

Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the "Orlando Furioso"*, New York, Fordham University Press, 2012, 268 pp.

Intento dichiarato del volume di Eleonora Stoppino è quello di offrire una interpretazione della prospettiva dinastica nell'*Orlando furioso*, verificando l'ipotesi di una forte connessione fra tensioni storiche (matrimoni, legittimità, ruolo cruciale delle donne nella perpetuazione dinastica) e creazione letteraria, colta e popolare. Lo studio è un equilibrato collettore delle riflessioni critiche degli ultimi anni, non solo specificamente ariostesche, ma anche provenienti dai *gender studies*; un indirizzo, quest'ultimo, ancora scarsamente frequentato in Italia, cosicché si avverte la carenza di un lessico adeguato a comunicare correttamente una lettura *gender sensitive*, quando per esempio si voglia evitare di banalizzare un «Ariosto's real or supposed feminism» (2); o si tenti di rendere la paronomasia «gender and genre» (14).

Ma veniamo all'impianto metodologico della ricerca. Nel corso dell'analisi gli strumenti interpretativi agiscono su tre livelli, quello testuale, quello di genere e quello dinastico: *genealogie dell'invenzione* autonome ma combinate fra loro e centrate sul personaggio di Bradamante, inappuntabile donna guerriera e fondatrice designata della stirpe estense, e per tutto questo destinataria di profezie e «inside reader» delle vicende. Chiave di volta dell'analisi è a mio parere la proficua estensione del concetto di *genealogia* alla stratificazione intertestuale, alla pluralità di letture attraverso la quale si costruisce nel poema un'identità di genere, faticosamente liberata dalla strategica mistificazione oppressiva che lo stesso Ariosto ripetutamente denuncia negli uomini, specie se poeti (se ne parla in particolare nel cap. III). L'obbiettivo dell'autore, come il risultato che ne consegue, è politico: discutere il sistema dinastico e perciò implicitamente la politica matrimoniale estense.

«Like quicksilver, the different forms and traditions collected in the poem come together and separate in a continuous movement: it is almost impossible to see the junctions, to find points of discontinuity» (9): Pio Rajna, nella sua indagine sulle fonti,<sup>1</sup> non ci è riuscito, perché – come tanti critici dopo di lui – ha gerarchizzato i modelli, dalla vetta classica in giù, riconducendo il motivo dinastico alla sola matrice epica. Anche in seguito si è tenuto scarsamente conto del substrato umanistico e del dibattito cinquecentesco sull'imitazione. Sulla scorta delle riflessioni di Albert Ascoli su «Epic and Romance»,<sup>2</sup> di Da-

<sup>1</sup> Il riferimento è a Rajna 1975. Dall'esergo del capitolo introduttivo, al bel ricordo montaliano del capitolo conclusivo, il nome di Rajna percorre tutto il volume, come una traccia sotterranea.

<sup>2</sup> Ascoli 1987.

niel Javitch sulla imitazione delle imitazioni<sup>3</sup> e di Cesare Segre sugli esiti diversi ottenuti da una tradizione critica comparatista (che indaga genealogie tematiche) e da una classicista (che lavora su raffronti testuali),<sup>4</sup> Stoppino combina prospettive diverse per dimostrare – solo nello specifico fulcro dell’interazione fra episodi dinastici ed esigenze storiche estensi – il concorrente dispiegamento, il punto di mediazione di una poetica epica classica e di una poetica epica romanza. Per farlo, bisogna rigettare preconcetti critici e partire dall’osservazione che principale destinataria del sapere profetico è nel *Furioso* una donna.

A questo proposito la studiosa introduce, avvalendosi di modelli interpretativi antropologici, in particolare femministi, il concetto di *gendered gift*, principio femminile di scambio gratuito da contrapporre al commercio e alla violenza prevalenti nel sistema maschile di circolazione dei beni, materiali o immateriali (come il potere). La questione verrà discussa nel quarto capitolo, centrato sulla figura di Melissa: *The Poem as a Prophecy. Gendered Gifts in the “Orlando furioso”*. Sul piano storico, la politica estense è caratterizzata da un’aggressiva politica matrimoniale e da un forte investimento sulla nobilitazione mitologica delle origini; il libro intende collegare questi due aspetti alla strategia poetica di Ariosto.

I primi due capitoli del volume, *Marriage by Duel. Genealogies of the Warrior Woman* e *An Amazonian Past. Female Rule and the Threat of Illegitimacy*, procedono verticalmente nella tradizione, esplorando la costruzione della figura di Bradamante in due direzioni: attraverso le vicende del personaggio che porta il suo nome, *Bradamante*, nei cantari e nei poemi cavallereschi anonimi (individuando così una «genealogia di genere», problematicamente inserita in quella dinastica); e nella fortuna dei personaggi letterari che ne condividono i tratti narratologici, le caratteristiche più o meno basiche di donna guerriera, dalle Amazzoni a Marfisa.

Il terzo capitolo, *The Paradox of Helen. Genealogies and Textual Hierarchies in the “Orlando furioso”, canto XXXIV*, indaga invece su una linea orizzontale, all’interno del *Furioso*, i personaggi che interagiscono con Bradamante o condividono con lei certi aspetti del loro ruolo (Melissa, Marfisa, Lidia).

Al quarto capitolo si è già accennato; l’ultimo, *Externi Thalami. The “Orlando furioso” as a Nuptial Epic*, mette opportunamente in relazione con la prospettiva dinastica del poema un più antico apporto letterario alla politica estense da parte di Ariosto; un testo, anzi, più direttamente (e direi quasi brutalmente) militante: l’epitalamio per Alfonso I e Lucrezia Borgia (*Surgite, iam signum. Carmina* LIII). Il ripensamento del ruolo, ideologico dunque *ab origine*, della scrit-

<sup>3</sup> Javitch 1985.

<sup>4</sup> Segre 1984: 108; e cf., in questo fascicolo, Segre 2013: 355-9.

tura di Ariosto, consente di mettere a fuoco la strategia di revisione attuata in vista dell'edizione 1532, in particolare nell'episodio della Rocca di Tristano.

Per un lettore contemporaneo di Ariosto, l'apparizione di Bradamante nel I canto comporta il richiamo a una costellazione di memorie letterarie, che l'autore (come già Boiardo)<sup>5</sup> rispetta. Ma agli occhi dei lettori anche immediatamente successivi il forte valore autoriale di Ariosto, presupposto della sua «canonizzazione»,<sup>6</sup> ha oscurato la precedente tradizione, il “parente povero” cavalleresco, «the scruffy relative no one wants to invite to the party» (p. 20). Una selva – anonima e instabile nel testo, spesso di tradizione orale – che è necessario affrontare per mettere in luce l'approdo ideologico di Ariosto, centrato sulla rifunzionalizzazione del personaggio di Bradamante. La studiosa mantiene la promessa di un'indagine ad ampio raggio, della quale è naturalmente impossibile dar conto; ci limiteremo a discutere alcuni degli affondi più significativi.

La ricostruzione parte dal cantare *Historia di Bradiamonte sorella di Rinaldo*, stampato più volte a partire dal 1489, per riproporre una interpretazione anticipata in convegno nel 2007,<sup>7</sup> unico tassello già noto di una ricerca che si offre nuova e innovativa. L'*Historia* narra che il quinto dei figli di Amone fu una fanciulla «che fu chiamata per nome Bradiamonte», e che «mai al mondo non volse marito / se non chi l'abatteva sopra el sito» (c. 1v). Ma un incunabolo bresciano (Farfengo 1490) di questo cantare anonimo reca un refuso che sarebbe un atto di psicopatologia del tipografo compositore, inconsciamente volto a sanare l'ossimoro *donzella guerriera*. Dice infatti «El quinto figliuol fu *duna* donzella, / che fu chiamata, *etc.*»: più accettabile, quindi, che il figlio sia bastardo, piuttosto che femmina in armi; l'atto inconscio porterebbe così all'esposizione di una diversa paura, quella dell'illegittimità dinastica. Se si mantengono su un piano metaforico-simbolico, queste considerazioni costituiscono uno stimolo suggestivo per la discussione. È certo che Ariosto accetta la sfida della tradizione letteraria e delle consuetudini storiche, aggiungendo ai caratteri molteplici di Bradamante (sorella di Rinaldo, guerriera di Carlo Magno, co-fondatrice di casa d'Este) quello di destinataria privilegiata o esclusiva – lei donna – di tutte le sequenze profetiche che rivelano il destino degli Este. Ricordo come sia oltremodo significativa, in tal senso, la contrapposizione con il pubblico in visita al padiglione di Cassandra: «Prendon piacere a riguardare i visi / belli e ben fatti, e legger le scritte. / Sol Bradamante da Melissa instrutta / gode tra sé; *che sa l'istoria tutta*» (OF XLVI 98; corsivo mio).

<sup>5</sup> Ancora più ligio alla consolidata «intertestualità cavalleresca» (Tissoni Benvenuti 2007: 57).

<sup>6</sup> Il concetto risale, come è noto, a Javitch 1991.

<sup>7</sup> Stoppino 2007.

Nodo centrale della vicenda coniugale di Bradamante è il matrimonio per duello, da lei richiesto nella convinzione di garantirsi l'unione con Ruggiero (XLVI 70: siamo naturalmente all'interno dell'episodio di Leone, aggiunto nella terza edizione). Stoppino individua, oltre alle fonti ovidiana (Atalanta) e boiardesca (Leodilla), di nuovo l'ipotesi medievale dell'*Historia*, con la notevole differenza, però, che nel cantare la protagonista non viene sconfitta.<sup>8</sup> Elemento congiuntivo con la versione classica è anche l'ambiguità prodotta dal fatto che le due eroine fronteggiano inconsapevolmente l'amato. Mentre la sconfitta significa per Atalanta l'avverarsi della profezia («teque ipsa viva carebis», *Met.* X 566), Bradamante mantiene la propria autonomia e può proclamare la sua lealtà a suon di *adunata* (XLIV 61 ss.).<sup>9</sup> I punti di debolezza dei due modelli vengono compensati nella rielaborazione ideologica di Ariosto: Atalanta entra nella dimensione privata, mentre Bradamante fa il suo ingresso in quella politica; in ciò parzialmente assimilabile a Bradamante, che però viene espropriata del suo risultato, in quanto la prospettiva del matrimonio misto che si profila (in altre parole, l'alleanza interculturale) scatena la violenza da parte cristiana.

C'è da compiere un passo ulteriore, allargando lo sguardo alla mitologia cavalleresca delle guerriere gigantesse: Pio Rajna le definiva «un'altra razza», ma Stoppino riconosce invece in loro solo la versione più grottesca della donna in armi, non il suo inverso; anche questa volta argomenta persuasivamente, mettendo in luce la struttura narrativa di un modello che ebbe ampia fortuna, l'*Innamoramento de Carlo Magno* (*princeps* veneziana del 1481). Esso presenta un certo numero di figure femminili, e funziona da «political unconscious» (51) per il *Furioso*; si potrebbe dire una tappa intermedia nel percorso dalla ferinità alla normalizzazione. Ogni volta che il poema introduce una scena d'amore e conquista che ha per protagonista una delle tre principesse (in un crescendo di profondità psicologica), fa seguire una scena di guerra centrata su una delle guerriere, tutte gigantesse tranne *Bradiamonte*, e anch'esse in un costante «civilizing process» (55), che porta l'autore a non far più menzione della loro dismisura. L'esempio è interessante: vien fatto di pensare, nella prospettiva molto più raffinata dell'*Innamorato* e del *Furioso*, all'evoluzione di Marfisa verso la socievolezza e l'affettività: un percorso ancora *in nuce* in Boiardo, che ne carica maggiormente l'esuberanza (ma si veda per esempio il riconoscimento festoso con Astolfo, *OI* II xviii 98).

<sup>8</sup> Non direi, però, che se nel patto di Atalanta c'è la morte per lo sconfitto, «the element of death is transferred, in the *Furiosus*, inside the challenge itself», che «could be deadly» (30 n.). È anzi esplicitamente previsto il contrario, con bell'espressione colloquiale: «chi vinto sia, con altra s'accompagni» (XLVI 70, 8).

<sup>9</sup> Il passo è condotto, come ha mostrato Emilio Bigi (*OF*, n. a XLIV 61), sulla falsariga del *capitolo* XIII dello stesso Ariosto. Sul rapporto fra i due testi, cf. poi gli importanti contributi di Cabani 2000 e di Pich 2008.

Il capitolo *An Amazonian Past* si sofferma a lungo su Marfisa, ma senza chiamare in causa i tratti psicologici appena ricordati. Bradamante, Marfisa e chi le ha precedute (ad esempio l'Antea di Pulci, ma anche la stessa Camilla virgiliana) sono tutte «free-agents, individual warriors that happen to be women» (58). Attraverso un episodio in genere poco amato, quello delle «femine omicide» (canti XIX-XX), Ariosto si confronta con un archetipo significativo. Una ricognizione nella cultura italiana, letteraria e figurativa, fra Quattro e Cinquecento, mostra il rinnovato successo del mito amazzone, con una particolare fortuna mantovana e ferrarese, testimoniata anche dal commento di Andrea de' Bassi al *Teseida*, dedicato a Niccolò III. Nell'età di Ercole I e di Alfonso I vi si legge anche un'ossessione per la legittimità, sempre nervo scoperto per gli Estensi. Per Stoppino, viene così sublimata la minaccia dell'autosufficienza femminile, una possibile fonte di ansia in una società nella quale una piccola minoranza di donne (Eleonora d'Aragona, Isabella d'Este, Lucrezia Borgia) stava acquistando più potere.

Ma torniamo al *Furioso*. Ariosto lavora sul modello semplice della società amazzonica, dapprima solo portando Marfisa a confrontarvisi, poi affinando la strategia narrativa attraverso l'inserzione, nella terza edizione, dell'episodio in parte parallelo della Rocca di Tristano, protagonista Bradamante (c. XXXII). Entrambe le eroine decidono di gareggiare come uomini, ma Marfisa sa di dover far fronte con la forza alla «seconda giostra de la sera» (XIX 73), per la quale è «mal atta»; mentre Bradamante nella Rocca ha sovrabbondanza di talenti, per vincere su ogni fronte. L'osservazione strutturale sulla specularità è interessante, in particolare se ricordiamo che Ariosto procede in modo analogo riproponendo a Orlando l'orca di Ruggiero (X-XI) e riequilibrando pertanto – come ha osservato Cesare Segre –<sup>10</sup> le parti dei due protagonisti. Ma nel confronto tra i due episodi femminili non bisogna dimenticare che la differenza di comportamento non pertiene tanto alla volontà dei soggetti quanto alla legge del luogo, doppiamente favorevole a Bradamante, che la disconosce non come svantaggiosa per sé, ma in quanto scortese e ingiusta. Quanto a Marfisa, se è vero che presenta se stessa come potenziale abitante della terra delle «femine omicide» (XX 78), in realtà la scelta di celare il suo sesso la distingue nettamente dalla mentalità amazzone, perché leale ai compagni, al di sopra dei generi. Mostrarsi donna le avrebbe facilmente fornito un salvacondotto.

Da una prospettiva più allargata, anche il racconto eziologico di Guidon Selvaggio<sup>11</sup> (XX 9 ss.), che modella la fondazione della città femminile, Alessandria, prevalentemente su fonti storico-enciclopediche, adombra l'ambiguità

<sup>10</sup> Segre 1966: 31-32.

<sup>11</sup> A sua volta personaggio regolarizzato da Ariosto come figlio di Amone (XX 5,) rispetto alla tradizione cavalleresca popolare che lo voleva figlio illegittimo di Rinaldo. L'*anxiety* genealogica della cultura ferrarese sembra davvero permeante.

fra paura della minaccia (perdita di controllo dei maschi sulla loro discendenza) e desiderio della soluzione (controllo violento su quel potere), che sarebbe connaturata all'auto-rappresentazione di una dinastia regnante.

Stoppino individua un collegamento genealogico fra Bradiamonte, la Marfisa boiardesca e la Bradamante del *Furioso*, ove le prime due sarebbero ancora ibride commistioni di tratti amazzonici e normalizzati; suggerendo anche che Boiardo intenda mantenere una netta distinzione – a scanso di conflitti – tra la figura della guerriera e quella della futura sposa, quest'ultima in armi solo accidentalmente e in via transitoria. Ariosto invece sfumerebbe e rimescolerebbe i caratteri, come nella tradizione dei cantari e dei poemi popolari, per far emergere le contraddizioni del «dynastic make-up» (p. 85). Le due poetiche sarebbero così nettamente distinte: Ariosto accoglierebbe ciò che Boiardo ha scartato, come dimostrerebbe il proemio di *OI* II xxii, in particolare la seconda ottava:

Fama, sequace degl'imperatori,  
Nympha ch'e gesti en dolci versi canti,  
Che dopo morte ancor gli homini honori  
E fai color eterni che tu vanti,  
Ove sei gionta? a dir gli antichi amori  
Et a narrar bataglie di giganti,  
Mercié del mondo ch'al tuo tempo è tale  
Che piú di fama o di virtú non cale.

Non darei però questo tipo di responsabilità all'esordio, indubbiamente disforico e imbarazzante, dopo la profezia dinastica che ha chiuso il canto precedente; ma di incerta interpretazione, come riconosce la studiosa stessa, ricordando che Antonia Tissoni Benevenuti, nel suo commento, è propensa a ricondurlo a tensioni personali con Ercole I.<sup>12</sup> Si potrebbe persino leggerlo, piú semplicemente, come uno sprone per azioni future; ma in ogni caso è certo che l'apertura del III libro tornerà a celebrare la «bella istoria» di «gran bataglie» e amori, sulla linea del celeberrimo «Fo gloriosa Bertagna la grande / [...]» di *II* xviii 1-3. In generale, mi sembra che nel delineare la storia di Bradamante Stoppino tenga conto scarsamente dell'impianto progettuale di *OI*, che getta le sue campate ben oltre la forzata conclusione dell'opera; si avverte così una sorta di zona vuota fra gli intertesti popolari della tradizione cavalleresca e il *Furioso*, che diventa il poema d'autore per eccellenza. Quanto a Marfisa, boiardesca o ariostesca, nessuno ricorda mai che è anch'essa un ramo dell'albero genealogico estense (un corrispettivo del cardinal Ippolito...).

<sup>12</sup> Nota *ad loc.*

Il terzo capitolo si propone di rintracciare, nell'episodio di Lidia, la donna punita nell'inferno per ingratitude (*OF* XXXIV 7-43), un ripensamento problematico del «paradosso di Elena». Sono le pagine più complesse e più dense del volume, e inevitabilmente quelle destinate a suscitare qualche dissenso. Si intrecciano qui fittamente due principi strutturali genealogici, produttori di instabilità. L'uno è quello letterario, che si allarga in progressione orizzontale, perché – ricordiamo l'assunto fondante di questo studio – Ariosto combina le sue letture in un sistema non gerarchico, del quale è parte integrante «the imitation of imitations»: <sup>13</sup> il che permette a testi meno rilevanti agli occhi di noi moderni di reindirizzare l'interpretazione dei testi canonici. Il secondo principio è ancora più conflittuale: un albero genealogico osservato in sezione femminile rivela, anziché il rassicurante procedere piramidale delle linee maschili, la lacerazione della doppia appartenenza a lignaggi diversi, nei confronti dei quali è ben difficile una distribuzione ecumenica della lealtà.

Si parte dunque da Astolfo come punto di sutura fra Bradamante e Lidia, perché (su modello tristaniano) Ariosto crea personaggi che sono di esempio o premonizione per altri. Qui il legame è offerto dalla sfera della conoscenza e da quella della percezione; l'avidità dei padri fa invece da collegamento diretto fra Lidia e Bradamante. Da un certo punto del racconto (*XXXIV* 25), però, si rovescia la condizione di Lidia, finora merce di scambio fra il padre e il pretendente, e la giovane mette in atto una vendetta scientifica. Per la taccia di ingratitude, la vicenda di Lidia va avvicinata, prima che alle fonti alte (*Met.* XV, *Dec* V 8), alle vicende aurorali della cavalleria narrate nel *Palamedès*, con l'avventura di Brehus nel sepolcro di Febus. Stoppino richiama l'attenzione sul fatto che la fanciulla non viene menzionata con il nome proprio ma attraverso il luogo d'origine (Norbelandia): come in un certo senso Lidia, il cui nome è anche aggettivo indicante il regno del padre. <sup>14</sup> L'episodio ariostesco costeggia il cantare anche per l'espedito della missione presumibilmente senza ritorno imposta al pretendente importuno, nel caso del *Febus* con destinazione Oragna: meta familiare – aggiungerò – ai lettori di *OI*, perché Angelica vi spedisce Orlando (*I* xxviii 28 ss.), e perché là viene fabbricata Balisarda, la spada che passerà a Ruggiero (*OF* XXV 15-16, su *OI* II vi 6 ss; xi 6 ss.; xvi 48 e 54); ma boiardeschi sono anche i Lestrigoni contro i quali Lidia manda Alceste. Resta indecidibile, nella rielaborazione ariostesca, se Lidia affermi il vero, nella strutturazione a scatole cinesi del discorso riportato (*XXXIV* 28, 1-6):

<sup>13</sup> «When Ariosto practises *imitatio*, instead of modelling himself on one prior text, he regularly imitates texts that are themselves imitative and, moreover, he refers to their prior models in his imitations» (Javitch 1985: 217).

<sup>14</sup> Non trascurerei, però, una diversa indagine sul ricorrere di questo nome nella produzione latina e volgare di Ariosto (*Ad Petrum Bembum, De Lydia, Sine inscriptione e Satira* V).

E quando anco mio padre a lui ritroso  
 stato fosse, io l'avrei tanto pregato,  
 ch'avria l'amante mio fatto mio sposo.  
 Pur, se veduto io l'avessi ostinato,  
 avrei fatto tal opra di nascoso,  
 che di me Alceste si saria lodato.

Ma mi sembra evidente che Alceste, con i rimedi tardivi, avrebbe potuto conquistare la gratitudine del padre, non l'amore della figlia, che egli pretendeva (ott. 16, 18, 20, 21). Più radicalmente, Stoppino afferma che la coercizione maschilista ha privato la donna di ogni margine d'azione non distruttivo, e il lettore della possibilità di assegnare torto e ragione. Sullo sfondo dell'episodio, sia per l'oggettivo ruolo di Lidia come «causa tanti mali», al pari dell'innocente Lavinia, sia – ancor più sinistramente – per la condanna di Enea pronunciata nel discorso introduttivo dell'anima infernale (ottava 14), sta il modello altissimo dell'*Eneide*: intrecciando i due intertesti, Ariosto commenterebbe la storia eterna di Elena e nello stesso tempo il problema del matrimonio come costitutivo di una genealogia. Confesso che questa formalizzazione non mi convince, poiché ritengo più propria dell'invenzione ariostesca la distinzione dei casi e magari la loro duplicazione per somiglianza o per contrasto. Così, alla gravità dell'oltraggio subito da Menelao potrà essere accostata la reazione di Cimoscio per conto del figlio Arbante, nella vicenda di Olimpia di *OF XI* (ed è un caso interessante, perché inverso rispetto alla condizione di Lidia, potendo Olimpia contare su un padre fin troppo amorevole); mentre cosa ben diversa è l'ostinata renitenza ai desideri di un pretendente, incontrata nella vicenda di Lidia: persino Rodomonte accetta, *obtorto collo*, la decisione a lui infausta di Doralice, che gli preferisce Mandricardo (XVII 104-109). La fisionomia del poema è complessa: preferisco accettare il disagio per un episodio troppo spiccatamente allegorico (Lidia, Logistilla), probabilmente giustificato da un'intenzione etica non completamente risolta sul piano formale, piuttosto che forzare l'interpretazione su istanze determinate dall'esterno (qui, il «dynastic imperative»). A maggior ragione, la scelta di Bradamante mi sembra perda parte del suo spessore se considerata come opzione, obbligata dalla prospettiva di fondazione dinastica, fra due linee genealogiche (la vecchia, della famiglia di origine; e la nuova, accolta col matrimonio): una lacerazione che resta però pienamente plausibile sul piano storico, come si diceva sopra. Nella vicenda narrata, più che il senso di appartenenza all'*old lineage* entrano in gioco, come più volte osservato dalla critica, valori degni di una famiglia borghese: è soprattutto l'opposizione della madre a mettere in crisi la coscienza della giovane (XLIV 41-44) e – per parte sua – Ruggiero riconosce che un'unione felice non può nascere su uno strappo violento (XLIV 54-55). La dimensione politica della leal-



tà di Bradamante è rappresentata piuttosto dal ricorso all'autorità di Carlo Magno, in virtù dei meriti personali acquisiti sul campo, per ottenere che venga bandito il matrimonio per duello (XLIV 68-70).

Si può invece pienamente consentire con il rilievo assegnato in questo volume alla novità di un destinatario femminile per le profezie dinastiche, elemento di una strategia testuale che coinvolge il ruolo non univoco della maga Melissa, da un lato limpida guida di saggezza, dall'altro misteriosamente connessa con l'inquietante aldilà di Merlino. Stoppino legge in questo rapporto un processo rivoluzionario di trasmissione del sapere, determinato dalla logica del dono (un dono *gendered*, appunto) anziché da quella tradizionale e oppressiva dello scambio. Ai doni profetici di Melissa nel III e nel XIII canto, e ai doni convenzionali del XLIII (ma la vicenda del nappo apre, come noto, tutta una serie di perplessità, persino sull'identità di questa Melissa: Stoppino riconduce l'episodio alla natura pericolosa del dono) aggiungerei l'infaticabile elargizione di istruzioni sull'uso degli strumenti magici, l'anello e l'ippogrifo.

Al motivo della lettura privilegiata da parte di Bradamante si associa quello della scrittura encomiastica. Ariosto stabilisce l'esistenza di due fenomeni concorrenti: i poeti cantano i potenti; i poeti maschi spesso nuocciono alle donne, come dichiarato nel proemio al c. XX e in quello al XXXVII, provocatoriamente chiuso dall'elogio di Vittoria Colonna, che celebra il marito, non se stessa. Andrebbe, a mio parere, discussa anche la luce ambigua che ricade sui poeti-*porteurs* effigiati nella casa del nappo. Il meccanismo dell'encomio è minato alla radice anche dove potrebbe apparire sincero, come nel caso di Isabella d'Este (c. XIII). Il fatto che ella paragoni se stessa, nelle parole profetiche di Melissa, a Penelope (XIII 40) risulta sconcertante per la frizione con il successivo discorso di San Giovanni nel XXXV canto (ott. 27, 5-8):

E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,  
tutta al contrario l'istoria converti:  
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,  
e che Penelopea fu meretrice.

Preso atto dell'incongruenza, penso si possano azzardare due ipotesi di spiegazione. L'una, debole ma non impossibile, è che si tratti di una svista mai sanata. La seconda è più intrigante: il discorso di San Giovanni è paradossale, volto a *épater* Astolfo e il lettore; in questo modo l'autorevolezza della letteratura viene ancora più sottilmente messa in discussione, in un gioco infinito di ribaltamenti che in fondo salva qualcosa delle nostre certezze: chi accetterebbe infatti a cuor leggero di «convertire» la storia nota e i capisaldi della nostra cultura «tutti al contrario»?

Mi sembra compatibile con questa mia congettura l'affermazione di Stoppino secondo la quale Ariosto sceglie di profetizzare l'avvento degli Estensi da una prospettiva femminile, perché è l'unico modo che gli consente di accennare alla verità, in uno spazio di libertà rispetto alle amare considerazioni del canto XXXV. In questa possibilità di apertura si inserisce la connotazione che il nome di Melissa conferisce al suo ruolo narrativo, se si valorizza il collegamento (sottolineato solo in parte da Rajna) con il mito classico e in particolare con le api: nella maga promotrice di una nuova prospettiva dinastica in chiave femminile trovano convergenza la generosità della ninfa nutrice di Giove e l'avvertimento sinistro dell'emblema accompagnato dal *pro bono malum*.

Sarà apparsa evidente, fino a questo punto, la ricchezza dell'argomentazione e l'ampiezza delle letture che sostanziano questo importante studio. L'ultimo capitolo, come abbiamo in parte anticipato, indaga la congruenza dell'attività poetica di Ariosto con la politica dinastica esogamica, anzi ipergamica, della casata Estense: una congruenza tutt'altro che priva di tensioni e di spinte innovative, a partire dal giovanile epitalamio di stampo catulliano per le nozze di Alfonso I e di Lucrezia Borgia (1501), nel quale la licenza di interpretare timori e resistenze connaturata al genere letterario viene spesa per esorcizzare i virgiliani «*externi thalami*»: lo strappo dell'ignoto per la sposa, l'azzardo dell'alleanza per la dinastia che accoglie.

Nelle ultime pagine del lavoro l'attenzione si sofferma ancora con rinnovata cura sugli episodi della Rocca di Tristano e della disavventura di Ullania, e sale di nuovo in primo piano il sostrato letterario medievale, certo suggerito già dal nome stesso di Tristano, ma indagato qui con sicurezza nelle sue molteplici stratificazioni, direi forse meglio nelle sue funzioni stratificate. La capacità di mostrare la coesione degli elementi intertestuali, per esempio attraverso la pervasività del modello di Breus, è uno dei maggiori punti di forza del volume, perché restituisce le singole agnizioni al sistema ideologico che le sostiene, e che fa perno sulla figura di Bradamante, all'ultimo impegnata nella fase più consapevole del processo di costruzione dell'identità di genere che la consegna alla modernità.

Cristina Zampese  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- OF = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- OI = Matteo Maria Boiardo, *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Ascoli 1987 = Albert Russel Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- Cabani 2000 = Maria Cristina Cabani, *Le Rime e il Furioso*, in Claudia Berra (a c. di), *Fra «Satire» e «Rime» ariostesche*. Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999), Milano, Cisalpino, 2000: 393-427.
- Javitch 1985 = Daniel Javitch, *The Imitation of Imitations in «Orlando furioso»*, «Renaissance Quarterly», 38 (1985): 215-39; trad. it. *L'imitazione delle imitazioni nell'«Orlando Furioso»* (1985), in Id., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012: 39-57.
- Javitch 1991 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* (1991), Milano, Mondadori, 1999.
- Pich 2008 = Federica Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio*» (O. F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, «Schifanoia» 34-35 (2008): 259-268.
- Rajna 1975 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*. *Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Storia interna dell'«Orlando Furioso»*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 29-41.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due forme di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984: 103-118.
- Segre 2013 = Cesare Segre, *Emilio Bigi e il commento del «Furioso»*, «Carte romanze», 1.2 (2013): 355-9.
- Tissoni Benvenuti 2007 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Intertestualità cavalleresca*, in Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villaresi (a c. di), *Tre volte suona l'olifante... La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007: 57-78.