide di rivelarla fin dal primo momento. È parte della vendetta che Rodomonte sia sconfitto proprio da una donna.

E di mia man le fia più grato il dono,  
quando, come ella fu, son donna anch'io:  
né qui venuta ad altro effetto sono,  
ch'a vendicarla; e questo sol disio.  
(OFXXXV 43, 1-4)

Rodomonte, recidivo, subito legge l'esser donna di Bradamante come una disponibilità a compiacerlo, dato, tra l'altro, che lui è «di tal valor [...] di tal nerbo» che lei non deve avere «d'andar di sotto a sdegno» (47, 1-2). L'idea di donna di Rodomonte e quella di Bradamante evidentemente non coincidono: le armi e l'atteggiamento di Bradamante sono per Rodomonte un rovesciamento di ciò che si conviene («s'a te tocca star di sotto, come / più si conviene, e certo so che fia» 46,1-2); Bradamante, da donna e guerriera, vendica la morte di Isabella e insieme a lei il diritto delle donne, per quanto belle, all'incolumità al cospetto degli uomini, per quanto prestanti e focosi.

«Or puoi» disse «veder chi abbia perduto,  
e a chi di noi tocchi di star di sotto».  
Di meraviglia il pagan resta muto,  
ch'una donna a cader l'abbia condotto;  
e far risposta non poté o non volle,  
e fu come uom pien di stupore e folle.  
(OFXXXV 50, 3-8)

Rodomonte rimane meravigliato e muto. La stessa reazione aveva avuto Sacripante nel canto I, quando aveva saputo di essere stato abbattuto da una donna; «tutto avvampato di vergogna in faccia» (I 17,8) prende in sella Angelica «tacito e muto», «senza far parola, chetamente» (I 71, 4-5). Qui Bradamante, senza saperlo, aveva sventato un tentativo di stupro (il «dolce assalto» di I 59, 2).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Sulla funzione di Bradamante vendicatrice delle donne, si veda WEAVER 2016 e 2022.

La vendetta da parte di Bradamante, come detto, suggella il legame tra due forme di esemplarità nella conservazione dell'integrità fisica e della castità. E la sua vendetta chiude il circolo di una riflessione che era partita dai corpi esposti di Angelica e di Olimpia e dagli strumenti a loro disposizione ed era approdata alla rappresentazione di una castità autosufficiente.

Bradamante sembra (mi piace pensarlo), in differita, vendicare anche Rovenza. E qui c'è un piccolo colpo di scena, di cui non sappiamo se Ariosto fosse consapevole (anche se Rajna ne parla a lungo): nella versione del racconto contenuta nelle *Storie di Rinaldo* in prosa e in particolare nel sesto libro intitolato *Rubion d'Anferna* (ms. Riccardiano 1904, cc. 69 ss.) Rovenza è accompagnata da Bradiamonte, che poi si scoprirà essere la sorella di Rinaldo da Montalbano: le due donne arrivano alla testa delle truppe saracene per aiutare in una battaglia contro i cristiani. (*Rubion d'Anferna* XVI). Rovenza e Bradiamonte sono alleate per un po'; Bradiamonte ha solo sedici anni e Rovenza la protegge e la istruisce, compiacendosi della sua forza. Ma presto la giovane scopre le sue origini e si allontana.

Secondo Stoppino, «nella tradizione epica cavalleresca, il dominio delle Amazzoni è chiaramente connesso ai timori di perdita del controllo sulla riproduzione e alle minacce di illegittimità». <sup>35</sup> Se questo è vero e se il personaggio di Bradamante serve a placare questa ansia e a fantasticare su una discendenza sicura e legittima, non è l'unico a servire a questo scopo. La figura di Isabella è ancora più significativa: in lei si incrociano la fanciulla casta e l'amazzone combattente; nella fine della principessa saracena, figlia di un re come Rovenza, c'è riscatto, non perdita. La vergine vince, infatti, sulla forza brutta dell'uomo violento; l'amazzone (sia quella propriamente detta, Bradamante, sia quella impropria, Isabella) dimostra di avere il pieno controllo della propria verginità perché è in grado di ribaltare il rapporto di subordinazione della donna all'uomo; nelle donne "rette", "diritte", come Bradamante e Isabella questo fatto è garanzia di controllo della loro condotta e integrità sessuale.

<sup>35</sup> STOPPINO 2012: 71.

### 3. L'OMBRA DI PARISINA

Se allarghiamo lo sguardo a partire dal canto XXIX, forse si può aggiungere qualche altra considerazione. Il canto XXVIII, che precede e prepara la morte di Isabella nel canto XXIX, indugia ancora sul tema della condotta morale delle donne. Nel XXVIII canto Rodomonte ascolta dall'oste di Arles il racconto di Iocondo e Astolfo sull'infedeltà femminile. Castità e lussuria, norma e violazione della norma, formano un nodo che sembra risolversi in Isabella: la donna che si fa decapitare per preservare la sua castità e la fedeltà all'uomo che ama, il nuovo *exemplum*, più grande di quello della romana Lucrezia poiché il corpo di Isabella rimane inviolato.

La decapitazione di Isabella, questa è la mia tesi, rilegge e trasforma un evento della storia estense che riguarda una delle sue donne. La mia affermazione si basa sulla lettura di Annalisa Izzo del canto XXVIII ed è uno sviluppo della sua intuizione.<sup>36</sup>

Il canto XXVIII contiene il racconto di Astolfo e Iocondo e la loro ricerca della virtù femminile perduta o presunta. Il punto di partenza è l'adulterio delle mogli di entrambi i protagonisti. Izzo si sofferma sul dettaglio del buco attraverso il quale Iocondo prima e Astolfo poi scoprono l'adulterio della regina con il nano. La fessura, il piccolo foro praticato nel muro, fa parte anche della narrazione che le cronache fanno della storia di Niccolò d'Este (la principale delle quali è quella di Fra' Paolo da Legnago, conservata nell'Archivio di Stato di Modena). Nella ricostruzione di Izzo, un altro dettaglio collega il poema alla storia degli Estensi: secondo i cronisti, dopo l'adulterio di Parisina, Niccolò III fece emanare un editto che puniva le donne colpevoli di adulterio con la morte per decapitazione. Izzo conclude:

nel *Furioso* emerge il motivo dell'aspra legge... quale traccia fondamentale di un rapporto genealogico rispetto ai testi coi quali l'autore si confronta e discute un tema centrale per il suo universo morale; dall'altro, con tutta probabilità, a ricordare una tragedia domestica, ancora viva nella memoria dei committenti e dei lettori, tragedia che, evocata tra le righe, assicura un indimenticabile monito etico.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Izzo 2012 ed EAD. 2018.

<sup>37</sup> Ivi: 151.

Ora, se la ricostruzione di Izzo è tanto vera quanto plausibile, non sembra fuori luogo estenderla al canto successivo. Il blocco di canti XXVIII-XXIX costituisce una riscrittura della storia della famiglia d'Este, o di un suo episodio. Nella riscrittura, si assiste a una distribuzione degli elementi della vicenda che termina nel drastico cambio di prospettiva sulla decapitazione. Innanzitutto la novella disloca il tema dell'adulterio della regina in un luogo strutturalmente accessorio della narrazione, un inserto novellistico a scopo esemplare, ma anche di intrattenimento (non dimentichiamo che il narratore è un oste e la novella è destinata ai suoi avventori); ha perciò caratteri estremi e paradossali disposti in un crescendo (l'immediato tradimento della moglie di Giocondo nello stesso letto nuziale, il tradimento della regina con il nano, il tradimento di Fiammetta ai danni dei suoi due amanti, compiuto nel letto che dividevano in tre e in presenza dei due uomini addormentati) e si risolve con l'accettazione del dato – le donne sono traditrici – come un fatto legato alla loro natura e che dunque non è possibile contrastare; l'altro esito paradossale della novella, infatti, è che proprio l'armonia familiare è recuperata attraverso l'accettazione dell'incontinenza naturale delle donne e la perdita di ogni velleità di controllo su di loro.

Dunque possiamo creder che più felle  
non sien le nostre, o men de l'altre caste:  
e se son come tutte l'altre sono,  
che torniamo a godercile fia buono.  
(OFXXVIII 73, 5-8)

Invece della punizione, del controllo e della costrizione, la possibilità del godimento, da entrambe le parti, che rimane un *fatto* al di là del giudizio che viene esplicitato dal narratore interno e dall'elemento più di rilievo nel pubblico, Rodomonte. La novella rappresenta una rinuncia, dunque, non solo alla fedeltà, ma a ciò che alla fedeltà è connesso e nella novella solo implicato: la legittimità di una genealogia fondata sul sangue.

Una riflessione sulla punizione è dislocata altrove, in un altro inserto narrativo che riguarda la storia dell'«aspra legge di Scozia» e di Ginevra e Ariodante. In questo caso la vicenda si conclude con una decisa condanna della legge che puniva con la morte le donne adulate nei fatti – Ginevra è innocente, il lieto fine è stato difficile e lungamente

atteso – e nelle parole di Rinaldo che si fa paladino delle donne (ma che non produce alcun cambiamento nella legge stessa).<sup>38</sup> L'accostamento tra le due novelle – distanti nel testo e connesse solo dal filo che si sta qui costruendo – sembrerebbe quasi portare il ragionamento verso un sostegno al diritto delle donne all'amore e al godimento: il primo riferimento che viene in mente è quello di Madonna Filippa del *Decameron*, che si trova ad affrontare e discutere una legge simile.<sup>39</sup> Nell'*Orlando furioso nei fatti* la legge di Scozia è fortemente biasimata dal narratore («L'aspra legge di Scozia, empia e severa, / vuol ch'ogni donna...», *OF IV 59, 1-2*) e da Rinaldo («Sia maledetto chi tal legge pose, / e maladetto chi la può patire!» *63, 5-6*) e si mostra quanto la calunnia, la costruzione di una storia credibile anche se falsa, possa interferire sulla reputazione delle donne; *nei fatti* la novella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta apre alla tolleranza su una maggiore libertà di costumi e un allentamento della pressione sulla condotta delle donne.<sup>40</sup> E alla fine della novella, l'«uom d'età, ch'avea più retta / opinion degli altri, e ingegno e ardire» (*XXVIII 76, 1-2*) allarga il ragionamento a comprendere anche la continenza degli uomini, additando il problema della doppia morale («Ditemi un poco: è di voi forse alcuno / ch'abbia servato alla sua moglie fede?», *79, 1-2*);<sup>41</sup> evoca – ed è significativo lo faccia proprio a margine della novella e nell'intercapedine tra questa e il racconto della morte di Isabella – una legge

<sup>38</sup> Una valutazione del comportamento di Rinaldo in SANTORO 1989: 140-143; WEAVER 2016: 84; Jossa rende il *Furioso* il poema «dell'istituzione di un nuovo mondo, appunto, che passa per una fondazione, istituzionale, attraverso il cambiamento della legge, di una nuova cavalleria» (Jossa 2011: 8), e l'intero episodio «una riflessione su tre dei suoi temi portanti, la legge, la simulazione umana e la verità poetica» (ivi: 20).

<sup>39</sup> SANTORO 1989: 147 e IZZO 2018: 145-148.

<sup>40</sup> La pensa così anche Annalisa Izzo, sostenendo che «l'atteggiamento di Iocondo e poi di Astolfo marca la fase mediana di un processo di assimilazione della paradossalità del reale» dove la realtà è che «il desiderio [delle donne] è insaziabile o, invece, più problematicamente, che anche la donna come l'uomo è padrona del proprio desiderio»; sono però dell'idea che per i due protagonisti si tratti di una realtà accettata più che «conosciuta e subita» (ivi: 154-155).

<sup>41</sup> Sono argomenti simili a quelli che Castiglione fa pronunciare al Magnifico Giuliano nel libro del *Cortegiano* (III 38): «Ma ditemi per qual causa non s'è ordinato che negli omini così sia vituperosa cosa la vita dissoluta come nelle donne, atteso che se essi sono da natura più virtuosi e di maggior valore, più facilmente ancora poriano mantenersi in questa virtù della continenza e i figlioli né più né meno sariano certi; ché se ben le donne fossero lascive, purché gli omini fossero continenti e non consentissero alla lascivia delle donne, esse da sé a sé e senza altro aiuto già non porian generare. Ma se volete dir il vero, voi ancor conoscete che noi di nostra autorità ci avemo vendicato una licenza, per la quale volemo che i medesimi peccati in noi siano leggerissimi e talor meritino laude, e nelle donne non possano a bastanza esser castigati se non con una vituperosa morte, o almeno perpetua infamia». Cfr. anche IZZO 2018: 150 e CABANI 2016: 158-166.

che punisca le donne colte in adulterio con pena capitale solo se si potesse provare, senza ombra di dubbio, che il loro marito non si sia macchiato della medesima colpa (XXVIII 82); infine, l'anziano signore sembra quasi aprire alla narrazione della morte di Isabella nel canto successivo, quando il narratore principale riprende la parola e dice che «il giusto vecchio» aveva «in pronto alcuno esempio / di donne, che né in fatto né in pensiero / mai di lor castità patiron scempio» (84, 1-3). Ma Rodomonte non vuole ascoltare perché «fuggia udire il vero», e lo fa tacere a suon di minacce; «ma già non lo mutò di suo parere» (84, 8).

La storia della morte di Isabella sembra proseguire il discorso del vecchio savio, interrotto per intemperanza di un membro del pubblico. Per un pubblico diverso Ariosto fa pronunciare al suo narratore la storia di Isabella; un pubblico la cui parte femminile immaginiamo particolarmente attenta a questi aspetti.

La decapitazione di Isabella nel canto successivo, dunque, viene così ri-orientata; muore per decapitazione non la donna punita per adulterio, ma la vergine per proteggere la propria castità, che coincide con l'incolumità fisica e il rispetto delle sue decisioni e preferenze, insomma della sua possibilità di autodeterminarsi. La decapitazione da strumento di punizione diviene un «atto incomparabile e stupendo» che si lega fortemente alla storia della genealogia d'Este. Certo, ai nostri occhi può sembrare un altro caso di sacrificio di sé in nome della morale condivisa, un'altra forma di cancellazione, ben più tragica di quella di Angelica; ma si tratta anche di un gesto di eroismo, presentato nella sua esemplarità. In assenza delle condizioni per autodeterminarsi (e scegliere, se vogliono, di vivere custodendo il ricordo dell'amato perduto), alcune donne coraggiose decidono di uccidersi o farsi uccidere piuttosto che vivere una vita da schiave. Isabella non ha mai tentennato nel suo amore per Zerbino, che è stato, come abbiamo visto, la meta del suo specifico «camin dritto» (come Ruggiero è per Bradamante) fino a determinarne il destino.

Abbiamo in parte esplorato il legame che connette Isabella e Bradamante nella rifondazione della genealogia estense: innanzitutto Isabella porta il nome della figlia di Ercole I d'Este; chi vendica la sua morte è la capostipite della famiglia d'Este, Bradamante; la storia della decapitazione di Isabella è contenuta in un canto contiguo a quello che contiene una novella che è possibile alluda alla vicenda di Parisina. Altri elementi più sottili si uniscono a sostegno di quelli più evidenti: Zerbino, l'amato di Isabella, è figlio del re di

Scozia e fratello di Ginevra; indirettamente, dunque, Isabella è legata alla Scozia e quella sarebbe stata la sua destinazione se la storia fosse stata diversa, se non ci fosse stata la guerra e se l'amore tra i due avesse potuto compiersi; la Scozia dove vigeva l'empia legge che condannava a morte le donne per adulterio.

## CONCLUSIONE

La morte di Isabella nel canto XXIX dell'*Orlando furioso* è un momento fondamentale nella rappresentazione del rapporto tra maschile e femminile all'interno del poema. La sua uccisione per mano di Rodomonte è giocata innanzitutto sul rovesciamento: l'inerte Isabella si presenta come invulnerabile e muore per decapitazione grazie a un colpo riservato ai combattenti armati; l' "armatura" che protegge la castità di Isabella è costituita dalla sua vulnerabilità usata come un vantaggio, dalla determinazione al suicidio e dall'uso persuasivo della narrazione. Bradamante, chiamata in aiuto da Fiordiligi, la vendica: in quanto guerriera e in quanto donna, disarciona Rodomonte punendo così, attraverso il rovesciamento delle posizioni, l'atteggiamento predatorio dei maschi, come aveva fatto inavvertitamente nel primo canto interrompendo il «dolce assalto» di Sacripante contro Angelica. Bradamante non sembra intervenire solo nella vicenda della morte di Isabella: se le donne dei canti VII-XII anticipano Isabella, per vicinanza e giustapposizione la accompagnano dentro il poema fornendo altri modelli di femminile, lo fanno tutte indicando chiaramente un problema che riguarda i rapporti tra le donne e gli uomini, problema che Bradamante si assume e a cui dà la sua soluzione di vergine in armi, innamorata e integra, diretta nel perseguimento del suo scopo, l'unione legittima con Ruggiero e l'avvio della casa d'Este (e si vede in questo il dolce contenimento che Bradamante fa della furia amorosa di lui, quando da «vergine saggia» gli chiede di impegnarsi con suo padre, Amone, a sposarla e di battezzarsi; solo a queste condizioni non l'avrà «dura e selvaggia» e potrà ricevere gli «ultimi frutti» OF XXII 34). L'esemplarità delle due figure di Bradamante e Isabella assume così un duplice scopo: rivolta soprattutto al pubblico femminile, costruisce nella narrazione la possibilità concreta e autonoma di conservazione di una condotta onesta, immune dalla maldicenza e dal sospetto, nella castità belligerante di Bradamante e

Isabella; rivolta a un pubblico maschile, scopre il problema di un rinnovamento necessario dei rapporti con le donne e insieme rassicura sulla certezza della discendenza.

Non si pretende certo con questo lavoro esaurire la riflessione sulla rappresentazione del femminile nel *Furioso* e il rapporto in esso tra i due generi, ma solo isolare un filo possibile di senso, che costituisce anche un messaggio pedagogico e il tentativo della rifondazione di una nuova morale: la complessità si attiva a contatto con le storie delle altre donne, Angelica e Olimpia *in primis*, e nell'atteggiamento, altrettanto vario, degli uomini attratti, invaghiti, innamorati. La nuova morale, nella sua linea principale, non rivoluziona il rapporto tra i generi; la novella dell'oste occupa comunque una posizione laterale nell'economia del poema e Angelica è una figura troppo vagabonda e chiacchierata (innanzitutto dallo stesso narratore) per poter costituire in sé un modello. La nuova morale è fatta per conservare un rapporto tra donne e uomini che salvaguardi idealmente la legittimità della discendenza e per rassicurare gli uomini sull'autosufficienza delle donne nel perseguire questo scopo; che questo aspetto apra a scenari più ampi in cui il perseguimento della castità rimanda a una più ampia forma di autodeterminazione ci sono le altre figure, e prima di tutte Angelica, a indicarlo. A rendere più complesso il messaggio finale basti l'intreccio dei fili o la sovrapposizione dei livelli che formano il meraviglioso artificio del poema.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1964.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani - Segio Zatti, Torino, UTET, 2013.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti] = Matteo Maria Boiardo, *Opere. Tomo I. L'inamoramento de Orlando*, edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Napoli, Ricciardi, 1999.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ASCOLI 2010 = Albert R. Ascoli, *Like a Virgin. Male Fantasies of the Body in "Orlando furioso"*, in *The Body in Early Modern Italy*, edited by Julia L. Hairston - Walter Stephens, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2010, 142-157.
- BENSON 1983 = Pamela J. Benson, *A Defence of the Excellence of Bradamante*, in «Quaderni d'Italianistica», IV, 2 (1983), 135-153.
- BRAND 1974 = Charles Peter Brand, *Ludovico Ariosto*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1974.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscoli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- BRYCE 1992 = Judith Bryce, *Gender and Myth in the "Orlando furioso"*, in «Italian Studies», XLVII (1992), 41-50.
- BUCCHI 2016 = Gabriele Bucchi, *Morale*, in *Lessico critico dell'"Orlando furioso"*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 261-282.

- CABANI 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- COX 1997 = Virginia Cox, *Women as readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, a cura di Gino Bedani - Zygmunt Baranski - Anna Laura Lepschy - Brian Richardson, Leeds, W.S. Maney and Son LDT, 1997, 134-145.
- GÜNTERT 2005 = Georges 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, 3-4 (2005), 51-80.
- HEMPFER 2016 = Klaus Hempfer, *Canto VII*, in *Lecture dell'"Orlando furioso"*, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 327-340.
- IZZO 2012 = Annalisa Izzo, *Misoginia e filoginia nell'"Orlando furioso"*, in «Chroniques italiennes web», XXII, 1 (2012), 1-24.
- IZZO 2018 = Annalisa Izzo, *Canto XXVIII*, in *Lecture dell'"Orlando furioso"*, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 137-160.
- JOSSA 2011 = Stefano Jossa, *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'"aspra legge di Scozia"* (*"Orlando furioso"*, IV-VI), in «Chroniques italiennes web», XIX, 1 (2011).
- LARIVAILLE 1999 = Paul Larivaille, *De l'équivoque érotique dans la poésie italienne de la Renaissance, et de l'érotisme discret de l'Arioste en particulier*, in «Italique», 196 (1999), 33-53.
- MATARRESE 2016 = Tina Matarrese, *Canto XIII*, in *Lecture dell'"Orlando furioso"*, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 341-360.
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carhty, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's "Orlando furioso"*, Leicester, Trobadour Publishing Ltd, 2007.
- PERROTTA 2017 = Annalisa Perrotta, *La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 45 (2017), 40-59.

- PERROTTA 2021 = Annalisa Perrotta, *Rovenza e Ancroia: donne, guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento*, in «Poligraphia», 2 (2021), 113-120.
- PERROTTA 2023 = Annalisa Perrotta, *Marfisa in battaglia: strategie retoriche e rapporto coi modelli*, in «Letteratura cavalleresca», V (2023), 55-76.
- POZZI 1979 = Giovanni Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere Italiane», XXXI, 1 (1979), 3-30.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell'“Orlando furioso”*, Firenze, Olschki, 1999.
- RUGGIERO 2008 = Raffaele Ruggiero, «*Ne bis in idem*». *Ariosto legge Ovidio “due volte”*, in «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XXXVII, 3 (2008), 43-62.
- SANTORO 1989 = Marco Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989.
- STOPPINO 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the “Orlando furioso”*, New York, Fordham University Press, 2012.
- WEAVER 2003 = Elissa B. Weaver, *A Reading of the Interlaced Plot of the “Orlando furioso”: The Three Cases of Love Madness*, in *Ariosto today. Contemporary Perspectives*, edited by Donald Beecher - Massimo Ciavolella - Roberto Fedi, Toronto, University of Toronto Press, 2003, 126-153.
- WEAVER 2016 = Elissa B. Weaver, *Misoginia e filoginia*, in *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 81-97.
- ZATTI 2016a = Sergio Zatti, *Canto XII*, in *Lecture dell'“Orlando furioso”*, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 327-340.
- ZATTI 2016b = Sergio Zatti, *Oggetti in Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 283-320.