



# L'AMBIGUITÀ DELLA QUESTIONE FEMMINILE NELL'ORLANDO FURIOSO UNA LETTURA ATTRAVERSO MARFISA

PAOLO CERUTTI – *Università di Udine*

L'intento di questo lavoro è l'interpretazione del personaggio Marfisa nell'*Orlando furioso*. Si articola lungo due direttrici a cui corrispondono due sezioni: la prima è dedicata all'analisi del personaggio, la seconda invece allo studio degli interventi extra-diegetici del narratore sulla tematica femminile. Queste due linee, che saranno tenute in un primo momento parallele, verranno poi fatte incontrare nella parte conclusiva dello studio per proporre un'interpretazione complessiva dell'atteggiamento del narratore nei confronti delle donne all'interno del poema, atteggiamento sempre oscillante tra la serietà grave e la risata leggera, tra la condanna, la presa in giro e la lode. Questa ambiguità ironica, come si vedrà, risponde più a motivi estetici che ideologici: è da ricondurre infatti a quel principio di armonia compensativa su cui si fonda l'intera opera.

The aim of this work is the interpretation of the character Marfisa in the *Orlando furioso*. It is divided in two parts: the first analyzes the character Marfisa, the second focuses on the narrator's extra-diegetic intervention about women. These two perspectives, separate and independent at first, will collide in the conclusion of the paper in order to offer a general interpretation of the narrator's erratic attitude towards women in the poem, where praise, accusation and mockery follow one another. This ironic ambiguity, as the work will try to prove, is rather due to aesthetic than ideological reasons: it is actually related to the principle of harmony through compensation on which the whole poem is grounded.

## 1 IL RUOLO DI MARFISA

### 1.1 LE DONNE GUERRIERE NELL'ORLANDO FURIOSO

«Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori»: così si apre l'*Orlando furioso*, riecheggiando, come si sa, ben cinque fonti illustri in un solo verso.<sup>1</sup> Il celeberrimo incipit espone, in quattro parole paratatticamente accostate, tutti gli ingredienti con cui il poeta plasmerà poi il suo racconto.<sup>2</sup> Sebbene l'interpretazione più diffusa associ donne e amori, cavalieri e armi, secondo un armo-

---

<sup>1</sup> V. CESARE SEGRE, *Testo letterario, interpretazione, storia*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. IV: *L'interpretazione*, Torino, Einaudi 1985, pp. 21-140, p. 84: «Ecco i principali riferimenti:

1) «Arma virumque cano» (Virgilio, *Aen.*, I, 1);

2) «Però diversamente il mio verziero | de amore e de battaglie ho già piantato» (Boiardo, *Inn.*, I, III, V, 2, 1-2);

3) «le donne e cavalier, li affanni e li agi | che ne 'nvogliava amore e cortesia» (Dante, *Purg.*, XIV, 109-10);

4) «d'arme e d'amore» (*Mambriano*, I, 5, 7);

5) «Armes, Amours, Dames, Chevaleries» (É. Deschamps, *Balades de moralitez*, CXXIII, I)».

<sup>2</sup> Cfr. MARIO SANTORO, *Letture ariostesche*, Napoli, Liguori 1973, pp. 17-18: «Presentare immediatamente, in una visione d'insieme, su un orizzonte sconfinato, le "cose" concorrenti a tramare la vicenda, significava colpire subito l'interesse e l'immaginazione del fruitore, sollecitarlo preliminarmente ad un rapporto diretto col mondo assunto ad offerto della narrazione, fornire una istantanea sorprendente misura della varietà e della vastità della materia, attrarre senza indugi nel circolo magico della poesia un pubblico disponibile e partecipe».

nioso schema chiastico, Deanna Shemek<sup>3</sup> suggerisce, non senza ragioni, la possibilità di unire più liberamente questi quattro elementi, cosa che, in effetti, nell'opera avviene continuamente: vi sono guerrieri che somettono le armi all'amore, Orlando su tutti, addirittura pazzo per amore, e donne che si dedicano alla guerra. Mi riferisco a Bradamante e Marfisa. Queste due donne guerriere discendono dall'archetipo della *virago* classica, da figure di donne-guerriere come l'omerica Pentesilea e la virgiliana Camilla, donne bellissime e altrettanto valorose in battaglia. Da questi modelli, allo stesso tempo, differiscono in maniera significativa per il peso che hanno nelle vicende: nell'epica classica la sorte della donna-guerriera era la morte, attraverso cui calava il sipario su un elemento problematico della narrazione; Ariosto muove invece in direzione contraria, concedendo un ampio spazio alle avventure di Marfisa e Bradamante. I due personaggi hanno senza dubbio punti di contatto, ma è utile, per comprendere la specificità di ognuno, metterne in luce le differenze: se Bradamante veste i panni della guerriera per inseguire il suo amato Ruggiero, Marfisa invece, guerriera per vocazione, è quasi inseparabile dalla sua armatura; non solo: è l'unico personaggio a rifiutare il sentimento amoroso, da cui non sembra minimamente toccata.

Il nome stesso di Bradamante, nel predecessore Boiardo così variabile e oscillante, viene regolarizzato da Ariosto di modo che al suo interno appaia bene evidente la parola *amante*,<sup>4</sup> caratteristica centrale del suo essere. Più nello specifico, la progenitrice estense è un'amante frustrata, devotissima, ma apparentemente non ricambiata, almeno in un primo momento; si vedano a proposito le incisive parole di Torquato Tasso:

Ruggiero è amato più che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero, e cerca di trarlo di prigione, e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere per acquistar l'amore della sua donna, quantunque ella fosse guerriera; là dove Ruggiero non fa cosa alcuna per guadagnarsi quelli di Bradamante, ma quasi pare che la dispreggi e ne faccia poca stima.<sup>5</sup>

Il suo sentimento tormentato la porta ad essere il personaggio del Furioso che più si lamenta:<sup>6</sup> una bella differenza insomma dalla «dongiela

<sup>3</sup> DEANNA SHEMEK, *Of Women, Knights, Arms and Love: The Querelles des Femmes in Ariosto's poem*, «MLN», Italian Issue, CIV, 1 (1989), pp. 68-97, pp. 69-71: «The most faithful reading of the lines is an ambivalent one». Vedi anche M. SANTORO, *Lecture ariostesche*, cit., p. 20: «quelle espressioni concorrono in modo omogeneo a identificare un mondo unitario contraddistinto insieme dalle armi e dall'amore».

<sup>4</sup> V. JODY CHIMÈNE BATEMAN, *Amazonian Knots, Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors*, in «MLN», Italian Issue, CXXII, 1 (2007), pp. 1-23, p. 3 e FRANCESCO FERRETTI, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), pp. 63-75, p. 66.

<sup>5</sup> TORQUATO TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in ID., *Prose*, a cura di ETTORE MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi 1959, p. 421.

<sup>6</sup> F. FERRETTI, *Bradamante elegiaca*, cit., p. 63.

fiera» (*Inn. II XXV 14, v. 1*)<sup>7</sup> di boiardesca memoria, qui trasfigurata in una novella Arianna dal sospiro facile.

Il nome di Marfisa, invece, talvolta interpretato come «fixated on Mars»,<sup>8</sup> ha le sue radici, secondo Paolo Baldan,<sup>9</sup> in quello della regina amazzone attestata in Giustino come *Marthesia* (in cui è da riconoscere un legame etimologico con *Marte*) e in Boccaccio anche nella forma *Marpesia*, ancora più vicina a quella dell'eroina del poema. Ed è lo stesso Ariosto a far notare come «in ciascuna sua parte | fuor che nel viso, assigliava a Marte» (*Orlando furioso XXVI 80, vv. 7-8*).<sup>10</sup>

La parabola dei due personaggi lungo il corso della narrazione consente di avanzare ulteriori considerazioni sulla loro differenza: mentre Marfisa è un personaggio statico che conserva dall'inizio alla fine il suo temperamento fiero e guerresco, Bradamante evolve; un'evoluzione, la sua, all'insegna dell'abbandono di quegli elementi maschili che ne componevano la personalità. Naturalmente, in un discorso sui personaggi ariosteschi, non si possono utilizzare categorie moderne, adatte invece a figure letterarie dalla psicologia coerente, plasmata e plasmabile dalle esperienze vissute; al contrario, nel *Furioso* «la vita interiore dei personaggi è subordinata alle avventure che essi si trovano a vivere, gestita o messa in moto (a seconda dei punti di vista) dal labirintico racconto a intreccio».<sup>11</sup> I personaggi del *Furioso* sono, per dirla in altre parole, «una combinazione [...] di funzioni narrative»;<sup>12</sup> più radicalmente, si potrebbe affermare che è la trama a governare e alle sue esigenze i personaggi rispondono. Quello di Bradamante non è quindi un processo di formazione: è il ruolo che dovrà ricoprire e che assumerà alla fine della storia a determinare la sua demascolinizzazione. La figlia di Amone, infatti, si fa guerriera per rincorrere Ruggiero, ma, gradualmente, si avvicina a un ruolo canonico di donna; spia di questo processo sono i lamenti, motivo tipico dell'elegia, posti tutti nella seconda metà dell'opera, quella che vede appunto l'innescarsi del mutamento. Bradamante, insomma, è solo temporaneamente un cavaliere e anche se, presso la Rocca di Tristano, sembra mostrare una perfetta sintesi tra

<sup>7</sup> L'edizione di riferimento usata, non più citata da qui in poi, è MATTEO MARIA BOIARDO, *L'innamoramento de Orlando*, a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI e CRISTINA MONTAGNANI, Milano-Napoli, Ricciardi 1999.

<sup>8</sup> ELIZABETH JANE BELLAMY, *Androgyny and the epic quest: the female warrior in Ariosto and Spenser*, «Postscript», II, 1 (1985), pp. 29-37, p. 30.

<sup>9</sup> PAOLO BALDAN, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII (1981), pp. 518-529, pp. 520-524. L'autore sostiene che non solo il nome, ma anche il temperamento dell'eroina boiardesca sia derivato da quello della regina Marthesia.

<sup>10</sup> L'edizione di riferimento usata, non più citata da qui in poi, è LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, Milano, BUR 2013.

<sup>11</sup> F. FERRETTI, *Bradamante elegiaca*, cit., p. 66-67. Cfr. anche JOHN MCLUCAS, «Faccio o nol faccio?». *Cross-dressing initiative in the Orlando furioso*, «Italian culture», XIV, 1 (1996), pp. 35-46, p. 36: «I do not usually look at Ariostean characters as psychologically coherent in any novelistic or illusionistic way, their rather rote and formulaic evolution through the poem does often offer certain psychological insights, Ariosto's best reflections on the much-vexed "human condition"».

<sup>12</sup> Ivi p. 67.

maschile e femminile,<sup>13</sup> questo equilibrio non può che essere provvisorio, data la meta finale che sappiamo, sin dal III canto, dovrà raggiungere.<sup>14</sup>

Marfisa, al contrario, rimane strenuamente guerriera per tutto il poema, in linea con il profilo del personaggio delineato nell'*Innamoramento di Orlando*; qui vanno ricercate la sua nascita e la sua infanzia letterarie.

Marfisa la donzella è nominata,  
 Questa ch'io dico; e fo cotanto fiera,  
 Che ben cinque anni sempre stette armata  
 Da il sol nascente al tramontar di sera,  
 Perché al suo dio Macon se era avotata  
 Con sacramento, la persona altiera,  
 Mai non spogliarse sbergo, piastre e maglia,  
 Sin che tre re non prenda per battaglia.<sup>15</sup>

Vengono immediatamente messe in luce le caratteristiche tipiche di Marfisa: la fierezza, l'insaziabile desiderio di gloria, la sua mentalità assolutamente cavalleresca «to the point of comic excess»,<sup>16</sup> caratteristiche che ritroveremo nella caratterizzazione ariostesca. Sono però presenti anche delle differenze: Marfisa è in Boiardo consacrata a Macone, è per il suo dio che si è votata alla battaglia; diversamente, Ariosto abbandona l'estrema religiosità dell'eroina per farne una guerriera mossa in primo luogo dalla ricerca di gloria personale e, soprattutto, dedica più spazio alla sua «nuanced gender identity».<sup>17</sup>

Pio Rajna nota giustamente uno scarto tra il personaggio boiardo e quello di Ariosto; il primo granitico e, secondo Rajna, più adatto ad una narrazione di fantasia come *L'Innamoramento di Orlando*, il secondo più sfaccettato e dunque meno riuscito.<sup>18</sup> Qualcosa di simile lo afferma anche Paolo Baldan, che, mentre rileva nella versione di Boiardo un'aderenza perfetta all'archetipo dell'amazzone, percepisce in Ariosto «un relativo verosimile, ancorato a parametri di realismo anche psicologico».<sup>19</sup> In questo senso vengono letti dal critico i «tratti più amabili e perfino qualche movenza e atteggiamento»

<sup>13</sup> ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Il segreto di Erittonio: politica e poetica sessuale nel canto XXXVII dell'Orlando furioso*, in *La rappresentazione dell'Altro nel Rinascimento italiano*, a cura di SERGIO ZATTI, Lucca, Pacini Fazzi 1998, pp. 53-76, p. 55.

<sup>14</sup> Nel canto III, la voce di Merlino preannuncia a Bradamante il suo destino: il futuro matrimonio con Ruggiero e il ruolo di fondatrice della casa d'Este.

<sup>15</sup> *Inn.* I XVI 29.

<sup>16</sup> ITA MAC CARTHY, *Marfisa and gender performance in the Orlando furioso*, *Marfisa and gender performance in the Orlando furioso*, in «Italian Studies» LX, 2 (2005), pp. 178-195, p. 180.

<sup>17</sup> Ivi p.181.

<sup>18</sup> PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Ristampa della seconda edizione accresciuta d'inediti, Firenze, Sansoni 1975, pp. 53-54: «L'Ariosto modera alquanto quella sua [di Marfisa] indomita superbia e tracotanza; arriva perfino a fare che un giorno s'induca per compiacenza a indossare vesti femminili (XXVI, 69). Di ciò non saprei dargli lode. Le tinte mezzane stanno bene quando si ritraggono oggetti reali; ma nel mondo della pura fantasia ci voglion per solito colori vividi, linee ardite, recise, oppure all'incontro colori addirittura evanescenti, linee indeterminate, sennò gran parte dell'effetto va perduto».

<sup>19</sup> P. BALDAN, *Marfisa: nascita e carriera*, cit., p. 528.

mento tipicamente femminili»,<sup>20</sup> come quando, nel canto XXVI, Marfisa deponde le armi e veste abiti femminili «a' prieghi de compagni». <sup>21</sup> Ciononostante il confronto con il testo rende difficile ravvisare nella costruzione di Marfisa una volontà realistica dell'autore: la materia di cui è costituita rimane quella leggera e vaga della creazione letteraria. Ariosto semplicemente gioca con l'identità di genere di Marfisa, in questo caso mostrandocene barlumi di femminilità, poiché il personaggio è, come si vedrà, uno dei vettori della riflessione sul femminile all'interno del poema.

Tra Bradamante e Marfisa è stata notata<sup>22</sup> una certa complementarità; la prima è un personaggio romanzesco (o anche elegiaco,<sup>23</sup> in ogni caso legato a un genere che ha nelle vicende amorose il proprio centro di gravità) che si trova a dover portare a termine una missione, modellata non a caso su quella di Enea, che è quella epica per eccezione: la fondazione; Marfisa, all'inverso, viene dipinta come un personaggio epico che attraversa una serie di rocambolesche avventure di matrice genuinamente romanzesca, a partire dalla sua infanzia. Ciò che di romanzesco le manca è l'Amore: come già accennato, è uno dei pochissimi personaggi del *Furioso* a non esserne toccata. È la sua effigie, la fenice, a condensare bene la tempra dell'eroina: «sopra l'elmo una fenice porta; | o sia per sua superbia, dinotando | se stessa unica al mondo in esser forte, | o pur sua casta intenzion lodando | di viver sempremai senza consorte» (*Orlando furioso* XXXVI 17, v. 8; 18, vv. 1-4). Marfisa, meglio di Bradamante, ricalca il modello dell'amazzone e il suo stesso esordio nel poema si compie sotto il segno della risposta alla virgiliana Camilla.<sup>24</sup>

Un'ultima interessante prospettiva di confronto ci viene dal testo:<sup>25</sup> quando la voce di Atlante interrompe il duello tra Marfisa e Ruggiero nel canto XXXVII, l'incantatore rivela ai due contendenti il loro legame di parentela e la storia della loro infanzia. Il mago, dal momento che la madre Galaciella è morta, ha bisogno di un surrogato per allattare i piccoli e lo trova in una *leonessa*. Se poi ritorniamo al canto II ci viene presentata Bradamante, la donzella «per cui re Sacripante in terra giacque» (*Orlando furioso* II 31, v. 2). Poco dopo, però, il narratore aggiunge:

La donna amata fu da un cavalliero  
che d'Africa passò col re Agramante,  
che partorì del seme di Ruggiero  
la disperata figlia d'Agolante:  
E costei, che *né d'orso né di fiero*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Orlando furioso* XXVI 69.

<sup>22</sup> J.C. BATEMAN, *Amazonian Knots*, cit., pp. 1-23.

<sup>23</sup> F. FERRETTI, *Bradamante elegiaca*, cit., pp. 63-75, ma vedi anche LUCA FERRARO, *Percorsi e ruoli che si intrecciano*, in «Chroniques italiennes (série web)», XXX, 2 (2015) pp. 26-46.

<sup>24</sup> Per la continuità tra l'episodio di Camilla nell'*Eneide* e l'esordio di Marfisa nell'*Orlando furioso* v. THOMAS ROCHE JR., *Ariosto's Marfisa: Or, Camilla Domesticated*, «MLN», Italian Issue, CIII, 1 (1988), pp. 113-133, pp. 115-116.

<sup>25</sup> Cfr. I. MAC CARTHY, *Marfisa and gender performance*, cit., pp. 193-194 e J.C. BATEMAN, *Amazonian Knots*, cit., p. 4.

*leone uscì, non sdegnò tal amante.*<sup>26</sup>

Accanto alla prodezza in battaglia prima messa in luce, si affianca subito il tema amoroso così rilevante per il personaggio. Ma non è questo che vorrei sottolineare ora, isoliamo piuttosto i versi 5-6: «né d'orso né di fiero | leone uscì»; sembra proprio una risposta a Marfisa, un confronto diretto stabilito dal narratore stesso. Risultano un po' azzardate alcune considerazioni di Ita Mac Carthy che vedono in questo svezamento selvaggio di Marfisa la causa del suo futuro «unconventional sense of gender identity»<sup>27</sup> e del suo carattere guerresco e mascolino per quanto già detto circa la psicologia dei personaggi. Ma è difficile negare che Ariosto abbia voluto sostanziare l'indole differente delle due guerriere in quello che è un dettaglio della loro primissima infanzia, espresso però da un notevole contrasto testuale.

## 1.2 MARFISA, L'IDENTITÀ DI GENERE E L'INGIUSTIZIA

È indubitabile che il tema della sessualità giochi un ruolo di peso nell'economia dell'opera.<sup>28</sup> È un tema affrontato da varie prospettive, tra cui quella dell'identità. Tanto Marfisa quanto Bradamante sono state interpretate dalla critica recente come esploratrici dei confini dell'identità di genere. Certamente i due personaggi si prestano a tali interpretazioni, non solo per quanto di loro appare in modo esplicito o ci viene detto dal narratore, ma anche in virtù delle strane circostanze di cui si ritrovano protagoniste lungo il racconto. Queste costituiscono un'occasione di riflessione sull'identità di genere delle eroine, problematizzano il loro essere, allo stesso tempo, *donne e guerriere*.

Per entrare nella società della corte, che sarebbe stata destabilizzata dalla sua nebulosa sessualità, alla fine della storia Bradamante mette da parte le componenti maschili della sua personalità assumendo un nuovo ruolo passivo<sup>29</sup> di moglie e futura progenitrice della casa d'Este.<sup>30</sup>

A differenza di Bradamante, che potrebbe essere considerata una donna travestita temporaneamente da cavaliere, Marfisa è genuinamente guerriera, una «bona fide guerriera»,<sup>31</sup> proprio come un'amazzone. Ciononostante

<sup>26</sup> *Orlando furioso* II 32, vv. 1-6. Il corsivo è mio.

<sup>27</sup> I. MAC CARTHY, *Marfisa and gender performance*, cit., p. 194.

<sup>28</sup> JUDITH BRYCE, *Gender and Myth in the Orlando furioso*, «Italian studies», XLVII, 1 (1992), pp. 41-50, p. 41: «There is a great deal in the *Orlando furioso* about human sexuality».

<sup>29</sup> Ruolo passivo a cui alludono ironicamente i versi seguenti: «Più degli altri valor mostra Ruggiero | che vince sempre e giostra il dì e la notte; | e così in danza, in lotta et in ogni opra | sempre con molto onor *resta di sopra*» (*Orlando furioso* XLVI 100, vv. 5-8; corsivi miei).

<sup>30</sup> È una sorte non solo annunciata, ma determinata dal ruolo di fondatrice che viene rivelato a Bradamante da Merlino. Cfr MARGARET ADAMS GROESBECK, «*Tra noi non restò più di differenza*»: *Men, transvestites, and power in Orlando Furioso*, «Annali d'Italianistica», XVI (1998), pp. 65-83, p. 66: «The mythical genealogy of the House of Este establishes *a priori* the conclusion of Ariosto's narrative».

<sup>31</sup> MARGARET TOMALIN, *Bradamante and Marfisa: an analysis of the "Guerriere" of the Orlando Furioso*, «The Modern Language Review», LXXI, 3 (1976), pp. 540-552, p. 540.



non la si può considerare una figura di «self-imposed isolation»,<sup>32</sup> e nemmeno si può dire che la sua androginia comprometta il suo rapporto con lo spazio sociale:<sup>33</sup> la sua vicenda si conclude infatti con un'entrata in società, sancita dall'inchino di riverenza a Carlo e dal successivo battesimo.

Il suo procedere nella narrazione è caratterizzato da incontri che rendono problematica la sua identità e sono questi gli episodi su cui intendo concentrarmi nel discorso che segue, per cercare di capire meglio il personaggio Marfisa e il suo ruolo nel poema.

Due sono le avventure chiave in cui Marfisa è coinvolta che fanno risaltare il suo trovarsi a metà tra *donne e cavalieri*. Il primo è quello delle *femine omicide* che occupa parte del XIX e del XX canto, il secondo è quello del tiranno Marganorre, sviluppato nel XXXVII canto. I due episodi condividono alcuni tratti e alcune atmosfere che rendono utile un loro confronto per poterne meglio comprendere il significato all'interno dell'opera. È opportuno ricordare quanto proposto già da Nicola Zingarelli, poi confermato e precisato da successivi interventi di Sergio Zatti<sup>34</sup> ed Eduardo Saccone,<sup>35</sup> secondo cui la vicenda del gigante Marganorre rappresenta un contrappunto rispetto a quella delle *femine omicide*, inserita dal poeta nell'ultima redazione del 1532 in ottemperanza a quel desiderio di equilibrio dialettico tra tendenze discordanti che è la cifra della ricerca letteraria ariostesca.<sup>36</sup> In questa sede ci si limiterà ad esaminare le due avventure prima citate, delle quali il *trait d'union* è, non a caso, la donna guerriera, soffermandosi sulle dissonanze che ne fanno due episodi differenti, ma parte di uno stesso movimento del testo. Innanzitutto entrambe le vicende hanno a che fare col rapporto tra uomo e donna, uno dei temi fondamentali dell'*Orlando furioso*. E in particolare di un rapporto conflittuale tra i due sessi che si concretizza nelle leggi inique che vigono ad Alessandretta, la città delle *femine omicide*, e nella città di Marganorre. Mentre la legge del tiranno prevede l'esclusione delle donne dalla società, quella delle *femine omicide* è decisamente più articolata, in linea con l'organizzazione lucida e razionale dell'intera macchina cittadina; due sono le opzioni che si presentano agli uomini che vi giungono, o morire o affrontare due sfiancanti prove: la prima consiste nel duello contro dieci cavalieri tenuti prigionieri dalle donne, la seconda consiste nel giacere, in una stessa notte, con dieci

<sup>32</sup> J.C. BATEMAN, *Amazonian Knots*, cit., p. 9. Anche l'autrice, tuttavia, parla dell'entrata in società di Marfisa; non solo, sostiene che proprio in virtù delle sue riscoperte origini e della sua conversione riesca a raggiungere la fine del poema, contrariamente alla classica figura dell'amazzone che soccombe prima della conclusione.

<sup>33</sup> Non sono d'accordo, quindi, con I. MAC CARTHY, *Marfisa and gender performance*, cit., p. 184 nel momento in cui afferma che «Marfisa's refusal to enter patriarchally-ordered space is undoubtedly the text's way of not dealing with the social disruption her androgyny might cause».

<sup>34</sup> SERGIO ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Milano, Ledizioni 2018, pp. 127-173 (I ed. Lucca, Pacini Fazzi 1990).

<sup>35</sup> EDUARDO SACCONI, *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, «MLN», XCVIII, 1 (1983), pp. 55-69, ma v. anche STEFANO JOSSA, *Ariosto*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 109.

<sup>36</sup> E. SACCONI, *Prospettive*, cit., pp. 61-62: «È la varietà il principio strutturale del poema. Più esattamente, o modernamente, si può riformulare questo principio come quello dell'opposizione contrastiva. [...] La strategia messa in opera per ottenere questi risultati è, sappiamo, complessa, ma vistosamente fondata sull'accorto montaggio dei pezzi. [...] E cioè, e dunque, rigorosamente richiesto, per apprezzare il senso dei nuovi episodi, che non li si separi dal resto del poema, e anzi si presti tutta l'attenzione possibile all'immediato e più distante contesto».

donne scelte tra le guerriere. Solo colui capace di superare entrambe le prove ha salva la vita, per lui e per gli eventuali compagni di viaggio, ma perde la libertà diventando marito delle dieci donne che ha soddisfatto ed entrando a far parte della nuova decina di guerrieri, pronti a fronteggiare i potenziali maschi malcapitati. Come si può osservare, entrambi le leggi contravvengono a quell'ideale armonia fra i sessi che trova spesso spazio nella riflessione ariostesca.<sup>37</sup> Per capirne il motivo dobbiamo risalire alle cause dell'imposizione delle leggi, che nascono entrambe da un evento catastrofico che rompe l'armonia tra i due sessi. Se nel caso del misogino energumeno tale evento è la morte di entrambi i figli a causa di un amore smodato per due donne, nel caso delle amazzoni di Alessandretta il risentimento verso il «viril sesso» (*Orlando furioso* XX 27, v. 2) nasce dall'abbandono di cui un gruppo di uomini si rende responsabile nei confronti di un nucleo di donne che, per amore, avevano abbandonato le proprie famiglie per seguirli. Quello dei figli del tiranno, così come quello delle donne abbandonate, è un amore folle, un amore che ottenebra la facoltà razionale della persona per portarla all'erranza e alla ferinità, proprio come succede al paladino che dà il titolo all'opera. Sarà l'intervento dei cavalieri erranti, Marfisa *in primis*, a sbloccare la situazione, ma con quali modalità e quali esiti lo vedremo dopo; è opportuno ora analizzare più da vicino i singoli passi per metterne in luce alcune caratteristiche sostanziali.

Le severe regole di Alessandretta affondano le loro radici in un fertile e stratificato suolo mitologico<sup>38</sup> che arriva fino alla guerra di Troia. La storia è questa: un gruppo di donne cretesi decide di abbandonare la propria terra, i propri padri, mariti e figli, per unirsi a una compagnia di giovani e prestanti pirati capitanati da Falanto; trascorrono dieci giorni all'insegna dell'amore libero sull'isola di Cipro, «ma come spesso avvien che l'abondanza | seco in cor giovenil fastidio mena» (*Orlando furioso* XX 20, vv. 3-4), desiderosi di ricchezze e di nuove avventure, gli uomini abbandonano le amanti. Queste istituiscono allora un regno tutto mirato alla vendetta verso il sesso maschile; la legge incontrata da Marfisa e dagli altri cavalieri non è che una forma attenuata di quella massimalista e oltremodo crudele imposta originariamente che sanciva la morte di ogni uomo che fosse approdato alla città. È solo grazie a una serie di concessioni, di caute approssimazioni all'umanità, che si arriva a quella definitiva.

La terra è presentata come un regno di amazzoni.<sup>39</sup> Così connotate, le donne assumono una sfumatura androgina molto simile a quella di Marfisa.<sup>40</sup> L'affinità con le guerriere di Alessandretta è riconosciuta dalla stessa eroina:

<sup>37</sup> Cfr. STEFANO JOSSA, *Canto XX*, in GABRIELE BUCCHI e FRANCO TOMASI (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso. Diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran*, vol. I, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo 2015, pp. 461-477, p. 485.

<sup>38</sup> Vedi la nota 1 all'ottava 57 del canto XIX nel commento di Emilio Bigi a L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 652.

<sup>39</sup> Per la caratterizzazione delle *femine omicide* come Amazzoni v. STEFANO JOSSA, *Nemiche dell'uomo. Il mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco*, in GIUSEPPE IZZI, LUCA MARCOZZI e CONCETTA RANIERI (a cura di), *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*, Firenze, Franco Cesati Editore 2011, pp. 219-248.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, p. 236: «La presenza delle Amazzoni nel poema ariostesco è certamente funzionale alla costruzione dell'identità guerriera di Marfisa».



S'io ci fossi per donna conosciuta,  
 so ch'avrei da le donne onore e pregio;  
 e volentieri io ci sarei tenuta,  
 e tra le prime forse del collegio<sup>41</sup>

Marfisa, infatti, cela la propria femminilità in questo passaggio e assume un ruolo tutto maschile:<sup>42</sup> è lei che viene estratta a sorte per sfidare i dieci uomini e soddisfare le dieci donne «ben che mal atta alla seconda danza» (*Orlando furioso* XIX 69, v. 6). Anche il comportamento delle donne della città è caratterizzato da tratti maschili, si vedano i versi 1-4 dell'ottava 9 del XX canto: «I cavallier domandano a Guidone | com'ha sì pochi maschi il tenitoro; | e s'alle moglie hanno suggezione, | come esse l'han negli altri lochi loro»; specularmente, quello degli uomini è femminilizzato:

Né calciar quivi spron, né cinger spade,  
 né cosa d'arme puon gli uomini avere,  
 se non dieci alla volta, per rispetto  
 de l'antiqua costuma ch'io v'ho detto.

Tutti gli altri alla spola, all'arco, al fuso,  
 al pettine et all'aspo sono intenti,  
 con vesti feminil che vanno giuso  
 insin al piè, che gli fa molli e lenti<sup>43</sup>

Insomma, quella che si è verificata è un'inversione dei sessi, o meglio, un'inversione dei rapporti di potere convenzionali che sono strettamente legati ai sessi.<sup>44</sup> E proprio a Marfisa, così simile alle donne che si trova come antagoniste, è lasciato il compito di riportare l'ordine presso la distopica società delle *femine omicide*. La conclusione della storia, tuttavia, è all'insegna del caos: durante il tentativo di fuga progettato da Guidone le donne assalgono furiosamente i nostri eroi impedendo loro di raggiungere la nave pronta a partire nel porto. Sembra non esserci via di scampo, ma Astolfo pensa di sbloccare la situazione in altro modo: «Io vo' veder, poi che non giova spada, | s'io so col corno assicurar la strada» (*Orlando furioso*, XX 87, vv. 7-8). L'incursione del magico, di un dispositivo tutto romanzesco, un «highly un-Roland-like horn»,<sup>45</sup> scioglie quel «gordiano nodo» (*Orlando furioso* XIX 74, v. 8) che Marfisa si era proposta di tagliare. Un rimando intertestuale, tra l'al-

<sup>41</sup> *Orlando furioso* XX 78, vv. 1-4.

<sup>42</sup> Come nota Weaver, Marfisa è donna virile e eccezionale, ma nel mondo del poema è «limitata dal suo sesso biologico, limite che, però, la guerriera rifiuta di conoscere» (ELISSA WEAVER, *Filoginia e misoginia*, in ANNALISA IZZO (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci 2016, pp. 81-98, p. 92). Alcune interpretazioni di Marfisa speculano sull'episodio delle *femine omicide* giungendo talvolta a conclusioni che, seppur affascinanti, paiono non necessarie e ingiustificate, v. J.C. BATEMAN, *Amazonian Knots*, cit., p. 20; I. MAC CARTHY, *Marfisa and Gender*, cit., p. 30.

<sup>43</sup> *Orlando furioso* XIX 71, vv. 5-8; 72, vv. 1-4.

<sup>44</sup> Vedi M.A. GROESBECK, «*Tra noi non restò più di differenza*», cit., p. 81: «In *Orlando furioso* male identity, patriarchal power, and aristocracy seem inseparable».

<sup>45</sup> J.C. BATEMAN, *Amazonian Knots*, cit., p. 20.

tro, collega e oppone la spada di Marfisa, con cui la guerriera aveva promesso di risolvere la situazione («né trovar so la piú sicura strada | di quella ove mi sia guida la spada», *Orlando furioso*, XX 70, vv. 7-8), al corno di Astolfo. È la presenza delle stesse parole rima negli ultimi due versi, poco sopra riportati, delle ottave 70 e 87. Gli stessi termini tornano a distanza con una significativa inversione di ordine che, come commenta Stefano Jossa «rispecchia l'inversione simbolica: visto che la spada di Marfisa non ha funzionato, tocca al corno di Astolfo risolvere il problema».<sup>46</sup>

Il suono tremendo che fuoriesce dallo strumento, insomma, terrorizza tutti e ognuno fugge all'impazzata. Le donne si disperdono, Marfisa e gli altri riescono fortunatamente a raggiungere la nave e a partire. Rimane solo Astolfo, dimenticato sulla terra oramai disabitata. Dall'ordine perfetto di Alessandretta si precipita nel disordine piú caotico. Difficile considerare questo finale una risoluzione, un ritorno alla giustizia quale solitamente ci si aspetta dall'intervento di un paladino.

Anche il finale dell'episodio di Marganorre non soddisfa pienamente il lettore, che vede come il nuovo ordine imposto da Marfisa non risponda ai canoni di equità e giustizia a cui si pensava dovesse ispirarsi. Ma procediamo con criterio: dopo l'agnizione che porta a una generale riappacificazione tra Ruggiero, Bradamante e Marfisa, i tre eroi sentono pianti femminili provenienti da un luogo non lontano. Senza pensarci, si dirigono presso la sorgente dei lamenti dove trovano tre donne «che fin all'ombelico ha le lor gonne | scorciate non so chi poco cortese» (*Orlando furioso* XXXVII 26, vv. 5-6). Estremamente imbarazzate, le tre stanno sedute al fine di tener nascoste «le cose | secrete lor» (*Orlando furioso* XXXVII 27, vv. 7-8). Bradamante riconosce Ullania, la damigella della regina di Islanda coprotagonista dei fatti avvenuti alla Rocca di Tristano, che racconta le proprie traversie all'amica: «ad un castel poco distante | una ria gente e di pietà ribella, | oltre all'ingiuria di scorciarle i panni, | l'avea battuta e fattol'altri danni» (*Orlando furioso* XXVII 30, vv. 5-8). La gente in questione è quella della città di Marganorre, un crudele tiranno che, come apprendiamo dal successivo racconto di una donna in un'osteria vicina, da due anni ha preso in odio il *femineo sesso*. Ha scacciato ogni donna dal suo regno e sottopone tutte coloro che coglie nei propri territori a scudisciate e alla scorciatoia delle vesti. Se una donna è accompagnata da una scorta maschile, allora la sorte sarà la peggiore: la morte. La deliberazione del misogino, come visto prima, dipende da un furore maturato in seguito alla morte dei suoi due figli causata da un dissennato desiderio amoroso per due donne. Anche in questo caso, così come per la legge di Alessandretta, viene mostrata la sua innaturalità. Oltre a quanto già mostrato si aggiunge un ulteriore ponte tra le due vicende, ovvero il rimando, all'ottava 36,<sup>47</sup> al mito delle donne di Lemno, modello utilizzato da Ariosto per la storia delle *femine omicide*.

Mossi, come sempre, dal bisogno di aiutare chi si trovi in difficoltà, i paladini cavalcano alla volta della città del tiranno. Giungono sulla cresta di un

<sup>46</sup> S. JOSSA, *Canto XXI*, cit., p. 487, che così prosegue: «L'opposizione tra la 'spada' della donna e il 'corno' dell'uomo non potrebbe essere piú radicale, piú allusiva»; certamente l'opposizione allusiva tra la spada di Marfisa e il corno di Astolfo è ricercata e sagace; ciononostante, mi pare rischioso cedere alla tentazione di scorgere al di sotto della sua dimensione pungente un sostrato ideologico forte.

<sup>47</sup> «le donne che i mariti morir fenno | e i figli e i padri coi fratelli sui, | sì che per tutta l'isola di Lenno | di viril faccia non si vider dui», *Orlando furioso*, XXXVII 36, vv. 3-6. V. anche la nota 1 del commento di Emilio Bigi alla stessa ottava in L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 1196.

colle da cui osservano la conformazione del borgo: non mura né fosso lo proteggono, svetta invece, in posizione centrale, una rocca sulla cui sommità si erge una torre, la residenza di Marganorre. Per nulla intimoriti entrano in città, dove sono accolti dalla declamazione a gran voce della «ria costuma» (*Orlando furioso* XXXVII 99, v. 8). Immediatamente, Ruggiero e le due guerriere si avventano contro il tiranno e la sua schiera. È il caos: il popolo corre alla rinfusa, «né, fuor che morti, in piazza uomo rimase» (*Orlando furioso* XXXVII 102, v. 8), così come era accaduto ad Alessandretta dopo il suono del corno di Astolfo. Marfisa lega l'energumeno e lo espone al pubblico ludibrio: tutti i cittadini sfogano così il proprio rancore, esacerbato dal silenzio sotto cui l'avevano costretto. Rovesciato l'ordine precedente, è Marfisa che si occupa di inaugurarne uno nuovo:

Prima ch'indi si partan le guerriere,  
fan venir gli abitanti a giuramento,  
che daranno i mariti alle mogliere  
de la terra e del tutto il reggimento;  
e castigato con pene severe  
sarà chi contrastare abbia ardimento.  
In somma quel ch'altrove è del marito,  
che sia qui de la moglie è statuito.<sup>48</sup>

Fatta la legge, Marfisa la fa scrivere sulla colonna, prima vessillo del potere del tiranno: «la vecchia legge è rovesciata nel suo contrario; ma l'emblema fallico del potere militare e del sistema giuridico resta intatto»;<sup>49</sup> l'ennesima allusione di Ariosto alla confusa o stratificata identità di genere di Marfisa?

È necessaria qualche considerazione: il movimento ideale dell'episodio è dal caos all'ordine, contrario a quello delle *femine omicide*; dopo la confusione scatenata dall'attacco dei tre paladini, in seguito alla rimozione dell'empio governo di Marganorre, si giunge ad una regolamentazione, a una sorta di nuovo equilibrio, per quanto *sui generis*, al contrario di ciò che era accaduto nella vicenda dei canti XIX e XX. Le nuove regole imposte da Marfisa non si possono definire eque, anzi, sono una replica della legislazione delle *femine omicide*, a cui l'amazzone si era dimostrata essere tanto simile. Marfisa è «involved in what I would refer to as miscarriages or misfirings of justice [...] The adventure of Marfisa [...] are often grotesquely ineffectual and illustrate the inability of the female warrior to effect true justice and resolution of conflict», nota Elizabeth Bellamy.<sup>50</sup> È vero: in entrambi i casi il finale comunica un senso di mancanza e lascia il lettore con l'amaro in bocca. Ariosto ci mette davanti alla difficoltà di stabilire una legge giusta. Come nota giustamente Weaver il poeta non intende attraverso la sua opera mettere in discussione le

<sup>48</sup> *Orlando furioso* XXXVII 115.

<sup>49</sup> A.R. ASCOLI, *Il segreto di Erittonio*, cit., p. 65.

<sup>50</sup> E.J. BELLAMY, *Androgyny and the epic quest*, cit., p. 30.

gerarchie sociali, ma «vedere e farci vedere delle contraddizioni implicite nella distribuzione iniqua del potere politico e sociale».<sup>51</sup>

Facendo leva sulla sua indipendenza e sulle imprese gloriose di cui è protagonista, una parte della critica recente ha talvolta interpretato Marfisa come simbolo di emancipazione, creata sulla scia delle conquiste sociali, politiche e letterarie delle donne del Rinascimento. In altri casi, sulla base di quelle ambiguità prima messe in evidenza (la mascolinità soprattutto)<sup>52</sup> e dell'equivocità degli episodi in cui è coinvolta (*in primis* *femine omicide* e Marganorre), è stata vista come uno strumento per rimarcare le limitate possibilità del sesso femminile.<sup>53</sup> Pur ammettendo che personaggi come Marfisa e Bradamante «invitano a riflettere sul ruolo sociale della donna e sulla ristrettezza degli spazi interni e protetti in cui esse sono costrette all'epoca di Ariosto»,<sup>54</sup> dimostrare attraverso il testo che sono investite di uno specifico mandato ideologico è estremamente difficile. Certamente Ariosto, come si vedrà anche nella sezione successiva, percepisce le tensioni e le istanze di cambiamento della sua epoca, che lasciano infatti tracce inequivocabili sulla sua opera, ma non subordina a queste la sua creazione letteraria.

Per concludere, si ripercorra sinteticamente l'articolazione del canto XXVII per apprezzare l'accorto montaggio di Ariosto: esso si apre con un lungo proemio di lode verso le donne, la cui fama è stata oscurata dall'invidia degli scrittori antichi che «studian di far sì che si discuopra | ciò che le donne hanno fra lor d'immondo. | Non le vorrian lasciar venir di sopra, | e quanto puon, fan per cacciarle al fondo» (*Orlando furioso* XXXVII 3, vv. 3-6). Il comportamento di tali scrittori presenta singolari analogie con quello del tiranno (e non a caso vengono giustapposti dall'autore), i cui costumi ne rappresentano una sorta di equivalente materiale:<sup>55</sup> anche il gigante esclude le donne dal proprio regno e, specialmente, con la scorciatoia delle vesti ne scopre «le parti meno oneste» (*Orlando furioso* XXXVII 33, v. 3). Malgrado l'ostracismo degli scrittori antichi, le donne moderne sono riuscite a ritagliarsi uno spazio nella letteratura e nella società e simbolo ne è Vittoria Colonna, alla quale il narratore dedica un solenne encomio. Tuttavia, analogamente

<sup>51</sup> ELISSA WEAVER, *Canto XXXVII*, in ANNALISA IZZO e FRANCO TOMASI (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso. Diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran*, vol. II, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo 2018, pp. 367-384, p. 383.

<sup>52</sup> «Only as viragos, as exceptions to their sex, could women aspire to the Renaissance ideal of man» scrive JOAN KELLY, *Early feminist theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789*, in «Signs», VIII, 1 (1982), pp. 4-28, p. 8. In quest'ottica il valore femminista dato a Marfisa non può che venire meno, dal momento che la sua virtù sarebbe così strettamente legata alla sua parte maschile.

<sup>53</sup> Per una rassegna delle posizioni discordanti su Marfisa rimando a I. MAC CARTHY, *Marfisa and gender performance*, cit., pp. 179-180 e a A.R. ASCOLI, *Il segreto di Erittonio*, cit., pp. 54-55 e relative note.

<sup>54</sup> E. WEAVER, *Filoginia e misoginia*, cit., p. 92; v. anche SERGIO ZATTI, *Leggere l'Orlando furioso*, Bologna, il Mulino 2016, p. 145: «Del *Furioso*, insomma, emergono, nonostante ambiguità e contraddizioni, un sovvertimento dei tradizionali ruoli di genere e una immagine dinamica e variegata della donna».

<sup>55</sup> Cfr. ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Body politics in Ariosto's Orlando furioso*, in CRAIG A. BERRY e HEATHER RICHARDSON HAYTON, (ed.), *Translating Desire in Medieval and Early Modern Literature*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies 2005, pp. 49-85, p. 52 e SERGIO ZATTI, *Poesia, verità e potere: Furioso XXXV, Furioso XXXVII, Liberata IV*, in DANIELLE BOILLET e MICHEL PLAISANCE (eds.), *Les années Trente du XV<sup>e</sup> siècle italien. Actes du colloque (Paris, 3-5 juin 2004)*, Paris, Cirri 2007, pp. 273-283, p. 275.

alle avventure di Marfisa, è anche questo attraversato da spinte contrarie che lo rendono molto più problematico di quanto appaia in superficie, come si vedrà nel proseguimento di questo studio.<sup>56</sup>

## 2. LA *QUERELLE DES FEMMES* NELL'*ORLANDO FURIOSO*

### 2.1 DIRE E CONTRADDIRE: L'AMBIGUITÀ DELLA QUESTIONE FEMMINILE NELL'*ORLANDO FURIOSO*

Per capire meglio la funzione di Marfisa nel *Furioso* è utile rifarsi agli interventi diretti del narratore (naturalmente distinto dall'autore storico Ludovico Ariosto), che condividono con il personaggio un'analoga ambivalenza. Attraverso il narratore viene messo in scena un dibattito che «procede all'interno del testo secondo una direttrice tutt'altro che progressiva, di qua e di là, di su e di giù»,<sup>57</sup> che mescola il modello trattatistico moderno, spesso impostato in forma dialogica, e «il più arcaico modello diegetico dell'*inchiesta*».<sup>58</sup>

È importante ribadire ancora una volta quella che chiamerei strategia della contraddittorietà del narratore, ossia quel continuo dire e negare che segna, lungo tutto il suo sviluppo, la *querelle des femmes* nel poema.<sup>59</sup> Rende bene il concetto la formulazione di Ascoli secondo cui «il poema dell'Ariosto [...] è afflitto in ogni momento da un 'subconscio' strutturale»<sup>60</sup> che mina le affermazioni del narratore. Sotto questo aspetto è già stato introdotto il proemio del canto XXXVII, che ritengo tuttavia opportuno lasciare per ultimo, come caso forse più rappresentativo e ampio di una tendenza manifesta in tutta l'opera. È necessaria un'ultima precisazione: la disputa sul sesso femminile assume nel *Furioso* molteplici aspetti; in questa prima sezione si analizzerà la sequenza dei canti XXVII-XXX, esemplare dell'atteggiamento contraddittorio ed equivoco del narratore, nella seconda, invece, ci si soffermerà sui proemi dei canti XX e, soprattutto, XXXVII, in cui la riflessione sul ruolo della donna si lega direttamente al personaggio di Marfisa, di cui rappresenta, in un certo senso, la controparte teorica.<sup>61</sup>

<sup>56</sup> Sull'ambiguità irrisolvibile del finale dell'episodio v. IDA CAMPEGGIANI, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale 2017, pp. 345-347.

<sup>57</sup> ANNALISA IZZO, *Misoginia e filoginia nell'«Orlando furioso»*, «Chroniques italiennes (série web)», XXII, 1 (2012), pp. 1-24, p. 3.

<sup>58</sup> S. ZATTI, *Il Furioso*, cit., p. 54.

<sup>59</sup> Questa contraddittorietà, individuata già da ROBERT DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press 1965, pp. 150-176, è riconducibile a quell'irrequietezza di fondo, pulsante al di sotto della superficie levigata e armonica del poema, di cui parla REMO CEsERANI, *L'apparente armonia dell'Orlando furioso*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 3 (1996), pp. 125-143, pp. 128-129. O, per dirla con Zatti, «è da annettere alle tante calcolate incoerenze del poema» (S. ZATTI, *Leggere l'Orlando furioso*, cit. p. 139); ma v. anche il concetto di «opposizione contrastiva», come principio strutturante del poema, di cui Parla E. SACCONI, *Prospettive*, cit., p. 61.

<sup>60</sup> A.R. ASCOLI, *Il segreto di Erittonio*, cit., p. 53.

<sup>61</sup> Weaver nota giustamente che «Nel poema Ariosto trasforma i *topoi* dei trattati e dei dialoghi del genere letterario della *defensio mulierum* in episodi della sua narrazione [...]. Chi accusa la donna, chi la difende e chi ne fa l'elogio sono i suoi personaggi, incluso il poeta narratore» (E. WEAVER, *Filoginia e misoginia*, cit., p. 82).

Nel blocco di canti che va dal ventisettesimo al trentesimo assistiamo a un continuo susseguirsi di attacco e smentita, «provocazione e palinodia, che articola l'intera *querelle des femmes* ariostesca». <sup>62</sup> Il caso è quello dello *scorno* di Rodomonte: il feroce cavaliere pagano si fa protagonista di un'*inchiesta conoscitiva* <sup>63</sup> sulla natura femminile e, in particolare, sulla fedeltà della donna. Questa sezione si apre con un breve proemio, quello del canto XXVII, in cui il narratore riconosce alle donne la capacità di prendere buone decisioni, anche migliori di quelle degli uomini, ma solo quando si tratta di prenderle velocemente: si tratta di un giudizio ambiguo perché «viene in sostanza a negare al sesso femminile la capacità di una ponderata e attenta meditazione, e a ribadire in definitiva la loro irrazionalità, una irrazionalità che proprio in questo canto sarà dimostrata dalla scelta di Doralice». <sup>64</sup> Doralice, promessa sposa di Rodomonte, si innamora di Mandricardo dopo essere stata da lui rapita, e ripudia il re di Algieri a favore del Tartaro. Rodomonte, sdegnato, si allontana dall'esercito di Agramante ed erompe in una invettiva contro la volubilità del gentil sesso: le donne sono per l'uomo un fardello, fonte di indicibili tormenti, ma allo stesso tempo indispensabili per procreare:

Non siate però tumide e fastose,  
 donne, per dir che l'uom si vostro figlio;  
 che de le spine ancor nascon le rose,  
 e d'una fetida erba nasce il giglio:  
 importune, superbe, dispettose,  
 prive d'amor, di fede e di consiglio,  
 temerarie, crudeli, inique, ingrante,  
 per pestilenza eterna al mondo nate. <sup>65</sup>

Con queste risentite parole si conclude l'orazione misogina del cavaliere, alla quale, immediatamente, risponde il narratore, nelle improbabili vesti, come vedremo, di paladino delle donne: «certo da ragion si dipartiva;» commenta con superiorità, «che per una o per due che trovi ree, | che cento buone sien creder si dee» (*Orlando furioso* XXVII 222, vv. 6-8). Ma quanto aggiunge nell'ottava successiva compromette la credibilità della sua difesa; il narratore sostiene, infatti, di non essere ancora riuscito a trovare una donna fedele. La sua esperienza personale tenderebbe dunque a confermare le parole del saraceno, sconfessando, parallelamente, la sua apologia del sesso femminile. È lo stesso narratore a calarsi, insieme ai suoi personaggi, nell'*inchiesta* sulle donne. <sup>66</sup>

<sup>62</sup> S. ZATTI, *Il Furioso*, cit., p. 159. V. anche R. DURLING, *The Figure of the Poet*, cit., p. 160: «The spectrum of the Poet's attitudes toward women [...] is quite broad, ranging from rather formal eulogy to violent anger».

<sup>63</sup> Mi rifaccio alle parole di S. ZATTI, *Il Furioso*, cit., p. 52: «si inaugura un'inchiesta di tipo nuovo [...]: un'inchiesta che non ripudia i movimenti e gli atteggiamenti materiali della *quête* cavalleresca, ma li finalizza al possesso di verità conoscitive».

<sup>64</sup> Nota 1 del commento di Emilio Bigi all'ottava 1 del XXVII canto di L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 892.

<sup>65</sup> *Orlando furioso* XXVII 121.

<sup>66</sup> V. S. ZATTI, *Il Furioso*, cit., p. 54.



Questa indagine prosegue nel momento in cui Rodomonte arriva ad un'osteria nei pressi di Aigues-Mortes. L'oste, con atteggiamento simpatetico, avverte il travaglio del re di Sarza e decide di raccontare una storia per consolarlo e per smentire quanti si illudono circa la fedeltà delle donne. Termina il canto XXVII e nel XXVIII il narratore esordisce in maniera quanto mai singolare, invitando le «donne, e voi che le donne avete in pregio» (*Orlando furioso* XXVIII I, v. 1) a scavalcare il canto per passare al successivo, poiché il suo contenuto è il misogino racconto dell'oste. Il narratore coglie subito l'occasione per distanziarsi dalla storia che tuttavia sta per riportare, afferma che «ch'io v'ami, oltre mia lingua che l'ha espresso, | che mai non fu di celebrarvi avara, | n'ho fatto mille prove; e v'ho dimostro | ch'io son, né potrei esser se non vostro» (*Orlando furioso* XXVIII 2, vv. 5-8) e declina ogni responsabilità sulla sua autorevole fonte: «mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo» (*Orlando furioso* XXVIII 2, v. 3). «Un colpo al cerchio e uno alla botte: un compromesso logico che vede da una parte l'autore, a rivendicare la propria assoluta devozione al mondo muliebre, dall'altra tutto lo spazio concesso a uno dei racconti più antifemminili dell'intero poema»,<sup>67</sup> commenta giustamente Annalisa Izzo, proseguendo col notare come questo sia lo schema di tutto il poema riguardo alla *querelle*.

La storia è quella di Astolfo e Iocondo; il primo è il re dei Longobardi, il secondo è fratello di un cavaliere romano fidato del re, Fausto Latini. Non solo una straordinaria bellezza li accomuna, ma anche il tradimento subito dalle rispettive mogli. I due decidono così di mettersi in viaggio, intraprendendo una vera e propria *inchiesta*<sup>68</sup> che li possa portare ad una conoscenza più consapevole delle donne e del loro comportamento. Verificata la generale volubilità del sesso femminile, Astolfo e Iocondo pensano di aver trovato una soluzione: si spartiscono una giovane, Fiammetta, certi che «in tutto il gran femineo stuolo | una non è che stia contenta a un solo» (*Orlando furioso* XXVIII 50, vv. 7-8). Si ritengono così immuni da tradimenti, ma ancora una volta le loro posizioni saranno da rivedere; Fiammetta, infatti, riesce a far intrufolare un terzo amante nel letto mentre gli altri due dormono. Al mattino l'espedito della giovane viene alla luce, ma Astolfo e Iocondo non si dimostrano per nulla offesi, anzi, conquistano una tolleranza che pare l'unico rimedio possibile contro il comportamento incostante e lascivo delle donne. Queste, ci dice la novella, non si possono imbrigliare in un sistema di rigide regole, come era anche la condivisione fra i due, ma, se si desiderano, vanno accettate consapevoli della loro natura. Rodomonte, naturalmente, sottoscrive la morale del racconto, così come il resto degli avventori dell'osteria; l'unica eccezione è rappresentata da un anziano astante che rifiuta la condanna del genere femminile e reputa le critiche alle donne come frutto di un'ira momentanea la quale, venuta meno, non può non lasciare il posto alla lode. Ciò che dice il vecchio è profetico per Rodomonte: dopo aver criticato in modo aspro e sdegnato l'intero sesso femminile, il crudele guerriero cambierà infatti atteggiamento in seguito all'incontro con Isabella, di cui si invaghirà. E vale anche per il narratore ariostesco che, come si sta cercando di mostrare, ha un atteggiamento ondivago verso le donne: le attacca preso dalla collera, per poi, poco dopo, cercarne il favore con lodi, ritrattazioni e scuse.

<sup>67</sup> A. IZZO, *Misoginia e filoginia*, cit., p. 2. Più che all'autore, come si diceva, sarebbe opportuno riferire questa rivendicazione al narratore.

<sup>68</sup> S. ZATTI, *Il Furioso*, cit., p. 54.

Il vecchio prosegue il suo discorso ricordando che gli uomini tengono un analogo comportamento nei confronti delle loro compagne, non si possono additare perciò alle sole donne i caratteri di infedeltà e incostanza che erano al centro della discussione. Lo sguardo fulminante di Rodomonte zittisce il difensore delle donne, ma non lo porta a cambiare parere. Il giorno seguente il re d'Algeri, rimessosi in cammino, si ferma presso una chiesetta abbandonata. Qui incontra Isabella, vedova di Zerbino: «tosto che 'l Saracin vide la bella | donna apparir, messe il pensiero al fondo, | ch'avea di biasmar sempre e d'odiar quella | schiera gentil che pure adorna il mondo» (*Orlando furioso* XXVIII 98, v. 1). La vista di una bella fanciulla riesce dove le parole dell'anziano avevano fallito. La storia di Isabella, che occuperà il XXIX canto, è la storia di una donna devotissima al marito Zerbino, a lui fedele anche dopo la sua scomparsa: piuttosto che concedersi a Rodomonte che la insidia, Isabella preferisce la morte, che riesce a farsi infliggere, attraverso un inganno, dallo stesso corteggiatore. La virtù della donna che viene celebrata attraverso questa vicenda fa da contrappunto alla misoginia espressa nel canto precedente; la tragica figura di Isabella, moglie esemplare, bilancia, con la sua mirabile fedeltà, le accuse mosse precedentemente all'intero genere femminile. La vicenda di Isabella è introdotta proprio dalle parole di sdegno del narratore nei confronti delle considerazioni misogine di Rodomonte e dell'oste. Schieratosi dalla parte delle cortesi donne, dichiara il proposito di contraddire, con ciò che racconterà, l'immagine negativa che emerge dal racconto dell'oste.

Un nuovo intervento a favore del gentil sesso lo troviamo come commento alla conclusione della vicenda: è un elogio dell'eroico comportamento di Isabella, mosso da un'eccelsa castità. Ma è proprio a questo punto che qualche parola di troppo mette nuovamente in crisi l'equilibrio e la sincerità del narratore:

Alma ch'avesti più la fede cara,  
e 'l nome quasi ignoto e peregrino  
al tempo nostro de la castitade  
che la tua vita e la tua verde etade.<sup>69</sup>

L'obiettivo è chiaro: quella che inizia come una lode alle virtù di Isabella finisce per diventare un'aperta critica alle donne del *tempo nostro*. Il narratore, insistendo sull'eccezionalità del comportamento della protagonista dell'episodio, non fa che convalidare le condanne di Rodomonte e dell'oste. Un ulteriore affondo si avrà poi nelle ultime due ottave del canto. Il contesto è quello dell'incontro tra Orlando pazzo e Angelica. Il paladino, benché non abbia riconosciuta la donna, si avventa su di lei attratto dalla sua bellezza, la rincorre a piedi, velocissimo e famelico. Angelica, terrorizzata, sprona la cavalla, ma Orlando le è vicinissimo; allora, memore dell'anello incantato che porta con sé, lo mette in bocca e diventa invisibile. La principessa del Catai è salva. *Purtroppo* è salva, sembra dirci il narratore, che preferirebbe invece vederla punita in nome di tutti coloro che, innamorati, hanno sperato in una sua corrispondenza mai avuta. «Né questa sola ma fosser pur state | in man d'Orlando

<sup>69</sup> *Orlando furioso* XXIX 26, vv. 5-8.

quante oggi ne sono»<sup>70</sup>, prosegue, perché tutte sono come Angelica, cattive e ingrato. Ma non finisce qui.

Il proemio del canto XXX si presenta come una palinodia di quanto è stato detto. È l'amore il vero responsabile delle diffamazioni di cui ora il narratore si pente, un furore che annebbia la mente e che porta all'irrazionalità. La causa ultima del comportamento del narratore, tuttavia, è la donna amata che, con la sua incostanza, lo rende simile all'eroe della sua opera, secondo un parallelismo espresso già nella seconda ottava del primo canto<sup>71</sup>. Ancora una volta il messaggio è ambiguo e, accanto all'ennesimo appello alle donne, di cui viene invocata la comprensione, troviamo la conferma di quel giudizio amaro che si cerca di smentire. Così procede il poema, per contrappunti, compensazioni, risarcimenti; e punto di vista privilegiato su questa tecnica è proprio la *querelle des femmes*, un dibattito che attraversa tutta l'opera e che trova, nell'arco di canti esaminati, l'esempio più eclatante del suo moto ondivago.

## 2.2. VITTORIA COLONNA, EMANCIPAZIONE FEMMINILE E MARFISA

Il canto XX, uno dei canti delle *femine omicide*, si apre non a caso con un elogio della virtù femminile, capace di venire a galla anche quando «l'invidia e il non saper degli scrittori» (*Orlando furioso* XX 2, v. 8) hanno rischiato di metterla in ombra. Ancora più notevoli, però, sono le donne del presente, per lodare le quali, negli anni futuri, si verseranno fiumi d'inchiostro. Quello che più importa sottolineare, però, è la chiusa del proemio: «e le lor lode appariranno in guisa, | che di gran lunga avvanzeran Marfisa» (*Orlando furioso* XX 3, vv. 7-8). Se il tema del breve intervento del narratore sarà ripreso, come si vedrà, nel passo di più largo respiro e più solenne intonazione del canto XXXVII, è significativo il collegamento con la figura di Marfisa. Come l'amazzone, così le donne del Rinascimento cercano un posto nella società che non sia quello subalterno all'uomo di moglie e madre: aspirano, al contrario, a un ruolo nella storia, da conquistare grazie ad imprese che, ci dice il narratore, saranno ancora più mirabili di quelle dell'eroina. Attraverso questo parallelo, Marfisa assume quel carattere di «exemplary model of women's agency»<sup>72</sup> che parte della critica le riconosce, ma ciò non deve oscurare tutte le manifestazioni di quella considerazione equivoca del personaggio da parte del narratore che si è cercato di evidenziare nella prima parte di questo lavoro. È vero, l'eroina può essere considerata una trasfigurazione letteraria che Ariosto, autore, dà di un processo di emancipazione che era in atto. Non per questo se ne deve mettere da parte la problematicità: anzi, proprio nell'insistenza su questa problematicità, che emerge dagli interventi contraddittori del narratore e dalla connotazione ambigua di Marfisa, si può forse scorgere l'unico commento sulla questione direttamente riferibile all'autore del *Furioso*.

L'altro luogo del poema in cui potentemente si rivela la doppiezza del narratore nei confronti del genere femminile è, come accennato prima, il lungo proemio del canto XXXVII. Si apre con una lode delle eccellenti opere delle donne e con una polemica nei confronti degli scrittori antichi che, detenendo

<sup>70</sup> *Orlando furioso* XXIX 74, vv. 1-2.

<sup>71</sup> Su questo parallelismo v. R. DURLING, *The Figure of the Poet*, cit., pp. 160-163.

<sup>72</sup> I. MAC CARTHY, *Marfisa and gender performance*, cit., p. 179.

«il monopolio della pubblica opinione»,<sup>73</sup> hanno provato in tutti i modi, senza successo, ad oscurarne i meriti. Le donne, infatti, non hanno la fama che si meriterebbero, poiché non hanno mai avuto la possibilità di glorificarsi attraverso la parola scritta, come invece hanno fatto gli uomini. Emerge una concezione della poesia come creatrice di verità<sup>74</sup> – o di menzogna – che era stata uno dei temi principali della orazione di san Giovanni nel XXXV canto.<sup>75</sup> La poesia, in entrambi i passi, è vista come uno strumento nelle mani del letterato che se ne serve per i propri scopi personali. Nel caso del XXXVII canto, mossi dall'astio e dall'invidia, gli scrittori hanno fatto di tutto per mostrare «ciò che le donne hanno fra lor d'immondo» (*Orlando furioso* XXXVII 3, v. 4) costruendo così un'immagine negativa del sesso femminile da cui solo poche figure esemplari sono riuscite ad emanciparsi. Non solo, la gloria che viene loro tributata non è neanche lontanamente paragonabile a quella che si dovrebbe riconoscere ai loro meriti se questi non fossero stati tenuti nascosti dagli uomini. Il narratore si lancia quindi in un'accorata apostrofe alle donne, un invito ad abbandonare le attività casalinghe, simbolo della loro subordinazione, per prendere carta e penna affinché, finalmente, ora che i tempi lo permettono, celebrino la propria virtù e ottengano così quel ruolo nella storia che spetta loro. La situazione è cambiata rispetto al passato: gli scrittori contemporanei hanno riconosciuto la grandezza raggiunta dalle donne, i tempi sono propizi, un'era di parità e di armonia tra uomini e donne sembra essere alle porte. Tra tutte le donne degne di lode, prosegue il narratore, ne verrà scelta una eccezionale, che non ha rivali, la cui superiorità è certo che sarà onestamente riconosciuta da tutte le altre. È Vittoria Colonna, moglie fedelissima e raffinata poetessa. Le due caratterizzazioni della marchesa di Pescara sono strettamente intrecciate poiché, proprio attraverso la sua dolce poesia, canta la gloria del marito defunto, rendendo così eterni il suo nome e la sua fama.<sup>76</sup> In questo modo, la figura di Vittoria Colonna si oppone decisamente a quella della donna incostante e infedele emersa tra i canti XXVII e XXX.<sup>77</sup> Ma ci si concentri per un momento sull'aspetto di poetessa: «nel momento in cui l'autore del *Furioso* annovera la Colonna tra i grandi poeti, attribuendo ai suoi versi la forza dell'immortalità, investe indirettamente la scrittrice dei medesimi dubbi avanzati dall'evangelista»,<sup>78</sup> quei dubbi sulla veridicità della poesia che erano culminati nell'invito a ribaltare tutta la storia ufficiale tramandata dalla letteratura. Non si tratta solamente di un'affasci-

<sup>73</sup> M. SANTORO, *Lecture ariostesche*, cit., p. 117.

<sup>74</sup> Cfr. S. ZATTI, *Il Furioso*, cit., pp. 145 e ss.

<sup>75</sup> Sul rapporto tra il discorso di san Giovanni nel canto XXXV e il canto XXXVII v. S. ZATTI, *Poesia, verità e potere*, cit.

<sup>76</sup> NUCCIO ORDINE, *Vittoria Colonna nell'Orlando furioso*, in «Studi e problemi di critica testuale», XLII, 1 (1991), pp. 55-92, p. 89: «L'autore del *Furioso* coglie con forte anticipo lo stretto rapporto tra la particolare vicenda biografica della Colonna e l'emergere della funzione eternatrice della poesia nell'ambito della letteratura femminile: una donna, per la prima volta, si appropria della lirica per rendere immortale se stessa e il suo amato consorte».

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, p. 66: «il gioco numerico delle simmetrie rafforza ancora di più il rapporto fra i due canti, si crea una specie di arco voltaico, caratterizzato dalla tensione di forze contrastanti. E proprio l'energia sprigionata dai poli opposti determina un campo magnetico che si pone come fonte primaria del senso».

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 82.

nante supposizione: come ha dimostrato Nuccio Ordine, l'ipotesi è confermata dal lessico affine che i due episodi condividono.<sup>79</sup>

La scelta di Vittoria Colonna permette ad Ariosto di affrontare contemporaneamente due temi ben presenti in tutto il poema, ovvero il discorso sulla donna e quello sulla poesia, raccordati anche grazie a numerosi rimandi interni. La sua lode, benché attraversata da tensioni contrarie, che ora si cercherà di far emergere, è poi in linea con la grande attenzione verso il sesso femminile tipica del terzo *Furioso* e, ovviamente, con il processo di ricerca di nuovi equilibri.

Si consideri ora il secondo aspetto della lode a Vittoria Colonna, quello legato al suo essere donna esemplare, prima che poetessa. Secondo Albert Ascoli, il XXXVII canto è «una specie di “microcosmo” testuale [...] che costituisce di gran lunga la più ampia meditazione del *Furioso* sui rapporti maschili/femminili».<sup>80</sup> È vero, sia la sezione narrativa, la vicenda di Marganorre, sia il proemio muovono in questa direzione e sono tra loro legati da nessi significativi; per esempio, la crudele usanza del tiranno, la scorciatoia delle vesti per mostrare le pudenda delle donne, è la traduzione narrativa del comportamento degli scrittori che si adoperano per inquinare la fama relegandole ad un ruolo sottomesso.<sup>81</sup> Ma non è questa l'unica corrispondenza: l'invito del narratore alle donne perché prendano la parola per fondare una «contro-Repubblica delle lettere femminili»<sup>82</sup> rimanda a quello stato istituito da Marfisa, dopo il rovesciamento di Marganorre, in cui sono le donne ad essere al potere. Ancora: come nella parte diegetica, in cui il narratore afferma che, delle molte imprese gloriose di Marfisa e Bradamante che si affatica a recuperare, «de le dièe mancanmi le nove» (*Orlando furioso* XXXVII 24, v. 4), così le opere delle donne sono rimaste invisibili almeno fino alla contemporaneità a causa dell'invidia degli scrittori. Ma ci sono altre corrispondenze che minano il discorso di lode, corrispondenze che, a un livello non superficiale, sembrano smentire o quantomeno rendono problematiche, le positive affermazioni del narratore. Sono legate al cognome della poetessa: *Colonna*.<sup>83</sup> Prima dell'elogio della marchesa di Pescara, un'altra donna era stata nominata, degna di lode per la sua costanza: Isabella Colonna, moglie di Luigi Gonzaga da Gazzolo, detto Rodomonte. Così i coniugi vengono celebrati nel poema:

Et è ben degno che sì ricca *donna*,  
ricca di tutto quel valor che possa  
esser fra quante al mondo portin *gonna*,  
mai non si sia di sua constanzia mossa;  
e sia stata per lui vera *colonna*<sup>84</sup>,

<sup>79</sup> Ivi, pp. 79-82.

<sup>80</sup> A.R. ASCOLI, *Il segreto di Erittonio*, cit., p. 55.

<sup>81</sup> Il rimando è al già citato verso: «ciò che le donne hanno fra lor d'immondo» (*Orlando furioso* XXVII 3, v. 4). V. nota 55.

<sup>82</sup> Ivi, p. 57.

<sup>83</sup> Utile a tal proposito la lettura di I. CAMPEGGIANI, *L'ultimo Ariosto*, cit., pp. 346-347.

<sup>84</sup> Corsivi miei.

sprezzando di Fortuna ogni percossa:  
di lei degno egli, e degna ella di lui;  
né meglio s'accoppiaro unque altri dui.<sup>85</sup>

Il cognome Colonna si presta ad un'ovvia interpretazione figurata, ripresa da Petrarca,<sup>86</sup> ma quello che qui interessa osservare è che le tre parole-rima, *donna:gonna:colonna*, le ritroviamo, anche se in ordine diverso, in questo stesso canto, in un momento critico della narrazione:

Qui vi s'indugiar tanto, che Marfisa  
fe' por la legge sua ne la *colonna*,  
contraria a quella che già v'era incisa  
a morte et ignominia d'ogni *donna*.  
Da questa compagnia restò divisa  
quella d'Islanda, per rifar la *gonna*;<sup>87</sup>  
che comparire in corte obbrobrio stima,  
se non si veste et orna come prima.<sup>88</sup>

Come già rilevato nella prima parte di questo lavoro, l'imposizione legge di Marfisa presenta una caratterizzazione controversa; legando quest'atto al nome della campionessa della poesia femminile, il narratore rende equivoca la passionata lode che sta tessendo. Un altro rinvio testuale corrobora quest'interpretazione:<sup>89</sup> quando introduce la poetessa, il narratore dà risalto al suo «dolce stil di che il miglior non odo» (*Orlando furioso* XXXVII, 16, v. 6); è proprio in virtù di questo stile che la sua opera può farsi vivificatrice. Un'espressione simile però, compare, ribaltata, anche nella descrizione della legge crudele del tiranno: «legge | di cui peggior non s'ode né si legge» (*Orlando furioso* XXXVII 82, vv. 7-8).<sup>90</sup> Insomma, pensare di poter ricavare da questo andirivieni di elogi e provocazioni, espliciti e sotterranei, una visione univoca e definita sulla *querelle* è ambizione vana.

Ascoli legge questo proemio come un tentativo ben camuffato da parte del narratore, rappresentante dell'egemone sesso maschile, di perpetuare il proprio dominio e, secondo un comportamento apertamente criticato nelle prime strofe, di screditare le donne che, in quel momento storico, erano riu-

<sup>85</sup> *Orlando furioso* XXXVII 11.

<sup>86</sup> Vedi la nota 1 del commento di Emilio Bigi all'ottava 5 del canto XIV in L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 442.

<sup>87</sup> Corsivi miei.

<sup>88</sup> *Orlando furioso* XXXVII 120.

<sup>89</sup> A.R. ASCOLI, *Il segreto di Erittonio*, cit., pp. 66-67. L'analisi del critico americano prosegue con speculazioni sul carattere fallico dell'oggetto colonna, legandosi poi alla decifrazione del senso che il mito di Erittonio assume nel passo, per arrivare infine a proposte molto, forse troppo, audaci che rischiano, a mio avviso, di allontanarsi eccessivamente dal testo.

<sup>90</sup> Un elenco dei punti critici della celebrazione di Vittoria Colonna si trova in A.R. ASCOLI, *Body politics*, cit., p. 66-69.



scite a ritagliarsi uno spazio sociale e culturale.<sup>91</sup> È importante non cedere alla tentazione di riferire la moltitudine di visioni discordanti e opposte che ritroviamo nel *Furioso* ad Ariosto. Ad Ariosto dobbiamo invece riconoscere il merito di aver ideato un personaggio così complesso e contraddittorio quale è il narratore, anche lui protagonista di un'inchiesta: quella sulla natura femminile. È un'inchiesta mutata rispetto a quella classica, ma ne replica il meccanismo. Come commenta con chiarezza Sergio Zatti: «Lo schema cavalleresco continua a provvedere i suoi codici espressivi anche là dove i referenti sono profondamente mutati»<sup>92</sup>. In altre parole, «il movimento antico della *quête* si intellettualizza, assume gradatamente valenze etiche e conoscitive, così che l'obiettivo dell'«acquisto» non è più un oggetto sfuggente, ma, piuttosto, una verità problematica»<sup>93</sup>.

Questa verità, tuttavia, non sarà mai raggiunta, così come molte *quête* dei personaggi del poema non conducono a un esito positivo, ma rimangono vane, su tutte quella del protagonista Orlando. Ciononostante l'importanza dell'inchiesta non ne risulta intaccata: è un movimento che pare necessario e da cui, forse, solo il saggio Rinaldo riesce a sottrarsi rifiutando la conoscenza certa, cui preferisce invece l'illusione.<sup>94</sup>

L'obiettivo di questo lavoro è quello di indagare il ruolo del personaggio Marfisa nel poema. Come è stato mostrato Marfisa è uno dei vettori attraverso cui il discorso sulle donne si fa strada nell'opera, intersecandosi a più riprese con i numerosi interventi del narratore.

Questo tema ha goduto di una certa fortuna critica soprattutto in ambito anglosassone, dove, tuttavia, le ricerche sono state spesso influenzate da una prospettiva di genere anacronistica se applicata a un'opera del Cinquecento. Proprio tenere presente il contesto storico potrebbe temperare questa tendenza: in questo periodo certo si assiste all'affermazione di figure femminili come Vittoria Colonna, che riescono a raggiungere una posizione di preminenza,<sup>95</sup> ma nel sistema sociale e culturale in cui il *Furioso* viene concepito il potere rimane appannaggio degli uomini. Indubitabile è l'interesse crescente di Ariosto per la questione, come testimoniano le aggiunte della terza edizione,<sup>96</sup> ma se è vero che il poema recepisce i fermenti dell'epoca, non è così im-

<sup>91</sup> Ivi, pp. 55-56.

<sup>92</sup> S. ZATTI, *Il Furioso*, cit., p. 58. V. anche ivi, p. 54.

<sup>93</sup> Ivi, p. 45. V. anche S. ZATTI, *Leggere l'Orlando furioso*, cit. p. 138.

<sup>94</sup> Mi riferisco ovviamente all'episodio del *nappo*.

<sup>95</sup> JOHN MCLUCAS, *Amazon, sorceress and queen: women and war in the aristocratic literature of sixteenth-century Italy*, in «The Italianist», VIII, 1 (1988), pp. 33-55, p. 33.

<sup>96</sup> V. E. WEAVER, *Canto XXXVII*, cit., p. 381; v. anche ALBERTO CASADEI, *I poeti e la questione delle donne*, in ID., *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo Furioso*, Pisa, Pacini Fazzi editore 1988, p. 95. Notando che il dibattito sulla *querelle des femmes* tocca il suo apice negli anni '30 del '500, il critico commenta: «immediato ne risultò il riflesso sul *Furioso*». Per i legami del poema con il dibattito coevo sulle donne v. ivi, p. 100 e, per bibliografia sulla questione, v. la nota 13 a p. 103; v. anche D. SHEMEK, *Of Women, Knights, Arms and Love*, cit., p. 75.

mediato vedere in esso una posizione ideologica chiara.<sup>97</sup> Le continue ambiguità infatti, tanto del narratore quanto quelle legate alle azioni dei personaggi, mirano a restituire la complessità di una realtà che non è possibile incasellare in una rappresentazione coerente, ma solo esprimere nelle sue molteplici contraddizioni.

---

<sup>97</sup> Cfr. S. ZATTI, *Leggere l'Orlando furioso*, cit. p. 139: «Che la donna sia alternativamente approvata e vilipesa, testimonia di una crisi culturale che investe il suo ruolo e la sua identità in trasformazione nella società cortigiana del Rinascimento», ma v. anche Ivi, p. 145: «Le cose [...] sono maledettamente complicate per chi, narratore o personaggio, osa comprometersi con l'asserzione di verità definitive e inconfutabili, soprattutto per quanto riguarda le donne».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMS GROESBECK, MARGARET, "Tra noi non restò più di differenza": *Men, transvestites, and power in Orlando Furioso*, «Annali d'Italianistica», XVI (1998), pp. 65-83;
- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso*, Commento di Emilio Bigi, a cura di CRISTINA ZAMPESE, Milano, Rizzoli 2013;
- ASCOLI, ALBERT RUSSELL, *Il segreto di Erittonio: politica e poetica sessuale nel canto XXXVII dell'Orlando furioso*, in SERGIO ZATTI (a cura di), *La rappresentazione dell'Altro nel Rinascimento italiano*, Lucca, Pacini Fazzi 1998, pp. 53-76;
- ID., *Body politics in Ariosto's Orlando furioso*, in BERRY, CRAIG A. e RICHARDSON HAYTON, HEATHER (ed.), *Translating Desire in Medieval and Early Modern Literatur*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies 2005, pp. 49-85;
- BALDAN, PAOLO, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII (1981), pp. 518-529;
- BATEMAN, JODY CHIMÈNE, *Amazonian Knots, Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors*, in «MLN», Italian Issue, CXXII, 1 (2007), pp. 1-23;
- BELLAMY, ELIZABETH JANE, *Androgyny and the epic quest: the female warrior in Ariosto and Spenser*, in «Postscript», II, 1 (1985), pp. 29-37;
- BOIARDO, MATTEO MARIA, *L'innamoramento de Orlando*, a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI e CRISTINA MONTAGNANI, Milano-Napoli, Ricciardi 1999;
- BRYCE, JUDITH, *Gender and Myth in the Orlando furioso*, in «Italian studies», XLVII, 1 (1992), pp. 41-50;
- CASADEI, ALBERTO, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo Furioso*, Pisa, Pacini Fazzi editore 1988;
- CAMPEGGIANI, IDA, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale 2017;
- CESERANI, REMO, *L'apparente armonia dell'Orlando furioso*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 3 (1996), pp. 125-143;
- DURLING, ROBERT, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press 1965;
- FERRARO, LUCA, *Percorsi e ruoli che si intrecciano*, in «Chroniques italiennes (série web)», XXX, 2 (2015) pp. 26-46;
- FERRETTI, FRANCESCO, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), pp. 63-75;
- IZZO, ANNALISA, *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, «Chroniques italiennes (série web)», XXII, 1, (2012) pp. 1-24;
- JOSSA, STEFANO, *Ariosto*, Bologna, Il Mulino 2009;
- ID., *Nemiche dell'uomo. Il mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco*, in GIUSEPPE IZZI, LUCA MARCOZZI e CONCETTA RANIERI (a cura di), *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*, Firenze, Franco Cesati Editore 2011 pp. 219-248;
- ID., *Canto XX*, in GABRIELE BUCCHI e FRANCO TOMASI (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso. Diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran*, vol. 1, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo 2015, pp. 461-477;
- KELLY, JOAN, *Early feminist theory and the «Querelle des Femmes»*, 1400-1789, in «Signs», VIII, 1 (1982), pp. 4-28;

- MAC CARTHY, ITA, *Marfisa and gender performance in the Orlando furioso*, in «Italian Studies» LX, 2 (2005), pp. 178-195;
- MCLUCAS, JOHN, *Amazon, sorceress and queen: women and war in the aristocratic literature of sixteenth-century Italy*, in «The italianist», VIII, 1 (1988), pp. 33-55;
- ID., «Faccio o nol faccio?». *Cross-dressing initiative in the Orlando furioso*, in «Italian culture», XIV, 1 (1996), pp. 35-46;
- ORDINE, NUCCIO, *Vittoria Colonna nell'Orlando furioso*, in «Studi e problemi di critica testuale», XLII, 1 (1991), pp. 55-92;
- RAJNA, PIO, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Ristampa della seconda edizione accresciuta d'inediti, Firenze, Sansoni, 1975;
- ROCHE JR., THOMAS, *Ariosto's Marfisa: Or, Camilla Domesticated*, in «MLN», Italian Issue, CIII, 1 (1988), pp. 113-133;
- SACCONE, EDUARDO, *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, in «MLN», XCVIII, 1 (1983), pp. 55-69;
- SANTORO, MARIO, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori 1973;
- SEGRE, CESARE, *Testo letterario, interpretazione, storia*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. IV: *L'interpretazione*, Torino, Einaudi 1985, pp. 21-140;
- SHEMEK, DEANNA, *Of Women, Knights, Arms and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's poem*, in «MLN», Italian Issue, CIV, 1 (1989), pp. 68-97;
- TORQUATO TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in ID., *Prose*, a cura di ETTORE MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi 1959;
- TOMALIN, MARGARET, *Bradamante and Marfisa: an analysis of the "Guerriere" of the Orlando Furioso*, in «The Modern Language Review», LXXI, 3 (1976), pp. 540-552;
- WEAVER, ELISSA, *Filoginia e misoginia*, in ANNALISA IZZO (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci 2016, pp. 81-98;
- EAD., *Canto XXXVII*, in ANNALISA IZZO e FRANCO TOMASI (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso. Diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran*, vol. II, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo 2018, pp. 367-384;
- ZATTI, SERGIO, *Poesia, verità e potere: Furioso XXXV, Furioso XXXVII, Liberata IV*, in DANIELLE BOILLET e MICHEL PLAISANCE (eds.), *Les années Trente du XVIe siècle italien. Actes du colloque (Paris, 3-5 juin 2004)*, Paris, Cirri 2007, pp. 273-283;
- ID., *Leggere l'Orlando furioso*, Bologna, il Mulino 2016;
- ID., *Il Furioso fra epos e romanzo*, Milano, Ledizioni 2018.



## PAROLE CHIAVE

Ariosto; Orlando furioso; Querelle des femmes; gender studies; misoginia.



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Paolo Cerutti, classe 1994, è dottorando in italianistica presso l'Università di Udine. Si occupa di letteratura del secondo Novecento, in particolar modo

del ruolo della narrativa di J.L. Borges nel sistema letterario italiano, e di didattica della letteratura italiana.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO CERUTTI, *L'ambiguità della questione femminile nell'Orlando furioso. Una lettura attraverso Marfisa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.