



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Filologia e
Letteratura italiana
ordinamento
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

IL PERSONAGGIO DI BRADAMANTE TRA BOIARDO E ARIOSTO

Avventure di una donna guerriero

Relatore

Ch. Prof. Tiziano Zanato

Correlatrici

Ch. Prof. Elisa Curti

Ch. Prof. Michela Rusi

Laureanda

Chiara Zarpellon

Matricola 866018

Anno Accademico

2017 / 2018

*A tutte le donne che sono Bradamante,
ma non lo sanno.
E a mia nonna Flavia,
la guerriera più pervicace che io abbia conosciuto.*

SOMMARIO

| | |
|---|----|
| ABSTRACT | 7 |
| INTRODUZIONE | 9 |
| CAPITOLO I PREISTORIA DI BRADAMANTE | 13 |
| I. 1. «BRAIDAMANTE, LA DAMA SERENA»..... | 13 |
| I. 2. IL (NUOVO?) TIPO DI PERSONAGGIO DELLA DONNA GUERRIERO | 14 |
| I. 3. FIGLIA DI CHI? | 17 |
| I. 4. TRA STILEMI E INNOVAZIONE: LE DESCRIZIONI DI BRADAMANTE..... | 20 |
| I. 5. IL MATRIMONIO PER DUELLO..... | 25 |
| I. 6. UN CONTRAPPESO ALLA FIGURA DI BRADAMANTE: FANARDA..... | 30 |
| NELL'INNAMORAMENTO DE CARLO | 30 |
| I. 6. 1. UN CONFRONTO DIRETTO..... | 30 |
| I. 6. 2. NEMICHE SUL CAMPO DI BATTAGLIA | 32 |
| I. 6. 3. LO SVELAMENTO DELLA GUERRIERA | 34 |
| I. 6. 4. PIÚ PRINCIPESSA CHE GUERRIERA..... | 36 |
| I. 6. 5. FANARDA E BRADAMANTE COME SORELLE | 38 |
| CAPITOLO II BRADAMANTE NELL'INAMORAMENTO DE ORLANDO..... | 43 |
| II. 1. BRADAMANTE E RODAMONTE: IL MOTIVO DELL'AZIONE BELLICA..... | 44 |
| II. 1. 1. A SINGOLAR TENZONE | 44 |
| II. 1. 2. “NON SONO IO VINTO GIÀ DI CORTESIA?”: LA CORTESIA DI RUGGERO E RODAMONTE NEI CONFRONTI DI BRADAMANTE | 48 |
| II. 2. BRADAMANTE E RUGGERO: QUANDO ENCOMIO, GENEALOGIA E AMORE SI INTRECCIANO | 51 |
| II. 2. 1. “RUGER SONO IO”: BREVE PRESENTAZIONE DEL PERSONAGGIO..... | 51 |
| II. 2. 2. LE VISIONI CHE ANTICIPANO L'INCONTRO TRA RUGGERO E BRADAMANTE: IL SOTTOTESTO ENCOMIASTICO | 52 |
| II. 2. 3. L'INNAMORAMENTO | 54 |
| II. 2. 4. “SE IO NON COLGO COSTUI CON LA SUA ARTE”: BRADAMANTE E L'ASTUZIA CONTRO DANIFORTE | 61 |
| II. 2. 5. “DI BRADAMANTE CERCA E DE LEI CURA”: RUGGERO DOPO LA SEPARAZIONE | 63 |
| II. 3. BRADAMANTE E FIORDESPINA: IL MOTIVO COMICO-AMOROSO | 65 |
| II. 3. 1. LA FUNZIONE DEL PAESAGGIO | 65 |
| II. 3. 2. LA FUNZIONE DELLA BELLEZZA | 66 |
| II. 3. 3. IL “VANO AMORE”..... | 68 |
| II. 4. BRADAMANTE E MARFISA: UN CONFRONTO INDIRETTO | 70 |

| | |
|---|------------|
| CAPITOLO III UNA STORIA INCOMPIUTA: BRADAMANTE DOPO BOIARDO | 75 |
| III. 1. IL PANORAMA DELLE CONTINUAZIONI E LA SCELTA DI DE AGOSTINI E DEL CIECO | 75 |
| III. 2. UNA STAGIONE POST BOIARDESCA: ANALOGIE TRA <i>MAMBRIANO</i> E <i>GIONTA</i> | 79 |
| III. 3. BRADAMANTE NELLA <i>GIONTA</i> DI DE AGOSTINI..... | 80 |
| III. 3. 1. LA RIPRESA DELLA STORIA: BRADAMANTE E FIORDESPINA..... | 80 |
| III. 3. 2. BRADAMANTE E RUGGERO..... | 82 |
| III. 3. 3. BRADAMANTE E MARFISA: “ANCH’IO SON DAMA”, DUE PERSONAGGI INSIEME FINO ALLA FINE..... | 85 |
| III. 4. BRADAMANTE NEL <i>MAMBRIANO</i> DEL CIECO..... | 92 |
| III. 4. 1. I CARATTERI MANTENUTI DA BRADAMANTE | 92 |
| III. 4. 2. BRADAMANTE E SINODORO: UN DISEGNO GENEALOGICO DIVERSO | 94 |
| III. 4. 3. LA VISIONE DELL’AMORE: BRADAMANTE VOCE DEL CIECO..... | 99 |
| III. 4. 4. IL LATO COMICO DI BRADAMANTE: LA VICENDA CON PINAMONTE..... | 102 |
| III. 4. 5. L’ULTIMA SCENA DI BRADAMANTE: UN FINALE APPIATTITO..... | 107 |
| CAPITOLO IV BRADAMANTE NELL’<i>ORLANDO FURIOSO</i> | 109 |
| IV. 1. INTRODUZIONE AL PERSONAGGIO..... | 109 |
| IV. 2. LA TESI: UNA GUERRIERA PER LE DONNE..... | 111 |
| IV. 2. 1. IL SALVATAGGIO DI ANGELICA | 112 |
| IV. 2. 2. RIPORTARE LA GIUSTIZIA: ULLANIA | 113 |
| IV. 2. 3. LA VENDETTA PER FIORDILIGI E ISABELLA | 117 |
| IV. 2. 4. LE AIUTANTI DI BRADAMANTE | 119 |
| IV. 3. L’ANTITESI: BRADAMANTE ELEGIACA | 125 |
| IV. 3. 1. BRADAMANTE INNAMORATA..... | 125 |
| IV. 3. 2. BRADAMANTE FOLLE..... | 128 |
| IV. 3. 3. BRADAMANTE DISPERATA | 130 |
| IV. 4. LA SINTESI: TUTTA LA COMPLESSITÀ DI BRADAMANTE, DONNA-GUERRIERO... | 135 |
| V. 5. EPILOGO | 142 |
| RINGRAZIAMENTI..... | 149 |
| BIBLIOGRAFIA | 151 |

ABSTRACT

Attrahendo l'attenzione con la sua comparsa estemporanea, foriera di un grande avvenire, il personaggio di Bradamante si offre al pubblico dell'*Orlando Innamorato* come se fosse già noto. In effetti la giovane-guerriera era già presente in alcuni anonimi cantari italiani, tuttora mancanti di una moderna edizione e dunque letti direttamente sugli incunaboli. Si sono parallelamente indagate la genesi e le caratteristiche di un simile personaggio, a partire dalla classicità e dai miti sulle amazzoni, fino ai più tardi prodotti della poesia cavalleresca francese. Si è poi esaminata la figura dell'eroina nelle ottave di Boiardo, dove occupa uno spazio ben più ampio della mera dimensione bellica (come il confronto indiretto con Marfisa, l'altra *bellatrix virgo* del poema, sembra suggerire) essendo infatti destinata al ruolo di mitica progenitrice della casata estense, aspetto largamente sviluppato nell'opera di Ariosto. Il personaggio continua a vivere anche dopo la morte di Boiardo, il cui incompiuto *Orlando Innamorato* fu sottoposto a diverse continuazioni: tra le tante si è scelto di prendere in esame la *Gionta* di Nicolò degli Agostini e il *Mambriano* del Cieco da Ferrara. Dal confronto tra tali testi emerge una diversa evoluzione del personaggio: appiattito e riassunto in *topoi* nel primo caso; più dinamico, volubile e per questo forse più lontano dall'idea originaria nel secondo. Infine, l'attenzione si focalizza sul testo che porta Bradamante all'apice del suo splendore e che intrinsecamente contiene la ragione della sua creazione poetica, e cioè sull'*Orlando Furioso*, in cui la donna assume una rilevanza tale da renderla eterna nella memoria letteraria.

Due to its extemporaneous appearance, the character Bradamante is offered to the audience of the *Orlando Innamorato* as if it was already well-known. The woman warrior is in fact already present in some anonymous Italian *cantari*, which have not been translated into a modern edition and which, therefore, have been read in the original version. The background and the main features of this character have been analysed, starting from the Classical age and the Amazon myths, until the more recent outcomes of the French chivalrous poetry. The analysis then takes into consideration the heroine who appears in Boiardo's *stanzas* and who has a role which goes far beyond the mere military context (as the indirect comparison with the other woman warrior, Marfisa, seems to suggest). In fact, she is destined to be the mythical ancestor of the Estensi household, an aspect which is deeply taken into consideration in Ariosto's work. The character survives even after Boiardo's death, whose unfinished *Orlando Innamorato* is subject to different

sequel works. Among many, Nicolò degli Agostini's *Gionta* and Cieco da Ferrara's *Mambriano* have been taken into consideration. A different evolution of the character stands out from the comparison between these two works: flat and stereotyped in the first case, more dynamic in the second one. Finally, the analysis focuses on the text which brought Bradamante to the top of her splendour and which contains the reason for her poetic creation, namely the *Orlando Furioso*, where the woman warrior is so relevant to become eternal in the history of literature.

INTRODUZIONE

Tra le figure femminili che popolano il mondo dell'epica cavalleresca particolare attenzione suscita la donna guerriero, personaggio che pare incarnare e anticipare, seppur nei limiti dello spazio chiuso del ciclo carolingio, lotte e rivendicazioni di fronte a cui si troveranno le donne, occidentali e non, nel corso dei secoli fino ai giorni nostri. La tensione a riaffermare il ruolo della donna non dovrebbe essere letta come volontà di imporsi su un universo prettamente maschile, quanto piuttosto come fatica per equiparare due dimensioni, due sessi che sin dall'antichità sono stati rappresentati e creduti dispari. Senza chiamare in causa l'approccio multidisciplinare tipico dei *genderstudies*, questa tesi vuole raccontare un breve tratto del percorso intrapreso dal personaggio di Bradamante nella letteratura rinascimentale italiana. Paradossalmente è proprio sotto le mani maschili di autori quali Boiardo, degli Agostini, Cieco da Ferrara e Ariosto che la sua figura evolve: con un continuo gioco tra appartenenza e fuga dai canoni che definiscono il posto e il ruolo della donna nell'Italia del XV secolo, essa si sviluppa fino a dimostrare la possibile coesistenza di maschile e femminile; o meglio di abilità, compiti e caratteri ritenuti in precedenza appannaggio esclusivamente virile e che ora combaciano con l'essere donna. Tra evoluzione, stereotipo e recesso c'è ampia oscillazione, dove sono fattori incisivi il contesto storico e il gusto del pubblico, la finalità dell'opera, la bravura dell'autore, le riprese o le invenzioni di altri personaggi che popolano il racconto. In tutto ciò Bradamante raggiunge l'acme nell'*aurea mediocritas*: dopo aver apertamente dimostrato l'ampio ventaglio di azioni, ideali e sentimenti possibili nell'ambiente marziale e in quello domestico, l'eroina unisce in sé le due sfere, dimostrandone la possibile coesistenza.

A muovere l'istanza di ricerca non è dunque il femminismo, né la volontà di proporre e affermare un modello matriarcale per la genealogia estense di cui Bradamante è mitica progenitrice, ma una visione ampia ed inclusiva che se fosse estesa e più sviluppata negli studi umanistici potrebbe aiutare la comprensione di una società in continua evoluzione, come la nostra, nonché il rispetto della libertà e della dignità altrui. Di donne come lei il mondo ha avuto bisogno, sin dall'epoca augustea della virgiliana Camilla, e forse ancora ha bisogno, anche se non imbracciano più lancia e scudo. Pur appartenendo al mondo della fantasia, l'eroina valica i confini dell'ottava rima e diventa un modello di riferimento per le donne che vedono rappresentate tutte le sfaccettature della loro complessità psicologica nei suoi altissimi lamenti e nelle sue incredibili imprese. Il suo personaggio sa coinvolgere e appassionare ancora oggi i lettori (e le lettrici) perché dimostra molteplici doti e vive in una varietà di situazioni in cui, con i dovuti distinguo e a suon di metafore, non è poi così difficile raffigurarsi. Infatti, se è impossibile

che una donna del nostro secolo pianga sconsolata per l'amato rapito da un ippogrifo, non è inverosimile immaginarsi nella difficoltà di affermare il proprio valore al di là dell'apparenza, situazione in cui si trova Bradamante alla rocca di Tristano, dove con intelligenza e carattere scalfisce, senza mai rinnegare, la categoria della bellezza estetica, per lungo tempo resa dalla cultura dominante l'unico possibile vanto del genere femminile.

Bradamante nei poemi epico-cavallereschi italiani può essere dunque un tema da riscoprire, sotto due aspetti fondamentali: il personaggio e la storia. Non è solo con le armi che la figlia di Amone si guadagna un posto in primo piano tra i cavalieri ricaratterizzati e riportati in auge nel Rinascimento e non è solo per «le audaci imprese» che volumi come questi meritano di essere risollepati da quella patina di polvere a cui l'inadeguato ricordo di noiose spiegazioni scolastiche spesso li riduce. Una volta superate le reticenze e presa un po' di dimestichezza con la forma dell'ottava, la materia della narrazione ci convince senza fatica della sua appartenenza ai classici della letteratura, una letteratura tanto più bella quanto più condivisa, poiché base dell'immaginario poetico di diverse nazioni; mentre il personaggio, spesso oscurato dalla più famosa Angelica, attraverso un'analisi più approfondita e comparata, ritrova in modo sorprendentemente contemporaneo lo spessore ideologico e l'autonomia di cui l'hanno dotata – seppur in modi diversi – gli autori.

L'attualità di tali osservazioni trascende il lavoro svolto, che pur non essendo una tesi filologica non dimentica l'attenzione al testo a cui lo studio di tale disciplina abitua. Comparazioni e osservazioni sono quindi formulate unicamente sulla base dei cantari antecedenti all'*Orlando Inamorato*, in cui Bradamante è presente, e dei poemi italiani di materia carolingia composti e pubblicati tra seconda metà del Quattrocento e prima metà del Cinquecento. Le colonne d'Ercole della ricerca sono poste dalle opere di Boiardo e Ariosto: al primo spetta il merito di aver dato lustro all'eroina inserendola nell'ambiente cortese e ingentilendone i tradizionali tratti bellicosi fino a renderla soggetta alla forza di Amore, che soggiace a tutte le azioni del poema; al secondo si deve la rappresentazione più completa, complessa e moderna del personaggio che raggiunge nelle sue ottave il massimo splendore.

In entrambi i casi la donna guerriero non ha bisogno di ampie introduzioni, infatti alla sua identità sottostà un bagaglio di conoscenze già note al pubblico: proprio a queste è dedicato il primo capitolo, in cui si prendono in esame i testi precedenti l'opera di Boiardo, anonimi cantari italiani di area settentrionale, letti da stampe datate agli ultimi anni del Quattrocento perché ancor oggi privi di un'edizione critica o solo moderna. Dai loro versi si ricostruiscono le caratteristiche, ovvero la sua genealogia con l'esclusiva evidenza della discendenza patrilineare, la sua descrizione – con maggior risalto alla parte fisica, piuttosto che alla dimensione

psicologica, appena abbozzata – e gli episodi che si rivelano cronotipici, come lo svelamento dell'identità femminile o il matrimonio per duello. Si è cercato inoltre un antecedente per il tipo di personaggio della donna-guerriera, spaziando da creature mitico-mostruose a donne storicamente esistite, per attingere infine al mondo letterario. Ulteriore ed inedito punto di forza della prima sezione del lavoro, almeno così ci sembra, è il confronto intratestuale tra la figura di Bradamante e la principessa pagana Fanarda, che nello sviluppo del poema *Inamoramento de Carlo* rafforza il proprio lato guerriero attraverso il contatto con l'eroina cristiana.

Il secondo capitolo è dedicato interamente al poema del conte di Scandiano, in cui il profilo dell'eroina si delinea attraverso il rapporto dialettico che si instaura di volta in volta con gli altri personaggi. Fatta la debita eccezione di Marfisa, con cui la sorella di Rinaldo si misura sempre da lontano, ogni coppia di raffronto apre la strada allo sviluppo di un tema diverso: le sequenze con Rodamonte esplorano il campo del codice epico cavalleresco, tra duello e cortesia; la vicenda con Ruggero unisce al motivo encomiastico verso gli Estensi l'esaltazione della potenza di Amore che lega a sé tutti i paladini della corte carolingia; infine l'interrotta avventura con Fiordequina è un'ulteriore declinazione del sentimento amoroso che dà però spazio ad una parentesi dal gusto comico più leggero con cui l'opera si interrompe.

Proprio dall'incompletezza del poema prendono le mosse le numerose continuazioni volte per lo più a soddisfare le esigenze del pubblico cortese con opere spesso incapaci di amalgamare i diversi elementi della tradizione con nuovi spunti creativi: tra queste, il terzo capitolo propone la *Gionta* di Nicolò degli Agostini e il *Mambriano* del Cieco da Ferrara. Sono due testi profondamente diversi tra loro per livello di scrittura, intreccio, valori che muovono le azioni della storia, e la stessa Bradamante ha nelle due composizioni una caratterizzazione assai differente, che dopo modeste avventure altro non fa che estremizzare rispettivamente il suo aspetto di donna e di guerriera, senza saper giungere alla commistione che tanto la rende affascinante nell'opera di Ariosto.

Il quarto ed ultimo capitolo è dedicato all'*Orlando furioso*, in cui l'eroina, vera e propria *faber fortunae suae*, smuove la trama con la sua incessante *quête*. La genialità di Ariosto colloca la sorella di Rinaldo in un universo di aiuti e aiutanti tutti femminili che contribuiscono a sottolineare il pregio dell'essere donna ed indossare un'armatura; in particolare, è il confronto-scontro con Marfisa a rivelare che due dimensioni apparentemente opposte possono condensarsi in un unico personaggio. Alla categoria dell'antitesi si è voluto ricondurre l'aspetto elegiaco, proposto con molteplici sfumature in momenti diversi dell'opera dal personaggio di Bradamante, che se facilmente si infervora per un'ingiustizia e si dichiara pronta alla battaglia, altrettanto rapidamente cede al pianto pensando all'amato da lei lontano. Che la raffinatezza di questi

episodi non contrasti apertamente con l'indomito coraggio che la caratterizza quand'è in groppa al suo destriero, è rivelato da Ariosto stesso in tre occasioni: nelle sue agnizioni ai cavalieri da lei sconfitti, nella conclusione della vicenda amorosa con Fiordispina e alla rocca di Tristano. La dimostrazione conclusiva della grandezza del personaggio è affidata al doppio epilogo riservatole: da un lato il finale del poema che ne esalta la complessità di donna-guerriero, accostando Venere e Marte in un'unica immagine, dall'altro l'esito della storia con Ruggero che è affidato alla progenitrice estense, la quale compie di propria mano la giusta vendetta per l'uccisione a tradimento del marito, conciliando *eros* e *thanatos* sotto il segno della femminilità.

CAPITOLO I

PREISTORIA DI BRADAMANTE

I. 1. «BRAIDAMANTE, LA DAMA SERENA»

“Per questo voglio che con sieco mena
tuti quatro e soi figli a quel riparo,
e oltra a questi il conte de Lorena,
dico Ansuardo, il mio paladin caro,
e Braidamante, la dama serena:
ché di Renaldo vi è poco divaro,
di ardir e forza, a questa sua germana:
cossì Dio sempre me la guarda sana!”¹

Il lettore che si cimenti nella lettura dell’*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo si trova qui di fronte per la prima volta al nome di Bradamante, la cui figura colpisce per il tratteggio breve, ma saliente delle sue peculiarità: è sorella di Rinaldo e rispetto a lui presenta poca differenza in termini di forza e coraggio. Viene definita «dama serena», cioè bella, e raccomandata a Dio dallo stesso imperatore Carlo Magno che la nomina, affidando a lei e ad altri paladini la difesa della Provenza.

Le forme con cui è citato il suo nome sono molte: nell’edizione Ricciardi² dell’opera troviamo messa a testo la lezione “*Braidamante*”, corredata da una puntuale nota che riporta le numerose varianti: *Braidamonte* secondo la stampa P, Z e il manoscritto T, *Bradiamonte* nella stampa R e *Bradiamante* in R2.³ Nell’edizione curata da Canova si trova la medesima lezione della Ricciardi (*Braidamante*) la cui terminazione in *-ante* viene adottata poiché riscontrata in più passi in rima, mentre per la prima parte del nome si mantiene la lezione di P.

Il nome si stabilizzerà poi nell’*Orlando Furioso* in *Bradamante* e con questa forma verrà citato nel presente lavoro.

Ben lontana dall’essere un’indifesa donzella o un intrepido guerriero, ella si trova a metà strada tra il maschile e il femminile, come scrive Pio Rajna ne *Le fonti dell’Orlando Furioso*: è una

¹ M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, II, VI, 23, a cura di A. Canova, Milano, BUR Classici Rizzoli, 2016.

² M. M. Boiardo, *L’Innamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, Milano, Ricciardi, 1999.

³ P = Venezia, Piero de’ Piasi, 1487.

Z = Venezia, Nicolò Zoppino, 1528.

T = Milano, Biblioteca Trivulziana, 1094.

R = Venezia, Giorgio de’ Rusconi, 1506.

R2 = Venezia, Giorgio de’ Rusconi, 1511.

donna guerriera.⁴ Bradamante non nasce dalla fantasia di Boiardo, tant'è che il conte di Scandiano la cita nel proprio poema senza dilungarsi in preamboli introduttivi, come se fosse una figura ben nota al pubblico.

Per illustrarne il personaggio è necessario dunque scavalcare i confini del poema boiardesco e addentrarci nella selva di cantari, per lo più anonimi e di area veneta, che si sono diffusi precedentemente.

A detta di Rajna,⁵ la donzella è presente nel *Rubione*, che costituisce il VI libro delle *Storie di Rinaldo* in prosa, presente nel manoscritto Ricciardiano 1904. Poiché questo è rimasto finora inedito le citazioni qui presenti sono tratte dalla trascrizione riportate da Rajna nella sua opera *Le fonti dell'Orlando furioso*. Essendo questi manoscritti non stampati né trascritti da alcuno, non sono stati utilizzati nel seguente lavoro. Il nostro filo d'Arianna si snoda allora tra l'anonimo poemetto *Historia di Bradiamonte*, il cantare *Altobello e il re Troiano suo fratello* e il più conosciuto *Innamoramento de Carlo*.⁶

I. 2. IL (NUOVO?) TIPO DI PERSONAGGIO DELLA DONNA GUERRIERO

Ci sono due strade da percorrere per narrare la genealogia di Bradamante: la prima riguarda il suo tipo di personaggio, la seconda la sua figura di eroina, sorella di Rinaldo della casata di Chiaramonte.

Per quanto concerne il primo aspetto potremmo definire quello della donna guerriero un cronotipo, secondo quanto scrive E. Stoppino recuperando un concetto di Bachtin.⁷ Il termine cronotipo è infatti utilizzato dalla studiosa in riferimento ad alcuni personaggi tipizzati, come appunto quello della guerriera amazzone, che prendono la forma specifica di una micro genealogia letteraria e vanno a concentrarsi in un breve, ma incisivo nucleo spaziotemporale, consentendo al lettore di collegare ad un singolo episodio una catena di riferimenti letterari ordinati. La diffusione di questo *topos* segue alcune tappe salienti, sinteticamente menzionate da Stoppino, ma ben articolate nello studio di Rajna.

⁴ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 45.

⁵ *Ivi*, p. 52.

⁶ C.f.r. Boiardo, *L'Innamoramento de Orlando*, cit., p. 970.

⁷ E. Stoppino, *Il cronotipo-amazzone nell'epica italiana*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, a cura di M. Israelis, L. A. Waldman, Milano, Officina libraria, 2013, vol. 2, pp. 531-539.

Il riferimento di Stoppino è a M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotipo nel romanzo*, in IDEM, *Estetica e Romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, 1979 [1 ed. 1975]. Cita Stoppino, p. 532, nota 3: «Chiameremo cronotipo (il che significa letteralmente “tempospazio”) l'interconnessione sostanziale dei rapporti spaziotemporali di cui la letteratura si è impadronita artisticamente [...] a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio) [...] il genere letterario e le sue varietà sono determinate proprio dal cronotipo».

Il primo seme sarebbe stato individuato da P. Paris in uno dei più tardi prodotti della poesia cavalleresca francese, il *Tristan de Nanteuil*, in cui la fanciulla Aye d'Avignon combatte valorosamente travestita da uomo, sotto il nome di Gandion. Di fronte a questa osservazione Rajna presenta le proprie, condivisibili riserve: innanzitutto quest'opera ebbe scarsa diffusione in Francia ed è difficile pensare che abbia potuto valicare le Alpi ed essere così conosciuta e tenuta in considerazione da Boiardo; inoltre si nota come la bella Aye sia costretta a mentire sul proprio sesso e farsi credere un uomo, mentre Bradamante è una donna guerriera conosciuta e riconosciuta. Dunque, pur essendo la donna che cela volontariamente la propria identità una figura che ha molto seguito, soprattutto nella letteratura francese, non si tratterebbe del medesimo tipo di personaggio.

Altro antecedente che Rajna esclude è quello delle gigantesse, un caso certamente di antiche origini, ma da eliminare in principio in quanto ibrido tra uomo e creatura bestiale.

Si potrebbe volgere allora lo sguardo ai casi storici, come quello celeberrimo della pulzella d'Orléans, Giovanna d'Arco; ma senza scomodare ancora una volta la Francia, a ben guardare, nel Medioevo italiano si trova Maria da Pozzuoli, descritta in una lettera di Petrarca⁸ al cardinale Colonna come forte, coraggiosa, valorosa e casta, anche se non bella, né femminile. Ad ingrossare le fila di questa tipologia Rajna aggiunge i nomi di Bona Lombarda, Caterina Sforza e della moglie di Guido Torello. Tuttavia nemmeno l'aspirazione alla realtà sembra poter essere la fonte del tipo di personaggio di Boiardo e Ariosto.

Presentate e scartate queste categorie, Rajna risale la storia della letteratura fino ad attingere al mito classico delle Amazzoni, figura scelta anche da Stoppino per la definizione del suo cronotipo. Dalle diverse narrazioni nella mitologia greca alla virgiliana Camilla, Rajna ci ricorda come, passando per il *Teseida* di Boccaccio, queste donne guerriere siano una figura tornata in auge sul calare del Medioevo, a cui sarebbe possibile ricondurre un ragguardevole numero di dame armate.

Delle molte che precedono l'*Orlando Innamorato* Rajna sceglie di citarne tre, ciascuna delle quali ha un collegamento con la nostra Bradamante.

Il primo esempio di Amazzone nell'epica italiana è Galiziella nella saga dell'*Aspromonte*, di cui il filologo piemontese sceglie la versione in prosa di Andrea da Barberino. Con le sue gesta temerarie, Galiziella dà inizio ad una stirpe di donne che partecipano più attivamente alle vicende narrate, catturando ottava dopo ottava l'attenzione e la stima del pubblico e può quindi essere definita il prototipo delle guerriere nei poemi cavallereschi italiani. Dal punto di vista

⁸ Si tratta della lettera del 3 novembre 1343, *Familiars*, V, ep. 4, in Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit., p. 48.

narrativo la vicenda del suo personaggio fornisce un modello di donna guerriero che dopo un matrimonio per duello perpetua il proprio valore nella discendenza, prefigurando il medesimo destino di Bradamante nell'*Orlando Furioso*. L'*Aspromonte* può allora essere considerato un intertesto di primo grado per l'*Innamorato* e per il *Furioso* che riprendono fedelmente più *topoi*. Un secondo collegamento tra le due eroine riguarda più propriamente la loro genealogia: esse sono messe in relazione da un legame di sangue, dal momento che lo sposo di Bradamante è Ruggero, figlio di Galiziella. Questa fanciulla è presentata come figlia illegittima di Agolante e sorella del valoroso Almonte, mentre in un inedito *Aspramonte* in rima (Magliabechiano, VII, 682) viene detta figlia di Pantaselea, regina dell'isola di Amazzone. La fanciulla partecipa all'assedio di Risa (Reggio Calabria) e si scontra con Riccieri, figlio di Rambaldo. Nel momento in cui i due si fronteggiano a duello assistiamo al medesimo episodio che Stoppino analizza ed utilizza per definire il cronotipo amazzone, ovvero quello dello svelamento del sesso della guerriera. Galiziella viene disarcionata e i lacci dell'elmo si rompono, lasciando fluire la bella chioma che ricade sopra le lucenti armi: a quel punto i guerrieri cristiani la attaccano, ma Riccieri, rimirando stupefatto «quelle trezze sciolte», chiede ai compagni di allontanarsi e la fanciulla accetta di rivelare la sua identità solo dopo aver saputo quella di lui. Viene allora condotta in abiti femminili all'interno della città: a vederla così Beltramo, fratello di Riccieri, se ne innamora perdutamente e la chiede per moglie. La storia ci presenta qui un altro *topos* ricorrente che verrà analizzato in seguito, ovvero quello del matrimonio per duello a cui Beltramo per codardia si sottrae. Galiziella si converte al Cristianesimo e sposa Riccieri, scatenando l'invidia del fratello di lui che, a tradimento, introduce dei nemici in città e fa uccidere lo sposo. Come vuole la tradizione, la fanciulla rimasta vedova viene allora ceduta al fratello, ma dopo la cerimonia nuziale Beltramo viene condannato al rogo in quanto traditore. Nonostante la donna abbia dimostrato la propria fedeltà alla fede cristiana e alla famiglia del marito, nonché il proprio valore di guerriera durante l'attacco, il padre Agolante ordina che venga bruciata in quanto causa del dissidio tra i due fratelli. Si narra che Almonte, fratello di lei, abbia fatto vestire un'altra fanciulla con i suoi panni sacrificando quella, mentre la sorella, in dolce attesa, sarebbe stata messa in salvo su una nave verso l'Africa. Sarà questa la versione a cui si atterranno Boiardo e Ariosto nel delineare la genealogia di Ruggero, nato in terra pagana da Galiziella dopo la fuga.

Un altro esempio del personaggio di Amazzone è Rovenza della Falcia, dama saracena che nel VI libro delle *Storie di Rinaldo* in prosa intitolato *Rubion d'Anferna* interviene in soccorso dei suoi, vessati dai cristiani. La sua storia è lungamente narrata anche in un romanzo anonimo e anepigrafo di 14 canti e circa 800 ottave di cui rimangono ristampe del XVI e XVII secolo. Per

le armi che utilizza e per il tipo di andatura che ha, ella rasenta il tipo delle gigantesse, ma ad addolcirne il personaggio mostrandone il lato più femminile vi è l'episodio in cui Rovenza, soggiogata dal fascino di Ulivieri, tenta di sedurre il cavaliere mentre è tenuto prigioniero dai saraceni. Nonostante sia poco probabile che Boiardo abbia tenuto in considerazione questa vicenda per costruire la storia d'amore tra Bradamante e Ruggero, è affascinante notare come nella vicenda di Rovenza si presenti una situazione rovesciata: nel *Rubion d'Anferna* è infatti una saracena che si innamora di un prode cristiano, mentre nel caso degli antenati estensi è la fanciulla ad essere cristiana e il cavaliere un saraceno.

Infine, l'ultimo caso citato da Rajna riguarda la stessa Braidamonte, di cui nel manoscritto del *Rubione* vengono narrate le *enfances*: non si tratta dunque di un esempio, bensì di un precedente. La guerriera è detta essere figlia del duca Amone e di una nobildonna pagana di Dacia, perciò la sua sarebbe una nascita illegittima a cui i posteri tenteranno di porre rimedio (si veda il paragrafo successivo). La sua vicenda si condensa in pochi fatti: prima che inizi l'assalto di Anferna la madre rivela alla fanciulla la verità circa la sua nascita, mostrandole una lettera in cui il duca stesso dichiara di riconoscerla come figlia, ma questo non sembra turbare minimamente l'eroina, che dà grande prova del proprio valore tanto nei tornei, quanto nelle battaglie. Si scontra aspramente corpo a corpo anche con il fratello Rinaldo e proprio durante questa colluttazione le cade l'elmo: le trecce lasciate libere svelano l'identità della donzella e lasciano stupefatto il paladino cristiano. Scopertisi fratelli, i due al termine della guerra tornano in Francia dove Braidamonte convola a nozze con Giraldo da Rossiglione.⁹

I. 3. FIGLIA DI CHI?

In merito alla seconda linea di riflessione, riguardante la genealogia della dama, il testo di riferimento è l'incunabolo contenente il poemetto che Rajna ricorda con il titolo di *Historia di Bradiamonte*, stampato da Battista Farfengo, a Brescia, nel 1490 e conservato oggi alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.¹⁰

Nonostante siano per la maggior parte anonimi e anepigrafi (i titoli vengono spesso posti in sede di stampa), conosciuti solo all'interno della cerchia di specialisti e anche da loro talvolta poco studiati, cantari come questo rivestono una grande importanza nel delineare la storia di un personaggio, d'accordo con quanto scrive Stoppino:

⁹ Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit., pp. 45-52.

¹⁰ http://gutenberg.beic.it/view/action/singleViewer.do?dvs=1537795559706~108&locale=it_IT&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true, consultato il 24/09/2018.

«[Chivalric characters'] personalities and choices were determined not only by the elements of a single text, but also by those of a textual constellation, a whole system of poems belonging to the same tradition. The characters in these poems were also, for the early modern public, constellations of literary memories. Readers and audience approached these texts with a series of expectations. In order to decode and understand what a character was doing at a given time, the audience needed to know what he or she had done in previous narration. [...] A multiplicity of sources, spanning anonymous and authorial works on the same subject, produced a built-in effect of familiarity and novelty that single authors could exploit for their own narrative purposes. Systemic consistency offers the most important logical proof of the centrality of this tradition to both Ariosto's and Boiardo's poems.»¹¹

Stoppino aggiunge inoltre che la grande abbondanza e frequenza di corrispondenze «is [a] clear evidence of common knowledge the two poets shared with the consumers of epic-chivalric poetry of their times»¹² e che «the intertextual nature of Bradamante's character is specifically connected to her gender and her role in the power relations of dynastic formation.»¹³

Si rivela dunque necessario raccontare brevemente la vicenda narrata nella *Historia di Bradamante*, che nella sua struttura semplice e regolare presenta un susseguirsi di *topoi* letterari: il re pagano Amansore, dovendo sposarsi, chiede ad un giullare quale sia il volto della donna più bella. Dopo un iperbolico elenco dei luoghi visitati e delle dame incontrate, l'uomo afferma di non aver mai veduto nulla di tanto bello quanto Bradamante mentre combatteva e metteva in fuga alcuni cavalieri. Innamoratosi all'istante sulla base del racconto, il re decide di trovare la donzella, scontrarsi con lei, vincerla e prometterle la corona di regina.

Ciò che ci interessa sottolineare in questa sede è l'*incipit* dell'opera: dopo la doverosa e consueta invocazione alla donna amata, l'autore precisa le coordinate spazio-temporali del racconto e i personaggi:

Correndo el tempo del settecento e otanta
che Carlo Magno si regnava in Franza
havia con siego baronia tamanta:

¹¹ E. Stoppino, *Genealogies of Fiction, Women Warriors and the Dynastic Imagination in the "Orlando Furioso"*, New York, Fordham University Press, 2012, pp. 18-19.

(Traduzione mia) «Le personalità e le scelte dei personaggi cavallereschi erano determinate non solo dagli elementi di un singolo testo, ma anche da quelli di una costellazione testuale, un intero sistema di poemi appartenenti alla medesima tradizione. I personaggi in questi poemi erano anche, per il primo pubblico dell'età moderna, costellazioni di memorie letterarie. I lettori e gli ascoltatori si avvicinavano a questi testi con una serie di aspettative. Allo scopo di decodificare e capire ciò che un personaggio stava facendo ad un certo tempo, il pubblico necessitava di sapere che cosa egli o ella avesse fatto nelle narrazioni precedenti. [...] Una molteplicità di fonti, includendo sullo stesso soggetto sia lavori anonimi che d'autore, produceva un effetto incorporato di familiarità e originalità che i singoli autori potevano sfruttare per i propri scopi narrativi. Tali costanti corrispondenze offrono la più importante prova logica della centralità di questa tradizione in entrambi i poemi di Ariosto e Boiardo».

¹² *Ibid.*

(Traduzione mia) «È una chiara prova della conoscenza comune che i due poeti condividono con il pubblico della poesia epico cavalleresca del loro tempo».

¹³ *Ivi.*, p. 21.

(Traduzione mia) «La natura intertestuale del personaggio di Bradamante è specificatamente connessa con il suo genere e il suo ruolo nelle relazioni di potere della formazione della dinastia».

eravi un duca de molta possanza,
come la historia apertamente canta,
che havia cinque fioli in sua baldanza.¹⁴

Segue l'elenco ed una breve descrizione dei figli di Amone e di Dardona, Alardo, Rinaldo, Guicciardo e Riciardetto, fintantoché non si giunge a Bradamante.

El quinto figliolo fu duna donzella
che fu chiamata per nome Bradiamonte¹⁵ [+1]

Una semplice lettera, «d», tra le parole «fu» e «una» stravolge il significato della frase, come ha acutamente osservato Stoppino¹⁶, rendendo Bradamante la madre del quinto figlio di Amone, invece di esserne la figlia. Si tratta di un errore banale, che nell'introvabile edizione del 1905 di Barini non viene nemmeno segnalato nell'*apparatus*, così come non appare nella maggior parte delle stampe quattro-cinquecentesche che riportano il testo corretto. Proseguendo con la lettura, risulta evidente che Bradamante sia figlia di Amone e pertanto la «d» va espunta, anche perché, in caso contrario, il verso risulterebbe ipermetro.

Ma allora di chi è figlia Bradamante? Dalle opere in cui il personaggio della guerriera è presente prima che la si trovi nelle ottave boiardesche non si hanno molte informazioni: come detto, nel *Rubione* viene definita figlia di Amone e di una nobildonna pagana di Dacia e di fronte a ciò si riaprirebbe il problema dell'illegittimità. Nella *Historia di Bradiamonte* viene detta figlia di Amone e di una donna di cui rimane celato il nome, ma non l'età avanzata, elemento sottolineato probabilmente per marcare la differenza con la forza e il vigore della dama e dei suoi fratelli. Nella stampa veneziana del 1481 del cantare *Altobello e il re Troiano suo fratello* viene nominata nella schiera dei Monte Albano al seguito di Rinaldo, con i fratelli Alardo, Guicciardo e Riciardetto, ma in merito alla loro genealogia non si ha altra menzione. Nella stampa bolognese del 1491 dell'*Inamoramento de Carlo Magno e dei suoi paladini*, anonimo poema cavalleresco di area settentrionale, non viene affatto presentata, semplicemente il suo nome si trova nella lista dei paladini che si apprestano a combattere le schiere pagane della regina Trafata. Stoppino mostra però come con la *Historia di Bradiamonte* vi sia un cambio nella tradizione del personaggio: «The lady's origins, in fact, were those of a pagan princess. This tradition, in which Bradamante was a pagan, emerges through the *Cantari del Danese*, where she was the daughter of the Soldano, sister of the knight Aquilante, lover of Ulivieri and convert to Christianity. In the

¹⁴ *Historia di Bradiamonte*, c. 1 recto (numerazione mia).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ E. Stoppino, *Bradamante fra i cantari e l'Orlando Furioso: prime osservazioni*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna (3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea edizioni, 2007, pp. 325-339.

fourteenth-century manuscript of *Li fatti di Spagna*, she is the wife of the pagan Marsilio, and a traitor. In the manuscript Riccardiano 1904 (*Castello di Teris*), she is an illegitimate daughter of Amone».¹⁷

Nel caso della nostra eroina sembra dunque necessario ribaltare la locuzione latina «*Mater semper certa, padre numquam*». Tuttavia è interessante notare come lo spazio della sua genealogia sia caratterizzato da un preciso, puntuale e ricorrente elenco della componente maschile, mentre la parte femminile passa in sordina, forse si tratta di un riflesso dei valori sociali dell'epoca mescolati allo stupore e allo spaesamento di copisti e compositori di fronte ad un cronotipo tanto particolare.

I. 4. TRA STILEMI E INNOVAZIONE: LE DESCRIZIONI DI BRADAMANTE

Un lettore di testi del ciclo carolingio, alla cui materia appartengono le narrazioni che coinvolgono Bradamante, si trova abitualmente di fronte a due figure di donna: la principessa cristiana o la donna pagana. Alla prima categoria appartengono Alda la bella, Galerana e molte altre spose graziose e fedeli, confinate nella corte ad attendere con solerzia il ritorno degli amati da estenuanti viaggi e fantastiche avventure. Esse sono per lo più figure appiattite che non hanno profondità psicologica, autonomia, né un ruolo attivo nelle vicende del poema.

Le donne saracene appaiono invece più sensuali e voluttuose, capaci di tentare i cavalieri e gettarsi con passione in qualsiasi impresa, ma il tutto pare giustificabile con il fatto stesso di professare la fede di Maometto e vivere in luoghi esotici che rimandano all'antico fascino dell'Oriente meraviglioso. Anche costoro però, per la maggior parte dei casi, non hanno una vita poetica autonoma che le eterni nella memoria del pubblico. Non è particolare nemmeno la loro descrizione che, di fatto, procede secondo gli stilemi tradizionali, atti a consolidare la ripetitività che facilita la trasmissione orale: «capelli che sembrano mescolati con fili d'oro, denti d'avorio, occhi di falco e “bocca piccolella”»¹⁸ sono i tipici tratti somatici di queste donne.

La novità degna di nota è quella presentata dalle donne-guerriero che mescolano nelle loro descrizioni la delicatezza e il garbo femminile alla forza e all'audacia militare, inserendosi come nuovo tipo di personaggio nella storia dei cantari. Questa osservazione ben si applica alle

¹⁷ E. Stoppino, *Genealogies of Fiction*, cit., pp. 40-41.

(Traduzione mia) «Le origini della fanciulla, di fatto, erano quelle di una principessa pagana. Questa tradizione, in cui Bradamante era pagana, emerge dai *Cantari del Danese*, in cui era la figlia di Soldano, sorella del cavaliere Aquilante, amante di Ulivieri e convertita poi al Cristianesimo. Nel manoscritto quattrocentesco de *Li fatti di Spagna* lei era la moglie del pagano Marsilio e una traditrice. Nel manoscritto Riccardiano 1904 (*Castello di Teris*) era una figlia illegittima di Amone.»

¹⁸ R. A. Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra quattro e cinquecento*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 21 (1992), p. 727.

descrizioni che si leggono nel cantare *Historia di Bradiamonte*, che è il testo più adatto a quest'analisi, dal momento che è quello in cui viene dato più spazio alla protagonista di questa tesi.

Sin dall'inizio si trovano unite nella descrizione espressioni che si riferiscono all'aspetto fisico (*bella*) e alle sue virtù di *bellatrix virgo* (*honestata, costumata, homo non curò, de gagliardia fiume e fonte*):

El quinto figliolo fu una donzella
che fu chiamata per nome Bradiamonte [+1]
e fu honesta, costumata e bella
e portò l'arme indosso e l'elmo in fronte,
né homo non curò sopra la sella.
De gagliardia hera fiume e fonte
e mai nel mondo non volse marito,
se non chi l'abbateva sopra el sito.¹⁹

La bellezza di questa fanciulla non è mai un tratto a sé stante, ma è costantemente congiunta con l'esaltazione delle sue capacità di guerriera. Eppure questa intromissione degli aspetti bellici non sminuisce la melodia delle descrizioni che, per quanto di media levatura, traggono il loro fascino dal fatto di appartenere agli stereotipi tradizionali. Perciò ecco che, dopo aver elencato tutti i luoghi in cui è stato, si ode il giullare raccontare ad Amansore:

“Vidi in arme una polita manza,
con molti cavalieri havia giostrato:
videla bater molti gran guerrieri
che li distese tutti in sul sentieri,

e chiamasi per nome Bradiamonte,
sorella del sire de Montalbano
e nata de gran sangue di Chiar[a]monte
e dè amata da chiaschadun per piano
et ha sì delicata la sua fronte:
dir non ti posso, per Macon soprano,
la gran bellezza dela damisella
che ogni suo ochio si par una stella.

Recontar non potria la sua bellezza,
non vol marito se non chi la guadagna, [+1]
la magna donna di gran gentilezza
volentier[a] giostra sopra la campagna,
però che l'ha in lei tanta gentilezza:
verun baron non teme una castagna.
Quella è più bella ch'habia mai veduto,
a te lo dico, o signor mio saputo!”²⁰

¹⁹ *Historia di Bradiamonte*, c. 1 recto.

²⁰ *Ivi*, c. 1 verso.

Le espunzioni sono racchiuse tra parentesi quadre [], mentre per le integrazioni si utilizzano le uncinate <>.

Vi sono in questo passaggio dei tratti che sembrano riferirsi al canone stilnovistico, quali gli occhi luminosi come stelle, la fronte delicata e la bellezza che non si può esprimere a parole, a cui si accostano elementi che ci fanno percepire l'ardire della guerriera, che non viene aggettivato, ma lasciato intendere attraverso le azioni. Con il medesimo gioco tra la sfera semantica dell'eros e quella bellica si legge di Carlo e Rinaldo che, preoccupati per la richiesta del re pagano di sposare la bella Bradamante, discutono fra loro:

[...] "A mi non toccha,

però che questa sì non è mia figlia,
l'ha generata il ducha di Dardona,
quella damma sì bella a meraviglia,
forte gagliarda di sua persona,
che ha el bel viso, la testa e le ciglia,
la sua bellezza mai non abandona."

[...] "Signor come farèno?
La mia sorella, che tanto possente
nell'armatura è 'l suo corpo sereno,
ella non cura sopra dil corrente
homo che nato sia sopra il terreno,
non vol marito, se non che l'abatte
le membre sue che son cotanto adatte."²¹

Anche qualora venga menzionata fuggevolmente, si nota che tutti gli epiteti formulari che le vengono rivolti marcano la nobiltà d'animo riflessa nella bellezza: «vaga damisella», «donna grata e pura», «donna dal viso adorno», «fresco giglio», «bella fantina» sono solo alcuni dei tanti esempi disseminati tra i versi del cantare.

L'elogio della sua grazia raggiunge l'apice nello scambio di battute che precede il duello con Almansore: colpisce, infatti, che i termini utilizzati nel raffronto tra i due siano riflessi nell'aspetto esteriore della fede religiosa, ovviamente vista secondo l'ottica cristiana. Il saraceno è un «mezo gigante», con la pelle nera come il carbone, particolari che rimandano all'iconografia demoniaca che contrasta subito con l'appellativo «Madona nata in paradiso» rivolto a Bradamante.

Respose el saracino: "Io son contento"
e scuopertese el viso el gran pagano
che havia il color<e> di carbon<e> spento.
E Bradiamonte remirò tostano
e disse: "O Dio che portasti tormento,
guarda che vol el mio corpo soprano!
Veder me pare el diavol dal'inferno,

²¹ *Ivi*, c. 2 verso.

e sì me vol haver a suo governo!”.

Poi se scoperse el suo polito viso;
quando el pagan la vide così bella
assai più che de prima fu conquiso,
e inverso Bradiamonte sì favella.
Disse: “Madona, nata in paradiso,
deh, non voler combater meco in sella,
considera quanto sie gran periglio!
Duolmi te di ferire, o fresco giglio.”²²

Tra l’angelo paradisiaco e il demone infernale, posti agli estremi opposti della scala morale, non può essere possibile alcuna unione matrimoniale e l’intera scena è concepita affinché l’ascoltatore/lettore parteggi per l’eroina, al fine di evitare che ella sia contaminata dalla mostruosità, fisica ed ideologica, del predatore saraceno venuto per ghermirla. Bradamante è sì una «donna gentile» minacciata da un orribile nemico, ma, a differenza di altri personaggi femminili nella medesima situazione, ella possiede i mezzi con cui far fronte alla minaccia. Si aggiunge a ciò un elemento che consolida la consapevolezza del suo valore di guerriera: è la famiglia ad armarla per permetterle di difendersi dall’aggressore con le sue stesse mani, dal momento che i fratelli le prestano il destriero, la spada Fusberta e l’elmo di Rinaldo. Inoltre vale la pena ricordare che tali connotati fisici, tradizionalmente utilizzati per la descrizione dei Mori, sono completamente assenti nelle descrizioni di Ruggero: pur essendo saraceno, non si trova mai descritto come “*alter*” rispetto ai paladini di Carlo, anzi nel corso dei poemi si scoprono le sue origini legittimamente cristiane ed egli viene battezzato prima delle nozze con Bradamante, diventando così progenitore ideale per la dinastia estense. A questo processo di “normalizzazione”, nota Stoppino, era già stata sottoposta la figura di Bradamante, come spiegato sopra.

Man mano che si rafforza il lato eroico della guerriera, le pause descrittive cedono il passo alle azioni e nel momento dello scontro diretto Bradamante perde qualsiasi attributo femminile: le sue azioni sono del tutto accostabili a quelle di un paladino. Per il confronto è stato scelto un brano del poema di Boiardo in cui il campione Rinaldo combatte contro il saraceno Oberto, sulla pianura davanti alla rocca di Albracà.

Historia di Bradiamonte, c. 5 recto:

Ella chiamò Christo benedetto
e la sua madre virzene in podesta
che li dia tanta grati<a> nel suo petto
che li da el corpo sò e l’alma degna.

²² *Ivi*, c. 6 recto. Le aggiunte delle <e> risolvono l’ipometria del verso.

De ira e de rabia fu la donna pregna,

Levossi in su le staffe de Baiardo
e disse: “O Dio a te me recomando!”
Levò la spada del fratel gagliardo
che se chiamava Fusberta, el brando,
e cridò forte: “O saracin bastardo!
L’anima tua al diavuol la ricomando!”
El pagan volse el colpo riparare,
ma quella volta non lo puote fare,

che la donna lo ferì in quella spalla
dove prima l’haveva disarmato.
La bona spada niènte non falla,
la coracia e la malia che à trovato
tutto tagliò, ogni cosa traballa,
che non hebbe niènte riguardato
che ‘l braccio destro <e> la spalla speciòe
e con tutta la spada giù el gitòe.

Cade el can<e> desteso in sul’ herba,
per la gran dolia ch’alora iebe <a punto>.²³
“Oimè!” disse “la mia vita acerba!
Vedo chel corpo mio ben è defunto.
A me è stata la donna superba,
a che cativo passo sì son gionto!”
La donna dismontò con gran dilecto
e traseli de[la] testa el richo elmeto.

Da dosso li spogliò la sopravesta,
[e] chiamò di Rinaldo tre servidori
e disarmolo tutto a tale inchiesta.
Non si levava ancora altri remori
e stavano a veder la donna honesta
che pregava Almansore e sò vapori,
che poco al mondo poteva durare,
se si voleva a Christo baptizare.

Orlando Innamorato, I, xxi, 13-19:

Disse Ranaldo: “A fede di leanza,
aver guerra con voi molto me pesa:
e ciò non dico già per dubitanza,
ché tuti andreti in tera ala distesa;
ed è la vostra sì grande aroganza,
poi contra a tuto il mondo aviti impresa,
che non doveti già meravigliare
se io solo a sette voglio contrastare.”

[...] Or vedon li altri al tuto esser mesterò
de insanguinar le spade su quel piano,
perché Renaldo ha qui firmato il chiodo;
alla battaglia danno ordine e modo.

²³ A testo si legge *portato*, è necessaria una rima in *-unto* o *-onto* che valga anche ad eliminare l’ipermetria.

[...] Avèa Oberto una estrema posanza
e fu de' digni cavalier del mondo;
sprona il destrier e impugna la lanza;
non fu mai corso tanto foribondo
quanto hano e doi baron pien de aroganza,
credendo meter l'uno e l'altro al fondo.
Poco vantagio fo nel gionger saldo,
ma se ge ne fu alcun, fu de Ranaldo.

E ritornarno con brandi taglienti
ala teribil zuffa, inanimati
per darsi morte a guisa de serpenti,
sempre menando colpi disperati.
Avean tagliati tuti e guarnimenti,
e rotti e scudi, e li usbergi spezzati;
ma Renaldo con lui de maestria
e ancor di forza alcun vantagio avia.

E menando le bote aspre e diverse,
Renaldo, che aspetava, il tempo ha colto;
però che come Oberto se scoperse,
gionse Fusberta e l'elmo ebe disolto;
la barbata e il guancial tuto li aperse
e crudelmente lo ferì nel volto.
E fo il colpo sì fiero e smesurato
che comme morto lo distese al prato.

Gli elementi in comune tra i due episodi sono senz'altro caratteristiche formulari che accomunano molti scontri nei poemi cavallereschi: la minaccia e lo sprezzo del nemico che anticipano lo scontro, il colpo di spada infallibile e decisivo, le armi che vengono danneggiate dalla furia delle percosse, la caduta a terra che determina la morte del cavaliere. La piena aderenza del duello di Bradamante a questi *topoi* dimostra che le sue doti militari, a lungo decantate, non sono minori per il fatto che ella è donna, anzi ne sanciscono l'appartenenza definitiva alla schiera dei figli-guerrieri del duca Amone.

I. 5. IL MATRIMONIO PER DUELLO

Bradamante coniuga nella propria vicenda letteraria le armi e gli amori, anche per quanto riguarda il tema ricorrente del matrimonio per duello, per cui è necessario risalire ai cantari che precedono le opere di Boiardo e Ariosto, fino a rintracciare l'antecedente più antico nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

Come già osservato da Stoppino,²⁴ le storie che si chiamano in causa sono quella di Atalanta, modello diretto della vicenda di Leodilla nell'*Orlando Innamorato*, quella di Galiziella nei *Cantari d'Aspromonte*, quella di Bradiamonte narrata nella sua omonima *Historia* ed infine quella di Bradamante nell'*Orlando Furioso*.

La vicenda di Atalanta ci presenta per la prima volta nella storia della letteratura un matrimonio che avviene in seguito ad una sfida posta dalla futura sposa. La figlia di Scheneo, re di Beozia, dopo aver consultato l'oracolo sceglie di non maritarsi. Per sfuggire a quello che è l'ineluttabile destino di un'avvenente principessa organizza una competizione volta non tanto a selezionare il pretendente più valoroso, come sarebbe consueto, ma piuttosto a scoraggiare in partenza qualsiasi tentativo di approccio: ella acconsentirà a sposarsi con chi la batte nella corsa, disciplina in cui eccelle, e tutti coloro che saranno sconfitti verranno uccisi. Il giovane Ippomene, soggiogato dalla rara bellezza della fanciulla, invoca l'aiuto della dea Venere, la quale, commossa dalla sincera supplica, gli dona tre mele d'oro. Durante la gara Ippomene lascia cadere i tre frutti e Atalanta, che senza saperlo è già innamorata, si ferma a raccogliarli, perdendo così la competizione e cedendo all'amore del giovane.²⁵

La dichiarazione di Atalanta prima di indire la gara di corsa presenta molti punti in comune con quella di Bradamante nel *Furioso*:

Territa sorte dei per opacas innuba silvas
vivit et instantem turbam violenta procorum
condicione fugat: "Nec sum potiunda, nisi" inquit
"victa prius cursu. Pedibus contendite mecum:
praemia veloci coniunx thalamicque dabuntur,
mors pretium tardis. Ea lex certaminis esto."²⁶

"Il don ch'io bramo da l'Altezza vostra,
è che non lasci mai marito darne
(disse la damigella) se non mostra
che più di me sia valoroso in arme.
Con qualunque mi vuol, prima o con giostra
o con la spada in mano ho da provarme.
Il primo che mi vinca, mi guadagni:
chi vinto sia, con altra s'accompagni".²⁷

²⁴ Stoppino, *Bradamante fra i cantari e l'Orlando furioso*, cit., pp. 331-339.

²⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, X, 560-704 (cito dall'edizione a cura di P. Bernardini Marzolla, Milano, Mondadori, 2013).

²⁶ *Ibid.*, vv. 567-572.

(Traduzione) «Atterrita da quel responso, essa va a vivere nei boschi bui, senza sposarsi, e per sbarazzarsi dello stuolo petulante dei suoi pretendenti pone loro, crudele, questa condizione: "Nessuno potrà avermi se prima non mi vincerà nella corsa. Misuratevi con me: chi sarà veloce abbastanza, avrà in premio me come sposa; i lenti pagheranno con la morte. Questa sarà la regola della gara"».

²⁷ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XLIV, 70, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 2015.

In entrambi i passi l'annuncio di non volersi maritare se non in caso di sconfitta è seguito dalle alternative offerte al pretendente: vincere o morire per Atalanta, vincere o abbandonare l'idea delle nozze per Bradamante. Nel caso di Ariosto la componente della morte si trova insita già nella sfida, giacché lo scontro potrebbe essere fatale. A bilanciare questo aspetto si trova immediatamente un elemento preso dal campo dell'eros: Atalanta, infatti, perde a causa del desiderio di possedere le mele d'oro, ma anche perché già arde inconsapevolmente d'amore per Ippomene; mentre Bradamante, senza esserne consapevole, si prepara a duellare con Ruggero, il suo amato che ha preso le armi di Leone ed è per questo a lei irriconoscibile.

Tra queste due figure Stoppino²⁸ osserva un ulteriore parallelismo per quanto concerne l'autonomia della donna: Atalanta con il matrimonio perde questa caratteristica, diventando qualcosa di diverso da ciò che era, come aveva predetto l'oracolo: «teque ipsa viva carebis»;²⁹ mentre la Bradamante di Ariosto rimane fedele a se stessa proprio attraverso l'unione con Ruggero, ribadendo la sua peculiare integrità:

Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
fino alla morte e più, se più si puote.³⁰

Un altro aspetto che avvicina le due storie risiede nel fatto che entrambe le sconfitte sembrano sancire la sottomissione della donna all'uomo, inserendosi così nel solco della tradizione. Questo elemento si trova anche nella *Historia di Bradiamonte*, laddove Almansore, dopo aver subito una solenne batosta, ritrovandosi con il bastone spezzato, sfrutta la comicità fallica per ammicciare goffamente e volgarmente alla bella guerriera:

El resto del bastone gettò via,
trasse del fianco la tagliente spada.
Disse la donna: “Per la fede mia,
ora sare[m] di par[i] sopra la strada,
ché torto me facea tua signoria
haver teco el bastone a la contrada.”
Rispose el pagan[o]: “La donna vol [di] quello,
però lo porto meco, i' te favello.”

E Bradiamonte non li fé risposta,
anci li dié col brando in su lo scudo³¹

²⁸ Stoppino, *Genealogies of Fiction*, cit., pp. 31-32.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, X, 566.

(Traduzione) «E, viva, non sarai più te.» Qui l'oracolo si riferisce, sul piano strettamente formale, alla successiva metamorfosi di Atalanta in un leone, ma possiamo intendere l'affermazione anche in senso lato, come se Atalanta sposandosi perdesse quella sfrontatezza e quella forza che caratterizzavano la sua figura, ammorbidendo i propri tratti in virtù dell'amore provato per Ippomene.

³⁰ *Orlando Furioso*, XLIV, 61.

³¹ *Historia di Bradiamonte*, c.4 verso.

La corrispondenza tra organo sessuale e bastone viene trivialmente utilizzata dal saraceno per stuzzicare Bradamante, la quale però, da integerrima cristiana, non cede al doppio senso e affonda un altro colpo senza dare risposta.

Nonostante tra il cantare anonimo e l'opera di Ariosto trascorra qualche decennio, il modo in cui vengono articolate le condizioni del duello è davvero simile:

Rispose Bradiamonte: “O Signor mio
se'l sarracino vol [con] meco giostrare
et se'l me vince, <ne>l nome de Dio,
per mio marito lo vogli<o spos>are,
ma se lui perde ce <g>uadagnerò io:
fase nel campo del sò thesor portare [+1]
dodeci some che stia al parengone,
et quello voglio per viva resone”.³²

“Il don ch'io bramo da l'Altezza vostra,
è che non lasci mai marito darne
(disse la damigella) se non mostra
che più di me sia valoroso in arme.
Con qualunque mi vuol, prima o con giostra
o con la spada in mano ho da provarme.
Il primo che mi vinca, mi guadagni:
chi vinto sia, con altra s'accompagni”.³³

Si noti che nella *Historia* la fanciulla acconsente al matrimonio solo nel caso in cui venisse sconfitta, mentre se dovesse vincere pretende il pagamento di dodici somme d'oro. Nel *Furioso* invece il matrimonio verrà celebrato a patto che lei perda il duello, nel caso in cui sia Bradamante a vincere il pretendente dovrà scegliere un'altra sposa. L'elemento del riscatto, spesso presente nei cantari per via dell'attenzione ad oggetti e valori materiali, viene sublimato nel poema di Ariosto all'interno della richiesta fatta dalla fanciulla a Carlo Magno, che viene definita un dono. Altre somiglianze, forse più banali, riguardanti espressioni fisse del linguaggio, risiedono nella corrispondenza tra le locuzioni con cui la guerriera si rivolge all'Imperatore «Signor mio» e «Altezza vostra», l'uso dei termini tecnici «giostrare» e «con giostra», nonché l'espressione «sel me vince» e «il primo che mi vinca».

Non è invece pedestre confrontare i due testi sull'aspetto delle regole o, per meglio dire, sull'omissione di questo elemento, sottolineato al contrario sia da Ovidio («Ea lex certaminis est») che da Boiardo nella vicenda di Leodilla («E sia per lege fermo e stabelito»³⁴) come garanzia dell'accordo tra l'eroina e il pretendente.³⁵ Nei versi del cantare e in quelli del poema

³² *Ivi*, c.3 recto. Le aggiunte servono a regolarizzare il computo sillabico.

³³ *Orlando Furioso*, XLIV, 70.

³⁴ *Orlando Innamorato*, I, XXI, 56.

³⁵ Stoppino, *Genealogies of Fiction*, cit., p. 45.

ariostesco non è una *dura lex* a stabilire le condizioni dello scontro, ma la parola stessa della fanciulla che si carica di un considerevole peso semantico per quanto concerne il suo onore e la garanzia della promessa.

L'ultimo intertesto con cui confrontare lo schema del matrimonio per duello è l'*Aspromonte*, poema in cui tra le gesta di tanti cavalieri si narra di Galiziella, dama-guerriero di cui è stata precedentemente riassunta la vicenda. Come Bradamante anch'essa afferma di sposare solo chi la sconfiggerà in battaglia. Nel testo in prosa il patto è stretto tra la fanciulla e il fratello, nonché posto da quest'ultimo: «Disse lo re Almonte: “[...] Ma io ti priego che tu non tolga per marito se tu non truovi barone che ti abatta da cavallo, imperò che si disdice che una femmina abbia uno marito che possa meno di lei; e però, se niuno barone t’abatte, quello sia tuo marito.” Allora Galiziella gli promise e giurò di non torre mai marito s’ella non trovasse uno cavaliere che la gittasse da cavallo.»³⁶ Nei *Cantari d’Aspramonte*, invece, è Galiziella a domandare al padre il permesso di scontrarsi con il cavaliere Ricciari: «Dicendo: – Padre, un gran dono v’adimando».³⁷ La dama formula la sua richiesta ponendola come un dono, con la medesima espressione presente nell'*Orlando Furioso*. Il padre, preoccupato per la mescolanza e il tradimento della fede che deriverebbero dal soddisfare la richiesta della figlia, risponde in un modo che mette in evidenza il valore di mediatrice e tessitrice d'alleanze della donna:

Angolante parlò inverso di lei:
“Dolce figliuola mia, di questa andata
che tu te ne rimanessi i’ vorrei,
però che Cristian son di ria pensata:
lusingherànti, sì son falsi e rei,
onde a me mai non farai tornata.”
“Sì farò, padre,” disse la fanciulla
“sì che di ciò non temer tu nulla”.³⁸

I cristiani sanno essere lusinghieri e Galiziella potrebbe lasciarsi ingannare dalla loro abilità e non ritornare più da Angolante, il quale, e questo è sottinteso, la destinerebbe ad un matrimonio di convenienza. Tale aspetto viene ulteriormente sottolineato nell’ottava successiva in cui Galiziella chiede di sposare un uomo più valente di lei:

“Dimmi parola, padre, per tu’ onore,
che ss’io truovo uome di me più possente,
il qual m’abatta per suo gran valore
in piana terra del destrier[e] corrente,
ched io il prenda per marito e signore.”

³⁶ A. Da Barberino, *L’Aspromonte*, I, VIII, citato in Stoppino, *Bradamante fra i cantari e l’Orlando furioso*, cit., p. 336.

³⁷ *Cantari d’Aspramonte* VI, 6, 1, citato *ibid.*

³⁸ *Cantari d’Aspramonte* VI, 9, citato *ibid.*

Ed e' rispuose: "Va sicuramente,
ch'al tuo volere sia ciò che tu vuogli:
che chi t'abbatte sicuramente il toglì".³⁹

Apparentemente qui il padre sembra cedere facilmente alla fanciulla, ma in realtà si ribadisce che il matrimonio per duello diviene il mezzo riconosciuto per quell'alleanza tra saraceni e cristiani sognata, benché temuta: infatti pur essendo auspicabili per porre fine al conflitto, le nozze tra Galiziella e Riccieri potrebbero esser viste come un tradimento alla fede (così come l'unione tra Bradamante e Ruggero). Ad ogni modo prevale la totale fiducia nelle capacità di scelta della guerriera e, essendo noto il seguito della vicenda, è possibile affermare che ciò che Stoppino definisce «potenzialità generatrice della donna»⁴⁰ supera definitivamente il tentennamento dovuto alla morale religiosa, in entrambi i casi.

I. 6. UN CONTRAPPESO ALLA FIGURA DI BRADAMANTE: FANARDA NELL'INNAMORAMENTO DE CARLO

I. 6. 1. UN CONFRONTO DIRETTO

L'analisi della figura di Bradamante ha avuto finora un carattere prettamente comparativo: è stata osservata per come appare in poemi di diversi autori ed epoche, ma non solo. Richiami e collegamenti, appoggiati sulla base di studi intertestuali, hanno preso in considerazione anche eroine che non agiscono sulla medesima scena, ma vengono prima dal punto di vista cronologico (Galiziella) o che addirittura appartengono ad un'epoca e un genere letterario diverso (Atalanta). Nessuno ha ancora posto in parallelo la Bradamante dei cantari con una figura femminile con cui ella può avere un confronto diretto, all'interno del medesimo testo. A ciò si presta l'*Innamoramento di Carlo Magno e dei suoi paladini*, cantare anonimo di area veneta, nella forma stampata in due volumi a Bologna, nel 1491, da Bazagliero di Bazaliera. Si tratta di un poema cavalleresco di modesta levatura tra le cui ottave trova spazio il personaggio di Bradamante, accostato ad un'altra principessa-guerriero presente nel testo, la pagana Fanarda. La trama dell'opera vede assoggettato alla potenza d'amore l'Imperatore Carlo, il quale si infatua della splendida Belisandra, figlia del re Trafumieri. Il focus si sposta poi sul cavaliere Rinaldo, il cui cuore si accende presto per un'altra donzella: Rovenza, principessa pagana coi caratteri della gigantessa, figlia del re Madarante, pari in beltà a Belisandra, ma certamente a lei superiore in forza ed ardore. Poiché Rovenza trascorre una notte con un guerriero cristiano di cui

³⁹ *Cantari d'Aspramonte* VI, 13, citato in *ibid.* Si elimina la [e] in *destriere* per evitare l'ipermetria.

⁴⁰ *Ivi*, p. 337.

non vuol rivelare l'identità, il padre vuole che la figlia sia sposata con ogni onore, quindi organizza una giostra con l'obiettivo di individuare il pretendente più valoroso. In questa occasione si scontrano diversi cavalieri, sia pagani che cristiani, tanto che il torneo par quasi una guerra, in cui i cristiani ricevono un duro colpo, tornando con la coda tra le gambe dal loro imperatore. Pur essendo inizialmente fuggito, Rinaldo riacquista presto fiducia e si presenta nuovamente a Rovenza, pronto a invitarla alla conversione, per poi chiederle di diventare sua signora. La guerriera rifiuta e sfida il paladino, lo scontro tra i due assume ben presto le dimensioni di una battaglia in cui vengono coinvolti entrambi gli eserciti e in cui Rovenza stessa perde la vita.

Tra duelli, sotterfugi e promesse di ricompense la vicenda continua fino a presentarci i personaggi della regina Trafata e della principessa Fanarda, imparentate con Rovenza e desiderose di vendetta. Ancora una volta la lotta travalica i confini della faida familiare, e mentre l'autore elenca i più abili guerrieri, tra le schiere troviamo la nostra eroina Bradamante (il cui nome qui compare nella forma Bradiamonte). La sua presenza viene bilanciata da quella di Fanarda, che fa la sua comparsa nell'ottava immediatamente successiva:

De giorno in giorno tanto cavalcava
Rinaldo e Orlando e lo re Salïone
con tuti i paladin, che non tardava
Bradiamonte e Vivian dal bastone.
Vediàn el campo e ogni padiglione
per asaltar i pagan s'aparechia.

[...]

I saracin[i] che havevan gran coragi,
come ebeneo i cristian a rimirare
sono armati sopra digli erbagi
Trafata regina e la figlia Fanarda
e l'una e l'altra era sì gagliarda.⁴¹

Si noti come Bradamante non venga associata alla casata di Chiaramonte, né qualificata con aggettivi che ne ricordino al lettore l'audacia e le capacità; mentre di Fanarda c'è bisogno di accentuare la possenza, al di là delle esigenze di chiusura dell'ottava. Se ne deduce che la guerriera cristiana è nota al pubblico, non solo per la sua nobile discendenza, ma anche per la fama conquistata sul campo, per cui è sufficiente il nome per rievocarne le doti. Per quanto riguarda Fanarda, invece, si può osservare la frequente ripetizione del termine "gagliarda",

⁴¹ *Innamoramento di Carlo*, II, c. 41 verso (numerazione moderna lapis), http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=543939.xml&dvs=1537798767263~744&locale=it_IT&search_terms=&show_metadata=true&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true, consultato il 24/09/2018.

presente anche in alcune ottave che seguono e nel mezzo del verso, una posizione che esclude la necessità di rima: «Fanarda la gagliarda gioveneta / a la madre parlò sopra d'i piani».⁴² Tale insistenza potrebbe essere dovuta alla limitata maestria del poeta che si ritrova a corto di aggettivi, ma potrebbe essere altresì attribuibile al bisogno di rafforzare la figura della guerriera saracena che non è in grado di reggere il confronto con il solo nome di Bradamante.

Questa prestanza continuamente ribadita non sembra però garantire a Fanarda il suo riconoscimento, né un posto a pieno titolo nelle schiere dei Mori: se Bradamante si trova tra gli altri paladini in una posizione sopraelevata da cui vede tutto il campo e si prepara all'assalto; la guerriera pagana, che si propone di avanzare per prima contro i nemici, riceve un secco divieto dal cavaliere Carmelo, malcelato dalla preoccupazione amorosa:

Signor, dal' altra parte de' pagani
Fanarda, la gagliarda gioveneta,
a la madre parlò sopra d'i piani
e a Carmelo, che à tutta la saeta
che lei soleta andar verso cristiani.
Ma il posente Carmelo, el qual aspeta
l'amor di questa, disse: "Non farai,
a le bandier<e> tu sì resterai.

Làsame andar a me ch'io son da<v>a<n>ti;
tu che femina se', state a posare."⁴³

I. 6. 2. NEMICHE SUL CAMPO DI BATTAGLIA

La disparità tra le due guerriere ben si evince dalle poche battute che narrano il loro duello: nella calca dell'attacco Fanarda, fieramente, si svincola dagli ordini imposti e le due dame vengono alla scontro diretto, in cui prevale nettamente Bradamante:

| | |
|--|------|
| Or [chi] védese Bradiamonte gaiarda andar per terra la bataia combatendo e riscontrata si fu con Fanarda. | [+2] |
| Bradiamonte la ferì, sì come intendo, su l'elmo forte e niente la risguarda. Sul colo al cavallo la va metendo, pocho manchò che non andò a terra. Ne l'altro canto el mio dir si serra. ⁴⁴ | [+1] |

In soccorso dell'amata giunge allora Carmelo, che colpisce al fianco e disarciona la cristiana. Mentre lei sta risalendo in sella il pagano carica di nuovo, a dispetto delle regole di cortesia. Il

⁴² *Ivi*, c. 42 recto.

⁴³ *Ibid.* Le integrazioni valgono ad eliminare l'ipometria.

⁴⁴ *Ivi*, c. 42 verso.

paladino Olivieri, vedendo la scena, interviene in favore della compagna, ma viene atterrito anch'egli dal colpo del saraceno.

E Bradiamonte valerosa asai
à ferita Fanarda sov[e]ra i prati,
ma re Carmelo Bradiamonte fiere
per forza zò la gita del destriere.

Con una lanza li dete sopra el fiancho: [+1]
pel colpo crudo cascò sul tereno,
il colpo de la donna tanto francho;
l'arme fu bon che non vene a meno.
Tròvose in terra lei dal lato zancho,
lèvose su e s'il prese pel freno
il suo cavallo posente ronzone.
Carmello li fu adosso el can fellone.

Corso fo quivi el posente Oliveri
a questo asalto, ma niente valle:
Carmelo lo percosse a tal mistieri
che fè cadere el guerier naturale;
Fanarda con multi altri cavalieri
parèa alora che menasse l'alle.
Pio<r>no Bradiamonte e'l bon marchese,
ai paviglioni li menon palese.⁴⁵

Dal breve combattimento emerge chiaramente la superiorità di Bradamante, nonostante siano lei e Olivieri a soccombere ed essere condotti prigionieri nell'accampamento saraceno: è lei ad assestare per prima un duro colpo alla nemica, la quale viene salvata da Carmelo in virtù della logica per cui il cavaliere protegge la dama amata, mentre l'intervento di Olivieri si colloca su un piano diverso. Egli, infatti, in piena ottica cavalleresca medioevale, agisce non per proteggere Bradamante in qualità di donna, bensì per soccorrere un guerriero verso cui si sta verificando una scorrettezza. In questo passaggio a prevalere è la sua natura bellicosa rispetto a quella femminile. Si noti come, anche sul piano meramente fisico, sia la nostra a dimostrare un vigore quasi virile che mette a segno ogni colpo, nonché una strenua resistenza: Fanarda viene ferita, mentre Bradamante cade solo a causa dell'urto della lancia, a cui tuttavia la sua armatura resiste. Ancora: Bradamante, seppur disarcionata e attaccata, non invoca aiuto (è Olivieri che interviene spontaneamente); Fanarda a differenza sua non attacca sola, ma chiama «multi altri cavalieri» a darle man forte.

⁴⁵ *Ibid.*

I. 6. 3. LO SVELAMENTO DELLA GUERRIERA

Sottratta Bradamante al campo di battaglia la scena è tutta per Fanarda, che attacca Rinaldo minacciandolo con veemenza. Nell'impeto dello scontro lei perde l'elmo, rivela il suo esser donna e il cavaliere ammaliato da tanta beltà afferma di volerla condurre dal paladino Salione.

Rinaldo crede ch'el fia un guereri,
immantimente li vene im pensieri:

“Po’ che me dixè questo tanto oltragio
per le parole non vò dar morte:
pregion el voio piar sov[e]ra il rivazo.”
E poi s’acosta con le [sue] forze acorte,
a<h>i come Fanarda avea gran coraggio!
E a Rinaldo diè un colpo forte
che pigar tuto el fa sov[e]ra l’arzone,
ma il possente Rinaldo l’abrazone.

Per forza pöi si levò de sella,
al suo dispeto ne la porta via
e a la porta se ne porta quella,
lui e Baiano, che tosto la prendia,
e trase[li] l’elmo ala zovene bella:
che l’iera femina Rinaldo cognoscia.
“Guardala bene” comandò a Baiano
“Ché per Salion<e> questa voiamo”.⁴⁶

[+2]

Ci troviamo di fronte a ciò che Stoppino definisce «un episodio di grande successo nella costruzione dell'amazzone o donna guerriera nell'epica italiana. Si tratta di quello che potremmo chiamare lo “svelamento” della guerriera, che si rivela, con una modalità sempre uguale a sé stessa, in quanto donna». ⁴⁷ Il meccanismo di questa scena si è fossilizzato in un *topos* che vede il proprio antecedente nella descrizione di Penthesilea fatta da Properzio (*Elegie* III, XI, 13-16): la perdita dell'elmo, volontaria o meno, rivela agli avversari la folta chioma e con essa il genere della guerriera. I brani scelti da Stoppino per argomentare la propria tesi sono quelli dell'agnizione di Bradamante a Ruggero dell'*Orlando Innamorato*, un passo del *Morgante* di Pulci in cui Orlando si scontra con Meridiana e l'ottava in cui Ariosto ci presenta Bradamante che entra nella Rocca di Tristano, rappresentando sia la donna più bella che il guerriero più valoroso.

Morgante, III.17:

Orlando ferì lei di furia pieno:

⁴⁶ *Ivi*, c. 43 recto. Gli interventi sono volti a regolarizza il computo sillabico.

⁴⁷ Stoppino, *Il cronotipo-amazzone nell'epica italiana*, cit., p. 534.

giunse al cimier che 'n su l'elmetto avea,
e cadde col pennacchi in sul terreno:
l'elmo gli uscì, la treccia si vedea,
che raggia come stelle per sereno,
anzi pareva di Venere iddea,
anzi di quella che è fatta un alloro,
anzi pareva d'argento, anzi pur d'oro.

Orlando Innamorato, III, V, 41:

Nel trar del'elmo si sciolse la treccia
che era di color de oro alo splendore;
avea el suo viso una delicatecia
mescolata di ardire e de vigore:
e labri, el naso, e cigli e ogni fatecia
parean depinti per le man de Amore;
ma li occhii aveano un dolce tanto vivo
che dir non puòse e io non lo descrivo.

Orlando Furioso, XXXII, 79:

La donna, cominciando a disarmarsi,
s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;
quando una cuffia d'oro, in che celarsi
soleano i capei lunghi e star di piatto,
uscì con l'elmo: onde caderon sparsi
giù per le spalle, e la scoprì a un tratto
e la feron conoscer per donzella,
non men che fiera in arme, in viso bella.

Vi sono diverse analogie tra i quattro passi riportati: in tutti grande rilevanza viene data all'elmo sfilato accompagnato da verbi quali "trarre" o "uscire", la cui scelta non è strettamente legata all'intenzione o meno di compiere quel gesto. Si sottolinea dunque la bellezza impareggiabile della donna che viene descritta secondo stilemi diversi: nel cantare ci si sofferma veramente poco sulla descrizione di lei, molto si lascia intendere dal fatto che Rinaldo la voglia condurre in dono a Salione; nell'opera di Pulci si ha una descrizione che Stoppino definisce «mitologico-parodica», mentre quelle di Boiardo e Ariosto si concentrano sull'accostamento ossimorico di bellezza e audacia. Infine si noti come, in ogni testo, l'episodio si esaurisca nello spazio di un'ottava, quasi a voler simboleggiare che di fronte ad una visione di tale maestosità non conta ciò che viene prima o dopo.

Ciò che manca nell'episodio del cantare è il particolare dei capelli: è la fluente chioma bionda che rivela negli altri casi la femminile bellezza celata sotto l'elmo. Questo dettaglio, osserva acutamente Stoppino, viene presentato con verbi quali "spargere", "sciogliere" o "vedere", che indicano una certa vulnerabilità ed è subito corredato dall'attributo dorato riferito ora alla cuffia, ora allo splendore degli astri a cui si paragona la fulgida chioma.

Al di là di ciò e del contesto assai diverso in cui ogni ottava si colloca, Stoppino definisce il momento dello svelamento come una situazione fuori dalla dinamica narrativa: «se vogliamo interpretare la donna guerriera come personaggio cronotopo, questo episodio sembra permettere l'intersecarsi di dimensioni spazio-temporali diverse; la narrazione viene interrotta e integrata da un momento di sospensione: il tempo si ferma e lo spazio perde ogni punto di riferimento. [...] La perdita dell'elmo diventa parte del cronotopo della donna guerriera, individua un momento spazio-temporale che collega diversi testi in epoche diverse».⁴⁸

I. 6. 4. PIÙ PRINCIPESSA CHE GUERRIERA

Per procedere con le considerazioni attorno alla figura della guerriera pagana è necessario proseguire seguendo la trama della storia. Successivamente alla rivelazione della sua identità, Fanarda, tenuta prigioniera dai cristiani, viene utilizzata come merce di scambio per riavere Bradamante e Olivieri che mancano alla conta nel campo dei cristiani. Nel frattempo Salione, innamoratosi della principessa pagana, ha comunicato a tutti i suoi compagni il desiderio di averla come sposa, e quando il conflitto ricomincia spetta a Rinaldo il compito di prendere la fanciulla. A ciò si oppone, naturalmente, la regina Trafata, che ingaggia con il paladino un aspro scontro interrotto dal sopraggiungere della notte. Viste le intenzioni dei cristiani, a Fanarda non viene concesso di scendere in campo, anzi ella viene messa sotto protezione nell'accampamento:

Carmel ch'era del campo capitano
dise la sera a Trafata rezina:
“S'el vien doman di fora el castellano
fa star Fanarda bella e pelegrina,
nel pavione, azò che quel cristiano
prender non posa la bella fantina
e diece milia cavalier d'intorno
e steno al padiglione a far sozorno”.⁴⁹

Fanarda obbedisce mestamente senza alcuna replica, tanto che quando Rinaldo, sfuggito ai colpi di Trafata e Carmelo, scappa fino a raggiungere i padiglioni, la principessa è ancora lì che attende:

Tanto s'adoperò el fi' d'Amone
che dove sta Fanarda lui zonzea
e intrò soto el richo padiglione.
Trovò che armare la donna si volea, [+1]
parte avia indosso de sua guarnisone:

⁴⁸ *Ivi*, p. 538.

⁴⁹ *Innamoramento di Carlo*, II, c. 52 verso.

l'elmo, lo scudo, el brando non tenia.
Avia d'intorno cinquanta scudieri,
Rinaldo ne ucise diece el cavaleri. [+1]

E li altri si fugi<r>no per paura,
rimase sola la bella fiola.
Rinaldo ch'avea tanta forza dura
disse a Fanarda con la sua parola:
"O vò sentir[e] da mi la morte scura,
o tu te rendi, po' che se' qui sola,
e lasate portare in la citade:
Regina te farò in veritade!"

Fanarda non rispose ale parole,
Rinaldo s'acostò ala donzela
e d'abrazar quella non li pesa e dole: [+1]
tiròsella dinanci in su la sella,
poi si voltò fra le pagane prole,
vane portando quella damigella [...].⁵⁰

In queste ottave Fanarda sembra perdere completamente il suo carattere di guerriera: non solo non si oppone alla decisione presa per lei dal suo pretendente e dalla madre, ma nemmeno è pronta per la battaglia; Rinaldo sopraggiunge mentre lei si sta preparando, anche se più che la vestizione di un guerriero il momento ricorda, per alcuni brevi tratti, la preparazione di una fanciulla per un bagno, tema assai diffuso nei *lais* medievali. Armarsi non è ancora un atto compiuto, piuttosto rimane nelle intenzioni; Fanarda è circondata da uno stuolo di scudieri che rievocano l'immagine di solerti ancelle pronte a rispondere alle esigenze della padrona; le mancano elmo, scudo e spada, ovvero le armi fondamentali per affrontare la battaglia, elencate per asindeto, come a dilungare l'elenco e allo stesso tempo rallentare il ritmo della scena che cede volentieri a questa molle atmosfera. Rispetto al motivo delle *dames à la cuve* mancano la descrizione particolareggiata del corpo della giovane e quella del *locus amoenus* che accoglie la scena, ma si veda, ad esempio, la differenza con la sequenza nella *Historia di Bradiamonte* in cui la fanciulla si prepara per combattere Almansore:

La vesta feminil se dispogliava
e tutte le arme se vesti indosso,
e Rizardetto con la [so] man l'armava.
Le schiere e arnese e usbergi grosso
sopra del giuparello sì s'attava,
che le copriva le sue carne e osso.
La coraza anchora se affibiòne
tutte l'altre arme che li bisognòne.

Po' fu apparecchiato il suo cavallo [...]⁵¹

⁵⁰ *Ivi*, c. 53 verso.

Si noti innanzitutto che Bradamante è descritta mentre compie le azioni, a differenza di Fanarda che, colta di sorpresa, sembra essere bloccata nell'intento, come se fosse incapace di reagire. Inoltre, nel caso del cantare dedicato alla progenitrice estense, la dama si arma fin da subito completamente («e tutte le arme se vestì indosso»). È interessante osservare che le ultime cose porte dal fratello Riciardetto sono il veloce destriero Baiardo e la celebre spada Fusberta, armamenti leggendari e prodigiosi, il cui potere è noto a tutti; mentre nel caso nella guerriera saracena ci troviamo davanti ad un più lungo catalogo di ciò che manca, rispetto a ciò che la dama ha già preso. Un'altra rilevante differenza riguarda l'azione immediatamente successiva alla vestizione: la cristiana sale in sella al suo destriero e parte alla volta di Parigi, con l'obiettivo di comunicare a Carlo Magno che accetta il duello con il pretendente saraceno, ed è in questo assai diversa dalla figlia di Trafata, di cui non ci viene raccontato il fine per cui si arma, probabilmente perché, essendo ella rapita da Rinaldo, lo scopo viene vanificato.

Bradamante, dunque, pur essendo dama-guerriera, non si trova mai coinvolta in descrizioni simili a quelle qui riportate per Fanarda e quand'anche prevalga la narrazione della sua bellezza, non si cede mai a questi toni: forse l'esotismo evocato dalla figura di Fanarda si può giustificare con la sua origine saracena, mentre per la paladina della cristianità, futura genitrice della casata d'Este, algida guerriera, non vi possono essere cedimenti.

Inevitabile notare che il carattere remissivo e debole che in questi passaggi contraddistingue la saracena si riflette anche nelle sue azioni: come non aveva replicato alla segregazione nel padiglione, ella non si dimostra ostile a Rinaldo, che la prende e la carica in sella a mo' di pacco destinato al desiderio di Salione. In altre parole Fanarda non agisce, è agita dagli altri.

I. 6. 5. FANARDA E BRADAMANTE COME SORELLE

A questo punto del racconto i pagani si sono accorti che Rinaldo sta portando via Fanarda e corrono verso di lui, ma il paladino puntando un coltello alla gola della giovane li costringe a stare fermi. Grazie alla rapidità di Baiardo riesce a portare nel campo cristiano la principessa, la quale viene accolta con gioia da tutti i cavalieri:

[...] Rinaldo dentro con lei [si] si trasporta
e pianamente giò la va posando,
venivala âbrazzar el conte Orlando.

Similmente Bradiamonte l'abrazza
dicendo: "Omai sorella mia serai!"

⁵¹ *Historia di Bradiamonte*, c. 3 recto. Nella stampa si legge *bisognava*, corretta qui in *bisognòne* per esigenza di rima.

L'arme che à indosso lei [si] li dislaza,
 tratoli quelle ala donna d'asai.
 Re Salion remirava la faza,
 disse: "Rinaldo, ben servito m'ài" [...].⁵²

Bradamante e Fanarda non sono più nemiche, ma guerriere dello stesso esercito, addirittura sorelle, e questo primo appellativo viene ribadito dopo qualche ottava, quando Fanarda si sottopone al rito battesimale, sposa Salione e consuma la prima notte di nozze:

[...]Salion l'abrazò e si conforta,
 po' fecen[o] batizar Fanarda bella:
 Bradiamonte la prese per sorella.

E poi apresso Salion la sposa
 e misseli la corona del suo regno; [+1]
 quanto Fanarda da po' fu gratiosa,
 di Carmel e de pagani laso el desegno.
 Di fuor in campo la gente dolorosa [+1]
 tornono ai padiglion[i] senza retegno.
 Del campo si facia molta molesta,
 ne la città grande alegrezza e festa.

La note Salion con lei si dorme,
 così contento al mondo non fu mai
 seguitando d'amor le drite norme [...].⁵³

Dal momento in cui Fanarda entra nel campo cristiano, gli aggettivi che le si riferiscono sono volti a metterne in luce la bellezza fisica ("bella", "gratiosa"), come se questa fosse un riflesso della conversione. Si può osservare inoltre che Fanarda viene aiutata da Bradamante a spogliarsi delle armi: ella entra nel campo cristiano non come guerriera, ma come donna destinata al matrimonio. Togliendole le armi Bradamante ne cancella anche l'appartenenza all'esercito saraceno, e di questo la fanciulla sembra essere ben lieta, tant'è che non vi sono cenni di rifiuto. Tuttavia sarebbe forzato sminuire completamente il lato marziale della giovane, proprio per il fatto che Bradamante la accoglie come propria sorella prima di levarle l'armatura. Il legame tra le due nasce quindi *in primis* dal riconoscimento del ruolo che entrambe rivestono. In un mondo di uomini che guardano a lei come un oggetto di scambio da contendersi, Fanarda si specchia in Bradamante che ne rinforza l'aspetto di combattente e alla ripresa delle ostilità vediamo le due fianco a fianco in battaglia:

Or chi vedese Bradiamonte e Fanarda
 quanto zaschaduna era forte <e> gaiarda.⁵⁴ [+1]

⁵² *Innamoramento de Carlo*, c. 54 recto.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, c. 55 recto. Nel testo la lezione è *gaiardo*, erronea anche per esigenze di rima.

Ancora, sono insieme mentre meditano se inseguire i saraceni:

[...]Bradiamonte dise: “Verzene intiera,
Fanarda, dime, sorella, che farai?
Torniamo ala città, donna d’asai!”.

Dise Fanarda: “Per la mia lianza,
cara sorella, intenderà mio dire,
ch’io t’imprometo, e non serà falanza,
che fine a Salmacari debo gire
con l’arme indoso, lo scudo e la lanza,
ma prima vo’ liscentia dal mio sire.”⁵⁵

Finalmente Fanarda si è riappropriata della propria natura, per merito di Bradamante che le si rivolge come ad un guerriero: viene interpellata in merito alla strategia da seguire, ha un obiettivo da raggiungere, si arma di tutto punto e, anche se vuole il permesso di Salione, ha già deciso di partire, il che si evince dalla fermezza che caratterizza le sue espressioni («per la mia lianza / [...] t’imprometo», «debo gire»), dimostrando la propria autonomia.

Salione, convinto da Astolfo che fa abilmente leva sulla conversione e sulla fedeltà della sposa, acconsente al viaggio verso Samarcanda, dove sono tenuti in ostaggio quattro soldati di Carlo. I tre si mettono in viaggio, trovando lungo la strada ospitalità presso alcuni contadini, fino a che non giungono ad una giornata di distanza dalla meta: a questo punto Fanarda chiede ai due di fidarsi di lei e accettare di essere condotti in città incatenati, in modo tale che sembrino prigionieri. Astolfo par essere più recalcitrante, mentre Bradamante schernisce la sua riluttanza: la scena è dominata dalle due donne che dimostrano arguzia e prontezza di spirito, mentre il cavaliere viene deriso e ironicamente chiamato «possente ducha».⁵⁶

Il giorno seguente la regina Trafata, vedendo entrare tra le mura la figlia seguita dai due cristiani con le mani legate, la crede libera e quasi impazzisce per la gioia («Quella vechia raina paria mata»⁵⁷); nel frattempo Astolfo e Bradamante vengono condotti dentro al castello e rinchiusi in una cella le cui chiavi vengono affidate a Fanarda.

La fanciulla racconta ai Mori con dovizia di particolari la sua prigionia, la strenua resistenza alle torture e la pervicace difesa della sua fede. Il signore del castello, ammaliato dal racconto della guerriera, se ne innamora e decide di sottrarla a Carmelo, che, a suo avviso, non l’ha saputa difendere adeguatamente da Rinaldo.

Trascorrono otto giorni, la moglie di Salione con un pretesto segrega i domestici che avrebbero dovuto servire gli amici e libera questi ultimi. Dopo poche ore li scarcerà e raccomanda loro di

⁵⁵ *Ivi*, c. 56 recto.

⁵⁶ *Ivi*, c. 57 verso.

⁵⁷ *Ibid.*

dire che Fanarda è nemica della fede pagana, che d'ora in avanti sorveglierà quel castello in nome di Salione e che se la madre non accetterà di battezzarsi dovrà combattere con lei. Tra lo sgimento generale e le maledizioni di Trafata troviamo l'ultimo passaggio in cui Fanarda riafferma ciò che il legame con Bradamante ha rafforzato in lei, ovvero la consapevolezza di essere una donna sagace che può competere con gli uomini e primeggiare su di loro, non solo sul campo di battaglia:

Disse Fanarda: “El pensier t'è salato:
tropo son i cristian gaiardi e franchi;
a Salion nel mio amor sì l'ò dato
e già più volte m'à dormito ai fianchi,
sì c'oramai i pensier vi à levati:
[e] come cristiana vo' che me tratati.

Intendi madre si tu non ti batizi
che senza fallo tu mor[i]rai cum doglia.
[...] Carmelo e l'altri non curo una foglia,
Re Salione sie quel che disio
e Iesù Christo, vero fiol[o] de Dio.

E questo certamente so ch'è vero.
E tu, poltron Carmel, che t'avantasti
prender de christianità ogni santiero,
al mio parere nel parlar salasti:
non ti vergogniti a tal mestiero
che sopra il campo pigliar mi lasasti?
Or via in malora va cum tua persona,
ché tu di me non portarai corona!”⁵⁸

Fanarda non solo rinnega con forza la fede musulmana e l'antico pretendente, ma nel far ciò sprezza Carmelo e mette alla berlina le sue doti di cavaliere e uomo che si è lasciato sfilare da sotto il naso la donna amata (con tutte le sfumature che si vogliono dare al verso «sopra il campo pigliar mi lasasti», scoccata finale di un discorso che aveva precedentemente alluso alla gagliardia dei cristiani, in contrasto con la pigrizia di Carmelo).

Non tollerando la dichiarazione di Fanarda, Carmelo inneggia allo scontro con i cristiani, durante il quale la regina Trafata si propone di duellare con Bradamante. Riguardo alla guerriera di Chiaramonte vi sono però altri piani: poiché Carmelo ha perso la sposa a lui destinata, ora gli conviene prendere come concubina la sorella di colui che gli ha sottratto concretamente la donna, come suggerisce l'imperatore del Gargantai.

“Poi che la moglie sua perduta l'è
se'l convien che perda la persona.
Da Rinaldo <vo'> tore la sorella,

⁵⁸ *Ivi*, c. 59 verso.

per concubina poi vorò tenerla”.⁵⁹

Questo breve, ma saliente passaggio suggella *in primis* l’idea che le fanciulle si equivalgano ormai agli occhi di tutti, sia in bellezza che in virtù. Al contempo risulta evidente che di tale valore ben poco importi ai guerrieri saraceni, i quali vedono nelle due sole donne da assoggettare, idea ribadita dalla scelta lessicale che si assesta sulla sfera semantica della casa e della sottomissione: moglie, sorella e concubina sono gli unici sostantivi utilizzati per riferirsi a Bradamante e Fanarda.

Quasi a volersi sottrarre a questa logica statica, negli ultimi passaggi in cui vengono citate vediamo le eroine sole in campo a combattere, anche se poco spazio viene dato alle loro azioni che si trovano per lo più sottintese tra quelle degli altri paladini, sicché basta qualche citazione per esemplificare:

Ch’avesse visto Danese e Dudone,
Fanarda, Bradiamonte e Olivieri,
il poderoso re Salomone, [-1]
Il duca Astolfo nobil[e] chavalieri
che in quel dì asimigliò Sansone
tanto fe’ magne prove el bataglieri[...]⁶⁰

E così sen<d>o dentro dal castello
Bradiamonte e Fanarda l’arme prese,
Rinaldo e Orlando e Olivier con quello,
il bon Dudon, el possente Danese [...].⁶¹

Quando la guerra finisce, i saraceni vinti fuggono, mentre i cristiani occupano un forte dove lasciano a presidio le due guerriere, ed è l’ultimo compito che viene loro affidato in questo cantare:

Bradiamonte e Fanarda, lor beleza,
istete nel castello e a la forteza.⁶²

Dopo le nozze con Salione, Fanarda ha guadagnato non tanto il ruolo di moglie, quanto piuttosto il pieno riconoscimento della sua capacità militare agli occhi dei cristiani, il tutto per merito di Bradamante.

⁵⁹ *Ivi*, c. 60 verso.

⁶⁰ *Ivi*, c. 65 verso.

⁶¹ *Ivi*, c. 66 verso.

⁶² *Ivi*, c. 67 verso.

CAPITOLO II

BRADAMANTE NELL'INAMORAMENTO DE ORLANDO

All'interno del celebre poema di Matteo Maria Boiardo lo spazio e le azioni del personaggio di Bradamante si costruiscono solo attraverso altri personaggi: non vi è nemmeno un'ottava in cui la sorella di Rinaldo abbia autonomia nelle azioni o sia descritta mentre compie qualche gesto in solitaria. Nello specifico ella si trova in rapporto con il pagano Rodamonte, il valoroso Ruggero, la bella Fiordespina e per un breve passaggio anche con il guerriero Daniforte. Accanto a questi non può mancare un confronto con la figura di Marfisa, poiché, nonostante tra le due guerriere non vi sia mai un contatto diretto nei versi del Boiardo, esse appartengono alla medesima categoria di personaggio e un parallelo tra le due si rende quindi necessario al fine di delineare la figura della progenitrice estense in modo completo.

Per quanto riguarda i primi episodi in cui compare la donna possiamo fare due brevi osservazioni: *in primis* essi si trovano a partire dal secondo libro, un'altezza che, calcolata l'estensione dell'opera, per quanto incompleta, potrebbe apparire tarda vista la rilevanza che Bradamante assume per il motivo encomiastico, pur considerando che questo si sviluppa proprio a partire dal suo personaggio. Si noti però che anche per la figura di Ruggero l'ingresso nell'opera è protratto ai primi canti del secondo libro: troviamo infatti alcune allusioni al suo destino e al suo valore, ma soprattutto il suo nome che ricorre più volte nei discorsi dei cavalieri saraceni impegnati in una vera e propria *quête* del paladino, poiché il mago Atalante nasconde Ruggero nel monte Carena per ritardare il tradimento e la morte in battaglia di cui ha letto nelle stelle. Il futuro sposo di Bradamante è dunque un personaggio che entra nelle ottave di Boiardo in punta di piedi, seminando indizi e facendo crescere l'aspettativa del pubblico prima di rivelarsi *cosa assai maggiore*.⁶³ Non vi è dunque alcuna fretta, l'autore si prende il tempo e lo spazio necessari a delineare separatamente i due personaggi prima di farli incontrare. Una seconda considerazione su Bradamante riguarda il carattere dei primi passaggi in cui viene citata, non particolarmente rilevanti per la macchina narrativa: si tratta, infatti, di momenti presi per lo più nel mezzo di uno scontro in cui si legge dell'indomita eroina che conduce una schiera (II, VI, 56-57), avanza spronando il proprio destriero (II, VI, 61) e aspetta obbediente gli ordini dell'imperatore Carlo (II, XXIII, 27). Il peso della sua presenza non è avvertito, Bradamante passerebbe quasi in sordina, citata *en passant* negli elenchi di cavalieri tipici della tradizione dei

⁶³ *Orlando Innamorato*, I, XXIX, 55.

cantari. Boiardo ricorre allora a brevi, ma incisive descrizioni che sostengono la figura dell'eroina e la trattengono all'attenzione del pubblico per più di qualche verso:

e Braidamante, la dama serena:
ché di Renaldo vi è poco divaro,
di ardir e forza, a questa sua germana:
cossì Dio sempre me la guarda sana!⁶⁴

Avanti al'altri vien quella dongella
e ben al suo german tuta assomiglia:
proprio asembra Renaldo in sula sela
e di belleze è piena a meraviglia.
Costei mena la schiera a gran flagella,⁶⁵

La schiera che venìa primeramente
fo Braidamante, ch'è senza paura:
la figliola de Amon, quella robesta,
venìa spronando con la lanza a resta;⁶⁶

Come già notato per il poemetto *Historia di Bradamonte* le descrizioni uniscono eroismo e bellezza femminile, infatti la fanciulla viene definita serena e piena di bellezza, ma anche forte, pronta allo scontro e in tutto pari al fratello Rinaldo. Fino a qui *l'infinita possanza e la bellezza* attribuibili a lei non sono una novità, ma la sua *bella istoria* e le sfumature tematiche che la rendono interessante e molto più articolata di quanto si possa evincere ad una prima lettura vengono raccontate a partire dal momento in cui ella prende a confrontarsi a tu per tu con un altro personaggio.⁶⁷

II. 1. BRADAMANTE E RODAMONTE: IL MOTIVO DELL'AZIONE BELLICA

II. 1. 1. A SINGOLAR TENZONE

Così Bradamante si fa spazio tra i versi del Boiardo a spada tratta, letteralmente: il primo episodio in cui la donna acquista un ruolo predominante la vede impegnata nello scontro violento con l'esercito di Rodamonte, un personaggio con cui prevale nettamente il suo aspetto di guerriera indomita e valorosa, fintantoché il saraceno non le uccide il destriero. Per la sorpresa ella stessa sembra essere più morta che viva e la sequenza si chiude così, lasciandola nel suo sbigottimento, mentre il focus si sposta sugli altri cavalieri che continuano la battaglia:

⁶⁴ *Ivi*, II, VI, 23.

⁶⁵ *Ivi*, II, VI, 57.

⁶⁶ *Ivi*, II, VI, 61.

⁶⁷ Gli epiteti qui riportati sono riferiti a Ruggero all'*incipit* del III libro.

Tute le schiere (comme io v'ho contato)
giù dela costa son calate al basso;
dal'altra parte Rodamonte armato
ha fésa la bataglia a gran fracasso.
La nostra gente comme erba di prato
taglia a traverso e manda morta al bàso;
pedoni e cavalier, debili e forti,
l'un sopra al'altri van spezati e morti.

Sempre ferendo va questo Africante,
driti e roversi, e cridando minaza:
egli ha i nemici di detro e davante,
ma lui col brando ben se fa far piazza.
Ecco gionta ala zuffa Bradiamante:
quela dongela ch'è di bona raza
come folgor del ciel over saeta
ver Rodamonte la sua lanza asseta.

Dal lato manco il gionse nel traverso,
passoli 'l scudo questa dama ardita
e quasi a tera lo mandò riverso:
benché non fece a quel colpo ferita,
ché 'l saracin, che fo tanto diverso
e avea forza orribil e infenita,
portava sempre ala bataglia indosso
un còr di serpe meglio palmo grosso.

Ma nondimanco pur fo per cadere
(come io ve disse) per quella incontrata,
quando la dama ch'ha tanto potere
lo ferì al fianco con lanza arestata.
Tuta la gente che l'ebbe a vedere
levò gran crido e voce smesurata:
né già per questo al pagan s'avicina,
ma sol cridando aiuta la fantina.

Lei già rivolto ha il suo destrier coperto
e torna adosso a quel saracin crudo.
Or fuor de schier ussì il conte Roberto
e ferì Rodamonte sopra il scudo;
e Ansuardo, de bataglia esperto,
e' gli spona anco adosso al brando nudo,
onde la gente, ch'ha ripreso core,
tuta se mosse insieme a gran furore,

«Adosso! Adosso!» ciascadun cridando,
con saxi e lanze e dardi oltra misura.
Rideva el saracin questo mirando,
come colui che fu senza paura;
mena a traverso il forïoso brando
e gionse proprio al loco di cintura
quel'Ansuardo, conte di Lorena,
e morto a terra il pose con gran pena.

Megio ala terra e meglio nel'arzone

rimase il busto di quel paladino:
non fo mai vista tal destrucione!
A Brandiamante mena il saracino:
lei non accolse, ma gionse il ronzone
ch'era coperto de usbergo azarino;
non giova usbergo, né piastra, né malia
che colo e spale a quel colpo li taglia,

onde rimase a tera la dongela,
ché 'l suo destrier è in dui pecci partito.
Adosso al'altri il saracin martella;
Roberto il conte de Asti ebe cernito:
d'un colpo il fende insin in sula sela.
Alor fo ciascaduno sbigotito,
mirando il colpo de tanta tempesta:
chi può fugir, in quel campo non resta.

Romase (come io dico) Bradiamante
col destier morto adosso in sul'arena
tra quele gente occise, ch'eran tante,
che più morta che viva era con pena.
E Rodamonte, busto di gigante,
col brando tuto il resto a morte mena;
sempre ala folta in mezo è il gran pagano
e manda peci da ogni banda al piano.⁶⁸

Si può notare *in primis* una disparità nell'introduzione dei personaggi, entrambi già nominati nell'opera: al saraceno viene dedicata un'intera ottava che descrive le cruente conseguenze della sua mirabile forza, mentre per Bradamante è sufficiente indicare la «bona raza» come attributo riassuntivo di tutte le sue qualità. Ancora si nota che il saraceno rivolge la propria cieca furia contro qualsiasi soldato, compiendo una strage, mentre la guerriera, provvidenziale fulmine dal cielo, individua subito il suo bersaglio, sferrandogli un colpo che desta l'attenzione di tutti gli altri combattenti. In suo aiuto sopraggiungono i conti Roberto e Ansaldo, richiamati dal fragore delle armi. Rodamonte, sprezzante del pericolo, li affronta e li uccide con un ghigno beffardo, subito dopo carica la donna e ne uccide il destriero, trapassando la corazza che lo protegge. Le azioni di Bradamante si fermano in questo istante, la guerriera è bloccata dalla perdita subita, un'emozione del tutto personale che non ha alcuna ripercussione sulle sorti della battaglia, che, di fatto, continua a svolgersi. Il dolore per la rottura dell'intimo rapporto tra cavallo e cavaliere prende il sopravvento, tanto che Boiardo torna su questo momento sia in chiusura all'episodio, che in un canto successivo (II, XIV, 19), ripetendo ancora una volta lo sgomento di Bradamante. Dunque è possibile applicare a questo passaggio quanto sottolinea Franceschetti:

⁶⁸Orlando Innamorato, II, VII, 3-11.

«I cavalieri di Boiardo non combattono più su una medesima linea in nome di un medesimo principio, o religioso-patriottico come nel ciclo carolingio, o avventuroso-cortese come nel ciclo arturiano, o formato in maniera composita dei diversi elementi, come avviene talvolta in altri poemi quattrocenteschi, ad esempio nel *Morgante*. Essi sono invece degli individui che si collocano al fronte usualmente per delle ragioni precise, determinate sulla base del loro carattere e della loro personalità, e nel loro agire portano non già le idealistiche convinzioni dei loro omonimi della letteratura carolingia, ma piuttosto l'impulso delle loro passioni e gli stimoli dei loro sentimenti umani. È in sostanza l'idea tradizionale della "cavalleria" e la figura del "cavaliere" che il Boiardo rimette in discussione e ripropone in una maniera, se non sempre rivoluzionaria, certo fondamentalmente nuova e originale.»⁶⁹

L'aspetto epico di Bradamante non si esaurisce certo in un singolo episodio: la si ritrova in una nuova battaglia, in cui la figlia di Amone ha un ruolo decisivo, poiché assieme a Gualtiero e alle loro schiere attacca a sorpresa i nemici alle spalle. Sferrato l'assalto la si vede intenta alla ricerca di Rodamonte, proprio per vendicare l'offesa subita in Provenza:

Per questo i saracin son sbigotiti:
ciascun a più poter spacia in quel piano,
e ben presto spaciarsi gli bisogna,
sì Bradamante a lor grata la roгна!

Avanti agli altri la dongela fiera
più d'una arcata va per la pianura,
tanto robesta e sì soperba in cera
che sol a riguardarla era paura.
Là quel stendardo e qua questa bandiera
geta per tera, e d'altro non ha cura
che di trovar al campo Rodamonte,
ché del passato se ramenta l'onte,

quando in Provenza gli occise il destriero
e fece de sua gente tal roina.
Ora di vendicarsi ha nel pensiero
e di cercarlo mai non se raffina;
sprezando sempre ogni altro cavaliere
via passa per la gente saracina,
né par pur che di lor s'acorgia apena,
benché d'intorno sempre il brando mena.⁷⁰

Mentre cerca il fellone, Bradamante uccide numerosi nemici, semplicemente agitando la spada e proprio nel momento in cui la dama trova il cavaliere, che ha appena tramortito il prode Orlando, il racconto passa a Brandimarte in viaggio con Fiordelisa, secondo la tecnica dell'*entrelacement*. Si ritorna alla zuffa solo qualche canto dopo, dove abbiamo nuovamente occasione di osservare, attraverso lo sguardo di Orlando, la mirabile forza e la strenua resistenza della fanciulla:

⁶⁹ A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki Editore, 1975, p. 35.

⁷⁰ *Orlando Innamorato*, II, XXV, 13-15.

Se non che essendo quella dama altiera
or affrontata al saracin ardito,
e durando la zuffa orrenda e fiera,
il conte Orlando se fo resentito
e ben saria tornato voluntiera
a vendicarse, e (come aviti odito)
essendo dal pagan sì forte offeso,
gli avria pan coto per tal pasto réssso.

Ma pur temendo a farli vilania,
poich'era d'altra mischia in travagliato,
sua Durindana al fodro rimetia,
e lor mirando stavasi da lato.
[...]

Tre ore o poco più stettero a fronte
la dama ardita e quel forte pagano,⁷¹

Orlando, pur volendo vendicare il forte colpo subito, rinfodera la spada temendo di commettere una scorrettezza, dal momento che Rodamonte è impegnato in un altro combattimento. L'attenzione si focalizza dunque sulla cortesia verso il nemico e non nei confronti della donna, appunto perché Bradamante è, in queste righe, più guerriero che mai e non necessita pertanto di particolari attenzioni. È interessante notare qui come, mentre viene descritta nel combattimento, gli epiteti rivolti a Bradamante oscillino tra “dama”, “donzella”, “signora”, termini consueti nell'ambiente della corte estense e questo perché i cavalieri di Boiardo sono molto vicini all'ideale di cortigiano della cultura rinascimentale, sia per virtù che per aspirazioni:⁷² per quanto inconsueta sia la figura di una donna-guerriero, non vi è bisogno di distinguere dal punto di vista lessicale la Bradamante-donna dalla Bradamante-guerriera, il personaggio è completo solo nella coesistenza di entrambi gli aspetti.

II. 1. 2. “NON SONO IO VINTO GIÀ DI CORTESIA?”: LA CORTESIA DI RUGGERO E RODAMONTE NEI CONFRONTI DI BRADAMANTE

Il duello continua furioso, con scambi di colpi di grande destrezza, quando sopraggiunge Ruggero che per un po' rimane ad ammirare la bravura dei due cavalieri, ma deve poi comunicare la disfatta di Carlo che si trova ora ai confini con la Guascogna.

Quando la dama intese così dire,
dal fren per doglia abandonò la mano

⁷¹ *Ivi*, II, XXIX, 27-29.

⁷² A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato*, cit., p. 49-50.

e tutta in faccia si ebbe a scolorire,
dicendo a Rodamonte: «Bel germano,
questo ch'io chiedo, non me lo disdire:
lasa ch'io segue il mio signor soprano
tanto che a quel io me ritrovo apresso,
che el mio voler è di morir con esso!».

Diceva Rodamonte barbotando:
«A risponderti presto, io nol vo' fare.
Io stava ala bataglia con Orlando,
tu te togliești tal rogn a gratare!
Di qua non andaraï mai se non quando
io stia così che nol possa vetare:
onde se vòï che el tuo partir sia corto,
fa' che me geti in questo prato morto!».

Quando Ruger cotal parlare intese,
de prender questa ciuffa ebe gran voglia
e Rodamonte in tal modo riprese,
dicendo: «Esser non può che io non me dolia
se io trovo gentiluomo discortese,
però che bene è un ramo senza foglia,
fiume senza onda e casa sencia via
la gentileza sencia cortesia».

A Bradamante poi disse: «Barone,
ove ti piace ormai rivolge el freno,
e se costui vorà pur questione,
dela battaglia non gli virò meno!».
La dama se parti senza tenzone⁷³

Bradamante quindi lascia a Ruggero il compito di continuare il duello e si mette in viaggio per raggiungere il suo imperatore, ma durante il tragitto ha un ripensamento:

Nela sua mente se puose a pensare,
tra sé dicendo: «O Bradamante ingrata,
ben discortese te puote appellare
quel cavalier che non scia' che si sia,
e hagli usata tanta villania!

La ciuffa prese lui per mia cagione
e le mie spalle el suo petto diffese:
ma se io vedesse quivi el re Carlone
e le sue genti morte tutte e prese,
tornar mi converebbe a quel vallone
sol per vedere el cavalier cortese.
Sono obligata alo alto imperatore,
ma più sono a me stessa e al mio onore».⁷⁴

⁷³ *Orlando Innamorato*, III, IV, 56-59.

⁷⁴ *Ivi*, III, V, 6-7.

La dama, che parla del cavaliere che l'ha sostituita come se fosse già con lei un corpo unico, inverte quindi la rotta e torna nel campo del duello, dove Ruggero e Rodamonte si stanno scambiando i colpi più duri che si siano mai visti, tanto che il figlio di Ulieno rimane disarmato.

E come gionta fo gioso nel piano,
alta dal'elmo si levò la vista
e voltata a Ruger con atto umano,
disse: «Aceta una scusa, benché trista,
delo atto ch'io te usai tanto villano:
ma spesso per error biasmo s'aquista.
È certo ch'io comessi questo errore
per voglia di seguire el mio signore.

Non me ne avidi allora, se non quando
fo la doglia e 'l furor da me partito.
Ora in gran dono e gratia te adimando
che questo assalto sia per me finito».
Mentre che così stava ragionando,
e Rodamonte se fo resentito:
qual, vegendosi gionto a cotal atto,
quasi per gran dolor divéne mato.

Non se trovando nela mano el brando
(che come io disse, al prato era caduto),
el Cielo e la Fortuna biastemando,
là dove era Ruger ne fo venuto.
Con gli occhi bassi, ala terra mirando,
disse: «Ben chiaramente hagio veduto
che cavalier nonn'è di te migliore,
ní tieco aver potrebbe alcun onore.

Se tal ventura ben fosse la mia
che io te vincesses al campo ala batalia,
non sono io vinto già di cortesia?
Né mia prodecia più val una paglia.
Rimanti adonque, ch'io me ni vo via,
e sempre quanto io posso e quanto io valia
di me fa el tuo parere in ogni banda,
come el magior al suo minor comanda».⁷⁵

Rodamonte viene vinto dall'esempio di cortesia dimostrato da Ruggero che ferma il duello vedendolo inerme e lo stesso gesto è ciò che smuove Bradamante: la fanciulla, dopo aver osservato la scena dall'alto di un monticello, scende nel campo nel momento in cui vede Ruggero ritrarsi. Rodamonte si dichiara quindi vinto e assoggettato a Ruggero: egli ha subito ben tre colpi "moralì". Il primo quando il cavaliere ha accettato di sostituirsi a Bradamante nel duello, per consentirle di seguire il suo imperatore, un contrasto nel comportamento evidenziato anche dalla differenza stilistica che intercorre tra le due risposte date alla supplica della fanciulla

⁷⁵ *Ivi*, III, V, 10-13.

(«A risponderti presto, io nol vo' fare. / Io stava ala bataglia con Orlando, / tu te togliesti tal rogn a gratare!»), contrapposto al raffinato paragone con cui Ruggero esprime il suo dolore per l'essersi imbattuto in un uomo tanto discortese. Implicitamente il saraceno riceve una seconda, ulteriore stoccata nel momento in cui vede la cristiana tornare indietro, poiché amaramente pentita e obbligata più al proprio onore che al suo esercito, decisione che rivela una psicologia poliedrica, nonostante la brevità delle ottave. Infine la scelta di Ruggero di non approfittare dell'intorpidimento di Rodamonte per assestargli il colpo mortale, ragione che pone la sua nobiltà di sentimenti su un piano cavalleresco difficilmente superabile. Dopo questo climax ascendente di virtù, il personaggio rozzo e sgarbato di Rodamonte non può che cedere il passo al fiero e cortese Ruggero.

II. 2. BRADAMANTE E RUGGERO: QUANDO ENCOMIO, GENEALOGIA E AMORE SI INTRECCIANO

II. 2. 1. “RUGER SONO IO”: BREVE PRESENTAZIONE DEL PERSONAGGIO

Ruggero è forse la meglio riuscita creazione del poema boiardesco in cui tanto materiale viene dalla letteratura classica e da quella bretone-arturiana. Il suo nome era già noto al pubblico della corte estense, dal momento che esso compariva anche nella *Borsias*, poema latino composto da Tito Vespasiano Strozzi, in onore del duca Borso. Nonostante la lunga genesi e stesura di questo testo (1460 – 1505), la parte sull'origine degli Estensi dovrebbe essere stata redatta entro il 1471 e quindi, con ogni probabilità, conosciuta da Boiardo. Se il personaggio di Ruggero pare dunque invenzione di Strozzi, è però al conte di Scandiano che si deve il merito di dargli una storia completa, sviluppata tra passato e futuro, che diventa «una intenzione encomiastica “non accessoria, ma connaturata alla stessa trama”».⁷⁶

Prima di proseguire sul personaggio di Ruggero, è necessaria una breve precisazione circa le fonti del Boiardo e l'accezione con cui questo termine e suoi sinonimi vengono utilizzati in questo lavoro. Infatti, sebbene nelle ottave del poema riecheggino vari materiali letterari, «Boiardo si comporta [...] con i suoi *auctores* in modo tale da non rendere quasi possibile parlare di “fonti”: non soltanto manca ogni intento di “citazione”, di rinvio ad esemplari illustri dai quali il testo possa acquistare riverbero ulteriore di luce, ma ogni suggestione di lettura è

⁷⁶ A. Tissoni Benvenuti, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di Orlando innamorato*, citato in T. Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi, Dall'Inamoramento de Orlando all'Orlando innamorato*, Novara, Interlinea, 2004, p. 26.

sottoposta a così radicali destrutturazioni da dare l'impressione di un autore teso a cancellare le tracce, a mimetizzare le ascendenze e le derivazioni, a fingere una *tabula rasa*, un grado zero della memoria letteraria». ⁷⁷ È possibile dunque parlare di echi, rimandi ed ispirazioni senza avere la pretesa di individuare una rete fissa di modelli di riferimento, vista l'abilità con cui l'autore si muove nella varietà dei contesti culturali a cui si riferisce.

In questo nuovo impasto narrativo e stilistico, Ruggero viene definito il *terzo paladino* (II, I, 4), espressione che lo candida a completare il gruppo di arditi cavalieri con Orlando e Rinaldo, ma al contempo la sua linea genealogica, presentando il padre e il nonno lo stesso nome. Le notizie su di lui vengono date con parsimonia e a sprazzi: sappiamo che la madre lo partorì assieme ad un'altra bambina, che verrà ucciso a tradimento da Gano di Maganza, la cui viltà è risaputa, e che, nel presente narrativo, tutto l'esercito di Agramante è alla sua ricerca. Senza questo cavaliere, infatti, la guerra da muovere a Carlo Magno risulterebbe assai incerta nelle sorti. La sua infanzia è avvolta nella magia dal momento che egli cresce sotto le cure del negromante Atalante, il quale lo vuole preservare dalla morte profetizzata nascondendolo nel monte Carena. Ma ad un destino già scritto non è possibile sfuggire e infatti Brunello, re di Tingitana, guerriero di Agramante, sottrae alla bella Angelica un anello magico in grado di vanificare qualsiasi incantesimo: Ruggero viene quindi stanato e persuaso ad unirsi all'esercito dei mori grazie al letterario fascino che le armi esercitano su un giovane, come già Achille a Sciro e Lancillotto posto di fronte per la prima volta ad un cavaliere armato. Assoldato con i saraceni, ne vediamo le doti tra giostre e battaglie, fino a quando la penna sapiente del conte di Scandiano lo conduce nel prato in cui Bradamante sta combattendo con Rodamonte.

II. 2. 2. LE VISIONI CHE ANTICIPANO L'INCONTRO TRA RUGGERO E BRADAMANTE: IL SOTTOTESTO ENCOMIASTICO

Ben prima dell'incontro e dell'agnizione dei due amanti, abbiamo modo di sapere chi Ruggero sia e a quale glorioso futuro siano destinati lui e la sua discendenza. Non è questa la prima sede in cui Boiardo esprime il proprio omaggio nei confronti della famiglia degli Estensi, ma è all'interno di questo poema che affronta compiutamente la questione divenuta attuale all'epoca di Borso: «occorreva correggere la leggenda, fino a quel momento pacificamente accettata, di una discendenza da Gano di Maganza, il traditore di Orlando: discendenza diventata imbarazzante dopo il racconto della *Rotta* di Roncisvalle, l'ultima parte della *Spagna* cosiddetta

⁷⁷ R. Buscagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi Editore, 1983, p. 52.

ferrarese; essa imponeva la ricerca di una nuova mitologia dinastica»⁷⁸. Attraverso una serie di quattro profezie, manifestate in modo assai vario, Boiardo ricama abilmente il motivo encomiastico sottostante alla trama epica del poema. Il primo vaticinio viene affidato alla scienza divinatoria di Atalante che, sul modello del VI libro dell'*Eneide*, rivolgendosi al re Agramante inizia il racconto sulle origini degli Estensi a partire dalle vicende del giovane Ruggero:

Tu vòì condur il giovene soprano
di là dal mar ad ogni modo in Franza:
per lui sarà sconfito Carlo Mano
e crescerati orgoglio e gran baldanza.
Ma il giovineto fia poi cristiano.
Ahi, traditrice Casa di Maganza!
Ben te sostien il Ciel in tera a torto:
al fin sarà Rugier poi per te morto.

Or fosse questo l'ultimo dolore!
Ma resterà la sua genologia
tra ' cristian, e fia de tanto onore
quanto alcun'altra ch'ogi al mondo sia.
Da quella fia servato ogni valore,
ogni bontade e ogni cortesia;
amor e ligiadria, stato iocundo,
tra quella gente fiorirà nel mondo!»⁷⁹

La narrazione prosegue e l'autore, con qualche imprecisione storica complicata dal linguaggio oscuro tipico della rivelazione, ricompone per sommi capi la genealogia arrivando a nominare il duca Ercole d'Este: «figliol de Anfitrione, / qual là si mostra in abito ducale» (II, XXI, 59).

Il secondo presagio si colloca all'interno del canto ventitreesimo del secondo libro, quando l'autore ci fa sapere che l'unica zona della Spagna in mano cristiana è Biscaglia, il regno di Alfonso, antenato degli Aragonesi «di cui la stirpe e 'l bel seme iocondo / non Spagna sol, ma illuminato ha 'l mondo» (II, XXIII, 6). Questa lode, apparentemente lontana dalla casata estense, si giustifica con il fatto che nel 1473 Boiardo stesso, in qualità di vassallo, aveva partecipato all'ambasceria per scortare Eleonora d'Aragona, la promessa sposa di Ercole, da Napoli a Ferrara. Dall'unione nascerà nel 1476 Alfonso, a cui viene riservata una menzione d'onore nell'ultima premonizione.

A seguire troviamo il cavaliere Brandimarte che, nella profondità di un bosco, giunge ad una misteriosa grotta affrescata con quattro scene: due che rimandano alla gloria passata degli Estensi e due che ritraggono lo splendore del presente, secondo una tecnica che sarà poi ripresa da Ariosto nell'episodio di Bradamante alla Rocca di Tristano. Il primo signore ritratto è

⁷⁸ Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi*, cit., p. 25.

⁷⁹ *Orlando Innamorato*, II, XXI, 53-55.

Rinaldo d'Este che, stando alla *Historia imperialis* di Ricobaldo, volgarizzata da Boiardo, avrebbe sconfitto il figlio di Federico Barbarossa presso il castello di Garda, *per la santa Chiesa e per suo onore* (II, XXV, 43). Vi è poi un giovane, il cui riscontro storico preciso si rivela arduo, che avrebbe raccolto in sé *ogni bontade* (II, XXV, 46). Si vede quindi Niccolò III, padre di Leonello, Borso ed Ercole, a cui l'autore indirizza un elogio sperticato, secondo le parole di Canova,⁸⁰ tagliato con la scusa che nella parete non vi è altro spazio per rappresentare le sue gesta. A chiudere la serie troviamo il duca Ercole, protettore del conte di Scandiano, di cui vengono esaltati l'acume e la nobiltà, nonché la fama, la saggezza e il valore.

Sulla stessa riga della seconda continua anche la quarta predizione, quella detta de "i dodici Alfonso", un passaggio più esteso, che prende le mosse dalla raffigurazione delle gesta valorose di questi sovrani realizzata dalla Sibilla Cumana per il magnifico padiglione della città di Biserta, *topos* molto diffuso fin dalle *chansons de geste*. È ancora sotto gli occhi di Brandimarte che si svelano le *degne lode* (II, XXVII, 54) di ciascun re aragonese, tra cui si distinguono agli occhi dei lettori le eccezionali doti militari di Alfonso XI, cantate nell'aggiunta dell'ottava 57 che si riferisce alla guerra contro Venezia, iniziata nel 1482 e conclusasi nel 1484, conflitto in cui l'aiuto degli aragonesi fu decisivo al fine di salvare la città di Ferrara. A chiudere il panegirico vi è Alfonso XII, figlio di Eleonora e Ercole, ritratto come *un Febo picolino* (II, XXVII, 58) che splende di bellezza illuminando la Buona Sorte inginocchiata di fronte a lui, evidente presagio benaugurante.

II. 2. 3. L'INNAMORAMENTO

«When, therefore, Boiardo finally brings Bradamante and Ruggero together for the first time, they meet as a pair of young lovers over whom an atmosphere of dynastic fatality already presides. The issue now is not whether they will love, but how. The manner in which they respond to the obstacles in their path – and there will be many, as Boiardo begins to suggest by their immediate separation after their first meeting – is the soul of their story».⁸¹

⁸⁰ *Ivi*, II, XXV, 53, nota 8.

⁸¹ P. V. Marinelli, *Ariosto & Boiardo, The Origins of Orlando Furioso*, Columbia, University of Missouri Press, 1987, p. 58.

(Traduzione mia) «Quando, dunque, Boiardo finalmente riunisce Bradamante e Ruggero per la prima volta, i due si incontrano come una coppia di giovani innamorati su cui già presiede un clima di fatalità dinastica. Il problema ora non è se si ameranno, ma come. Il modo in cui rispondono agli ostacoli nel loro percorso - e ce ne saranno molti, come Boiardo inizia a suggerire dalla loro separazione immediata dopo il primo incontro - è l'anima della loro storia».

Vista l'atmosfera lirica che lo permea, il terzo libro del poema di Boiardo si configura quasi come un *Innamoramento de Ruggero*, secondo un'espressione di Donnarumma.⁸² L'amore tra Bradamante e Ruggero è certamente finalizzato al disegno encomiastico, ma viene descritto in termini assai diversi rispetto a quello di Orlando per Angelica. Il primo, infatti, «discende dall'identità di “amore” e “cor gentile”»⁸³ rendendo Ruggero un perfetto cavaliere cortigiano, in grado di distinguersi e nobilitarsi anche nel momento in cui è più vulnerabile, contrariamente al conte Orlando in balia della potenza del sentimento. A indebolire l'aura cortese, che permea questa storia, vi è però la disillusione di uno dei più noti *topos* nell'innamoramento, come osserva Cavallo: «The Provençal poets' (and their successors') endless descriptions of love entering through the eyes emphasized the all-importance of sight in the genesis of love. Bradamante's love is completely alien to this pattern because it happens before she has seen Ruggero's face. Thus love enters not through the eyes but through the mind and the heart; her sentiments are based on Ruggero's courteous nature manifested through his benevolent actions.»⁸⁴ Pur mancando questo tratto caratteristico, non vi è dubbio sul fatto che la loro diventi sin da subito una storia d'amore. D'altronde «questo sentimento costituisce il grande centro ideale intorno a cui si muovono, in linea di massima, i personaggi e le vicende dell'*Innamorato*: il poeta stesso lo sottolinea e vi insiste così frequentemente da togliere ogni possibilità di dubitarne e rendere vano il tentativo di altre proposte di lettura tendenti a riconoscere nella sua opera differenti centri ideali».⁸⁵ Ciò è ben visibile nei pensieri che fa Bradamante dopo aver lasciato a Ruggero il proprio posto nello scontro con Rodamonte (III, V, 6-7). La donna riesce a tornare al luogo dello scontro giusto in tempo per vedere Ruggero fermarsi dopo un poderoso colpo sferrato al nemico, immagine che riconferma l'elogio fatto in precedenza (III, V, 9). Si rivolge quindi al cavaliere, “con atto umano” (III, V, 10), scusandosi per averlo lasciato solo e chiedendogli di finire il duello: la cortesia ha aperto la strada all'amore, ora l'unico desiderio di Bradamante è quello di conoscere meglio il cavaliere.

Rimase Bradamante con Rugero,
dipoi che el re di Sarza fiè partenza,

⁸² R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando innamorato: poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 269.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ J. A. Cavallo, *Boiardo's Orlando Innamorato: an ethic of desire*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 1993.

(Traduzione mia) «Le infinite descrizioni dell'amore che entra negli occhi dei poeti provenzali (e dei loro successori) enfatizzarono l'importanza fondamentale della vista nella genesi dell'amore. L'innamoramento di Bradamante è completamente estraneo a questo schema perché avviene prima che lei abbia visto il volto di Ruggero. Così l'amore non entra attraverso gli occhi, ma attraverso la mente e il cuore; i suoi sentimenti sono basati sulla cortese natura di Ruggero manifestata attraverso le sue azioni benevoli».

⁸⁵ Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit., p. 55.

e la dongella avea tutto el pensiero
a prender di costui la conoscenza;
ma non trovando ben dritto sentiero
ní via di ragionar di tal essenza,
temendo che non fosse a lui disgrato,
senza più dimandar prese combiato.⁸⁶

La timidezza della fanciulla sembra essere d'ostacolo all'occasione, ma Ruggero propone al proprio interlocutore, di cui, è bene ricordare, non conosce il sesso, di mettersi in viaggio insieme per difendersi meglio dai barbari. «The situation is ripe with bewitching irony, playing lightly over the dialogue and hovering in the narrator's interjections».⁸⁷ Ed ecco che vediamo disseminati nelle ottave indizi che riguardano il futuro dei due personaggi e che emergono dal loro linguaggio, dai loro gesti e dal racconto della loro genealogia. Le spie testuali che evocano la dimensione amorosa sono molto significative:

Ma sempre serò teco in compagnia.⁸⁸

E così insieme presero el camino;
[...]
E tanto lo menò di colle in piano
che gionse ultimamente al suo destino⁸⁹

“Sempre”, “insieme”, “destino” sono termini ricorrenti nei discorsi d'amore di tutte le epoche, eppure Boiardo rende il lettore consapevole del loro più profondo significato solo nel momento in cui rivela il sentimento amoroso: parafrasando Marinelli, è agevole cogliere il rimando ad un cammino duraturo, un metaforico viaggio nell'esistenza, una sorte che si estende ben più in là dell'immediato desiderio di conoscenza che manifesta la fanciulla. Le parole dei due giovani cavalieri sono avvalorate dai gesti cortesi che le accompagnano armoniosamente:

«Their rich common destiny throws long shadows into the future, which every word and gesture in their chance meeting in unconsciously and implacably bringing on. [...] The best kind of human love is always accompanied by both *decorum* and laughter. Bradamante apologizes for her discourtesy with “atto umano” and Ruggero offers companionship with “proferir umano”; their first encounter is marked heavily both with a sense of humanity and a sense of civility [...]. Echoing each other in the repeated gestures of chivalric ceremony, creating a chime of courtesies in a very small compass of exigent time, their relationship, whatever difficulties are inevitably to ensue, is pitched immediately on a level of its own, words apart from that of crazed paladins and disturbing

⁸⁶ *Orlando Innamorato*, III, V, 15.

⁸⁷ P. V. Marinelli, *Ariosto & Boiardo*, cit., p. 61.

(Traduzione mia) «La situazione matura con un'ironia ammaliante, giocando con leggerezza sul dialogo e librandosi nelle interiezioni del narratore.»

⁸⁸ *Orlando Innamorato*, III, V, 16.

⁸⁹ *Ivi*, III, V, 17.

enchantresses. Here, for the first time, is [...] a sense [...] of long time and eventual design.»⁹⁰

A distinguere ulteriormente la levatura della futura coppia vi è il fatto che, per il loro incontro, essi non siano lasciati giacere in un prato (come Boiardo magistralmente ci narra di Brandimarte e Fiordelisa), ma si ritrovino a parlare della loro genealogia. Infatti, non appena intraprendono il cammino, Bradamante chiede al proprio compagno di viaggio di raccontarle la propria discendenza. La storia di Ruggero si sviluppa per ben diciannove ottave, d'altro canto non potrebbe essere riassunta in meno spazio iniziando «dal primo sdegno / che ebero e Greci, e la prima cagione / che adusse in guerra l'uno e l'altro regno, / quel de Priàmo e quel de Agamenòne» (III, V, 18). La palese finalità encomiastica di questi versi parte dalla vicenda della guerra di Troia, facendo di Ruggero un discendente di Astianatte, compiacendo il gusto classicheggiante della corte di Ercole, e giunge, tra invenzioni e inesattezze arricchite da echi di leggende e cantari medievali, all'infanzia di Ruggero.

Non avea tratto Bradamante un fiato
mentre che ragionava a lei Rugero,
e mille volte l'avea riguardato
giù dale staffe fin suso al cimiero;
e tanto gli pareva bene intagliato
che ad altra cosa non avia el pensiero,
ma disiava più vederli el viso
che di vedere aperto el Paradiso.⁹¹

La fanciulla ammutolita dalla meraviglia non può far altro che ammirare il cavaliere di cui si è invaghita. La bellezza del giovane è elemento sufficiente a saturare l'ottava e i pensieri della dama. L'estasi è interrotta dalla richiesta da parte di Ruggero di sapere il nome di lei e la sua origine. La delicatezza di Boiardo descrive una Bradamante che risponde perché innamorata:

E la dongella ch'è de amore accesa,
rispose ad esso con questo sermone:
«Così vedestu el cor che tu non vedi,
come io ti mostrerò quel che mi chiedi!

⁹⁰ Marinelli, *Ariosto & Boiardo*, cit., p. 62.

(Traduzione mia) «Il loro ricco destino comune proietta lunghe ombre in un futuro che ogni parola e ogni gesto di quell'incontro casuale sta inconsciamente e implacabilmente portando avanti. [...] La migliore specie di amore umano è sempre accompagnato sia da decoro che da risate. Bradamante si scusa per la sua scortesie con "atto umano" e Ruggero offre compagnia con "proferir umano"; il loro primo incontro è segnato fortemente da un senso di umanità e da un senso di civiltà [...]. Facendosi eco l'un l'altro nei ripetuti gesti della cerimonia cavalleresca, creando un rintocco di cortesie in una piccolissima bussola di tempo impellente, la loro relazione, qualunque siano le difficoltà inevitabili, viene lanciata immediatamente a un livello a sé stante, a prescindere da quella di paladini impazziti e incantatrici inquietanti. Qui, per la prima volta, si ha [...] un senso [...] di lunga durata e di disegno futuro.»

⁹¹ *Orlando Innamorato*, III, V, 38.

Di Chiaramonte nacque e di Mongrana:
non sciò se sciai de tal iesta nïente,
ma di Rinaldo la fama soprana
potrebe essere agionta a vostra gente;
a quel Rinaldo son suora germana.
E perché tu mi creda veramente,
mostreroti la faccia manifesta!»
E così lo elmo a sé trasse di testa.⁹²

Bradamante espone sinteticamente la propria origine, unendo la casata di Guidone di Chiaramonte a quella di Sinibaldo di Mongrana, entrambi figli di Buovo d'Antona. Con umiltà menziona prima Rinaldo, la cui fama è diffusa, e solo in un secondo momento si dice sua sorella, senza però pronunciare il proprio nome. A garanzia di questa agnizione si toglie l'elmo e i biondi capelli intrecciati ricadono sull'armatura, mostrandola in tutta la sua bellezza. Come già visto, lo svelamento della guerriera è un momento tipico, necessario a completare il tipo di personaggio e che si racchiude nello spazio di un'ottava. Di fronte a tanto splendore Ruggero non può che innamorarsi:

Nelo aparir delo angelico aspetto
Ruger rimase vinto e sbigotito
e sentisse tremare el core in petto,
parendo a lui di foco esser ferito;
non scià più che si fare el giovenetto:
non era apena di parlare ardito;
con lo elmo in testa non l'avea temuta,
smarito è mo' che in faccia l'ha veduta!⁹³

L'inizio di questo amore si distingue dalle altre storie finora descritte perché la bellezza esteriore, pur essendo un fattore importante, non ispira alcun desiderio sensuale e rimane nella sfera ascetica della contemplazione. Franceschetti offre un'osservazione interessante a riguardo: «L'immagine “bene intagliato” conferisce un valore estremamente plastico e concreto alla bellezza di Rugiero; ma il desiderio che Bradamante prova in conseguenza è molto differente da quello provato in genere dai personaggi femminili del poema in analoghe circostanze».⁹⁴ Per il paladino si propone una riflessione sulla stessa riga:

«l'apparizione improvvisa non eccita dunque in lui l'istinto sessuale, bensì lo colpisce come qualcosa di soprannaturale di fronte a cui egli non sa più che fare. Anche Rugiero avverte subito il “foco” dell'amore che quella bellezza suscita in lui, ma la sua reazione è profondamente diversa da quella che il fascino di Angelica produce nei cavalieri radunati alla corte di Carlo Magno. Dal momento che si tratta dei capostipiti della stirpe estense, è evidente che il Boiardo ha cercato per loro di ideare una situazione più perfetta e più nobilitante di quanto non avvenisse negli altri episodi d'amore del poema. Rugiero e

⁹² *Ivi*, III, V, 39-40.

⁹³ *Ivi*, III, V, 42.

⁹⁴ Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit., p. 93

Bradamante stessi si presentano come modelli di una perfezione ideale nell'uomo e nella donna, che ogni altro personaggio dell'*Innamorato* non raggiunge quasi mai: il primo è tanto "cortese" da impartire una lezione di cavalleria perfino ad Orlando, il "cavaliere" per eccellenza del poema (III, VII, 39-41); la seconda impersonifica quell'ideale *Venus armata* di cui tanto si compiacque il pensiero rinascimentale e che riunisce in sé [...] le qualità migliori e le virtù più nobilitanti del dio della guerra e della dea dell'amore, per giungere a un livello di "perfezione" femminile che Angelica e Fiordelisa non sembrano neppure sfiorare».⁹⁵

La descrizione del colpo di fulmine determina nel paladino gli effetti che solitamente racconta la lirica amorosa, infatti la stessa fenomenologia si presenta in Orlando quando vede per la prima volta Angelica:

Ma sopra a tutti Orlando a lei s'acosta
col cor tremante e con vista cangiata,
benché la volontà tenia nascosta
e talor li occhi ala terra bassava,
che di sí stesso assai se vergognava.

«[...] Vedome preso e non mi posso aitare;
io che stimava tutto il mondo nulla,
santia arme vinto son da una fanciulla.

Io non mi posso dal cor dipartire
la dolce vista de il viso sereno,
perché io mi sento sancia lei morire
e il spirto a poco a poco venir meno.
Or non mi vale forcia né lo ardire
contra de Amor, che m'ha già posto il freno [...].»⁹⁶

Ruggero rimane di stucco, sente il cuore battere più velocemente, avvampa, non sa che fare e ammutolisce. È Bradamante a doverlo scuotere, chiedendogli in nome di Amore, secondo una prassi cortese frequente, di togliersi l'elmo e consentirle di vedere il suo volto. Ruggero si allinea ora agli altri personaggi del poema ed esce dalla perfezione a cui Boiardo lo aveva appiattito con l'incessante elogio della sua cortesia dipanato nel quinto canto. L'amore completa in tal modo la sua formazione di eroe epico, poiché l'innamoramento lo rende *exemplum* positivo anche sotto l'aspetto dell'eros. Se, infatti, l'amore di Orlando è descritto come un «error che disvìa», con il medesimo concetto e gli stessi termini espressi già da Petrarca,⁹⁷ nel raccontare i sentimenti di Ruggero, Boiardo non usa mai tale accezione. L'amore tra i due progenitori estensi può infatti essere considerato più puro rispetto all'invaghimento dei cavalieri per Angelica, proprio perché

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Orlando Innamorato*, I, I, 29-31.

⁹⁷ Si fa riferimento ai *Rerum vulgarium fragmenta* 206, 21 in R. Donnarumma, *Presenze boccacciane nell'«Orlando innamorato»*, «Rivista di Letteratura Italiana», X (1992), pp.513-597, in *L'innamoramento de Orlando*, cit., p. 133.

non deriva da una folgorazione dovuta alla bellezza esteriore, ma passa per l'ammirazione del valore e delle virtù cortesi.

Ruggero non ha il tempo di soddisfare la richiesta dell'amata perché sopraggiunge un gruppo di re saraceni che li attacca. Come notato da Praloran, è legittimo meravigliarsi del fatto che qui l'autore non abbia interrotto il racconto per riprendere i fili di un'altra vicenda, ma tale sviluppo si deve alla scelta di non interrompere in corsa quello che lo studioso definisce il «“romanzo” di Bradamante».⁹⁸ La fanciulla, che non ha ancora rimosso l'elmo, viene ferita al capo e subito Ruggero si lancia in suo soccorso. I passaggi successivi sono concitati: uno dei saraceni, Daniforte, intima al paladino di non agire contro di loro dal momento che appartengono allo stesso esercito, ma Barigano attacca Ruggero per vendicare un torto subito in precedenza. Come osserva giustamente Franceschetti «nella facilità con cui questi cavalieri si alleano o si combattono contano molto più le circostanze personali che non l'appartenere al medesimo esercito e religione».⁹⁹ Bradamante allora, dopo essersi fasciata velocemente la testa, interviene nella zuffa con colpi di una tale potenza «che de una dama non l'avria creduto» (III, V, 51). Inizia dunque un combattimento collettivo che presenta una forma di racconto «imperniata sulle continue transizioni tra i due guerrieri che all'inizio combattono vicinissimi e poi progressivamente si allontanano: è un montaggio alternato “a canone inverso”, molto raro, in cui Boiardo gioca magistralmente sulle potenzialità emotive della sua tecnica narrativa complicandola qui di motivi diversi, rilevandoli anche nell'interiorità dei personaggi».¹⁰⁰ Cogliamo infatti molteplici sfumature che ci aiutano a definire meglio non solo lo stato d'animo dei due, ma anche la complessità psicologica che l'autore dona a questi personaggi: essi non combattono solo per amore – un *topos* molto diffuso è quello del guerriero che, di fronte alla donna amata, combatte con maggior tenacia – ma anche per proteggersi a vicenda come compagni d'arme e allo stesso tempo per dimostrare il proprio coraggio e difendere la giustizia, secondo i precetti cortesi:

Già Bradamante non ne temeria:
mostrar vòle a Ruger che cotanto ama
che sua prodecia è assai più che la fama.

Né già Rugiero avia voglia minore
di far vedere a quella damigella
se ponto avia di possa o di valore;
e' lampeggiava al cuor come una stella:

⁹⁸ M. Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, cit., p. 35.

⁹⁹ Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit., p. 42.

¹⁰⁰ Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, cit., p. 35.

ragion, animo ardito e insieme amore
l'un più che l'altro dentro lo martella;
e la dama ferita a tanto torto
l'avrebbe ad ira mosso essendo morto.¹⁰¹

Lo scontro prosegue ferocemente nel canto successivo, dilungandosi in descrizioni particolareggiate di armamenti, colpi clamorosi e sguardi cercati tra i due innamorati. I saraceni si avventano in massa contro Ruggero, mentre Bradamante è intenta a inseguire Daniforte che la conduce lontana dal campo di battaglia, separandola così dal suo compagno. È proprio da tale distacco che trae origine la *quête* che caratterizza la donna nell'opera di Ariosto e per un brevissimo tratto anche nella *Gionta* di Agostini. La lontananza sul piano fisico si traduce in una lontananza psicologica, quasi in una devianza dalle caratteristiche del loro tipo di personaggio: i due progenitori estensi si trovano, loro malgrado, protagonisti di episodi alquanto inconsueti per due cavalieri della loro levatura.

II. 2. 4. “SE IO NON COLGO COSTUI CON LA SUA ARTE”: BRADAMANTE E L’ASTUZIA CONTRO DANIFORTE

Ma lasso lor e torno a Bradamante
ch'è detto a Daniforte invenenita:
lo vòl seguire a sua vita finita.

E quel malvagio spesso s'arivolta:
aspectala vicino e poi calcagna
e per un pecio fuge alla disolta,
po' va' galoppo e il corso risparagna,
tanto che de quel loco l'ebbe tolta
e furno usciti fuor dela campagna
che tutta è chiusa de monti de intorno,
ove era stata la bataglia el giorno.

El falso saracin monta la costa
e scende ad un bel pian dal'altro lato;
Bradamante lo siegue, che è disposta
non el lasciar se non morto o pigliato:
e non prendendo al longo corso sosta,
il suo destrero afflito e affanato,
sendo già in piano, al transito d'un fosso
non potendo più andar, li càde adosso.

E Daniforte che sentì el stramacio,
presto se volta e straco non par più,
dicendo: «Cristian, di questo lacio
ove èi caduto non uscirai tu!».
Or Bradamante col sinistro bracio

¹⁰¹ *L'inamoramento de Orlando*, III, V, 55-56.

pinse el ronzon da lato e levò su,
e forte crida: «Falso saracino,
ancor non m'hai legata al tuo domìno!».

Pur Daniforte de intorno la agira
e de improvviso spesso la assalisse:
or mostra de assalirla, e se ritira,
e a tal modo el falso la ferisse.
La dama gionta alo ultimo se mira
e tacita parlando fra sé disse:
«Io spargo el sangue, e l'anima se parte
se io non colgo costui con la sua arte».

Cossì con sieco tacita parlava
mostrandosi negli acti sbigotita:
né molta fiction gli bisognava
però che in molte parte era ferita
e il sangue sopra l'arme rosseggiava.
Or mostrando cadere, ala finita
andar se lassa e in tal modo se porta
che giureria ciascun che fusse morta.

E quel malicioso ben se mosse,
ma de smontare a terra non se atenta,
e prima con la lancia la percosse
per veder se de vita fusse ispenta:
la dama lo sofferse e non se mosse
e quello smonta e lega la iumenta.
Ma come Bradamante in terra il vede,
non par più morta e fu subito in pede.

Ora non puote el pagan maledetto,
come soleva, correre e fugire:
la dama el capo gli tagliò di netto
e lasciò possa a suo dilecto gire.¹⁰²

È nuovamente Praloran a fornirci un'analisi dell'episodio:

«La lotta tra Daniforte e Bradamante è molto interessante perché è fondata su una nuova specie di realismo narrativo: la stanchezza dell'eroe, il suo essere ferito (il motivo così inquieto e patetico della “grande bellezza ferita”), le forze sottili rimaste, la consapevolezza e l'intelligenza. La differenza è grandissima con le prove dei canti precedenti. Sul piano formale non c'è spazio [...] per il materiale convenzionale della tradizione canterina. E nello stesso tempo c'è molto meno del solito atteso registro espressivo “comico” nel lessico, nella rima, nella concertazione dei suoni e nella figura dell'iperbole. Il racconto è in sostanza realistico. La reazione di Bradamante, conscia che l'abilità di Daniforte la sta portando alla morte, non è l'ira febbrile del guerriero boiardo davanti alla difficoltà della sua impresa, è invece una riflessione più complessa e soprattutto fondata su una percezione psicologica. Quello che cambia è in questo senso la consapevolezza da parte del grande eroe dell'incertezza dell'esito dello scontro e tutto ciò davanti non a un guerriero invincibile o a un essere colossale ma a un mediocre, seppur astuto, guerriero pagano. Questa coscienza della propria debolezza

¹⁰² *Ivi*, III, VI, 20-27.

sposta l'identificazione estetica, l'attira verso il basso, rendendo Bradamante quasi simile a noi». ¹⁰³

Viene qui messa in luce una caratteristica poco sottolineata per il personaggio della donna guerriera: l'astuzia. Fino a questo punto, infatti, il pubblico è abituato alla veemenza, al valore in battaglia, alla bellezza della fanciulla, alla sua obbedienza, nonché alla sua lealtà, ma non è mai stato necessario ricorrere alla scaltrezza; anche perché quando ne *L'inamoramento di Carlo* si adotta l'espedito della finta cattura di Bradamante e Astolfo da parte di Fanarda per imbrogliare i saraceni, l'idea giunge dalla principessa pagana (vero è che questa viene subito spalleggiata con fiducia ed entusiasmo dalla compagna, al contrario del paladino che accampa dubbi). In questo passaggio del poema boiardesco, Bradamante si trova sola, allo stremo delle forze, proprio come il suo destriero che la abbandona e si accascia al suolo. Ferita e atterrata la dama non può che ingegnarsi per non soccombere, Boiardo stesso non potrebbe lasciarla morire così miseramente. A differenza di quanto accade nel *Furioso*, l'autore dell'*Innamorato* non ha messo al corrente i propri personaggi sul glorioso destino che li attende, perciò la donna si trova ad avere una sicurezza in meno, ad essere in completa balia delle proprie forze. Questo episodio serve dunque a rafforzare l'autonomia, il carattere e il personaggio in sé che rischiava di essere appiattito tra i poli *epos* ed *eros*: alla progenitrice estense serve essere molto più di questo, perciò dà prova di tanta destrezza, salvandosi da sé, senza ricorrere a magici incantesimi o virili cavalieri.

II. 2. 5. “DI BRADAMANTE CERCA E DE LEI CURA”: RUGGERO DOPO LA SEPARAZIONE

Mentre Bradamante insegue Daniforte, Ruggero impegna tutte le proprie forze contro Pinadoro, Mordante e altri cavalieri che lo assillano e non si accorge di essere stato separato dall'amata, se non quando la battaglia è conclusa:

Era già el sole alo occidente ascoso
quando finita è la bataglia dura;
alor guardando, el giovane amoroso
di Bradamante cerca e de lei cura,
né trova nel pensier alcun riposo;
per tutto a cerco è già la notte oscura:
veder non pò colei che cotanto ama,
ma guarda intorno e ad alta voce chiama. ¹⁰⁴

¹⁰³ Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, cit., p. 36.

¹⁰⁴ *Orlando Innamorato*, III, VI, 33.

Non trovandola si mette alla disperata ricerca, quando improvvisamente sente uno scalpiccio di cavalli e speranzoso si avvicina al luogo da cui il rumore proviene. Amareggiato dal fatto che non si tratti di Bradamante, si chiude nel silenzio e non saluta i due cavalieri incontrati, i quali, insospettiti da un comportamento così insolito e che poco si addice al codice cortese, stentano a credere che egli sia un cavaliere e pensano piuttosto che abbia rubato armi e destriero a qualche cadavere. Ruggero deve allora dare una spiegazione e nelle parole che egli usa è possibile notare gli effetti dell'innamoramento:

Rispose: «Veramente io ebbe el torto!
Amor che ha del mio cor la briglia in mano,
me ha dalo intendimento sì distorto
che quel ch'esser solea or più non sono,
e del mio fallo a vui chiedo perdono».

Disse un de' doi baroni: «O cavaliere,
se innamorato sei, non far più scusa!
Tua gentileza provi de ligero,
perché in petto villano Amor non usa.
E se di nostro aiuto hai de mistiero,
alcun di noi servirti non recusa».
Rispose a lui Rugero: «Or mi lagno
perché ho perduto un mio caro compagno.

Se lo avesti sentito indi passare,
mostratime el camin, per cortesia.
Per tutto el mondo lo volio cercare,
senza esso certo mai non viveria!».
Così dicea Rugero, e palesare
altro non volse sol per gelosia,
però che el dolce amore in gentil petto
amareggiato è sempre di sospetto.¹⁰⁵

«Più forte e totale è l'amore provato dal cavaliere, più grande è la cortesia che gliene deriva»¹⁰⁶,
eppure in questo passaggio Ruggero per amore pare dimenticarsi le buone maniere e per gelosia
mente ai due cavalieri, celando non solo l'identità, ma addirittura il sesso della donna amata. Si
tratta quindi di un effimero tentativo di difesa: Bradamante essendo donna-guerriero non ha
bisogno che Ruggero la salvi, perciò tutto quello che può fare il figlio di Galiziella in qualità di
guerriero ed innamorato è l'equivalente del *senhal* poetico. Proprio nel momento in cui nasce
l'amore, Boiardo allontana i due giovani, addirittura prima che la donna possa vedere il volto del
cavaliere; così facendo crea una *suspense* mirata a tenere alta la tensione narrativa del poema e

¹⁰⁵ *Ivi*, III, VI, 35-37.

¹⁰⁶ Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit., p. 63.

dà vita ad una nuova *quête*, «nell’interminabile susseguirsi di avventure, di battaglie e di amori in cui si trovano coinvolti i vari personaggi». ¹⁰⁷

II. 3. BRADAMANTE E FIORDESPINA: IL MOTIVO COMICO-AMOROSO

II. 3. 1. LA FUNZIONE DEL PAESAGGIO

Bradamante ferita e stremata dopo il combattimento con Daniforte, erra in un contesto paesaggistico che rispecchia il suo stato d’animo:

La ombra era grande già per quel distretto
e cominciava el cielo ad oscurire:
non scia quella dongella ove se sia,
ché condotta era qua per strana via.

Per boschi e valle e per sassi e per spine
avea correndo el pagan seguitato,
e non vedeva per quelle confine
abitaculo o villa in verun lato.
Salite sopra ala iumenta in fine
e caminando ussìte di quel prato;
ferita e sola, a lume dela luna
abandonò le briglie ala fortuna. ¹⁰⁸

L’atmosfera cupa e la sensazione di essere in un luogo inospitale, desolato viene accentuata dai termini che descrivono il buio (la “ombra grande”, il cielo che si oscura, il “lume dela luna”) e l’ambiente ostile che presenta rocce e rovi, senza segni di presenze umane, dove la guerriera è giunta non per un sentiero definito, bensì per una “strana via”. La sensazione di vagabondaggio è accentuata dalla coordinazione polisindetica che introduce gli elementi del paesaggio e dà l’effetto di un cammino lungo e faticoso. Possiamo notare, con Praloran:

«la linearità sintattica, fondata soprattutto sul *continuum* della coordinazione piuttosto che sullo scatto dell’asindeto (che cade soltanto, non a caso, nel distico finale, nel momento più drammatico), l’equilibrio dei mezzi formali, la rinuncia all’espressività intesa come contrasto di differenti registri. [...] La storia di Bradamante, perduta in un luogo deserto, sembra davvero elegiaca, severa e semplice, la tripla successione di perfetti segna l’uscita dell’eroina dal racconto. Non è uno stacco temporalmente virtuosistico, ma tuttavia emotivamente molto connotato». ¹⁰⁹

Boiardo la fa giungere presso il casolare di un anziano eremita che la ospita per la notte e la medica, tagliandole a tal scopo la bella treccia bionda che aveva incantato Ruggero e la rendeva

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 161.

¹⁰⁸ *Orlando Innamorato*, III, VI, 27-28.

¹⁰⁹ Praloran, *L’utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, cit., p. 37.

riconoscibile come donna. Da una sua visione demoniaca la fanciulla viene a sapere che l'amato ha lasciato la Francia e non abbandonerà la fede mussulmana, sicché disperata per questo vuole ripartire immediatamente. Dopo una lunga cavalcata giunge in una foresta, che ha le caratteristiche di un *locus amoenus*, e qui si distende a riposare, sulla riva di un ruscello che scorre fra le piante. Le rappresentazioni degli ambienti su cui Boiardo si sofferma assumono il carattere di vere e proprie pause descrittive che il poeta solitamente racchiude nello spazio di un'ottava e conclude con una certa impazienza, come se sentisse rallentato il ritmo incalzante della narrazione che il carattere stesso dell'opera gli impone. In questo caso non vi è una vera e propria descrizione, quanto piuttosto una suggestione messa in campo attraverso il recupero di pochissimi elementi compositivi tradizionali, quali la riviera e il bosco. Sta poi al lettore immaginare la freschezza dell'acqua con cui la fanciulla si disseta, l'erba verde del prato su cui si corica, la luce calda del sole, che Boiardo ci dice essere allo zenit, che filtra tra i rami frondosi. Tale evocazione non riesce difficile, *in primis* perché Boiardo ha precedentemente abituato il proprio pubblico a simili quadri naturali, di cui i riportano solo alcuni esempi:

Vede un boschetto d'arbosceli ombroso,
che in cerco ha un fiumicel con unde chiare. (I, III, 32)

Esso ala rippa sencia altro riguardo
nela fresca ombra s'ebe a dormentare. (I, III, 39)

E forte caminando fòrno agionti
dentro a un boschetto, a un bel prato fiorito
che de ogni lato è chiuso da dui monti,
de fior diversi pinto e colorito,
fresco de ombre vicine e de bei fonti. (I, XIX, 59)

Il secondo motivo è che a questo punto il lettore, per non dire la storia stessa, ha bisogno di una pausa di ristoro per la sventurata, senza più il suo innamorato, spossata e ferita. Proprio per alleggerire la storia, Boiardo inserisce qui «il prezioso erotismo dell'avventura di Bradamante con Fiordespina [...] una correzione tonale alla cupa avventura»¹¹⁰ della fanciulla smarrita.

II. 3. 2. LA FUNZIONE DELLA BELLEZZA

Per caso si trova nello stesso bosco la dama Fiordespina, un personaggio non di primo piano nell'intreccio narrativo: di lei si sa solo che è figlia del re Marsilio ed è ovviamente bellissima. A vedere Bradamante addormentata se ne innamora all'istante, credendola un cavaliere per via dell'armatura e dei capelli corti:

¹¹⁰ *Ibid.*

Mirando el viso e sua forma gioliva,
de amor se accese forte nel pensiero,
«Macon,» fra sé dicendo «ní Natura
potria formar più bella creatura!»¹¹¹

A differenza di quanto avviene tra Ruggero e Bradamante, in questo caso è la bellezza esteriore a suscitare l'amore, una bellezza che in questi versi è plastica, quasi tattile. I verbi della vista ricorrono più volte: "mirando", "de tal vista levarsi", "quanto più mira, de mirar più brama" con il poliptoto che in quest'ultimo verso rimarca ulteriormente l'immagine. Quando la dormiente si sveglia per il rumore dei cacciatori che accompagnano la dama pagana, il motivo dello sguardo raggiunge l'apice lirico:

Sì come li occhi aperse, incontinente
una luce ne ussite, uno splendore
che abagliò Fiordespina primamente,
poi per la vista li passò nel core;
e ben ne dimostrò segno evidente
tingendo la sua faccia in quel colore
che fa la rosa alor che aprir se vòle
nela bella alba alo apparir del sole.¹¹²

Certamente «tanto negli *Amorum libri* quanto nell'*Innamorato* il sentimento cantato dal Boiardo partecipa fondamentalmente del principio platonico [...] per cui amore è desiderio di bellezza»¹¹³ e questa spiegazione cade a pennello per l'episodio che si prende ora in esame, dove si recupera in modo evidente l'idea stilnovista e non solo dell'amore che passa per gli occhi e infiamma il cuore. È il particolare dei capelli a distinguere il destinatario di tale bellezza, ma per il resto non si descrive con accuratezza né il suo volto, né tantomeno il fisico, poiché, come nota Franceschetti, «le numerosissime dame e damigelle passano nelle ottave del poema senza lasciare dietro di sé una traccia ben definita, tutte egualmente, indefinibilmente giovani, bionde, con gli occhi luminosi, sembrano varie manifestazioni o apparizioni di un identico bel viso o bel corpo che cambia nome ma non lineamenti. E la stessa cosa si può ripetere dei tanti cavalieri giovani e forti».¹¹⁴ Bradamante è tanto bella da donna quanto lo è da cavaliere, segno evidente che l'idealizzazione è assoluta.

¹¹¹ *Orlando Innamorato*, III, VIII, 64.

¹¹² *Ivi*, III, IX, 5.

¹¹³ Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit., p. 78

¹¹⁴ *Ibid.*

II. 3. 3. IL “VANO AMORE”

Fiordespina dimostra un animo piuttosto concupiscibile e i suoi desideri verso il bel cavaliere sono espressi fin da subito: ella anela a rimanere sola con lui e si ingegna affinché ciò accada. Per merito di Amore, che aguzza ogni intelligenza, la fanciulla pensa di offrire il proprio destriero perché Bradamante ha perso il suo e sottolinea il gesto dicendole che dona veramente solo chi cede le cose più care, poiché è facile regalare una cosa sgradita. Aggiunge inoltre che, ritenendosi di poco valore, non osa donargli – al maschile, giacché ritiene Bradamante un cavaliere – il suo cuore. La risposta data dalla guerriera si fa notare per il tono malizioso che caratterizza di seguito molti altri passaggi:

Bradamante, che vide la dongella
nel viso di color de amor dipenta
e gli occhi tremolare, e la favella,
dicea tra sé: «Qualche una malcontenta
sarà de noi, e ingannata alla vista,
ché gratugia a gratugia poco acquista!».¹¹⁵

Boiardo dà veramente prova della sua maestria nel modulare diverse tonalità stilistiche all'interno della medesima opera: qui si infila nei pensieri della protagonista della scena, abbandonando la consueta focalizzazione zero e utilizzando un registro più basso del solito, comico, ma non triviale, con un'allusione leggera che pare strizzare l'occhio ai lettori. Come riporta Canova, i commentatori hanno rintracciato nel proverbio finale uno dei punti di maggior contatto con il *Morgante* (XXV, 266, 7: «grattugia con grattugia non guadagna»), un modo di dire che indica un rapporto sterile tra due elementi che non possono combaciare tra loro perché simili. Nell'opera di Pulci il detto viene utilizzato in un contesto diverso, più precisamente per dire che un impostore non può truffare un altro impostore, mentre qui il riferimento palese è all'impossibilità dell'amore tra due donne. In questa atmosfera di equivoci ed ambiguità continua lo scambio di battute tra le fanciulle: la figlia di Amone, dopo aver così riflettuto, parla al maschile per reggere il gioco pur di impadronirsi del cavallo e chiede alla dama di animo nobile di accettarla così com'è «ché el corpo insieme e l'anima vi dono». Quella non aspettava altro che sentirsi rispondere così:

«Ciò non riffiuto,» disse Fiordespina
«né di cose che io tengo più me exalto:
non fece mai, ch'io creda, un don regina
che ne pigliasse guiderdon tanto alto!»¹¹⁶

¹¹⁵ *Orlando Innamorato*, III, IX, 11.

¹¹⁶ *Ivi*, III, IX, 13.

La saracena ordina al suo seguito di rimanere dove si trova, poi rivolgendosi nuovamente al cavaliere gli si offre in modo esplicito:

«Piacer non ho maggior, se Dio me aiute,
che quando un forester per me se onora;
e non è cosa, a mia fè te prometto,
che io non facessi per darti diletto!». ¹¹⁷

Segue la scena della caccia in cui Bradamante perde il controllo del palafreno, che la allontana finché la sua padrona non lo arresta richiamandolo con il comando segreto. Fiordespina quindi si scusa per essersi dimenticata di questo particolare e le due donne smontano di sella per ristorarsi nei pressi di un ruscello, su un prato dall'erba fresca, all'ombra delle fronde degli alberi, un ambiente che rispecchia *in toto* lo scenario del loro primo incontro. Qui l'autore chiude la sequenza con un'ulteriore punta di malizia:

Quivi smontarno le doe damigelle:
Bradamante avìa l'arme ancora intorno,
l'altra un abito biavo fatto a stelle
qual eron d'oro, e l'arco e i strali e il corno;
ambe tanto ligiadre, ambe sì belle
ch'avrian di soe beuze el mondo adorno.
La una del'altra accesa è nel desio:
quel che li manca, ben sapre' dir io. ¹¹⁸

Quest'avventura di amore omofilo non è un *hapax* nella scena letteraria italiana: vi è il poemetto *La bella Camilla*, composto da Piero da Siena tra fine Trecento e primo Quattrocento, nelle cui ottave di gusto semipopolare si narra la storia di una fanciulla che, per sottrarsi alle angherie del padre, fugge travestita da uomo, suscitando il desiderio delle donne che incontra nel suo viaggio. ¹¹⁹ Pare poco probabile che Boiardo conoscesse quest'opera vista la scarsa fortuna che ebbe, ma soprattutto ad allontanare le due storie è il diverso tipo di personaggio: Camilla una fanciulla *tout court* che si cela in abiti maschili, Bradamante una donna-guerriero. Nel poema boiardesco, allora, la vicenda tra Fiordespina e l'eroina si configura come il completamento del quadro dell'infinita potenza di Amore, motore di ogni vicenda dell'opera, nonché come definizione della sua somma bellezza e delle sue alte virtù, capaci di far innamorare anche una dama.

¹¹⁷ *Ivi*, III, IX, 15.

¹¹⁸ *Ivi*, III, IX, 25.

¹¹⁹ *La bella Camilla, poemetto di Piero da Siena*, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al secolo XVII*, a cura di V. Fiorini, Bologna, Editrice Forni, 1969.

II. 4. BRADAMANTE E MARFISA: UN CONFRONTO INDIRETTO

«The nature of Bradamante as a character is strictly tied to that of Marfisa. [...] In building the warrior women duo, Ariosto, and Boiardo before him, make a series of choices that not only differentiate the two characters but also speak to their different ideological functions».¹²⁰ Nel multiforme universo femminile di Boiardo le due donne guerriere sono personaggi che non interagiscono mai tra loro, anzi a Marfisa viene riservato ampio spazio nel primo e nel secondo libro; mentre, come visto, la storia di Bradamante si sviluppa a partire dal secondo, ma in particolar modo nel terzo. Di entrambe ci viene narrata la straordinaria forza in battaglia, come pure la stupefacente bellezza, ed è proprio questo aspetto che viene trattato in modo singolare. Come nota Pettinelli, «nel poema l'amore è uno dei motivi di fondo, [...] sicché le donne, che ne sono la incarnazione vivente, non possono non assumere tutte un posto di rilievo»¹²¹ ed esse sono tutte vagamente belle, bionde e con occhi luminosi, secondo i canoni dell'epoca. L'autore ci descrive però il fascino di Marfisa in modo singolare, creando un parallelismo tra lei e Angelica che, pur presentando alcune caratteristiche topiche simili, sono psicologicamente opposte: l'una algida vergine, l'altra essenza della femminilità desiderata da mezza Francia e Paganìa.

Lei è senza elmo e 'l viso non nasconde;
non fo veduta mai cosa più bella:
rivolto al capo avia le chiome bionde
e gli occhi vivi assai più ch'una stella.
A sua beltate ogni cosa risponde,
destra negli ati e d'ardita favella,
brunetta alquanto e grande di persona.
Turpin la vidde, e ciò di lei ragiona.

Angelica a costei già non somiglia,
ch'ell'è assai più gentil e delicata:
candido ha il viso, e lla boca vermiglia,
soave guardatura e affatata,
tal che ciascun mirando il cor gli empiglia;
la chioma bionda al capo rivoltata,
un parlar tanto dolce e mansueto
ch'ogni tristo pensier tornava lieto.¹²²

¹²⁰ Stoppino, *Genealogies of Fiction*, cit., p. 81-82.

(Traduzione mia) «La natura di Bradamante come personaggio è strettamente legata a quella di Marfisa. [...] Nella costruzione del duo di donne guerriere, Ariosto, e Boiardo prima di lui, compiono una serie di scelte che non solo differenziano i due personaggi ma parlano anche alle loro diverse funzioni ideologiche».

¹²¹ Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci Editore, 1983, p. 41.

¹²² *Orlando Innamorato*, I, XXVII, 59-60.

Angelica è assai più simile a Bradamante nei lineamenti delicati, mentre Marfisa, pur essendo bella, non acquista alcuna delicatezza. Tuttavia serve un elemento che renda in modo più nitido diverse e ben identificabili le due guerriere agli occhi del pubblico, e a tal scopo opera la profondità psicologica che l'autore riesce a dare nell'angusto spazio concesso dall'ottava rima. Creazione squisitamente boiardesca, Marfisa è una regina orientale che pare discendere direttamente dalle Amazzoni, se non altro per il nome che porta,¹²³ e il suo ingresso nel poema è infatti in prima linea durante uno scontro:

La seconda conduce una regina,
che non ha cavalier tutto il Levante
che la contrasti sopra dela sella,
tanto è gagliarda, e ancor non è men bela.

Marfisa la dongella è nominata
(questa che io dico) e fo cotanto fiera
che ben cinque anni sempre stete armata,
da il sol nascente al tramontar di sera,
perché al suo dio Macon si era avotata
con sacramento, la persona altera,
mai non spogliarsi sbergo e piastre e maglia
sinché tre re non prende per bataglia;

ed eran questi il re di Sericana
(dico Gradasso, che ha tanta possanza),
e Agrican il sir de Tramontana,
e Carlo Mano imperator di Franza.¹²⁴

È una guerriera straordinariamente abile, tanto che non è mai stata disarcionata da cavallo; inoltre ha fatto voto a Maometto di non togliersi l'armatura finché non avrà sconfitto tre sovrani, impresa quasi irrealizzabile dal momento che si tratta dei tre re più forti al mondo. Si delinea quindi fin da subito il carattere eroico del personaggio che attinge a piene mani dal modello virgiliano di Camilla e da quello delle amazzoni, ma accanto alle caratteristiche canoniche si notano il suo carattere irruento e la sua arroganza:

Tanto ha il cor arogante quella altera
che non volse adoprar la sua persona
contra ad alcuno per nulla mainera,
se quel non porta in capo la corona¹²⁵

¹²³ Il nome è forse deformazione di Marthesia o Marpesia, regina delle Amazzoni, secondo P. Baldan, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1981), pp. 518-529 citato in *L'innamoramento de Orlando*, p. 607.

¹²⁴ *Ivi*, I, XVI, 28-30.

¹²⁵ *Ivi*, I, XVI, 50.

Oltre a una così grande tracotanza nell'animo la regina dimostra fisicamente la propria invincibilità per il fatto di indossare una corazza fatata che la protegge da ogni colpo. L'armatura è smisurata, riccamente decorata e terribile, con l'elmo a forma di drago che terrorizza i nemici in battaglia; a ciò si aggiunge un'asta lunghissima e un destriero enorme, quasi che tutto l'armamento riflettesse l'ego e l'orgoglio della guerriera. Con gran dovizia di particolari sono descritte le scene di battaglia in cui la vediamo protagonista, gli scontri violenti sono narrati con tinte forti grazie all'uso di paragoni consolidati nella tradizione, di minacce tremende e particolari quasi raccapriccianti, come la scena in cui le scorre sangue dal naso e dai denti (I, XXIII, 47 e 50). «Non vi è in lei femminilità né nel parlare né nell'agire: in questo si avvicina piuttosto alle gigantesse che compaiono nei poemi [...] figure feroci, dedite solo alla guerra [...]. Marfisa è la virago impetuosa, istintiva nella lotta, capace di gesti impulsivi»,¹²⁶ contrariamente a Bradamante di cui abbiamo visto gli ideali cortesi e la nobiltà d'animo, specialmente dopo essersi innamorata di Ruggero. Per quanto concerne l'aspetto erotico, Marfisa mai si trova soggiogata alla potenza di Amore, anzi inveisce contro le fanciulle che, come Angelica o Fiordelisa, necessitano di un cavaliere che le protegga. È sufficiente riportare solo alcuni versi dell'episodio in cui sbraita contro quest'ultima senza mezzi termini, per comprendere come Marfisa si accanisca contro le donne innamorate, pur non avendo apparente motivo:

[...]: «Falsa putana!
Non ti varà costui ch'è la tua scorta,
che in ogni modo a questo punto èi morta!»,¹²⁷

Rapisce la donzella e alle suppliche di Brandimarte e ai pianti della sua amata, risponde sprezzante e altera:

[...] «Queste cianze lassa andare!
Se costei vòì campar, egli è mistiero
Che l'armi tu me doni, e 'l tuo destriero»,¹²⁸

Dopo aver ricattato il prode saraceno ed aver così ottenuto le sue armi se ne va “via passando con molta baldanza, / comme colei che fo senza paura” (II, XIX, 15).

Se la figlia di Amone è disposta a tutto pur di ritrovare il proprio amato, dando spunto al movimento che caratterizzerà tutto il suo percorso nell'*Orlando Furioso*, una *quête* amorosa che per la prima volta vede come protagonista una donna alla ricerca del proprio uomo; Marfisa vede negli uomini solo pedoni da schernire e abbattere o tutt'al più compagni di battaglia, a patto che

¹²⁶ Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 731.

¹²⁷ *Orlando Innamorato*, II, XIX, 5.

¹²⁸ *Ivi*, II, XIX, 13.

essi si rivelino all'altezza di ciò. In poche parole ella si sottrae alla presa di Amore e proprio in questa diversa risposta al sentimento che regola il mondo del poema sta la più grande differenza tra le due guerriere.

CAPITOLO III

UNA STORIA INCOMPIUTA: BRADAMANTE DOPO BOIARDO

III. 1. IL PANORAMA DELLE CONTINUAZIONI E LA SCELTA DI DE AGOSTINI E DEL CIECO

L'opera di Boiardo è incompiuta: le vicende dell'Italia messa «tutta a fiamma e a fuoco»¹²⁹ dalla discesa di Carlo VIII e del suo poderoso esercito si mescolano al precario stato di salute del conte di Scandiano, pertanto i lettori rimangono nell'attesa di sapere come prosegua la storia del «vano amore» di Fiordesina. D'altronde che vi dovesse essere un seguito all'incontro tra le due dame risulta piuttosto evidente dalla descrizione del paesaggio in cui esse si trovano: sopra il ruscello, nella radura, vi è infatti un ponte, elemento tipicamente utilizzato dai poeti per introdurre un nuovo personaggio o una nuova situazione.

Dato oggettivo è che la fortuna del poema, testimoniata per altro dalle numerose ristampe, costituì un agevole punto di partenza per lo sviluppo di numerosi *sequel* ad opera di rimatori modesti e di scarsa ambizione, intenzionati a sfruttare il successo della storia e le persistenti richieste del pubblico: tra le molte giunte citiamo quella in tre libri di Nicolò degli Agostini.¹³⁰ *El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo Innamoramento de Orlando Novamente composto Hystoriato* di Raffaele Valcieco da Verona, *El sexto libro del innamoramento d'Orlando nel qual si tratta le mirabil prodece che fece il giovane Rugino figliolo di Rugier da Risa e di Bradamante sorella di Rinaldo da Monte Albano intitolato Orlando Furibondo* forse dello stesso Raffaele da Verona o di Pierfrancesco detto il Conte da Camerino,¹³¹ l'opera di Evangelista Fossa *Innamoramento di Galvano* e il *Libro d'arme e d'amori nomato Mambriano* del Cieco da Ferrara.¹³² Oltre a queste, che sono le più note, ve ne sono altre che proseguono la storia ora di uno ora dell'altro personaggio.

Per lungo tempo gli studiosi si sono concentrati sulla “crisi del romanzo cavalleresco” che avrebbe avuto tra le più immediate e visibili conseguenze la profusione di mediocri continuazioni dell'opera di Boiardo. Rimane innegabile il fatto che «fra Quattro e Cinquecento,

¹²⁹ *L'Innamoramento de Orlando*, III, IX, 26.

¹³⁰ N. degli Agostini, *Orlando Innamorato del S. Matteo Maria Boiardo, Conte di Scandiano insieme co i tre libri di m. Niccolò degli Agostini*, Venezia, Fratelli Zoppini, 1580, (abbreviato *Gionta*), stampa conservata presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

¹³¹ E. Baruzzo, *Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini, 1983, pp. 11-12.

¹³² M. Villorosi, *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara. Il romanzo di cavalleria fra innovazione e conservazione*, in «Schede umanistiche», 3 (1996), pp. 5-55.

per gli sviluppi stessi della crisi politica e militare che il Boiardo nell'ultima ottava dell'*Innamorato* aveva considerato incompatibile con la sua finzione, non soltanto la presunta verità delle antiche storie, ma anche l'inegabile e cocente realtà degli eventi contemporanei *giustificati* il rifiuto delle favole cavalleresche». ¹³³ Eppure la critica si può dividere in due sezioni: una, concentrata attorno agli anni '80 del secolo scorso, che si profonde in descrizioni dell'inevitabile caduta del genere; l'altra, più recente, che sull'onda dello studio di Sangirardi preferisce parlare di "stagione del boiardismo" e ridimensionare il termine "crisi". A parlare di «sazietà del romanzo cavalleresco» è Brusagli, che non mancando di citare debitamente Dionisotti, dichiara conclusa «dopo la fase espansiva e più entusiasta del genere – gli anni 1460-1480 –, in armonia col maturarsi di un gusto almeno in apparenza più esigente e scontroso, e di una sensibilità precocemente contristata dagli eventi italiani», la «*pax* quattrocentesca» e con essa anche le «*ambages pulcerrime* dominate dall'amore e dalla magia». ¹³⁴ Ancora sull'eredità poetica di Boiardo «difficile da gestire e, per certi versi, imbarazzante», sulla «prona devozione» dimostrata dall'Agostini e sulla «caduta di livello del prodotto cavalleresco nell'area cronologica che Dionisotti definisce di "bassa marea", cioè prima dell'avvento decisivo dell'Ariosto, [...] in buona parte imputabile alla mediocre qualità artistica degli autori o alla competitività commerciale (e alla conseguente sterilizzazione) della narrativa in ottave», molte parole ha speso Villoresi. ¹³⁵

La stessa questione viene descritta in termini ben diversi dallo studio di Sangirardi, il quale indica anzitutto nell'*Orlando Innamorato* il «libro-guida del rinnovamento del romanzo cavalleresco». ¹³⁶ Bisogna ammettere che lo stesso autore – d'altronde sarebbe un grave errore fare altrimenti – riconosce alcune «strategie di accorpamento [...] e persino occultamento dell'identità dei continuatori» che poca gloria porta al loro ingegno, «ma soprattutto, non deve sfuggire che la continuazione possiede, accanto a quello "sintagmatico", un aspetto "paradigmatico": esplicitata o meno in dichiarazioni di sudditanza e di ammirazione per Boiardo, è sottesa alla scelta di proseguirne il romanzo l'individuazione in esso di un percorso che è conveniente rifare». Poste queste premesse Sangirardi offre una visione alternativa a quella della "crisi" finora brevemente presentata, decadenza «lucidamente avvertita da alcuni [...] che avrebbero assunto conseguentemente l'impegno di ricostruire una dimensione romanzesca

¹³³ C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano – Reggio Emilia, (25-27 aprile 1969), a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, p. 232.

¹³⁴ Brusagli, *Stagioni della civiltà estense*, cit., p. 87-88.

¹³⁵ Villoresi, *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara*, cit., pp. 5-12.

¹³⁶ G. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco, Presenza e trattamento dell'Orlando innamorato nel Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1993, p. 27.

poeticamente credibile e dicibile; altri invece, [...] pur registrandola confusamente, non avrebbero saputo, per incapacità di rinnovare coerentemente i vecchi arsenali, fare dell'intuizione della "crisi" il movente di opzioni programmatiche diverse».¹³⁷ A fronte di ciò il termine usato come immediato corrispondente di "caduta di prestigio" corre il rischio di presentare fenomeni complessi in un modo ridotto e banalizzato, che secondo l'opinione dello studioso bisogna quantomeno scindere in due: «mentre si continuano a stampare [...] i vecchi e scalcinati romanzi quattrocenteschi, evidentemente destinati a soddisfare le esigenze del mercato "popolare", comincia un'altra e simultanea storia, che [...] sancisce comunque la promozione del romanzo cavalleresco a genere collocabile tra gli egemoni del sistema letterario».¹³⁸ Se è evidente il riferimento ad Ariosto nella seconda parte di questo ragionamento, per quanto riguarda le continuazioni "minori", posta in debita eccezione il caso del *Mambriano*, il giudizio è certo meno impietoso dei critici che lo hanno preceduto: «si può dire, insomma, che nel caso di Agostini il romanzo sia sottoposto a spinte sia interne alla sua tradizione sia provenienti da altre zone del sistema letterario, che tendono comunque a proiettarne verso l'alto la collocazione nella gerarchia dei generi, e che quello di cui si avverte la mancanza sia semmai la capacità del poeta di amalgamare i nuovi e diversi ingredienti, di imprimere una direzione unitaria e coerente a queste eterogenee forze propulsive».¹³⁹

Una selezione si rende necessaria anche ai nostri fini e verrà dunque posta particolare attenzione alla continuazione dell'Agostini e a quella del Cieco, utilizzando come criterio la notorietà conseguita dai testi, anche se a tale termine si dà un'accezione diversa. Per quanto concerne la prima scelta, il raggiungimento di una rapida fama è testimoniato dall'ampia diffusione: l'opera dell'Agostini fu la più fortunata tra le giunte, al punto da circolare unita all'opera di Boiardo in forma riassuntiva anche all'estero.¹⁴⁰ Per il *Mambriano* la decisione è dovuta al fatto che esso è concordemente indicato dagli studiosi «come l'esito più notevole del poema cavalleresco tra Boiardo e Ariosto», con un «valore intrinseco superiore a quello di qualsiasi altro poema composto in quel giro d'anni».¹⁴¹ Una nomea acquistata quindi a posteriori, a cui si aggiunge l'interessante spunto dato dalla "ripresa per opposizione"¹⁴² che Cieco fa della narrazione, della

¹³⁷ *Ivi*, p. 291.

¹³⁸ *Ivi*, p. 292.

¹³⁹ *Ivi*, p. 294.

¹⁴⁰ Baruzzo, *Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, cit., p. 12. Spiega Baruzzo: «un riassunto del IV libro dell'Agostini, come di tutto il poema del Boiardo, è rinvenibile nel romanzo di cavalleria *Espejo de Caballerias* di Pedro de Reinoso e Pero López de Santa Catalina, pubblicato attorno al 1530. A quest'opera si rifece, a sua volta, Martin de Bolea y Castro nella composizione del suo *Orlando determinado* (seconda metà del '500)».

¹⁴¹ A. Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 192 (2015), p. 549.

¹⁴² *Ibid.*

morale e dello stile dell'*Inamoramento*, rispetto alla continuazione pedissequa, topicizzata e sommariamente sviluppata – per ciò che riguarda la trama – dell'Agostini.

Un'altra motivazione si può riscontrare nella committenza: si sa che la continuazione nasce da una richiesta di Francesco Gonzaga, signore di Mantova, nonché dedicatario del primo libro (IV, contando anche i primi tre di Boiardo). Il V libro, che giunge agli onori delle stampe nel 1514, è indirizzato a Bartolomeo d'Alviano, capitano degli eserciti veneziani. Il VI ed ultimo libro è senza dedica, ma l'autore dice di averlo composto su richiesta dello stampatore Zoppino per vincoli d'amicizia:¹⁴³

Non perché degno sia il plettro d'oro,
non per acquistar fama, honor e gloria,
non per voler coronarmi d'alloro,
non per lasciar di me qualche memoria,
non per accrescer di Parnaso il choro
composta ho a l'improvvisa questa historia
in dieci dì, ma per il mio Zoppino
Nicolò, saggio, accorto e pellegrino.¹⁴⁴

Più che ispirata dalle Muse del Parnaso, la penna dell'Agostini pare dunque mossa dalle richieste dell'ambiente cortese, desideroso di conoscere la fine della «bella istoria» di Boiardo.

L'opera del Cieco da Ferrara è decisamente più interessante sotto l'aspetto della motivazione, pur non essendovi un'esplicita dichiarazione: a fornirne un'attenta analisi è Anna Carocci, la quale mette in luce la consapevolezza che l'autore ha del modello e la parallela volontà di distacco che caratterizza il *Mambriano* rispetto al celebre antecedente. Certamente l'eredità lasciata dal conte di Scandiano, sebbene difficile da gestire, non può essere ignorata e non è un caso che l'attesa per leggere delle ottave di medesimo livello si prolunghi fino all'opera di Ludovico Ariosto. Tuttavia, considerata la coscienza di essere “post-boiardeschi” che caratterizza gli autori delle giunte e dei romanzi che ripropongono la «formula “Inamoramento + nome del cavaliere o dell'amazzone”»¹⁴⁵ e che li porta ben presto ad una fase di acquiescenza verso l'*exemplum*, la figura di Cieco da Ferrara spicca tra questi come vera e propria alternativa. Il poema è composto in un contesto assai prossimo a quello dell'*Inamoramento*, ovvero tra Mantova, città molto legata a Ferrara, e poi presso la stessa corte estense. Non si hanno date certe circa la stesura dell'opera, che pare esser stata composta tra il 1490 e i primi anni del Cinquecento,¹⁴⁶ «quando l'interesse e l'attesa suscitati da Boiardo dovevano essere in qualche

¹⁴³ Baruzzo, *Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, cit., p.10.

¹⁴⁴ *Gionta*, VI, VII, 96.

¹⁴⁵ Villoresi, *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara*, cit., p. 11.

¹⁴⁶ J. Everson, *Sulla composizione e la datazione del «Mambriano»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 160 (1983), pp. 249-271. Certa è la data della *princeps*: 1509.

modo al culmine».¹⁴⁷ A discapito di ogni premessa che lascerebbe immaginare un sodalizio serrato, il rapporto tra il Cieco e Boiardo si presenta fin da subito come contrastivo, sia per lo sviluppo di una trama del tutto indipendente dalla storia della coppia Orlando-Angelica e dal carosello di personaggi che vi gravitano attorno, sia per l'atteggiamento assunto nei confronti della morale e delle tecniche narrative. Per quanto riguarda le tematiche strutturali e le innovazioni stilistiche, si evince dal testo di Cieco una maturità maggiore rispetto agli autori coevi nel trattare la lezione di Boiardo. Tutto ciò rende il *Mambriano* un testo con un proprio valore caratteristico, nonché un importante anello della catena che congiunge l'*Orlando innamorato* all'*Orlando furioso*.

III. 2. UNA STAGIONE POST BOIARDESCA: ANALOGIE TRA *MAMBRIANO* E *GIONTA*

Ancora un punto rimane da chiarire prima di addentrarci nella lettura e nell'analisi delle vicende di Bradamante nelle due opere prese in esame: le analogie che queste presentano, se non altro per il contesto comune in cui nascono.

Ad evidenziare la fortuna e l'apporto del Cieco e di Agostini dà un contributo Pettinelli, che li indica entrambi come «passaggio obbligato tra il Boiardo e l'Ariosto», dal momento che rispetto alle altre continuazioni coeve essi «si pongono su di un livello artisticamente più dignitoso: [...] si inseriscono infatti nell'ambito di una poetica cortigiana volta all'appagamento di un pubblico raffinato e colto, ed insieme amante delle belle storie e delle bizzarre avventure». A ciò si aggiunga che, pur ammettendo le differenze, questi poemi hanno una matrice culturale che li rende «un blocco omogeneo di riscontro» a cui vanno connessi «la materia e gli spunti stilistico-lessicali che forniscono all'Ariosto».¹⁴⁸

Entrambi gli autori tendono alla sentenziosità e al moralismo, soffermandosi spesso a commentare e chiosare gli accadimenti con proverbi e ampie digressioni che assumono il carattere di pause liriche. In particolare, per quanto riguarda il *Mambriano* tal genere di riflessioni si trova specialmente in posizione di *incipit*, come si riscontra anche in Ariosto, sebbene nel *Furioso* siano ad un livello che denota maggior coesione con la trama e il senso della storia. Tra le parentesi in comune si notano quella sul tema della fortuna, assai diffuso all'epoca, soprattutto nell'accezione di volubilità della sorte, e alcuni passi in cui si elogiano la lealtà e l'amicizia contrapposte alla falsità e alla lusinga.

¹⁴⁷ Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, cit., p. 551.

¹⁴⁸ Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel rinascimento ferrarese*, cit., p. 153.

Per ciò che concerne le identità tematiche, la maggior differenza tra i continuatori e Boiardo è la perdita della centralità che Amore aveva avuto nel poema del Conte, anche se l'esito di tale conseguenza risulta assai diverso: Agostini è pronto a riconoscerne la potenza, aderendo al principio dell'*omnia vincit amor* e all'invito ovidiano – rivolto prevalentemente alle dame – del *carpite florem*. Ciò nonostante l'autore si dimostra sterile nell'utilizzo degli stimoli letterari, filosofici e stilistici che il contesto culturale gli offre. È per questo motivo che la sua modesta trattazione si adagia su formule e stereotipi palesemente ripresi da modelli poetici più alti. Il Cieco da Ferrara si dimostra, al contrario, più austero ed è inevitabile che i suoi personaggi riflettano tale inclinazione. Nelle sue ottave l'amore non è una potenza invincibile cui cedono indistintamente dame e cavalieri, pagani e cristiani, ma un sentimento sottoposto ad una vera e propria censura morale, e qualora venga esibito, lo è sotto l'attenta citazione di *exempla* maggiori regolati dal precetto della *vanitas vanitatum*.

Altra caratteristica da notare è la mancanza di intreccio e di conseguenza l'assenza dell'*entrelacement* di cui Boiardo era stato grande esempio: i continuatori prediligono una struttura basata sull'addizione degli episodi, il che rende il racconto molto più lineare e semplice da seguire, eppure al contempo statico.

In conclusione, ciò che accomuna le due opere e le distacca maggiormente dal poema boiardesco è la mancanza di novità significative, di brillantezza nel trattare i personaggi, di profondità dei temi.

III. 3. BRADAMANTE NELLA *GIONTA* DI DE AGOSTINI

III. 3. 1. LA RIPRESA DELLA STORIA: BRADAMANTE E FIORDESPINA

Nell'iniziare la sua *Gionta*, Agostini recupera ben presto le sorti di Ruggero e Bradamante: il paladino saraceno lasciato da Boiardo, attraverso le parole dell'eremita alla dama, su una nave carica di spiriti maligni che lo aveva condotto lontano dalla Francia, viene qui improvvisamente presentato assieme a Gradasso e ad un nano vicino ad una torre. Evidentemente Agostini reputa che il vecchio santone sia in preda al delirio e una tal scelta non è da biasimare, essendovi nel suo stesso discorso tutti gli elementi per giungere a tale conclusione. Dopo qualche canto si trova il cavaliere con i compagni Gradasso e Sacripante alle prese con alcuni giganti: uno in particolare fugge alla zuffa e Ruggero, inseguendolo per ucciderlo, smarrisce la via del ritorno. Fortunatamente lui e il destriero Frontino giungono in una radura ove si scorgono una dama e un cavaliere:

Non so se vi rammenta ben la cosa
del fin de l'opra di Matteo Maria,
quando la dama vaga e diletta
ritrovò Bradamante, che dormia,
e tutta accesa di fiamma amorosa
le diede quel destrier d'Andologia,
e de la caccia, e de le prove conte
e come al fin pervenne a piè del monte.¹⁴⁹

Un rapido riassunto, un doveroso cenno alla fonte e subito la storia riparte con una comoda scelta di regia di presentare le due scene in parallelo. L'attenzione dell'autore si focalizza sulle offerte di Fiordespinga che nello spazio di poche ottave si dimostra assai instabile, in quanto minaccia il suicidio qualora il cavaliere non le svelasse l'identità, gli propone di sposarla e si dice pronta alla conversione, proprio come fece Galerana per Carlo. Bradamante ascolta impietosita la dama «ne gli amorosi lacci avolta» e avrebbe senz'altro replicato, quand'ecco che l'autore richiama l'attenzione di quanti tra il pubblico condividono con lui lo *status* di innamorato: Ruggero si sta appropinquando e l'amata immediatamente lo riconosce «con viso humano», recuperando il sintagma boiardesco «con atto umano» che aveva distinto dagli altri innamoramenti la genesi dell'amor cortese tra i due. Sebbene la dama tenti di celare i propri sentimenti per rispetto di Fiordespinga, nel momento in cui l'eroe si toglie l'elmo la potenza di Amore si sprigiona in tutta la sua forza e alla figlia di Marsilio non resta che allontanarsi, pallida e mesta, rinunciando al proprio sentimento. I due innamorati prendono i cavalli e se ne vanno, lasciando a bocca asciutta quei lettori che attendevano la tradizionale tenzone erotica «su le herbe nove» della radura.

Agostini è abile nei riepiloghi e frettoloso nelle chiusure: in breve tempo si conclude l'ultimo episodio lasciato in sospeso da Boiardo e si accantona il personaggio di Fiordespinga che aveva appena iniziato a muovere i propri passi sulla scena del poema; il tutto senza che Bradamante proferisca parola o interagisca con uno degli altri personaggi. L'eroina è come irrigidita in uno stato di attesa del vero amore che perdura per tutto il poema e la lascia sempre in secondo piano, anche nei momenti in cui la storia le riserva un ruolo importante, ovvero la dichiarazione di Ruggero e l'incontro con agnizione di Marfisa. In tal modo la figlia di Amone perde gran parte del carattere che il conte di Scandiano aveva sapientemente delineato, basti citare come esempio di questo indebolimento le scene in cui combatte: non vi è in esse alcun particolare rilevante, si tratta di una mera ripetizione, con una *variatio* pressoché nulla, di ciò che il pubblico già conosce. Ella è gagliarda, valorosa, sprezzante del nemico, dotata di armi incredibili che sferrano colpi micidiali, inauditi per una donna. Si noti, peraltro, che dal momento in cui si sposa,

¹⁴⁹ *Gionta*, IV, IV, 33.

Bradamante non imbraccia più spada e scudo, ma scivola inesorabilmente nella serie delle damigelle da salvare. Per analizzare al meglio l'allentamento della tensione psicologica, che tanto aveva reso interessante il personaggio tra le ottave di Boiardo, è necessario procedere con ordine e riprendere il filo della storia dall'incontro con l'amato.

III. 3. 2. BRADAMANTE E RUGGERO

I due innamorati dopo aver lasciato la radura giungono in un prato fiorito, con una fonte e una quercia dai cui rami proviene il canto di molti uccelli. È evidente che l'ambiente introduce alla tematica che di lì a poco verrà trattata: è il momento scelto da Ruggero per dichiararsi apertamente. Il discorso del paladino saraceno si configura come un inno ai più comuni luoghi sulla potenza di amore, un *collage* di citazioni più o meno esplicite e rimandi letterari che comprendono secoli di poesie e miti, per cui è sufficiente leggere poche ottave per comprenderne lo stile:

Amor è quel che 'l sommo Giove eterno
fe' per Europa trasmutar in toro;
l'acerbo Pluto nel profondo Inferno
per Proserpina quella hebbe martoro;
il sacro Apollo ancor, se ben discerno,
lamentando abbracciò l'amato alloro:
se vinti ha questi Dei col suo potere,
può meglio me far vinto rimanere.

Una speranza è, che non m'abbandona
e mi rinnova come al sol Fenice,
quel che 'l proverbio anticamente sona
ei come Dante mio cantando dice,
amor ch'a nullo amato amar perdona,
di sé con tempo mi farà felice,
ei mi conforta, e vuol su ciò mi fida,
che in ogni cor gentil pietà s'annida.¹⁵⁰

Bradamante, che dimostra di ricordare il racconto genealogico fattole prima di essere ferita e allontanata, prova gli stessi sentimenti e in virtù della pietà per Fiordespina non può ora sottrarsi a questa passione. La sua risposta è estremamente asciutta e concisa, la dama passa subito al lato pratico della faccenda: è necessario che Ruggero si battezzi prima di potersi unire a lei.

Ma non creder però si leggermente
la mia persona haver giamai, se prima
non ritorni a quel Christo onnipotente,
che ti può da l'abisso alzar in cima.

¹⁵⁰ *Ivi*, IV, VII, 10-11.

E perché io so che chi ama fedelmente [+1]
patir ogni supplicio nulla stima,
né cura flagellar la carne e l'ossa,
pur che l'amata sua contentar possa.

Onde se m'ami si come m'hai detto,
a contentarmi non ti paia strano.
Prima vo' che rineghi Macometto
e poi mi sposerai con la tua mano,
così di me potrai prender diletto
anzi che partiam di questo piano,
ma se altramente fia convien ch'io 'l dichi [+1]
che di pregarmi indarno t'affatichi.¹⁵¹

Il discorso di Bradamante si può agevolmente suddividere in brevi unità: la prima, di quattro versi, pone la *conditio sine qua non* accettare l'offerta e l'esaltazione della fede cristiana; la seconda ha come nucleo dei successivi quattro versi l'elogio della potenza amorosa in cui si ricorre all'immagine dell'autoflagellazione, una pratica religioso-amorosa che si ricollega con il tema precedente. Viene quindi presentata la sequenza delle azioni da compiere in successione: rinnegare la fede in Maometto, sposarsi, in modo che l'unione carnale sia possibile e che avvenga prima di lasciare il luogo in cui si trovano. Ogni passaggio occupa esattamente la lunghezza di un verso, i nessi temporali, posti in posizione incipitaria contribuiscono a rendere il senso della concatenazione delle azioni. Il tutto si chiude con un *ultimatum* lapidario che lascia sgomento il povero Ruggero. L'indecisione del guerriero tra amore e lealtà alla propria gente – *topos* del dissidio interiore – ha durata breve, in quanto dall'angelico aspetto della dama si evince la forza della vera fede. Bradamante, novella Beatrice – o Beatrice *ante litteram*, se dovessimo considerare il tempo della storia – offre, attraverso il proprio amore, la salvezza all'amato.

Né fu mirabil cosa, se sì presto
rimase vinto, soggiogato e preso,
che 'l vago volto angelico e modesto
haria spezzato i sassi e il mar acceso.
E veramente si può veder questo
ch'ogni edificio manca al troppo peso;
dice il proverbio: chi ben si misura
fin'a la morte sua felice dura.¹⁵²

Tra iperboli, immagini popolari e proverbi Ruggero abbraccia il nuovo credo: si noti che, pur essendo una conversione, il lessico è quello tipico della lirica amorosa con metafore che equiparano l'amore ad una caccia e assente è la dimensione della *pietas* cristiana. Infatti la scena

¹⁵¹ *Ivi*, IV, VII, 17-18.

¹⁵² *Ivi*, IV, VII, 22.

prosegue con l'esaltazione dell'amata, attingendo a piene mani dalla poesia bucolica: l'eroe chiama a raccolta animali ed elementi del paesaggio come testimoni della sua dichiarazione, invoca quindi Imeneo, personaggio della mitologia classica che protegge il rito nuziale, Eolo, le stelle e la luna affinché concedano ai due amanti una notte serena ed infine Eco, unica che risponde al suo lamento e lo comprende, essendo divenuta flebile voce dopo essersi consumata nel vano amore per Narciso. Eliminato l'impedimento religioso con il battesimo, grazie alla conoscenza che Bradamante ha della dottrina cattolica, i due amanti si abbandonano ai loro desideri, il cui racconto non è presente nella stampa che qui si è scelta come testimone per il testo. Si tratta secondo Pettinelli di «un abbandono sensuale ad una descrizione tutta naturale e spontanea dell'incontro amoroso»,¹⁵³ mentre Baruzzo la ritiene una «ripresa e relativa amplificazione di un analogo episodio boiardesco, i cui protagonisti erano Brandimarte e Fiordequina».¹⁵⁴ La scena viene censurata dopo i primi quattro versi, per cui si riporta il testo usato da Baruzzo che si basa su una stampa del 1535:¹⁵⁵

Poi posersi a seder sul verde prato
 sol per venir a l'ultimo diletto
 che suol far ogni amante al fin beato,
 senza haver un de l'altro alcun rispetto:
 fronte con fronte, li, fiato con fiato,
 volto con volto e poi petto per petto
 l'ardentissime fiamme in modo estingue
 ch'in bocca ognun de lor havea due lingue.

I lieti basci, i sospirar cocenti,
 el maneggiarsi insieme, el stringer spesso,
 i risi, le parole, i dolci accenti
 harebbe ogni pensier casto dimesso.
 Quali amanti fur mai tanto contenti
 che s'aguagliassi a quei ch'io dico adesso?
 Che per un pezzo lor tal piacer hebbe
 ch'ogni altro gaudio al suo nulla sarebbe.

Vero è che nel principio assai si dolse
 la vaga dama gratiosa e bella,
 tanto che quasi consentir non volse,
 come usata è di far ogni donzella.
 Ma poi che l'imboccata un tratto tolse,
 non vide l'hora di tornar a quella,
 ché sì forte gli piacque el fin del verso

¹⁵³ R. A. Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, in «La rassegna della letteratura italiana», 79 (Gennaio-Agosto 1975), p. 249.

¹⁵⁴ Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, cit., p. 48-49.

¹⁵⁵ N. degli Agostini, *Orlando Innamorato. I tre libri del innamoramento di Prlando di Mattheomaria Boiardo Conte di Scandiano. Trattati dal suo fedelissimo esemplare. Nuovamente con somma diligenza rivisti, & castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio autore, quali gli mancavano. Insieme con gli altri tre libri compidi*, Venezia, Pietro de Nicolini da Sabio, 1535. Conservato nel fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

che biastemava el tempo c'havea perso.

Agostini prosegue con un ammonimento rivolto al pubblico e un'esortazione alla sua donna:

Questo vi dico sol perch'io vorria,
ch'ogniun fosse d'amor ne i lacci astretto,
e da l'amata sua ciò che desia
potesse conseguir senza rispetto:
perché anchor'io felice viveria
da la mia dama havendo alcun difetto,
la qual, se ben è cruda, acerba e fella,
come l'altre farian, farebbe anch'ella.¹⁵⁶

Indirizza i lettori a cogliere le bellezze della vita, fintantoché l'età lo consente e sollecita le dame a seguire l'insegnamento epicureo del *carpe diem*, sperando che la sua amata prenda da loro esempio: è il *topos* del cogliere la rosa, motivo di origine classica che ha ampia diffusione tanto nella letteratura cavalleresca quanto in quella umanistica. A ciò segue una *variatio* bucolica sul risveglio della natura e sulla ripresa delle consuete attività umane, ricca di reminiscenze letterarie,¹⁵⁷ e solo dopo aver assecondato la propria vena poetica, Agostini torna a raccontare dei due giovani, usandoli però come spettatori di una processione allegorica che ripropone i *Trionfi* di Petrarca: Amore, Ragione, Morte, Fama e Tempo con tutto il loro seguito si mostrano agli amanti e impartiscono le loro massime fino alla conclusione del canto. «L'operazione dell'Agostini consiste dunque nella *commoratio una in re*, nell'insistito indugio sul *topos* incontrato, anzi cercato, che subisce così un processo di *amplificatio*, di espansione interna».¹⁵⁸ L'autore utilizza degli schemi che sa già essere efficaci e con una logica simile è conseguenza inevitabile l'appiattimento dei personaggi.

III. 3. 3. BRADAMANTE E MARFISA: “ANCH'IO SON DAMA”, DUE PERSONAGGI INSIEME FINO ALLA FINE

Conclusa la processione, Bradamante e Ruggero riprendono il cammino e nel folto del bosco scorgono un cavaliere dall'aspetto fiero e gagliardo. Nell'ottava successiva Agostini ricorda al pubblico chi Marfisa sia e quali siano le vicende più salienti che la riguardano all'interno del poema. Quindi si procede con l'incontro dei tre: le esigenze di riferimento all'opera di Boiardo superano di gran lunga l'effetto sorpresa, per cui l'identità della paladina è palesata ben prima che ella, avvicinandosi ad una fonte per dissetarsi, si tolga l'elmo e sveli così il suo bellissimo

¹⁵⁶ Gionta, IV, VII, 42.

¹⁵⁷ Baruzzo in *Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, cit., p. 54 segnala i rimandi a Poliziano, *Rispetti spicciolati*, LIX e Properzio, *Elegiae*, II, I, 43-44.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 55.

volto. Anche Bradamante, benché donna, rimane incantata dallo splendore della dama e le rivolge la parola per prima:

E Bradamante è sì fuor di se stessa,
che per piacer si sente al fin venire.
Vedevo ogni beltà raccolta in essa
mista con honestà, con sommo ardire
e per meglio mirarla a lei s'appressa,
poi con dolce parlar cominciò a dire:
“Gentil madama, tua bellezza è tale
ch'io non so se sei diva o pur mortale.

Prima ne l'armi m'assemblavi un Marte
et hor m'assembri matutina stella.
Natura pose ogni suo ingegno et arte
per farti sopra ogn'altra adorna e bella,
tal che mai non sarei satia a mirarte;
però ti piaccia, o mia dolce sorella,
dirmi il tuo nome e la tua gentil prole,
come ogni cuor gentil dir sempre suole.

Né t'ammirar, s'io bramo di sapere,
come dissi, il tuo nome, ch'ognun ch'ama
e d'alcun cerca l'amicitia havere,
prima sua condition intender brama.
Se mi vorrai di questo compiacere
ti farò veder che anch'io son dama,
sì che di dirlo non ti sia fatica,
ch'esser ti vo' sorella e cara amica”.¹⁵⁹

La guerriera di Montalbano a sua volta rivela la propria identità e similmente fa Ruggero: «assistiamo allora alla triplice iterazione del famoso episodio boiardesco nel quale Bradamante, togliendosi l'elmo, conquista il cuore di Ruggero (O. I. III, V, 41-42). [...] Nell'*Innamorato* il fatto di essere un *unicum* determina la carica drammatica della scena, qui tale effetto è annullato dalla ripetizione della stessa: il mito è scaduto ad un vacuo rito».¹⁶⁰

Da questo momento inizia un processo di identificazione di Marfisa in Bradamante, e viceversa, che porta l'autore ad innestare tra le due donne un parallelismo non solo nelle vicende, ma anche nei sentimenti e nelle reazioni. Infatti, dopo la repentina conversione della dama, che si è scoperta essere sorella di Ruggero grazie ad un *excursus* genealogico di molto debitore a quello formulato da Boiardo (O.I., III, 18-37), le due donne vengono mandate come ambasciatrici nel campo saraceno, dove si annuncia la conversione dei due fratelli e l'avvenuto matrimonio di Bradamante.

¹⁵⁹ *Gionta*, IV, X, 49-51.

¹⁶⁰ Baruzzo, *Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, cit., p. 61-63.

Rispose Ruggier con humil voce:
“Egli è il ver sì, Sobrin, ch’io son cristiano
e credo in quel Signor che morì in croce
sol per ricoverar il seme humano
ch’era sbandito a la tartarea foce,
e lassato ho Macon bugiardo e vano,
e per star in tal fede ancor più saldo,
sposata ho la sorella di Rinaldo.

La qual, come tu vedi, è qui presente,
honestà, saggia, virtüosa e bella,
che non teme d’alcun tanto è valente,
gagliarda, ardita e forte su la sella,
tal che se tu le vuoi ben poner mente
gratia non troverai, che non sia in quella,
né t’ammirar s’ogni mia speme ho messa,
in cui simigliar sol può a se stessa”.¹⁶¹

Poco risalto viene dato alle nozze più attese dal pubblico: Agostini ce le presenta come un dato di fatto riassunto in due versi, un rito nascosto ai lettori, privo di qualsiasi manifestazione sentimentale, se si esclude la canonica lode delle virtù muliebri che, trattandosi di Bradamante, si mescolano a quelle della guerriera. In modo apparentemente diverso viene trattato il matrimonio tra Marfisa e Gradasso, guerriero pagano che accetta la conversione, vinto dalla bellezza di lei. L’unione tra i due si celebra nel II canto del VI libro e alla descrizione dell’evento viene dedicato un discreto numero di ottave che ci presentano brevemente il punto di vista di ogni personaggio coinvolto:

[...]
Gradasso a lui rispose: “Questa cosa
vo’ far, da poi ch’io so che voglia n’hai.”
Così pigliò la dama per sua sposa,
con contento d’ognun e gioia assai.
E Carlo per mostrar s’era cortese
tenne corte bandita più d’un mese.

Giostre, bagordi, correre e saltare,
e balli, e torneamenti, e giochi, e feste
per tutta la città si vedean fare
fra vaghe dame, ornate in varie veste,
e le campane si sentian sonare
da fanciulle <con> man spedite e preste,
e naccare, e tamburi[ni], e cornamuse
con mille altre armonie dolci e confuse.

Il giovine Ruggier non si potea
satiar di festa far al suo cognato
e di ciò tanto gaudio al cor havea

¹⁶¹ *Gionta*, V, I, 26-27.

che sopra ogn'altro si tenea beato
e con lui spesso parlando dicea:
“Hor che col sangue sei meco legato
tanto piacer e gaudio nel cor sento
che s'io morissi, morirei contento.

Re Carlo haveva questa oppinione,
e Mandricardo e il franco sir d'Anglante,
il vescovo Turpin e Salomone,
Grifon ardito e 'l fratello Aquilante,
Danese, Uggieri e il suo figliuol Dudone
e la gagliarda e forte Bradamante,
con tutte l'altre dame e cavalieri
che vidder queste nozze volentieri.

E Marfisa gentil, honesta e bella,
benché fosse ne l'armi valorosa,
non essendo usa a simil cose, quella
si mostrava in vista vergognosa,
che costume è così d'ogni donzella
essendo com'ella era nova sposa.
Et allhor che Gradasso la baciava,
ch'ogn'uno la schernisse si pensava.

Ma poi che si trovaron soli in letto
e che la vaga dama gustato hebbe
quell'ultimo piacere e sol diletto,
che senza oprarlo il mondo al fin verrebbe,
come prudente fece altro concetto
e del tempo passato assai gl'increbbe;
e così in breve la dama cortese
armata trovossi d'altro arnese.¹⁶²

[-1]

Le prime quattro ottave sono tra loro corrispondenti: la prima e la terza si focalizzano sul punto di vista di un cavaliere, rispettivamente Gradasso e Ruggiero. Nelle parole di quest'ultimo si riscontra una sorta di profezia verso il crudele destino che attende ambedue gli uomini, sottolineata dal poliptoto in posizione centrale «che s'io morissi, morirei contento». La seconda e la quarta sono scene in cui l'autore, dopo il primo piano su un personaggio, ci offre una panoramica sulla corte: l'atmosfera di festa è sottolineata dall'esaltazione della ricchezza e dello splendore che pervadono la città. Sono ottave la cui ispirazione deriva probabilmente dall'ambiente contemporaneo ad Agostini: banchetti, giostre, spettacoli sono momenti cardine della politica signorile rinascimentale in cui rivestono un importante ruolo di propaganda. L'abbondanza e il clamore della scena vengono sottolineati dalle congiunzioni per polisindeto che arricchiscono in modo speculare il secondo e il settimo verso della seconda ottava. Si trovano poi simmetrie interne: i predicati «si vedean fare», «si sentian sonare» e le «dame» del

¹⁶² *Gionta*, VI, II, 54-59. La lezione *tamburini* è stata ridotta a *tamburi* per eliminare l'ipermetria.

quarto verso a cui corrispondono le «fanciulle» del sesto. Accanto alla percezione visiva si accompagna quella sonora che divide esattamente a metà la strofa, suggerendo un facile effetto di equilibrio compositivo e accurata costruzione. Meno dettagliata è la composizione della quarta ottava, ma è da notare l'uso dell'*enumeratio* dei baroni, anch'essa arricchita dal polisindeto, solitamente presente nelle scene di battaglia. L'autore dà qui prova di saper architettare un'elaborata struttura compositiva, ma nulla può di fronte alla grandezza di Boiardo e basta solo un'osservazione per capirlo: le donne sono graziosi ornamenti da ammirare in occasione del festeggiamento, non già destinatarie o interlocutrici predilette come erano nell'*Orlando Innamorato*. Il punto di vista femminile viene, infatti, lasciato in secondo piano, articolato ancora una volta per *topoi*, senza dare profondità psicologica al personaggio di Marfisa, ma rispecchiando e riassumendo quanto è accaduto finora a Bradamante. L'imbarazzo della sposa è inizialmente giustificato con il suo essere donna-guerriero, il che costituirebbe un punto di vista interessante, se venisse approfondito, ma Agostini riporta tutto rapidamente nelle corde della consuetudine e del *decorum*, «che costume è così d'ogni donzella». Castità e convenienza sono qualità imprescindibili per una moglie; l'adempimento ai doveri coniugali si consuma nell'arco della prima notte di nozze; la prova di un simile piacere fa ora pentire la dama del tempo passato invano e infine l'analogia posta tra armi e organi maschili: nessun argomento è di nuovo spunto. Da questo momento in poi le due dame vengono relegate al ruolo di consorti: i novelli sposi partono verso Sericana al fine di cristianizzare la popolazione, Ruggero immensamente addolorato per la partenza della sorella, che ha da poco ritrovato, decide di seguirli con Bradamante.

Durante il viaggio le coppie si imbattono in una pietra magica, opera di Merlino, capace di rivelare il vero amore di chiunque vi si sieda sopra, anche se questo fosse a distanza di mezzo miglio. Forti del loro sentimento i due guerrieri decidono di mettersi alla prova e le donne vengono posate sul sasso e lasciate lì per una considerevole durata nel tempo della storia. Infatti, è a conoscenza di questo viaggio il perfido Gano che trama l'uccisione di Ruggero e Gradasso per vendicare un vecchio torto: il maganzese ha assoldato un povero vecchio, che con la scusa d'aver smarrito il figlio nel bosco, attira i cavalieri in una trappola. Anche alleggerendosi dell'armatura i due non riescono ad uscire dalla profonda cavità in cui sono caduti, e capendo di essere vicini alla morte si lasciano andare ad una straziante confessione di dolore per la perdita dell'amata e per quella fine tanto ingloriosa. Passano ben quattro giorni, Ruggero è sempre più debole e muore, Gradasso dilaniato dal dolore di sopravvivere al cognato, invoca ancora una volta la sua dolce Marfisa e spira. Nel frattempo quelle che erano donne-guerriere sono rimaste immobili: Bradamante e Marfisa non hanno certo bisogno di essere salvate, sicché sembra

davvero che Agostini si sia dimenticato non solo della loro sorte, ma anche delle caratteristiche del loro personaggio. L'azione che segue le vede protagoniste di un momento tragico in cui il *pathos* raggiunge smaccatamente l'apice. Le fanciulle, in una profusione improvvisa di lacrime, scendono dalla roccia e prendono a vagare per la fitta boscaglia dove incontrano Rinaldo. Il racconto si mette in pausa e il nastro si riavvolge per dar modo al pubblico di comprendere come il signore di Montalbano sia già a conoscenza del decesso dei due cavalieri. Il *flashback* porta al Tempio della Vita dove il fratello di Bradamante incontra sia Gradasso, sia il cognato, che cerca dantesca di abbracciare, ritrovandosi con le mani sul proprio petto. Rinaldo racconta questo fatto alle dame, che stremate dalla stanchezza e dal dolore, svengono con grande effetto scenico, cadendo da cavallo. Una volta ripresi i sensi, proseguono il cammino e giungono proprio nella spelonca sul cui terreno giacciono i cadaveri dei loro sposi. È la loro ultima, grande scena che le appiattisce ad eroine svuotate dalla perdita dell'amore: il loro lamento elegiaco, che vorrebbe ricordare le *Heroides* ovidiane e si avvale di echi petrarcheschi e boiardeschi, carica l'episodio di una tensione emotiva facile, scontata e per questo banale.

Bradamante gentil mirava fiso
il suo Ruggier e piangendo dicea:
“Chi mi t’ha caro ben da me diviso?
Chi fu cagion de la tua morte rea?”
Così dicendo sopra il morto viso,
con ambi mani il suo si percotea
e maneggiandol tutto l’abbracciava
e mille volte in bocca lo basciava.

“O Gano, o can di sangue sitibondo,
com’hai potuto consentir a questo,
d’aver privato il nostro pover mondo
e me di tanto ricco don sì presto?
Per doglia e per affanno mi confondo,
c’hai morti questi: che farai del resto?
O abominabil mostro di natura
Nato per esser nostra sepoltura!

Che non rispondi a questa sconsolata,
leggiadro sposo mio, come solevi?
Odi le voci che già tant’amata
e tanto cara un tempo (ahimè) tenevi:
odi me per te mal al mondo nata
che tant’amavi e tanto compiacevi,
odi colei che in essa era tua vita
e la sua ne la tua da te partita.

Com’esser può che l’alma tua gentile
non torni a consolar questa tapina?
Com’esser può che quella sì virile
hor non si faccia alquanto a me vicina?

Com'esser può che essendo tant'humile,
com'eri in vita (ahi lassa me meschina),
a consolar non vegni la tua sposa
che t'amò al mondo sopra ogni altra cosa?"

[...]
Così faceva la giovine Marfisa
con più lamenti horrendi e peggior guisa,

dicendo: "Sposo mio, fratel Gradasso
che già tremar facesti l'universo,
senza il qual <non so io> mover un passo,
hora t'è stato il mondo empio e perverso.
Chi consolar potrebbe il mio cor lasso,
essendo in tanti affanni e duol sommerso?
Sarà miracol certo che più viva,
essendo di due vite a un tempo priva.

Una è tua, sposo mio, che amava tanto,
l'altro il mio caro et unico fratello
per il qual penso sol viver' in pianto,
poi ch'ha piaciuto al nostro destin fello
cangiar il viver lieto in doglia e in pianto,
come malvagio e d'ogni ben rubello
lasciandomi dolente, afflitta e mesta,
gravida vedovella in bruna vesta.

O Gano tristo, lasso e micidiale,
cruel, iniquo e in ogni mal far dotto,
solo al mondo nasciuto per far male,
traditor, scelerato, empio, scariotto.
O Gano iniquo e pessimo animale,
il qual m'ha il nostro viver così rotto.
O ciel, o terra, o mondo tutto insieme,
pietà vi venga di mie doglie estreme."¹⁶³

I pianti delle due donne presentano diverse analogie: entrambe si approfondono nella lode delle virtù belliche e sentimentali dei due mariti, un'intera ottava è impegnata dalle offese al traditore Gano, a cui non segue però alcuna vendetta, ambedue sottolineano con domande retoriche la difficoltà del proseguire una vita che si è ora privata d'ogni significato e si dicono inconsolabili. I tre si preparano infine a partire alla volta di Parigi, dove riferiscono tutto all'Imperatore Carlo:

Allhor giustitia a gridar comenciaro
le dame afflitte, scapigliate e meste
e dinanzi di quel s'inginocchiato
stracciandosi da dosso le lor veste.
Tutta la corte a quel tumulto amaro
corse di botto e conobbero queste
e così a li fetenti e morti visi
i valorosi dui guerrier' uccisi.¹⁶⁴

¹⁶³ *Ivi*, VI, V, 78-85.

Una volta conclusasi la scena da *praefficiae*, Bradamante e Marfisa riducono il loro dolore ad un silenzioso pianto sommesso ed escono mestamente dalla trama del poema. La loro fine ci viene riferita da terzi: dopo il parto – e sappiamo solo a questo punto che anche la sposa di Ruggero era incinta – le due rendono le armi al mondo e si ritirano in convento, lontane dall’orizzonte di gloria a cui la penna di Boiardo avrebbe potuto condurle, ma in un luogo decisamente più consono alle donne dell’epoca e alle modeste ambizioni letterarie di Agostini.

III. 4. BRADAMANTE NEL *MAMBRIANO* DEL CIECO

Il *Mambriano* del Cieco da Ferrara è un poema molto diverso da quello di Agostini finora analizzato: esso non si presenta come una mera giunta all’opera boiardesca, ma come un testo in cui «si percepisce l’esigenza di un ritorno alla moralità, ai valori etici, alla saggezza e alla prudenza di stampo umanistico»¹⁶⁵ e che risponde in tal modo alle richieste della società cortigiana. È «l’anello mancante» che testimonia la fase di passaggio nella storia e nella cultura delle corti estense e gonzaghesca, il «periodo di transito tra la primavera boiardesca e la pazzia ormai conclamata dell’Ariosto».¹⁶⁶ In quanto tale presenta differenze nella trama, nella composizione sincretica e nei personaggi rispetto all’antecedente dell’*Orlando Innamorato*. Uno dei personaggi trattato in modo profondamente diverso è l’eroina Bradamante.

III. 4. 1. I CARATTERI MANTENUTI DA BRADAMANTE

L’aspetto bellico, tratto saliente del personaggio, rimane intatto a differenza di quanto accade nella *Gionta* agostiniana. Nelle ottave del Cieco, Bradamante è protagonista di diversi duelli, le cui descrizioni tipicizzate sono arricchite da frequenti paragoni.

Un’aquila affamata non discende
con sì aspro furor fra le colombe,
come costei allor che il brando stende
fra li nemici per empir le tombe
de’ morti; e mentre che così gli offende
udì suonar più di cinquanta trombe.
[...]

Or così ragionando i due fratelli
ebbero Bradamante riscontrata

¹⁶⁴ *Ivi*, VI, V, 93.

¹⁶⁵ E. Martini, *Un romanzo di crisi: il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, p. 12.

¹⁶⁶ *Ibid.*

la qual rompendo va scudi e cappelli
e spaventando tutta la brigata;
come una lupa entrata tra gli agnelli,
facea costei, tanto era disperata,
e in quella furia Pulicardo colse
con sì gran forza che di sella il tolse.¹⁶⁷

I colpi inferti da lei sono, come sempre, i più duri mai visti, la sua abilità è senza uguali e anche gli avversari più valorosi faticano nello scontro con lei. A simili caratteristiche topiche si accompagna, per ben due volte (VIII, 37; XXIII, 68), la scena in cui la dama perde il proprio destriero, sebbene sia descritta con minor intensità rispetto all'episodio boiardesco. Sulla stessa linea si colloca la straordinaria umanità che il Cieco le attribuisce fuori dal campo di battaglia, aspetto che colpisce il pubblico ai cui occhi Bradamante si presenta come un *dux* impeccabile. Ella controlla e conforta i propri soldati, incoraggia i loro animi con discorsi basati sulla retorica del *pro patria mori*, si dimostra d'animo nobile anche con i prigionieri, benché determinata a proteggere la propria città:

Bradamante tornò tutta affannata,
che dal nascente giorno a notte oscura,
sempre ne l'arme s'era esercitata
contra il nemico animosa e sicura;
e come in Montalban fu dismantata,
prima che si cavasse l'armatura,
volse veder costei fra i suoi soldati
quanti quel giorno n'erano mancati.

De' suoi trovò mancarne cento e trenta,
e di quei di Rinaldo ben duecento,
per la qual cosa ciascun si lamenta,
piccioli e grandi, ognun sta mal contento:
sol Bradamante si dimostra intenta
a confortarli con buon argomento,
dicendo: "Il seme nostro è di tal sorte
ch'ognun che nasce è soggetto alla morte.

E di una cosa al presente vi accerto,
che tutti siam vicini all'ultim'ora,
e non sta bene a chi è nell'arme esperto,
finir là dove pigrizia dimora,
cioè sul letto, anzi sul campo aperto,
che un bel morir tutta la vita onora,
e in quel sol punto aver possiam tal gloria
che sempre è poi di noi viva memoria."

[...]

¹⁶⁷ C. da Ferrara, *Libro d'arme e d'amori nomato Mambriano*, a cura di G. Rua, Torino, Utet, 1926 (abbreviato *Mambriano*), VI, 20-26.

Così dicendo Bradamante volse
che i duo prigion sedesser seco a mensa,
e del re Mambrián con lor si dolse,
dicendo: “Veramente lui si pensa
torre a Rinaldo quel che mai non tolse
uomo del mondo, e benché turba immensa
abbia sotto di sé, non si dia a intendere
poter qua su senza gran danno ascendere.”¹⁶⁸

Si tratta di un aspetto del personaggio di guerriera diverso da quanto esaltato da Boiardo, per cui gli eroi cortesi erano, per eccellenza, Orlando e Ruggero. Sembra esserci da parte dell'autore ferrarese il bisogno di completare il ruolo di Bradamante a tutto tondo, colmando gli angoli bui che Boiardo ha creato: se nell'*Innamorato* ci viene descritta come combattente valorosa, al bisogno astuta, ecco che il Cieco aggiunge il suo comportamento nelle scene in cui indossa ancora l'armatura, ma è fuori dal campo di battaglia; viene detta sorella di Rinaldo fin dalla sua prima apparizione e si dimostra più volte l'affetto profondo che la lega ai fratelli e la porta ad avventarsi senza timore contro i nemici che li insidiano (VI, 19-24; XIII, 24) o a disperarsi apertamente quando per un trucco diabolico li crede morti (XXXI, 48-51). Il *furor* che pervade la guerriera in queste situazioni non è alimentato tanto dalla lealtà verso i compagni d'arme o dall'efferatezza necessaria per la sopravvivenza, ma dal forte legame che Bradamante dimostra con la propria famiglia, inclusi il padre Amone e il cugino Viviano. Spie testuali di tale attenzione sono proprio i termini che marcano la relazione di parentela, che ricorrono puntualmente negli episodi citati, dando maggior visibilità alla *ratio* che alimenta azioni e pensieri della donna.

III. 4. 2. BRADAMANTE E SINODORO: UN DISEGNO GENEALOGICO DIVERSO

Ma è forse sulla sfera dell'*eros* che Bradamante subisce una metamorfosi maggiore: da dama di corte innamoratasi di Ruggero e destinata con lui ad eternare la dinastia estense, sembra innanzitutto cambiare destinatario al proprio amore. Inoltre, l'aspetto amoroso si amplia fino ad includere tutte le sfaccettature dell'amore: parentesi boccacesche, intervalli arricchiti da consigli sentenziosi dati a Rinaldo, episodi di gusto più spiccatamente medievale in cui si presenta come *domina* a cui va reso omaggio, agnizioni atipiche e momenti in cui ella alterna sapientemente il proprio ruolo tra donna guerriera e *femme fatale*.

La differenza più evidente rispetto alla storia di Bradamante in Boiardo è probabilmente l'eliminazione di Ruggero, il che ha come immediata conseguenza lo spezzarsi del motivo

¹⁶⁸ *Mambriano*, IV, 74-76.

encomiastico a favore degli Este di Ferrara e la necessità di individuare un possibile nuovo *partner* per la dama. La scelta ricade sul pagano Sinodoro e questo nuovo disegno genealogico sembra corrispondere, almeno inizialmente, alla necessità di delineare un nuovo tema dinastico per la famiglia Gonzaga, protettrice dell'autore, riscattandola dalla tradizione precedente che la indicava come discendente della nefasta casata di Maganza, cui appartiene il perfido Gano, traditore per eccellenza. «Il *Mambriano* si sarebbe dovuto configurare, in questo senso, come un poema alternativo all'*Innamoramento*, raccontando una storia simile (l'amore di Bradamante) per un fine simile (il tema dinastico), ma destinandola a una diversa famiglia». ¹⁶⁹

La vicenda di Bradamante e Sinodoro segue un rigido schema speculare che si sviluppa con un ritmo cadenzato nel giro di pochi canti, salvo poi concludersi deludendo le aspettative del pubblico:

- Innamoramento di Sinodoro,
- Liberazione del padre di Sinodoro,
- Liberazione del padre di Bradamante,
- Innamoramento (presunto) di Bradamante.

L'incontro tra il giovane Sinodoro, le cui caratteristiche rispecchiano in pieno quelle di Ruggero, e la bella Bradamante avviene in modo insolito per l'epica cavalleresca: il pagano è prigioniero a Montalbano e viene invitato a cena dalla dama stessa, che spiega come il motivo dell'assedio che la città sta subendo sia infondato. Le accuse di tradimento rivolte da Mambriano sono errate, ma Sinodoro interviene replicando che chiunque ama la virtù la difende in ogni campo, giustificando così le scelte del proprio re. Poi chiede chi sia stato il valoroso cavaliere che ha dato prova di una così grande abilità facendo strage di nemici. Viviano, cugino di Rinaldo, gli rivela l'identità di Bradamante e a quel punto Sinodoro si dichiara innamorato:

“O Dio”, rispose Sinodoro allora,
“dove son io venuto a prender guerra!
La virtù di costei già m'innamora.
E non mi duol esser caduto a terra;
anzi mi duol che Mambrian non mora,
poscia che ingiustamente l'arme afferra
contro la miglior stirpe ch'abbia il mondo,
che in servizio di lui me ne confondo.”¹⁷⁰

Come nota Carocci,¹⁷¹ nel discorso di Sinodoro l'autore inserisce in ogni ottava la parola “amore”, inizialmente con una accezione non sentimentale e con frequenti *enjambement* che

¹⁶⁹ Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, cit., p. 570.

¹⁷⁰ *Mambriano*, VI, 82.

¹⁷¹ Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, cit., p. 566.

amplificano il senso di ambiguità e attesa, per poi riferirsi sempre più esplicitamente a Bradamante, la quale non replica alla dichiarazione, ma propone uno scambio di prigionieri. I due saraceni tornano al proprio campo, dove Sinodoro minaccia di tornare in prigione di sua spontanea volontà, forzando così la decisione del sire. D'ora in avanti il rapporto tra i due possibili amanti si sviluppa quasi esclusivamente a distanza, alla stregua di quello tra la donna e Ruggero nell'*Orlando Innamorato*, con gentilezze e attenzioni che si configurano come proprie del codice cortese e che emergono soprattutto nei confronti dei rispettivi padri. Dopo una nuova ed aspra battaglia, infatti, tra i prigionieri dei saraceni si annovera anche il duca di Montalbano:

Sinodoro, chiamato il duca Amone,
gli disse: "Per amor di tua figlia
poscia che noi siam giunti a questo passo,
ti sciolgo e libramente andar ti lasso.

Raccomandami a lei, digli ch'io porto
il suo nome scolpito in mezzo al core,
e ch'io l'amerò sempre e vivo e morto
dov'io mi troverò servo o signore,
e non amando certo avrei gran torto,
però ch'io ricevetti assai più onore
da lei stando in prigione in Montalbano,
ch'io non fei sciolto innanzi a Mambrìano".¹⁷²

Allo scontro successivo Bradamante scorge un soldato allo stremo delle forze, accerchiato dai nemici. Per il valore che dimostra le richiama alla mente l'immagine di Sinodoro ed egli è per l'appunto Carminiano, suo padre:

E al buon Carminian ritorneremo,
il qual si vede non pur sol discosto
a' suoi, ma fra nimici in modo scorso,
che spesso chiama e non trova soccorso.

Regger non si potea col suo Broffardo,
perché il morso di bocca gli era uscito;
pur sin che puote fece del gagliardo
per non parer manco degli altri ardito;
ma se l'aiuto fosse stato tardo
di Bradamante, lui era fornito,
chè già tratto gli avea l'elmo di testa,
quando ivi giunse quella dama onesta.

Visto ch'ebbe costei l'aspetto magno
di quel buon vecchio, gli parve vedere
Sinodor, del qual già fece guadagno
a Montealban fra le pagane schiere;

¹⁷² *Mambriano*, IX, 21-22.

e disse a' suoi: "Di voi molto mi lagno,
che preso tal baron contra il dovere
per esser stato alla battaglia forte,
voi cercavate di condurlo a morte."

E incontenente liberato l'ebbe;
dappoi il dimandò se per ventura
un giovane pagan conoscerebbe,
uomo gentile e di bella statura,
Sinodoro appellato, il qual potrebbe
equipararsi ad ogni altra creatura
quantunque gloriosa e degna fosse;
il che non poco il padre allor commosse.¹⁷³

Dalle parole utilizzate per descrivere il giovane saraceno e dall'effetto che queste hanno sul vecchio padre sembra proprio che la dama sia innamorata. Carminiano colpito dalla giovane si converte al Cristianesimo e chiede al figlio di fare altrettanto: si elimina così l'ostacolo religioso sulla strada della possibile unione. Ad alimentare ulteriormente l'attesa del pubblico concorre la sospensione della scena, infatti Bradamante richiamata dal clamore della battaglia se ne va e non fornisce ulteriori spiegazioni. Lo schema simmetrico proposto è qui giunto alla conclusione, da questo momento in poi l'autore gioca sulle aspettative dei lettori fino a ribaltarle.

Proprio dopo l'episodio dell'innamoramento si apre la lunga vicenda con Pinamonte che, coinvolgendo Bradamante, ne trasforma il personaggio, escludendo per lei qualsiasi possibilità di essere catturata nelle reti di Amore. Segue il passo macabro del finto cadavere di Rinaldo che tanto fa disperare la dama e solo al XXXII canto ella ha modo di ritrovare Sinodoro, ovviamente durante uno scontro.

E Sinodoro, più che mai bramoso
d'affrontar Bradamante, si scopriva
dinanzi a quella tutto baldanzoso,
e lei se gli mostrava ancor più schiva,
il che non poco il faceva star pensoso
vedendo che dagli altri non fuggiva,
anzi magnificando il nome greco
con gridi li eccitava a giostrar seco.

Pur seguì tanto che al fin la costrinse
a non potersi più da lui schernire,
là dove con parole gli dipinse
umanamente tutto il suo desire,
dicendo: "Cavalier, nessun mai vinse
giostra o battaglia per darsi al fuggire,
come fai tu; ma non pensar ch'io creda
che simil fuga da viltà proceda.

¹⁷³ *Ivi*, XIII, 14-17.

Degnati, cavalier, farmi sapere
la causa che ti induce e che ti move
a fuggirmi ogni volta e a non volere
che il valor tuo col mio quivi si prove:
se a sdegno m'hai, questo è contra dovere,
ch'in più giostre son stato qui e altrove,
e non trovai mai più fra il popol greco
se non tu che schivasse il giostrar meco.”

Rispose Bradamante: “Amico degno,
non pensar che per odio o per rancore
questo proceda, né per ira o per sdegno,
ch'io amo tanto il tuo quanto il mio onore;
però se del giostrar teco mi astegno,
abbi pazienza, e mostra il tuo valore
a chi quel non l'intende, ch'io lo intendo
prima che adesso, e so quanto è stupendo.

E per te stesso ciò confermerai
quando scoperto ti sarà il mio nome,
perché allor chiaramente intenderai
del fuggir mio la causa, il modo e il come;
ma questo effetto non sorgerà mai
fin ch'io non ho scarcate alquante some
che qua veggio venir, non già di paglia
ma d'uomini che veston piastre e maglia.”¹⁷⁴

Bradamante quindi sembra volersi sottrarre al duello con Sinodoro, evita persino di farsi riconoscere, non sapendo che lui è già conscio della sua identità e non ha altro desiderio che scontrarsi con lei, per dare prova del suo valore. La situazione è speculare a quella del primo incontro con il medesimo contesto guerriero; ma le condizioni non sono immutate: nel canto XXVIII Sinodoro si è innamorato della splendida Fulvia e si è unito in matrimonio con lei su consiglio di Orlando. Inoltre bisogna osservare che lo scontro non avviene in un campo di battaglia, ma durante una giostra e i due guerrieri fanno parte della medesima schiera. Gli elementi epici sono dunque sottoposti ad un progressivo abbassamento cui corrisponde un analogo calo nel campo dell'*eros*, palesato nell'atipico svelamento della guerriera:

Ma Bradamante che nel torneamento
s'era occultata al giovane decoro,
alzatasi in quel punto la visiera,
il salutò parlando in tal maniera:

“Ben possa star il mio diletto e fido
Sinodor, non amante ma fratello;
ben possa star colui che il nostro nido
cercò già di occupar come ribello;
Bradamante son io, contempla il grido!”

¹⁷⁴ *Ivi*, XXXII, 73-77.

Alla cui voce vòlto, il damigello,
poi che riconosciuta ebbe la dama,
lasciò il padre e i fratelli e ogni lor trama.

Tutto l'animo suo drizzò a costei,
ricordandosi ancor di quella immensa
cortesìa, che altre volte ebbe da lei,
ché un grato sempre al beneficio pensa.¹⁷⁵

Le parole della dama sono foriere di affetto fraterno e non di desiderio sensuale, inoltre è completamente assente la descrizione dello splendore del volto che fa innamorare all'istante. La reazione stessa di Sinodoro è di gratitudine e riconoscenza, priva di qualunque scintilla amorosa. È Astolfo che con malizia tenta di sobillare la moglie di Sinodoro, poiché annuncia a Fulvia che un grande scandalo sta avvenendo proprio sotto i suoi occhi, ma la dama lo riduce immediatamente al silenzio smentendo qualsiasi equivoco, in quanto sa che è abitudine presso i francesi scambiarsi un bacio.

E tu vuoi mo' biasimar, per parer buono
e per esser tenuto un santa Zita,
le cose che fra vui licite sono,
come s'io fossi di memoria uscita?
Lasciali pur bacciar ch'io gliel perdono,
e non mi tengo per questo schernita,
anzi ho piacer che il mio sposo e marito
sia da tal dama amato e riverito.¹⁷⁶

«Farne dichiarare l'esistenza da Astolfo, per poi vederne smascherare l'irragionevolezza, è di certo il metodo migliore per mettere definitivamente la parola fine alla relazione tra Bradamante e Sinodoro. È l'ultimo tassello di una mirata strategia da parte del Cieco per ritrattare il precedente

rapporto tra i due personaggi e far venir meno, nella mente dei lettori, ogni possibile associazione tra le sue intenzioni e quelle dell'*Inamoramento*.»¹⁷⁷

III. 4. 3. LA VISIONE DELL'AMORE: BRADAMANTE VOCE DEL CIECO

Il primo episodio in cui si vede chiaramente corrispondere al sesso femminile di Bradamante l'attribuzione di un ben preciso ruolo è al canto VI, quando l'eroina si scontra con il re Mambriano, il quale inveisce contro di lei scambiandola per il fratello.

¹⁷⁵ *Ivi*, XXXIV, 12-14.

¹⁷⁶ *Ivi*, XXXIV, 17.

¹⁷⁷ Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, cit., p. 568.

Rispose Bradamante: “Tu ti pensi
ch’io sia Rinaldo, e in grande error ti trovi;
donna son io, guarda come dispensi
le forze tue, e contra cui ti muovi;
vero è ch’io nacqui di quei propri sensi,
che generar Rinaldo, e se tu provi,
prima che trar mi possa dalla sella,
conoscerai com’io gli son sorella.”

Mambrián disse: “Se femmina sei
affrontati con meco a carne ignuda,
ché armato teco non combatterei,
perché ’l pugnar con donne è cosa cruda,
agli uomini dispiace ed agli Dei;
cerca pur che da noi Marte s’escluda,
e fa che nel teatro di Cupido
ci giungiamo ambedue col becco al nido.”¹⁷⁸

Le profferte del re saraceno non hanno bisogno di essere chiosate e di fronte alla richiesta di combattere in nome di Cupido si chiariscono tutti i precedenti doppi sensi. Bradamante sdegnata non risponde alle provocazioni con le parole, ma sferra all’impertinente un colpo nel mezzo del capo. Avendolo tramortito, lo incalza chiedendogli se ancora voglia scontrarsi con lei senza armatura. Mambriano risponde che di certo non la ama, palesando ulteriormente la bassezza dei suoi desideri, dal momento che nell’ottica del pagano la donna è un mero strumento per soddisfare il proprio istinto. La dama, pur offesa, non dimentica questo episodio e sembra farne tesoro per altre occasioni; in particolare all’altezza del canto XXXI, Bradamante usa la propria sagacia e il proprio fascino contro un soldato che sorveglia lei ed altri prigionieri cristiani. Il brutto si è infatti invaghito della bella guerriera e la importuna, perciò lei finge di acconsentire alle sue volgari richieste, lo conduce ammiccante in un boschetto appartato, luogo classicamente destinato agli incontri amorosi, e qui lo umilia, esigendo delle scuse, nonché la liberazione. Quando il saraceno rifiuta e tenta di prenderla con la forza, ella lo colpisce mortalmente, affermando così la propria superiorità fisica e morale. Già nei brevi episodi citati emerge chiaramente la visione che il poeta ha dell’amore: non più una forza nobilitante, centro e propulsore di tutte le azioni umane com’era in Boiardo, ma un *furor* istintivo che devia l’uomo e gli fa perdere la ragione.¹⁷⁹ L’amore diviene un sentimento contraddistinto dalla libidine e dall’insania e tale concezione non si percepisce solo per via implicita dalle azioni dei personaggi. Vi sono passi dedicati esclusivamente a dichiarazioni ed insegnamenti dell’autore, un esempio su tutti è costituito dai proemi, spazio per eccellenza riservato alle riflessioni morali; ma è in

¹⁷⁸ *Mambriano*, VI, 52-53.

¹⁷⁹ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 87.

particolare la figura di Bradamante a divenire portavoce della visione dell'autore attraverso le proprie battute: alla partenza dell'esercito di Carlo, allorché Rinaldo avanza delle allusioni circa il motivo per cui l'intraprendente sorella vuole partecipare alla nuova battaglia, lei risponde con una punta di malizia.

Bradamante, che avea il riposo a sdegno,
disse a Rinaldo: "Fratel mio diletto,
se repentina morte non mi atterra,
io vo' veder il fin di questa guerra."

Rinaldo motteggiando disse a quella:
"Colui che ha ingegno facilmente attinge
lo intrinseco del cuore a la favella:
tu di' che 'l fin de la guerra ti spinge
a prender l'arme: io dubito, sorella,
che 'l non sia Sinodor quel che costringe
l'animo tuo." Onde ella sorridendo
rispose al car fratel così dicendo:

"S'io ti rassomigliassi in ogni cosa,
come nell'armeggiar ti rassomiglio,
dubbio non è che la fiamma amorosa
mi condurrebbe a sì fatto periglio;
ma tu sai ben che sempre fui ritrosa
a Vener, da la qual vai per consiglio
sì spesso, che alla fida tua consorte
quasi ogni giorno fai le fusa torte."¹⁸⁰

Il paladino, che si sente «tocco / dove rotta e graffiata avea la schiena» (IX, 47), svincola velocemente la risposta e un così rapido cambiamento di discorso non fa che accrescere in Bradamante l'ilarità e nel pubblico la simpatia verso una dama così saggia, retta e arguta, capace di rispondere per le rime anche ai propri pari, dimostrandosi superiore nell'eloquio e nel comportamento. Ma la dama di Montalbano non è l'unica depositaria della morale dell'autore, dato che in questo ruolo di personaggio-cardine la accompagna Orlando: «dopo Boiardo essi sono, com'è ovvio, i due personaggi canonicamente legati all'amore [...] e questa condizione è destinata a radicalizzarsi nel *Furioso* [...]. Nel *Mambriano*, viceversa, essi sono i personaggi più lontani, i più refrattari al sentimento amoroso: lui, lungi dall'essere *innamorato*, è dedito solo alle armi e alla preghiera [...]; lei, donna guerriera di cui si innamorano amici e nemici e che tutti si aspettano di veder sconfitta da Cupido, esce di scena sola come l'abbiamo trovata».¹⁸¹ Non è un caso, dunque, se il Cieco affida a loro due delle riflessioni sentenziose sulla facilità con cui i cavalieri si innamorano:

¹⁸⁰ *Mambriano*, IX, 44-46.

¹⁸¹ Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, cit., pp. 555-556.

Orlando che ciò vede e se ne ride
incontra a Bradamante e dice: “Suora,
Rinaldo un giorno da amor si divide
e un altro più che mai si rinnamora;
e ben che tu ed io, persone fide,
alla salute sua cerchiamo ognora
di ritrarlo da questo van diletto,
esso non serva alcun nostro precetto.”

Rispose Bradamante: “El me ne duole,
però che quando l’uomo ha errato un pezzo
fra le tenebre scure, al chiaro sole
dovria ridursi poi e mutar vezzo,
e non coglier più spine, ma viole,
a ciò che il nome suo tornasse in prezzo;
ma ’l si vuol dir, e tu n’hai qualche indizio,
che il lupo perde il pelo e non il vizio.”¹⁸²

III. 4. 4. IL LATO COMICO DI BRADAMANTE: LA VICENDA CON PINAMONTE

L’opera del Cieco è caratterizzata da un forte sincretismo di generi letterari, tra i quali si distinguono il *corpus* novellistico, per via della fortuna che ha avuto presso i contemporanei e presso la critica, e il teatro, per la diffusione di questa forma d’arte testimoniata presso le corti estense e gonzaghesca, nonché per la pervasiva presenza di entrambi all’interno del poema. Le novelle sono in totale sette, raccontate da un narratore di secondo grado al pubblico costituito dai personaggi principali. «Tutti i racconti si articolano [...] come *exempla*, sia negativi che positivi, per dare voce ad un’unica visione del mondo, tesa a ricostruire una base morale in un mondo sempre più vicino al crollo».¹⁸³ L’esperienza del teatro, le cui tipiche strutture arricchiscono la trama epica del *Mambriano*, è inoltre una componente importante nella formazione dell’autore stesso, cui viene attribuita la *Comedia di Malpratico*. Di questa commistione offre un’eccellente analisi Martini,¹⁸⁴ che costituisce dunque la principale fonte di confronto per il seguente paragrafo.

L’episodio che riguarda Bradamante in virtù della sua estensione, che va dal canto XV al canto XVII, è ben più di una parentesi e si lega direttamente alla trama dell’opera, facendola passare dalla dimensione epica a quella cortese. In conclusione, al canto XIV giungono nel campo cristiano come ambasciatori Carminiano e Pinamonte, che chiedono una tregua. Quest’ultimo perde la testa per la bella sorella di Rinaldo, adempiendo in tal modo alla duplice funzione di concludere il canto tenendo alto l’interesse del pubblico, secondo il tipico uso canterino, e di

¹⁸² *Mambriano*, XXXIV, 34-35.

¹⁸³ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 189.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 208-215, 261-292.

preparare, d'altra parte, il terreno comico per il canto successivo. Il proemio del canto XV, dopo la *captatio benevolentiae* alla dea Venere, è interamente dedicato all'esposizione della tematica comico-amorosa:

Ch'io possa recitar l'altra tua guerra,
e dimostrar a chi è fuor del viaggio
in gioventù, che poi vecchiezza il serra
fra le sue reti con sì grave pondo,
che di sé lascia esempio a tutto il mondo.¹⁸⁵

La seconda ottava desta l'attenzione del pubblico, soprattutto di coloro che sono «fanciulli e vecchi», ribadendo ancora una volta l'argomento e invitandolo a contemplare, come se l'azione non fosse narrata, bensì mostrata: siamo dunque dinnanzi ad un vero e proprio prologo teatrale. La trama della vicenda è in sé semplice, ricorrente sia nella commedia classica che nella tradizione canterina romanzesca: Pinamonte, a tutti gli effetti un *senex* plautino dall'animo estremamente concupiscibile, si innamora della giovane Bradamante. All'inizio ciò avviene per fama e per bellezza, secondo le fasi tipiche dell'*amor de lonh*, ma successivamente il saraceno vuole concretizzare il sentimento, il che diviene impossibile per l'inconciliabile contrasto d'età tra i due personaggi. Il vecchio, nel perseverare testardamente il proprio obiettivo, diventa inevitabilmente oggetto di derisione agli occhi altrui, in quanto «i suoi desideri tardivi rompono l'ordine naturale delle cose».¹⁸⁶ È proprio questo scardinamento il motore della comicità che si prolunga tanto più, quanto più il pagano è convinto di poter conquistare la guerriera senza ricorrere a raggiri o inganni, ma si dichiara pronto ad affrontare qualsiasi prova, andando inevitabilmente incontro all'insuccesso. A bilanciare la figura dell'inappagato Pinamonte, vi è quella di Carminiano, saggio vegliardo che per riportare l'amico sulla retta via ricorre – inutilmente – anche alla novella esemplare. L'atteggiamento di Bradamante in prima battuta sembra accondiscendente:

Poi disse: “Io non son nata per uccidere
alcun che m'ami; e chi questo credesse
sarebbe in tutto fuori de la via:
amor vuol che chi ama amato sia.

Pinamonte ama, ond'esso amar si deve
per non disordinar l'umana legge;
anzi si strugge come al sol la neve,
biasmando ciò che senza amor si regge.
A me non è lo amarlo cosa greve,
ché ti qui nascon tutte le opre gregge;

¹⁸⁵ *Mambriano*, XV, 1.

¹⁸⁶ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 266.

ma perché amando il tempo invan non spenda,
voglio che il tutto chiaramente intenda.”

Così dicendo, per la mano il prese,
poi tutta onesta al lato gli si pose.¹⁸⁷

È da ammirare il contegno della dama la cui risposta è dettata dall'eleganza e dal rispetto delle leggi di Amore, ma è evidente che la sua docilità è dovuta al fatto di vedere in Pinamonte una categoria “debole”, proprio a causa dell'età. A ciò si aggiunge il commento sagace di Rinaldo che rende il pubblico complice di una consapevolezza superiore rispetto a quella che ha Pinamonte, aumentando così la derisione.¹⁸⁸ A questo ragionamento ben si collega l'offerta successiva: la dama non vuole abbandonare l'abitudine del matrimonio per duello, perciò propone una sfida irrinunciabile al vecchio saraceno, ma anziché concedergli un sol colpo, gli darà la possibilità di affrontarla in un'intera giostra. «L'adulazione prima e poi la possibilità straordinaria data solo a lui sono gli elementi che spingono lo sciocco a cadere nella beffa.»¹⁸⁹ Pinamonte non vede il trabocchetto e si dilunga in un iperbolico elogio della dama che attinge dal vocabolario lirico tradizionale, con l'immane esaltazione degli occhi dell'amata come fonte di forza e virtù per lui. Le parole stridono con l'età, l'anziano re è partecipe del proprio inganno e la dama, accomiatandosi, gioca al rilancio:

Bradamante per giunger legna al foco,
l'accompagnò più di duecento passi
fuor de le tende; e poi fermata un poco
disse: “Signor, l'è forza ch'io ti lassì:
doman ti aspetto armata in questo loco,
ove per noi giostrando mostrerassi
a i circostanti di ciascuna parte
quale è meglio seguir, Cupido o Marte.”

Risponder non gli pote Pinamonte
tanta fu la dolcezza che il sospinse;
dappoi più volte abbassando la fronte,
di bianco e di vermiglio si dipinse;
ma le fiamme tornorno in lui sì pronte,
che nel partirsi a Bradamante strinse
la mano; onde lei accorta di tal atto,
fra sé ridendo, disse: “Oh vecchio matto!”¹⁹⁰

La comicità della situazione si evince ora anche dai gesti: l'arrossire diviene quasi caricaturale, il gesto infantile di stringere la mano aumenta il contrasto tra amore e vecchiaia, ponendo allo stesso tempo il vecchio nella sopraccitata categoria “debole”.

¹⁸⁷ *Mambriano*, XXV, 17-19.

¹⁸⁸ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 272.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ivi*, XV, 29-30.

Troppo agitato per dormire, Pinamonte maledice la notte che lo separa così a lungo dalla bella dama. Non trovando pace si reca con largo anticipo nel campo destinato allo scontro, ma mentre aspetta l'ora stabilita cede alle stanchezze. La guerriera, che giunge e lo trova addormentato, diventa regista del nuovo scherzo ordito ai danni del vecchio che ella stessa conduce e posa sul suo letto, senza che egli si desti. Rinaldo esagitato vorrebbe tosarlo, ma per calmare gli eccessi del fratello interviene una Bradamante estremamente rispettosa, che prevede non più una derisione pubblica, ma «una recita eseguita nel ristretto spazio del suo padiglione», al fine di riportare alla ragione il re e equilibrare nuovamente l'ordine sociale, «senza che su di lui si scarichi tutto il riso e il ridicolo più feroci».¹⁹¹

Rispose Bradamante: “Noi dovemo,
fratel, per più rispetti riguardarlo;
primieramente vecchio il conoscemo,
e quanto a questo ognun dee venerarlo;
di Trebisonda è poi, come sapemo,
imperatore, e tu non puoi negarlo;
facciamli dunque un gioco sì onorevole,
che se a noi piace, a lui non sia spiacevole.”

Da tutti fu laudata Bradamante
come donna gentile e prudentissima.
Ben che 'l si convenisse a l'Africante
per tal difetto vergogna grandissima,
lei lo difese non come suo amante,
ché sempre fra le donne fu castissima,
anzi il fe' per rispetto de lo imperio
e per l'età non atta al vituperio.¹⁹²

Quando il malcapitato si risveglia, naturalmente smarrito, Bradamante gli racconta di avergli inferto, durante la giostra, un colpo così forte da avergli causato un malore e la perdita della memoria. Si aggiunge all'*impasse* letteraria una commedia nella commedia, ma nemmeno di fronte a questa evidente prova della sua debolezza Pinamonte ritratta il proprio sentimento; perciò Carminiano, suo fedele compagno, prova a farlo rinsavire narrandogli la storia del vecchio Agrisippo e della sua giovane consorte Lipomena, la quale fa la conoscenza dell'aitante Filomense. Non è difficile immaginare la trama della storia che presenta molteplici analogie con la vicenda comica: la figura del *senex*, la rottura dell'ordine sociale, il bacino lirico da cui i due innamorati attingono per le loro smacchevoli dichiarazioni, l'adulazione delle qualità muliebri sono speculari. Tuttavia Pinamonte non coglie l'insegnamento, perché troppo occupato a sottolineare le differenze tra la sua onesta amata e la perfida protagonista del racconto.

¹⁹¹ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 280.

¹⁹² *Mambriano*, XV, 55-56.

La vena comica di Cieco non è ancora appagata e l'autore sottopone il vecchio Pinamonte ad un ulteriore smacco. Alla scena volgare la bella dama non è presente, tuttavia un breve riassunto dell'accaduto si rende necessario al fine di proseguire con consequenzialità l'analisi del comportamento di Bradamante. Durante le danze che seguono un banchetto, Rinaldo ha cura di osservare come i giovani cavalieri indossino solo il farsetto, dileggiando l'imperatore di Trebisonda che balla tenendosi addosso la vesta. Il vecchio allora si spoglia, ma la sua camicia è troppo corta e i movimenti troppo concitati per celare nel riserbo le sue anatomie. Il sovrano ricoperto di vergogna fugge e si apparta sotto un pino, dove analizza attentamente il proprio comportamento ed ammette l'errore. «Confessando il proprio sbaglio, Pinamonte compie il primo passo verso il ritorno nella società»,¹⁹³ ma il gesto che stabilisce il suo riscatto è la riconsegna delle armi:

il caval, l'armatura, l'elmo e 'l scuto
gli appresentâr dicendo allegramente,
che Bradamante gliene fa un presente.¹⁹⁴

Riconoscendo che l'onta è ricoperta dalla grazia della dama che gli offre quel dono, il saraceno si riscatta. «Il vecchio imperatore è dunque recuperato e, per questo, gli vengono riconsegnati gli elementi, prima perduti, che lo connotano socialmente. L'amore che adesso prova non è più retto dal *furor*, dalla passione insana»,¹⁹⁵ ma inizia a configurarsi come devozione.

La definitiva redenzione avviene nel corso di una battaglia, quando Pinamonte, guidato ormai da un sentimento d'amore onesto e virtuoso, offre all'amata dapprima il suo destriero, e in seguito all'elogio intessuto da lei in merito alla sua insuperabile cortesia – forse non casualmente la stessa virtù di Ruggero che attrae Bradamante nell'*Innamorato* – tutta la sua armata. Il saraceno è divenuto vassallo della dama, a cui porge omaggi (il destriero) e sostegno militare. A guidarlo è ormai una *fides* così alta da sfiorare il tragico: infatti, il feroce Almerione giudica tale concessione un tradimento e trafigge Pinamonte con la lancia. Sentendosi morire, l'uomo invoca l'amata che accorre e, da vera combattente, vendica l'uccisione decapitando Almerione e, nella furia dell'attacco, molti dei suoi; solo in un secondo momento raggiunge l'agonizzante e lo battezza con le proprie lacrime. Bradamante supera il proprio *status* di algida guerriera, si eleva a vera paladina della cristianità, donna portatrice di salvezza. Ha raggiunto l'acme del suo personaggio, non resta molto altro da dire sul suo conto.

¹⁹³ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 290.

¹⁹⁴ *Mambriano*, XVII, 25.

¹⁹⁵ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 291.

III. 4. 5. L'ULTIMA SCENA DI BRADAMANTE: UN FINALE APPIATTITO

E in mezzo alle due mense sopraddette
poser quella di Fulvia, e intorno a questa
sederno tutte le compagne elette
de la regina con ghirlande in testa;
tra le quali fu Flora che gli stette
appresso sempre, mansueta e onesta,
e dopo lei Sofonilla galante,
Lidia, Fulgenzia, Albonia e Bradamante.¹⁹⁶

Siamo ancora ben lontani dalla conclusione del poema, eppure è qui che la penna del Cieco pone la parola “fine” alle gesta dell’eroina: durante un banchetto di corte a Piraga, dopo la giostra indetta da Orlando. La presenza di palchi e teatri, ornati da ghirlande fiorite, restituisce lo scenario di una festa rinascimentale, pensata e costruita alla perfezione. Il popolo all’esterno si intrattiene con giochi e acrobazie, mentre all’interno del palazzo la corte sfoggia le proprie gerarchie nel rituale festivo del banchetto.¹⁹⁷ La partecipazione femminile, cui viene dedicata un’intera ottava, inserisce la scena appieno nell’ambiente ludico-cortese. Un finale piuttosto inconsueto, che nulla ha a che vedere con il personaggio di donna-guerriera, con la sua personalità integerrima così ben delineata nel corso dell’opera, spiccatamente superiore a quella di tutte le altre dame che ne popolano le ottave. Bradamante viene riportata nell’alveolo degli *exempla* femminili positivi delineati da Martini, con Alda, Clarice e Fulvia. Le prime sono le mogli di Orlando e Rinaldo che all’interno della corte dimostrano tutta la loro perfezione composta da fedeltà, beltà, eleganza e moralità. Il personaggio di Fulvia inizialmente si colloca nel mondo della ventura, in qualità di conoscitrice delle arti magiche e mandante di una delle prove affrontate da Orlando. Ella viene gradualmente assimilata nella dimensione epica quando, essendo rimasta vedova, si dimostra una regina abile nel governo, magnanima con i prigionieri e misericordiosa con i feriti. A suggellare il quadro, previa benedizione del prode Orlando, vi è l’unione con il giovane Sinodoro che la rende «testimone quindi dell’amore-*fides*».¹⁹⁸ Vero è che l’essere una valorosa amazzone non sminuisce la nobiltà di Bradamante, «basti pensare, per esempio, alla virtù e alla gentilezza usate nei riguardi dei prigionieri, qualità che infatti affasciano l’altrettanto nobile Sinodoro, e al rispetto che ella porta al vecchio Pinamonte, quando vieta che lo scherzo fatto ai danni dell’anziano re pagano superi i limiti della cortesia. In

¹⁹⁶ *Mambriano*, XXXIV, 56.

¹⁹⁷ Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., p. 353-355.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 168-170.

ogni occasione Bradamante agisce attraverso la qualità fondamentale per la vita cortigiana: la grazia». ¹⁹⁹

Ma è necessario precisare che allinearsi alla corte non equivale all'essere fagocitata da essa: qui Bradamante si appiattisce, l'insegnamento morale in lei si è esaurito e la storia non ha più bisogno del suo personaggio, che viene quindi fatto cadere in un polveroso, per quanto idilliaco quadro generale. Quanto Agostini, nemmeno Cieco è in grado di darle il lustro che aveva lasciato presagire Boiardo e, di fatto, solo la genialità di Ariosto riuscirà in tale impresa.

¹⁹⁹ *Ibid.*

CAPITOLO IV

BRADAMANTE NELL'ORLANDO FURIOSO

IV. 1. INTRODUZIONE AL PERSONAGGIO

«Il mondo epico del *Furioso* è ancora quello dell'*Innamorato*. L'Ariosto trovò già compiuta l'opera creativa e non ebbe che a passeggiare in questo nuovo mondo. Però, quanto alla materia, se c'è un abisso tra il Boiardo e tutti i suoi antecessori, il *Furioso* non si presenta come una novità a chi conosca l'altro poema. [...] Il *Furioso* non continua l'*Innamorato*, sibbene *la materia dell'Innamorato*». ²⁰⁰ Con tale affermazione Rajna chiarisce il rapporto tra i due Orlandi: non una mera continuazione e non un'opera *ex novo*, il lavoro di Ariosto riprende le vicende dei personaggi, talvolta da un punto diverso rispetto a quello in cui erano state interrotte, sviluppando poi nuove storie. Ciò che cambia è la psicologia di donne e cavalieri: essi sono pur sempre quelli del ciclo carolingio, ma le mille avventure cui la fantasia dell'autore li sottopone ne ridisegna il carattere. Il cambiamento maggiore riguarda senza dubbio Orlando, che da integerrimo paladino diviene pazzo per amore, ma non è da meno l'evoluzione del personaggio di Bradamante, che si muove tra la dimensione marziale e quella domestica, fino a raggiungere nell'epilogo un'aurea sintesi tra le due. Alla figlia di Amone spetta un ruolo di primo piano all'interno del poema ariostesco: ella è controparte di Orlando e a rivelare ciò, anche ad un lettore inesperto, è certamente la sua più pervasiva presenza, a partire dai primi canti. Ella si mostra come un cavaliere ardito – si noti l'accento al verso 2 sui termini «sembiante» e «uomo», che ne definiscono l'esteriorità più degli aggettivi – e vuole salvare la bella Angelica dal «dolce assalto» che le tende Sacripante, guerriero saraceno:

Ecco pel bosco un cavallier venire,
il cui sembante è d'uom gagliardo e fiero:
candido come neve è il suo vestire,
un bianco pennoncello ha per cimiero.²⁰¹

Bradamante non sa che la regina del Catai sta fruttando il desiderio amoroso del moro per avere una guida, perciò affronta e atterra il cavaliere. Solo successivamente viene svelata la sua identità da un messaggero che la sta rincorrendo e chiede notizia di lei a chiunque incontri sul proprio cammino:

²⁰⁰ Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit., pp. 33-41.

²⁰¹ *Orlando furioso*, I, 60.

“Tu déi saper che ti levò di sella
l’alto valor d’una gentil donzella.

Ella è gagliarda, et è più bella molto;
né il suo famoso nome anco t’ascondo:
fu Bradamante quella che t’ha tolto
quanto onor mai tu guadagnasti al mondo.”²⁰²

Viene quindi descritto *in primis* il suo aspetto fisico, che all’apparenza è quello di un uomo e successivamente vengono riferite le sue doti – per altro già dimostrate dalle stesse azioni – e il suo nome. Si noti che il particolare dell’armatura non è un dettaglio meramente decorativo: essa infatti rivela l’identità del cavaliere allo sguardo altrui ed è in Ariosto, al contrario di Boiardo, uno specchio della condizione interiore del guerriero. Quella di Bradamante è completamente bianca, colore che simboleggia tradizionalmente la purezza.

L’identità della donna si completa nelle ottave del secondo canto, dove viene detta figlia di Amone e Beatrice, degna sorella di Rinaldo (II, 31) e ne viene specificato il desiderio, o meglio l’obiettivo che muove le sue azioni nel corso di tutto il poema: ritrovare il suo amato Ruggero (II, 32-33). In breve spazio si è delineato compiutamente il suo personaggio e rispetto alle varianti presenti nell’*Innamorato*, Ferretti coglie «nella regolarizzazione onomastica anche una rietimologizzazione arguta: accanto al *brando*, diventa ora più evidente la parola *amante*, che non *diamante*. Ariosto può così mettere in azione Bradamante in modo completamente diverso da Boiardo: [...] <la donna> usa ora la propria condizione di amazzone come il mezzo più efficace per conquistare l’amato e dare sfogo ai propri sentimenti amorosi. In forma paradossale ella porta sulle spalle l’intero universo cavalleresco preannunciato dal primo verso del poema».²⁰³ La *quête* di Bradamante si dipana nei quarantasei canti che compongono l’opera, è ciò che definisce il suo personaggio, la costante a cui si lega «il senso stesso della sua persona».²⁰⁴ La tecnica narrativa del “lascio-torno” si estende qui alla vicenda stessa, in particolare ai due progenitori estensi, che si ritrovano e si perdono più volte. Quanto accade è teso a evidenziare il carattere dell’eroina, la forza con cui affronta ogni ostacolo frapposto tra lei e Ruggero: se le vicissitudini sembrano modificarne i tratti peculiari o accentuare ora la dimensione femminile, ora eccessivamente quella guerriera, senza l’armonioso equilibrio che aveva caratterizzato la dama boiardesca, ciò si deve alla ricerca di un personaggio più complesso e completo, definito non da stereotipi, ma dalle sue stesse azioni. Il seguente capitolo non

²⁰² *Ivi*, I, 69-70.

²⁰³ F. Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell’Orlando furioso*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 3 (2008), p. 66.

²⁰⁴ C. Dini, *Ariosto: guida all’Orlando furioso*, Roma, Carrocci, 2001, p. 88.

accompagna dunque la trama del poema, ma accorpa e riordina le vicende della donna attorno ai termini dialettici: “tesi”, che riassume quanto riguarda l’aspetto guerriero; “antitesi”, che vuole essere un’analisi del lato muliebre dimostrato nei nove lamenti elegiaci e nel suo legame con l’amato; “sintesi”, ove si intende evidenziare la complementarietà dei due aspetti nella definizione del personaggio.

IV. 2. LA TESI: UNA GUERRIERA PER LE DONNE

Da quando il conte di Scandiano ha separato i due, Bradamante e Ruggero iniziano a cercarsi, l’una con costanza e ostinazione, l’altro con una certa leggerezza che muta nel corso del poema, offrendo, tra le tante storie, un vero e proprio romanzo di formazione. La *quête* della donna guerriero ha esito positivo, contrariamente a quella di Orlando, e i motivi di tale differenza sono due: innanzitutto il sentimento amoroso è ricambiato, nonostante i momentanei oblii di Ruggero che si distrae ora con Alcina (VII, 18-69), ora con Angelica (XI, 2-14); in secondo luogo i due amanti hanno un destino prefissato, necessario all’encomio della famiglia estense, già dal tempo dell’*Innamorato*. La forza di Amore – ancorché impareggiabile nel *Furioso* – si vede però messa a dura prova dagli ostacoli che Bradamante incontra: per quanto l’autore fornisca spesso indicazioni sul luogo in cui si trova la donna, come se volesse evidenziare ai lettori il suo itinerario spaziale, prevalentemente lineare e orientato verso un’inequivocabile meta,²⁰⁵ la dama trova numerosi impedimenti sul suo percorso e varie distrazioni che diventano digressioni, a volte quasi episodi a sé stanti di storie dentro la storia. Le complicazioni sono risolte con l’aiuto di una donna, nello specifico Melissa, Marfisa, Ippalca, e a modo suo potremmo inserire anche Beatrice nella lista delle aiutanti; mentre le digressioni che richiedono a Bradamante di scendere in campo hanno come oggetto delle donzelle in difficoltà, ovvero Angelica, Ullania (per due volte) e Fiordiligi. Nel poema di Ariosto, Bradamante non sguaina la spada per combattere con l’esercito di Carlo Magno contro gli infedeli saraceni, bensì per difendere alcune donne dalla prepotenza maschile. Il suo tipo di personaggio e l’epoca del racconto rendono l’arma e l’impresa cavalleresca gli strumenti più adatti all’espressione dei valori in cui crede ed è così che Bradamante si trova a combattere per le donne, anticipando manifestazioni di solidarietà femminile, se non vere e proprie rivoluzioni femministe.

²⁰⁵ M.Villa, *Tra “inchiesta” e “profezia”: Bradamante nel «Furioso»*, in «ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università statale di Milano», 3 (2001), p. 142.

IV. 2. 1. IL SALVATAGGIO DI ANGELICA

L'esordio della figlia di Amone nel poema segue di poco quello di Angelica: la prima è diretta verso il suo amato Ruggero, la seconda – si potrebbe dire – verso la sua libertà personale, intralciata però dalla bramosia che la sua bellezza suscita in mezza Francia e mezza Paganìa. Per entrambe le donne si tratta di una corsa con lo scopo di recuperare qualcosa precedentemente in loro possesso (effettivo o figurato che fosse), anche se è interessante notare come l'oggetto del desiderio sia inizialmente opposto, ovvero come si tratti per Bradamante dell'amore di un uomo, mentre per Angelica della propria libertà, cioè la liberazione dalle troppe attenzioni rivolte a lei. In ogni caso la ricerca delle due è ostacolata, anche se assai diversi sono i percorsi e le modalità con cui essa si svolge. Un così fitto intreccio di analogie e differenze scaturisce da un unico episodio in cui il contatto tra le donne è minimo, per non dire assente: transitando in un bosco la guerriera scorge Angelica sola con il malintenzionato Sacripante. La principessa del Catai necessita di una scorta e in cambio finge di offrire la propria virtù all'ardente saraceno, che, simulando benevolenza e accettazione, è in realtà deciso ad approfittare di lei. In questo gioco di doppio inganno e apparenza, nella sua simbolicamente candida armatura irrompe Bradamante a riportare l'ordine consueto delle cose: le damigelle vanno salvate, i manigoldi puniti. Ecco, in men che non si dica, Sacripante piombare a terra schiacciato dal peso del suo destriero e Angelica libera di fuggire (se volesse). L'incedere sicuro e autonomo della donna guerriero contrasta con le effimere fughe dell'avvenente principessa, che si trova addosso gli occhi di un uomo ad ogni passo, ed è evidente che Bradamante riesce a salvarla proprio perché, pur celandosi dietro un'apparenza maschile, è in realtà donna e non nutre alcun interesse verso di lei. Il seppur breve episodio suggerisce un ulteriore confronto: Bradamante ha atterrato il saraceno e fugge, mentre la fanciulla, pur essendo salva, si trattiene e conta ancora sull'aiuto di Sacripante. Inoltre è da notare che la cortesia di Bradamante è del tutto gratuita, tanto che la dama non si ferma nemmeno per essere ringraziata, a differenza di Sacripante che dimostra una «cavalleria» egoista»²⁰⁶ cercando nell'azione un ritorno personale. La riflessione può dunque ampliarsi fino a prendere in esame i due modi diversi di essere donna in un contesto cavalleresco: «se Angelica [nel corso del poema] si serve della magia per scostarsi dall'immagine convenzionale della femminilità, Bradamante ottiene un'autonomia simile e anche maggiore mascherando la sua identità femminile con l'armatura del paladino».²⁰⁷ In apertura quindi il poeta ci propone le due donne più importanti del poema, ai poli opposti della *quête* – cercata e cercatrice – che vengono

²⁰⁶ D. Shemek, *Dame erranti, Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, Mantova, Tre lune, 2001, p. 126.

²⁰⁷ *Ibid.*

a contatto per la prima e unica volta: «dos mujeres distintas, un mismo objetivo, [...] Angelica huye, Bradamante busca; pero ambas conciben las “realidades exteriores” como brutales alteraciones de sus sueños más íntimos, de sus anhelos de felicidad».²⁰⁸ Il primo episodio sembra dunque suggerire al pubblico femminile solo due possibilità, il binomio *fight or flight*, per non soccombere, come Ullania, alla logica maschile.

IV. 2. 2. RIPIANTARE LA GIUSTIZIA: ULLANIA

Nel viaggio verso Parigi, Bradamante incontra Ullania, «la più bella donna che mai vi fosse»,²⁰⁹ messaggera della regina dell'Isola Perduta (Islanda) che è accompagnata dai tre sovrani di Svezia, Norvegia e Gotia. I re sono in contrasto tra loro per la mano della donna, ma quest'ultima intende allargare la cerchia dei pretendenti. Ella ha infatti fortuitamente ritrovato uno scudo magico in un pozzo: ve l'ha gettato Ruggero all'altezza del canto XXII per disfarsi dell'arma che gli consentiva sì di vincere i duelli, ma con l'inganno. La regina intende ora farlo arrivare all'Imperatore Carlo affinché venga da lui consegnato al miglior cavaliere cristiano, che sarà quindi coinvolto in uno scontro con i tre pretendenti al fine di determinare chi sarà l'uomo degno di sposarla, il più valoroso al mondo. Bradamante con grande acutezza comprende fin da subito il potenziale rischio di una tale offerta:

Dietro non gli galoppa né gli corre
ella; ch'adagio il suo camin dispensa,
e molte cose tuttavia discorre,
che son per accadere: e in somma pensa
che questo scudo in Francia sia per porre
discordia e rissa e nimicizia immensa
fra paladini et altri, se vuol Carlo
chiarir chi sia il miglior, e a colui darlo.²¹⁰

L'incedere lento e cauto, la prefigurazione delle conseguenze, il ragionamento interiore sono tratti tipici della descrizione del saggio. Assorta in questi pensieri che si sommano al grave carico di quelli provocati dalla lontananza di Ruggero, l'eroina giunge alla rocca di Tristano: per via di una lunga vicenda chiunque giunga in quel castello deve conquistarsi il proprio alloggio attraverso un duello, mentre se si tratta di una donna è la bellezza a essere discriminante. Bradamante vi arriva, si scontra con i tre re e li vince; una volta entrata e levato l'elmo supera in

²⁰⁸J. E. Ruiz Domenech, *Bradamante, la immagine de la ambigüedad femenina*, in «Lingua e Stile, Rivista trimestrale di filosofia del linguaggio, linguistica e analisi letteraria», XXVI (1991), p. 206.

(Traduzione mia) «Due donne diverse, lo stesso obiettivo, [...] Angelica fugge, Bradamante cerca; ma entrambe concepiscono le “realtà esterne” come alterazioni brutali dei loro sogni più intimi, dei loro desideri di felicità».

²⁰⁹ *Orlando Furioso*, XXXII, 53.

²¹⁰ *Ivi*, XXXII, 60.

bellezza anche Ullania, quindi, secondo le regole, costei dovrebbe passare la notte all'addiaccio. Ma la guerriera, con un abile discorso, riesce ad ottenere una camera sia per se stessa che per l'altra donna, salvandola dall'umiliazione. In questo episodio Bradamante gioca abilmente con la categoria di "donna" e quella di "guerriero", riuscendo a legittimare il proprio ragionamento. Una tale osservazione è più adatta alla sintesi del personaggio, perciò l'analisi della vicenda viene postposta al quarto paragrafo: è sufficiente qui notare che la sorella di Rinaldo è, per l'appunto, intervenuta a favore di una donzella.

Dopo pochi canti la penna del poeta riserva alle due giovani un altro incontro: mentre Marfisa, Ruggero e Bradamante cavalcano verso il campo cristiano, si imbattono in tre donne che piangono e si disperano, sedute in una valle, nel folto del bosco. Le sventurate non osano alzarsi poiché le loro vesti sono state tagliate dalla cintola in giù, uno sfregio assai diffuso in epoca medievale.²¹¹ Barberi Squarotti nota che all'inizio della vicenda vi è la lode di Bradamante e Marfisa a cui il poeta dedica un'intera ottava (XXXVII, 24). Il «gran pianto» delle tre donne risuona dunque, in confronto alle imprese di queste, tanto più terribile e fragoroso:

«è il modo migliore per aggiungere ai racconti [...] una novità clamorosa, in questo caso sull'orlo dello scandalo, dell'osceno, per di più con la ben misurata alternanza di pianto e di sadismo, di descrizione delle donne vittime della violenza almeno nel taglio bizzarro e sprezzante delle gonne e del loro comportamento che sembra illogico e insensato. Il pianto e le parole di lamento fanno, all'inizio, pensare non a una richiesta d'aiuto, ma al rischio maggiore ancora delle donne di richiamare così l'attenzione di malintenzionati che vogliono fare loro ben più grave scorno e offesa. Ariosto, per stroncare il racconto da tale pericolo per le donne seminude, fa accorrere in loro aiuto due guerriere necessariamente aliene da ogni desiderio sessuale, Bradamante e Marfisa, e con loro Ruggero, legato dall'amore di una, dalla condizione di fratello dell'altra».²¹²

Sconcertati per il così palese sfregio, i tre cavalieri si fermano ed è proprio Bradamante a dimostrare maggior interesse e maggior partecipazione alla sofferenza delle donne. Non sono certo queste le prime donne ad essere così umiliate nel poema, basti pensare ad Angelica e Olimpia legate nude sugli scogli dell'isola Ebuda: per loro però non c'è bisogno di «nessun indugio narrativo prima di essere rivestite»,²¹³ a differenza delle tre donne la cui inusuale situazione turba le guerriere al punto che la necessità di una spiegazione precede qualsiasi azione.

Lo spettacolo enorme e disonesto
l'una e l'altra magnanima guerriera

²¹¹ Rajna trova traccia di tale infamia già negli scritti di Alberico da Romano, condottiero vissuto nella prima metà del Duecento. Vedi Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit., p. 423.

²¹² G. Barberi Squarotti, *Obbrobrio e trionfi o delle donne: Orlando furioso, XXXVII*, in «Studi per Gian Paolo Marchi», a cura di R. Bertazzoli, Pisa, ETS, 2011, p. 143.

²¹³ *Ibid.*

fe' del color che nei giardin di Pesto
esser la rosa suol da primavera.
Riuardò Bradamante, e manifesto
tosto le fu ch'Ullania una d'esse era,
Ullania che da l'Isola Perduta
in Francia messaggiera era venuta:

e riconobbe non men l'altre due;
che dove vide lei, vide esse ancora.
Ma se n'andarò le parole sue
a quella de le tre ch'ella piú onora;
e le domanda chi sí iniquo fue,
e sí di legge e di costumi fuora,
che quei segreti agli occhi altrui riveli,
che, quanto può, par che Natura celi.²¹⁴

[...]
Bradamante non vuol ch'Ullania peste
le strade a piè, ch'avea a piede anco fatte,
e se la leva in groppa del destriero:
l'altra Marfisa, l'altra il buon Ruggiero.

Ullania a Bradamante che la porta
mostra la via che va al castel piú dritta:
Bradamante all'incontro lei conforta
che la vendicherà di chi l'ha afflitta.²¹⁵

«La similitudine del rossore delle gote di Bradamante e di Marfisa e delle rose primaverili a Pesto nobilita liricamente il riconoscimento di Ullania e delle due damigelle, ed è calcolata contrapposizione fra il pudore delle due guerriere e la nudità “enorme” (fuori da ogni norma) e “disonesta” (fuori dall'onestà, dall'onore femminile) delle vittime di tale offesa».²¹⁶ Dunque è proprio l'eccezionalità del caso a turbare così tanto la guerriera di Montalbano, che prontamente decide di intervenire. Il gruppo giunge in un piccolo villaggio dove vengono accolti solo da donne, giovani e vecchie, che spiegano loro la *ratio* che presiede quei luoghi: lo spietato tiranno Marganorre ha perso entrambi i figli a causa della pazzia per amore e ora ha in odio il genere femminile, sicché vuole che esse vivano al confine dei suoi territori, impedendone qualsiasi contatto con i loro cari. Qualora vi fossero straniere che transitano, esse devono essere umiliate con il taglio della gonna se sono sole, uccise se accompagnate da uomini di scorta, i quali vengono imprigionati.

Così dicendo, le guerriere mosse
prima a pietade, e poscia a tanto sdegno,
che se, come era notte, giorno fosse,

²¹⁴ *Orlando Furioso*, XXXVII, 28-29.

²¹⁵ *Ivi*, XXXVII, 33-34.

²¹⁶ Barberi Squarotti, *Obbrobrio e trionfi*, cit., p. 145.

sarian corse al castel senza ritegno.²¹⁷

Arrivati al castello di Marganorre, i paladini sfogano tutta la loro ira e l'accento viene posto proprio sulle due guerriere:

Come il gran fiume che di Vesulo esce,
quanto più inanzi e verso il mar discende,
e che con lui Lambra e Ticin si mesce,
et Ada e gli altri onde tributo prende,
tanto più altiero e impetuoso cresce;
così Ruggier, quante più colpe intende
di Marganor, così le due guerriere
se gli fan contra più sdegnose e fiere.

Elle fur d'odio, elle fur d'ira tanta
contra il crudel, per tante colpe, accese,
che di punirlo, mal grado di quanta
gente egli avea, conclusion si prese.
Ma dargli presta morte troppo santa
pena lor parve e indegna a tante offese;
et era meglio fargliela sentire,
fra strazio prolungandola e martire.²¹⁸

Prendendo in esame il punto di vista di Bradamante l'ingiustizia è triplice, poiché ella non si scaglia solo contro un malvagio governo politico che attacca la giustizia, ma anche contro la misoginia del tiranno perpetrata contro l'indifesa Ullania, che è stata da lei già salvata in precedenza. Ad attaccare personalmente Marganorre è Marfisa, impetuosa guerriera che ancora non ha smorzato i toni aggressivi con cui l'aveva descritta Boiardo, ma si può notare che nella descrizione dello scontro sono decisamente le due guerriere ad emergere, mentre Ruggero viene posto in secondo piano. È lo stesso modo con cui Ariosto monta i versi a generare nel lettore questa impressione (corsivi miei):

Marfisa, la qual prima avea composta
con Bradamante e *con Ruggier* la cosa,
gli spronò incontro in cambio di risposta; (XXXVII, 100)

Con Marfisa la giovane di Francia
spinge a un tempo il destrier, *né Ruggier resta*,
ma con tanto valor corre la lancia, (XXXVII, 101)

e con fatica lo difeser quelle
magnanime guerriere e *Ruggier forte*; (XXXVII, 107)

Si aggiunga che le ottave 102-103 sono dedicate rispettivamente all'azione di Bradamante e di Marfisa, mentre il cavaliere non gode in questa sede di altrettanta visibilità. Nella foga

²¹⁷ *Orlando Furioso*, XXXVII, 86.

²¹⁸ *Ivi*, XXXVII, 92-93.

dell'azione la vendetta del popolo assume la connotazione di un linciaggio, frutto dell'eccesso d'ira, che colloca la fine del despota sullo stesso piano del suo esordio: «come smisurati sono stati gli atti del tiranno nell'oppressione, nella violenza, nella crudeltà e nell'esercizio del potere che non ha confini, [...] così sono enormi gli atti della vendetta».²¹⁹ L'equilibrio torna solo con l'imposizione di una nuova legge che completa così il processo di difesa del genere femminile iniziato alla rocca di Tristano: a governare siano le donne, gli uomini dovranno essere sottomessi al fine di allontanare una volta per tutte il male e la pazzia – rappresentati dagli squilibri di Marganorre e dei suo figli – da quei territori. Inoltre la regola, fatta incidere sulla stessa colonna su cui era precedentemente posta la legge misogina, è estesa anche ai forestieri che sono tenuti a rendere omaggio alle signore del posto. È allo scopo di dare alla norma ancora più autorità che essa viene stabilita in modo così solenne e che porta Marfisa a dichiararsi garante del suo rispetto, nonché giudice della buona condotta del popolo appena liberato (XXXVII, 117). Il metodo con cui ella intende punire la devianza prevede «fuoco e ruina» ed è decisamente barbaro, eppure ciò non stona nella conclusione dell'episodio, poiché la legge «delle due guerriere non è tanto giusta quanto rivoluzionaria: se il mondo è dominato dalla pazzia degli uomini, allora l'alternativa non può essere che dare il potere alle donne».²²⁰

IV. 2. 3. LA VENDETTA PER FIORDILIGI E ISABELLA

Subito dopo l'episodio della rocca di Tristano, si colloca la vicenda in cui Bradamante presta soccorso a Fiordiligi – già Fiordelisa in Boiardo – che ha dovuto abbandonare l'amato Brandimarte dopo lo scontro in cui Rodomonte l'ha fatto prigioniero. La dama cerca ora un valente cavaliere che possa vendicare il torto subito. Tra le due donne si stabilisce un'intesa, evidenziata dall'uso del medesimo aggettivo “sconsolata” che le definisce, giacché entrambe stanno soffrendo per un uomo:

La sconsolata amica di Ruggiero,
come quest'altra sconsolata incontra,
cortesemente la saluta, e poi
le chiede la cagion dei dolor suoi.²²¹

La ragione per cui la guerriera risponde alla richiesta della dama è il comprendere il profondo amore di Brandimarte e Fiordiligi, mentre ella si crede priva di una tale gioia, ritenendo Ruggero ormai perso per via di Marfisa. «La somma cortesia della guerriera sta nel fatto che, convinta del

²¹⁹ Barberi Squarotti, *Obbrobrio e trionfi*, cit., p. 149.

²²⁰ *Ivi*, p. 162.

²²¹ *Orlando furioso*, XXXV, 34.

tradimento di Ruggiero, si trova a difendere una donna che al contrario professa la fedeltà del marito». ²²² Giunta nei pressi del ponte ove il figlio di Ulieno affronta i passanti, Bradamante scorge le armi dei tanti cavalieri vinti e il sepolcro di Isabella. La vicenda di Rodomonte e Isabella si è conclusa al canto XXIX, ma si rende qui necessario un breve riassunto: dopo aver perso l'amata Doralice, il saraceno assume una connotazione negativa diventando più spregiudicato e crudele di quanto non fosse nell'*Innamorato*. Rivolge le proprie mire alla casta Isabella, che è però decisa ad entrare in convento, con lo scopo di preservare il proprio amore per l'ormai defunto Zerbino. Piuttosto che cedere all'irruenta passione amorosa dell'uomo la fanciulla, con un inganno, si fa uccidere proprio da lui, gettandolo in uno stato di pazzia disperazione. Rodomonte allora, nel vano tentativo di rimediare, le costruisce un mausoleo che adorna con le armi dei cavalieri che egli stesso combatte. Alla vista di quel luogo, Bradamante, che conosce la storia, non riesce a trattenere la propria ira e somma alla richiesta di Fiordiligi anche la vendetta per Isabella:

“Perché vuoi tu, bestial, che gli innocenti
facciano penitenza del tuo fallo?
Del sangue tuo placar costei convienti:
tu l'uccidesti, e tutto 'l mondo sallo.
Sí che di tutte l'arme e guernimenti
di tanti che gittati hai da cavallo,
oblazione e vittima più accetta
avrà, ch'io te l'uccida in sua vendetta.

E di mia man le fia più grato il dono,
quando, come ella fu, son donna anch'io. ²²³

Bradamante per la prima volta rivela fin da subito la sua identità femminile, poiché non si pone solo come paladina della giustizia, ma arricchisce il proprio valore militare con l'importanza di difendere Fiordiligi e Isabella, due donne che come lei hanno provato sulla propria pelle il dolore per la perdita dell'amato: «lo scontro con il pagano concilia dunque i doveri di cavaliere con le aspirazioni di Bradamante in quanto donna, che sentendosi tradita, priva di ogni conforto, preferisce la morte alla vita, per cui non teme la pericolosità dell'impresa». ²²⁴ Le due dimensioni sono ai suoi occhi perfettamente contigue e integrate tra loro, non vi è alcun dislivello; mentre è Rodomonte a separarle e giocare sull'identità rivelata con il significato dell'essere vinta:

Ma s'a te tocca star di sotto, come
più si conviene, e certo so che fia,
non vo' che lasci l'arme, né il tuo nome,

²²² Villa, *Tra "inchiesta" e "profezia"*, cit., p. 163.

²²³ *Orlando furioso*, XXXV, 42-43.

²²⁴ Villa, *Tra "inchiesta" e "profezia"*, cit., p. 163.

come di vinta, sottoscritto sia:
al tuo bel viso, a' begli occhi, alle chiome,
che spiran tutti amore e leggiadria,
voglio donar la mia vittoria; e basti
che ti disponga amarmi, ove m'odiasti.

Io son di tal valor, son di tal nerbo,
ch'aver non déi d'andar di sotto a sdegno.²²⁵

Come da tradizione, Bradamante non replica alle allusioni, ma si prepara allo scontro che vince facilmente grazie all'agilità di Rabicano e alla lancia d'oro di Argalia. La reazione di Rodomonte alla sconfitta è materia per un altro canto.

IV. 2. 4. LE AIUTANTI DI BRADAMANTE

Come detto, nei riguardi di Bradamante riveste la funzione di aiutante sempre una figura femminile: nello specifico, si trovano qui in questo ruolo tutte le tipologie di donna a cui la tradizione canterina – ma si potrebbe forse dire la letteratura in generale – riserva tale compito, ovvero la maga benevola, la guerriera, la fantesca e la madre.

Un posto in primo piano spetta a Melissa che soccorre l'eroina fin dalla prima difficoltà, allorché Pinabello di Maganza con l'inganno la fa cadere in una spelonca (II, 74-76). Invenzione puramente ariostesca, per quanto il nome si ritrovi nella letteratura greca,²²⁶ ella è descritta come una sacerdotessa antica che è «discinta e scalza, e sciolte avea le chiome» (III, 8), proprio come una pizia conosce in anticipo l'arrivo di Bradamante e attraverso simboli magici e invocazioni agli spiriti è lei a formulare la prima profezia di tutta l'opera. La scelta di collocare in questo punto la rivelazione è una *variatio* del *topos* della catabasi²²⁷ e d'altro canto questo è solo uno dei vaticini che la fata mostra, rendendo l'eroina depositaria privilegiata della conoscenza del proprio futuro: seguono, infatti, su esplicita richiesta della dama, la narrazione della progenie femminile degli Estensi (canto XIII) e la storia del cardinale Ippolito, narrata al canto XLVI poiché raffigurata sul padiglione di Cassandra, dono di nozze che la maga prepara per la coppia. È Melissa che mostra Ruggierino:

Vedi quel primo che ti rassomiglia
ne' bei sembianti e nel giocondo aspetto:
capo in Italia fia di tua famiglia,
del seme di Ruggiero in te concetto.²²⁸

²²⁵ *Orlando furioso*, XXXV, 46-47.

²²⁶ Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit., p. 130.

²²⁷ M. Marangoni, *L'apprendimento di uno sguardo: Bradamante alla ricerca di Ruggiero*, in «Schifanoia. Notiziario dell'istituto di studi rinascimentali di Ferrara», 17-18 (1997), p. 39.

²²⁸ *Orlando furioso*, III, 24.

La particolarità delle rivelazioni di Melissa si evince da pochi versi: innanzitutto la genealogia viene svelata ad una donna, non ad un uomo com'è tradizione; inoltre a parlare è una donna, delineando così per l'intera questione un'area di competenza esclusivamente femminile. Il tono stesso è inconsueto, poiché Melissa prima di accennare alla gloria e alle imprese della stirpe si preoccupa di sottolineare con dolcezza la somiglianza fisica che lega la madre al figlio. Anche la scelta lessicale merita attenzione, poiché la maga parla attingendo ad una sfera semantica che generalmente è riferita agli antenati maschili (corsivi miei): «o casta e nobilissima donzella, / dal cui ventre uscirà il *seme* fecondo / che onorar deve Italia e tutto il mondo» (III, 16) e ancora «del *seme* di Ruggiero in te concetto» (III, 24). Il risultato è che «the ambiguous treatment of a woman's engendering potential, set in a context that stages the woman as the receiver of a dynastic prophecy, creates an unprecedented image of female founder»²²⁹ che, se non ha l'esplicita intenzione di disturbare la narrativa patrilineare, come sostiene Stoppino, cionondimeno evidenzia l'importanza del ruolo della donna. A ciò bisogna aggiungere il fatto che anche Ruggero, nel corso del poema, ascolterà simili profezie, ma pur sempre in numero minore e con minor dovizia di particolari rispetto alla sua futura sposa.

A favore della premura usata da Melissa nei confronti di Bradamante, si noti come nel caso del primo presagio la maga voglia proteggere la donna dalle amarezze del futuro, cercando di nasconderle l'identità di due spiriti che paiono particolarmente tristi. Si tratta di Ferrante e Giulio d'Este, condannati per la congiura contro i fratelli, e il solo accenno alla loro storia commuove la fata che esorta l'ascoltatrice:

Di ciò dirti più inanzi non accade.
Statti col dolcie in bocca, e non ti doglia
ch'amareggiare al fin non te la voglia.²³⁰

Ella si propone dunque come «compagna e duce» per condurre Bradamante fuori dalla spelonca, verso il suo amato. Nel viaggio Melissa spiega come impadronirsi del magico anello rubato da Brunello e come aggirare gli incantesimi di Atlante. La creazione di questo personaggio è palesemente finalizzata al ricongiungimento dei due amanti: senza il ricorso alla magia non si sarebbero infatti risolte molte situazioni; il suo intervento tuttavia non si limita a istruzioni teoriche. Infatti sarà lei a recuperare Ruggero dall'isola di Alcina e ad ammonirlo per il suo comportamento (canto VII); lei a svelare all'eroina la logica che governa il castello di Atlante in

²²⁹ Stoppino, *Genealogies of Fiction*, cit., p. 123.

(Traduzione mia) «l'ambiguo trattamento del potenziale generatore di una donna, ambientato in un contesto che mette in scena la donna come il destinatario di una profezia dinastica, crea un'immagine senza precedenti del fondatore femminile».

²³⁰ *Orlando furioso*, III, 62.

cui Ruggero è nuovamente imprigionato (canto XIII); lei a trovare e ristorare Ruggero che vaga disperato per il bosco credendo d'aver ceduto per sempre la sua amata a Leone (canto XLVI). Al contrario di Atlante che cerca di sottrarre Ruggero al suo destino, Melissa aiuta Bradamante nel compierlo.

Altro sostegno per la figlia di Amone è Marfisa, che diventa compagna di viaggio naturalmente dopo la rivelazione del legame di sangue con Ruggero (XXXVI, 59). Pur appartenendo al medesimo cronotipo di personaggio, le due donne vengono descritte in modo diverso: con Villa è possibile notare come sia evidenziata in Marfisa la dedizione alla guerra e d'altro canto è la guerriera stessa a rifiutare il ruolo femminile, disprezzando il sentimento amoroso e ribadendo più volte la sua verginità. Entrambe sono sottoposte al confronto con figure classiche, ma di tipo diverso: «Marfisa è [...] paragonata solo alle donne guerriere della tradizione, Penthesilea, Camilla, Ippolita. Nel caso di Bradamante invece subentrano altri modelli presi dall'ambito mitologico, come Procne o Filomena o le eroine abbandonate, come Arianna».²³¹ Tali differenze hanno una giustificazione *ab origine*, come nota Mac Carthy: «Marfisa, Atlante affirms, was an orphan who was suckled by a lioness. She passed through her infancy without a human mother. How, then, [...] could she desire the traditional female roles of wife and motherhood? Marfisa's adult ambition to prove herself among men and not women in a direct consequence of her early formative years»;²³² Bradamante è invece cresciuta nell'ambiente tradizionale della casata di Chiaramonte e riceve un'educazione che la prepara al suo futuro, il riferimento alla sua famiglia torna più volte nel poema, così come la prefigurazione della dinastia estense di cui è progenitrice. Un'ulteriore differenza sta nel modo con i cui i personaggi si collocano nell'insegnamento morale che l'autore vuole impartire al pubblico: Marfisa non è proposta come un esempio da emulare, poiché utilizzando solo la forza per affermare la propria presenza rimane nel piano della fantasia; Bradamante, invece, con la sua discendenza è inserita nel piano della storia e con l'abilità dialettica dimostrata nell'episodio della rocca di Tristano diviene un modello per le dame rinascimentali, indicando loro una possibile via per affermare il ruolo della donna nella società.²³³ Queste disparità tra le guerriere si rivelano infine complementari ed è l'autore stesso a sancire tale sodalizio. Considerato che al canto XXXVI è stata rivelata la parentela tra Ruggero e Marfisa, leggiamo al canto XXXVII:

²³¹ Villa, *Tra "inchiesta" e "profezia"*, cit., p. 158.

²³² I. Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's Orlando furioso*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2007, p. 88.

(Traduzione mia) «Marfisa, afferma Atlante, era un'orfana che fu allattata da una leonessa. Ha attraversato la sua infanzia senza una madre umana. Come, quindi, [...] potrebbe desiderare i tradizionali ruoli femminili di moglie e madre? L'ambizione di Marfisa di mettersi alla prova tra gli uomini e non tra le donne è una diretta conseguenza dei suoi primi anni di formazione».

²³³ *Ivi*, p. 144.

Donne, io conchiudo in somma, ch'ogni etate
molte ha di voi degne d'istoria avute;
ma per invidia di scrittori state
non sète dopo morte conosciute:
il che più non sarà, poi che voi fate
per voi stesse immortal vostra virtute.
Se far le due cognate sapean questo,
si sapria meglio ogni lor degno gesto.

Di Bradamante e di Marfisa dico,
le cui vittoriose inclite prove
di ritornare in luce m'affatico;
ma de le diece mancanmi le nove.
Queste ch'io so, ben volentieri esplíco;
sí perché ogni bell'opra si de', dove
occulta sia, scoprir, sí perché bramo
a voi, donne, agradir, ch'onoro et amo.²³⁴

L'amazzone da questo momento affianca sempre Bradamante: nella vicenda del castello di Marganorre (XXXVII), al ritorno al campo cristiano (XXXVIII), nell'assalto contro i saraceni in cui le donne combattono fianco a fianco (XXXIX). In particolare, tale sinergia si nota in questo canto con l'equilibrio compositivo che Ariosto rende: dopo due strofe di introduzione, ove si paragonano le donne a levrieri scalpitanti perché tenuti al guinzaglio, conferendo alla scena un'atmosfera di attesa (10-11), la dodicesima ottava è esattamente divisa tra le azioni delle due, la tredicesima le ricongiunge nella prima metà, separandole con coppie di distici nella seconda:

Marfisa cacciò l'asta per lo petto
al primo che scontrò, due braccia dietro:
poi trasse il brando, e in men che non l'ho detto,
spezò quattro elmi, che sembrâr di vetro.
Bradamante non fe' minor effetto;
ma l'asta d'or tenne diverso metro:
tutti quei che toccò, per terra mise;
duo tanti fur, né però alcuno uccise.

Questo sí presso l'una all'altra fêro,
che testimonie se ne fur tra loro;
poi si scostaro, et a ferir si diero,
ove le trasse l'ira, il popul Moro.
Chi potrà conto aver d'ogni guerriero
ch'a terra mandi quella lancia d'oro?
O d'ogni testa che tronca o divisa
sia da la orribil spada di Marfisa?²³⁵

²³⁴ *Orlando Furioso*, XXXVII, 23-24.

²³⁵ *Ivi*, XXXIX, 12-13.

Completano la sequenza due ottave in cui attraverso un paragone con impetuosi torrenti montani si accostano nuovamente le guerriere. Il loro legame è dunque suggellato nell'azione in battaglia e si fa nel corso della storia più profondo: di fronte all'ennesima partenza di Ruggero, la disperazione di Bradamante trova consolazione nelle parole di Marfisa – che appare un po' impacciata in questo ruolo, ancorché efficace (XLII, 24-28); dopo il combattimento tra Ruggero, che veste l'armatura di Leone, e la dama è Marfisa a ricordare all'imperatore Carlo la promessa di matrimonio che i giovani si sono già scambiati, proponendo come soluzione uno scontro diretto tra il fratello e il figlio del sovrano dell'Impero Romano d'Oriente (XLV, 103-104 e 114). In seguito Leone, che viene a conoscenza grazie alla maga Melissa del sentimento tra l'amico e la sua promessa sposa, accompagna Ruggero, che ancora si cela sotto l'elmo, al campo, rivelando che è stato quel cavaliere a duellare con Bradamante per vincerne la mano in suo favore. Dinnanzi a tutta la corte «con tan'ira e tanto sdegno», Marfisa si propone di prendere il posto del fratello e combattere contro lo sconosciuto che avanza diritti sulla dama e vuol sorpassare in merito Ruggero (XLVI, 56-58). Gli animi si placano allorché Leone toglie l'elmo e mostra a tutti il volto dell'eroe. Manca solo la benedizione del padre per confermare l'unione, ma ciò che conta è il fatto che Marfisa sia disposta a prendere le difese degli amanti fino all'ultimo. L'immagine conclusiva che di lei il poeta ci consegna la vede ancora al fianco della progenitrice estense, mentre la aiuta nella vestizione del marito per il duello con Rodomonte che conclude il poema (XLVI, 110). Da nemica e potenziale rivale Marfisa diviene per l'eroina più che un'aiutante: braccio destro nel combattimento, ma anche spalla su cui piangere, fino alla difesa più strenua nell'ultimo canto quando l'amazzone propone di combattere in vece del fratello. Si potrebbe affermare che da un certo punto in poi ella assume sul suo personaggio anche il lato guerriero che in Bradamante sembra sbiadire.

Il personaggio di Ippalca unisce in sé due tipologie di donne-aiutanti che hanno un discreto rilievo nella letteratura: la nutrice e la serva. Ella è infatti figlia di Callitrefia, balia di Bradamante, e per evidenziare l'importanza che queste figure hanno basta solo ricordare l'anziana Euriclea, tra le poche a riconoscere Ulisse al suo ritorno ad Itaca. La fanciulla è detta «d'ogni secreto suo fida uditrice», ruolo che la fantesca spesso riveste nei confronti della *domina* – è sufficiente pensare all'immensa fortuna che questo schema avrà nella Commedia dell'Arte. Nel momento del bisogno il «miglior messo» è dunque Ippalca, il cui nome di origine greca significa “colei che conduce il cavallo”, ed è proprio a lei che Bradamante affida tra mille raccomandazioni un messaggio per Ruggero, predisponendo con cura per il suo viaggio un «buon destrier» (XXIII, 28-32). Da questa breve sequenza emergono i sentimenti che legano le due donne: una commistione di affetto e fiducia che si trovano rispecchiati anche nel rapporto tra

Bradamante e Beatrice, la madre che rende la guerriera figlia legittima di Amone nel poema ariostesco.²³⁶

Beatrice è una presenza sporadica, ma incisiva e carica di *pathos*, basta vederla all'arrivo della figlia a Montalbano:

Entrò la bella donna in Montalbano,
dove l'avea con lacrimosa guancia
Beatrice molto desiata invano,
e fattone cercar per tutta Francia.²³⁷

A modo suo vuol esserle d'aiuto quando appoggia il marito Amone nella scelta di Leone come futuro sposo, arrabbiandosi con Rinaldo per l'avventata promessa fatta a Ruggero: ella tenta solo di assicurare il miglior pretendente e confida nella comprensione di Bradamante. Tale fiducia si basa sull'educazione che ha impartito alla donna e al contempo sul profondo rispetto che ella dimostra verso la madre (XLIV, 41) e nei confronti dei genitori in generale, tanto che la deferenza verso di loro porta la fanciulla a non riuscire nemmeno a parlare in difesa del proprio amore. È a fin di bene se padre e madre conducono l'eroina a Roccaforte con l'intenzione di distrarla dal pensiero di Ruggero. Nella fortezza in riva al mare ella si sente come in prigione, anche se è senza guardia ed è per conciliare il pensiero di non abbandonare l'amato con quello di non disobbedire alla famiglia che «pur stava ubbidiente sotto il freno / del padre». In questo frangente la madre non è mai connotata negativamente, a differenza di Amone contro cui Rinaldo inveisce «posto il rispetto filial lontano». Per Bradamante affetto, stima e rispetto verso la madre sono valori imprescindibili. È sempre il padre a cedere la mano della figlia, infatti è solo con l'ostinato Amone che Leone deve insistere fino alla fine, mentre per la madre l'incoronazione di Ruggero costituisce il nulla osta:

Non è virtù che di Ruggier sia detta,
ch'a muover sì l'ambiziosa madre
di Bradamante, e far che 'l genero ami,
vaglia, come ora udir che re si chiami.²³⁸

²³⁶ Non così nel poema di Boiardo, dove non viene mai nominata la madre, pur essendo la fanciulla riconosciuta come sorella di Rinaldo e figlia di Amone. Si ricorderà inoltre che nella tradizione cavalleresca Bradamante era addirittura considerata figlia illegittima.

²³⁷ *Orlando furioso*, XXIII, 24.

²³⁸ *Ivi*, XLVI, 72.

IV. 3. L'ANTITESI: BRADAMANTE ELEGIACA

Bradamante sembra perdere l'aspetto di algida guerriera, che l'aveva connotata nella tradizione canterina, allorché si parli di Ruggero. Quando entra in scena il paladino saraceno ella si comporta proprio come una donna innamorata, lasciandosi trascinare da sentimenti sempre molto amplificati, nel bene e nel male. La storia dei due amanti non inizia nel *Furioso* esattamente dal medesimo punto in cui si era interrotta nell'*Innamorato*: «proprio nel riannodare le vicende di Orlando, Ariosto si esibisce in una delle sue geniali infrazioni, uno di quegli incantesimi, appunto, capaci di dare nuova spinta a una macchina narrativa di enorme complessità, bisognosa di energie fresche per riavviarsi. Sono tanti, lo sappiamo, i punti in cui la sutura dei due Orlandi non tiene, o sembra non tenere perfettamente»,²³⁹ perciò la dama non è con la bella Fiordespina, e Ruggero non è perso su una barca in mezzo al mare, ma i due sono comunque separati. Mentre l'eroina vaga alla ricerca disperata del suo uomo, costui incappa in una serie di incantesimi e trabocchetti che lo tengono lontano dagli occhi e dal cuore di lei: dalla rocca di Atlante all'isola di Alcina, Ruggero non è certo in pena. Ma è necessario procedere con ordine.

IV. 3. 1. BRADAMANTE INNAMORATA

La donna amata fu da un cavalliero
che d'Africa passò col re Agramante,
che partorì del seme di Ruggiero
la disperata figlia d'Angolante:
e costei, che né d'orso né di fiero
leone uscì, non sdegnò tal amante;
ben che concesso, fuor che vedersi una
volta e parlarsi, non ha lor Fortuna.

Quindi cercando Bradamante già
l'amante suo, ch'avea nome dal padre,
così sicura senza compagnia,
come avesse in sua guardia mille squadre.²⁴⁰

Al primo canto Bradamante atterra Sacripante, passando per il bosco e altrettanto velocemente tra i versi del poeta. Solo nel secondo canto Ariosto si prende lo spazio e il tempo per presentarla: i due aspetti che ne definiscono la figura sono la famiglia – il che sembra prefigurare il ruolo dinastico affidatole – e l'amore: in particolare sono i verbi a connotare contemporaneamente le azioni e lo *status* della donna, poiché il participio “amata” accostato al

²³⁹ C. Montagnani, *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit., pp. 51-52.

²⁴⁰ *Orlando furioso*, II, 32-33.

suo nome funge anche da attributo identificativo, mentre il gerundio “cercando” stabilisce una condizione che accompagnerà la dama fino alla conclusione del poema. La prima volta che i due si ritrovano e si vanifica l’incantesimo del castello di Atlante, la gioia è molta:

Al fin trovò la bella Bradamante
quivi il desiderato suo Ruggiero,
che, poi che n’ebbe certa conoscenza,
le fe’ buona e gratissima accoglienza;

come a colei che più che gli occhi sui,
più che ’l suo cor, più che la propria vita
Ruggiero amò dal dí ch’essa per lui
si trasse l’elmo, onde ne fu ferita.
Lungo sarebbe a dir come, e da cui,
e quanto ne la selva aspra e romita
si cercâr poi la notte e il giorno chiaro;
né, se non qui, mai più si ritrovarò.

Or che quivi la vede, e sa ben ch’ella
è stata sola la sua redentrice,
di tanto gaudio ha pieno il cor, che appella
sé fortunato et unico felice.²⁴¹

Il lessico è tipico della descrizione di un innamoramento, con il riferimento a occhi, cuore e unicità del sentimento, ma l’idillio è assai breve: Atlante infatti rapisce il giovane per mezzo dell’ippogrifo senza che la dama possa fare alcunché. Nonostante questa nuova e subitanea separazione, la *quête* di Bradamante – parallela a quella di Orlando – avrà un esito positivo: infatti quand’anche Ruggiero sia separato da lei, manifesta più volte il desiderio di ritornare (X 72, 97, 108), in linea con quel «di Bradamante cerca e de lei cura»²⁴² di cui ci aveva raccontato Boiardo. Mentre i due amanti sono distanti, la guerriera si fa spiegare dalla maga Melissa come aggirare gli incanti di Atlante e si nota come in tali ottave Bradamante faccia riferimento al giovane come al “suo Ruggier”, evidenziando attraverso l’aggettivo possessivo il loro legame (XIII, 45, 46, 53, 75). Non appena ella lo vede, cade l’attributo, come se la semplice vista fosse sufficiente a ristabilire la loro connessione. D’altronde nella struttura binaria tipica dei romanzi epici o cavallereschi è proprio la loro la coppia che Fedi, riutilizzando un’espressione di Ariosto (XXII, 31), definisce «la “bella coppia” per antonomasia»²⁴³, formata da coloro che, pur essendo destinati al matrimonio fin dal principio, devono necessariamente attraversare deviazioni e storie parallele prima di poter effettivamente stare insieme. Bradamante è perfettamente consapevole di

²⁴¹ *Ivi*, IV, 40-42.

²⁴² *Orlando innamorato*, III, VI, 33.

²⁴³ R. Fedi, *Coppie possibili e coppie impossibili nell’Orlando furioso*, in «*Le donne, i cavalieri, l’arme, gli amori*», *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, p. 122.

questo destino, fin dalla prima profezia che le viene fatta nel III canto, nella spelonca di Merlino, mentre Ruggero ha un percorso diverso. Egli deve sì aspettare il VII canto, un'attesa del tutto sostenibile guardando all'ampiezza del poema, ma soprattutto avrà, rispetto alla futura consorte, meno occasioni per sviluppare la pre-conoscenza della sorte a lui riservata: è Bradamante la depositaria ufficiale, fidata e in qualche modo più autorevole, dei vaticini sulla stirpe estense, mentre a Ruggero – eroe «finora privo di reale caratterizzazione» e «senza vissuto letterario»²⁴⁴ – viene concesso un margine di tempo maggiore, al fine di consentirne la maturazione, fino alla visione dei ricami sul padiglione di Cassandra (XLVI, 80-99).

Tutto ciò non toglie che la vicenda dei due giovani, per quanto innamorati (e si sa che *omnia vincit amor*), sia travagliata: sinteticamente potremmo dire che Bradamante – eccetto gli episodi in cui combatte per difendere le donne – trascorre gran parte della storia a cercare con tenacia Ruggero, affrontare magie per liberarlo e aspettare che lui torni da lei; mentre il paladino saraceno si lascia divorare dai dubbi, segue ora il proprio dovere e dunque l'esercito di Agramante, ora il proprio desiderio – la cui destinataria non è sempre ed unicamente la bella figlia di Amone.

Proprio su questo aspetto Ariosto sembra chiudere un occhio, invitando anche il pubblico a perdonare le temporanee distrazioni del giovane eroe, «come se autore e personaggio condividessero le stesse ragioni»:²⁴⁵

La bella donna che cotanto amava,
novellamente gli è dal cor partita;
che per incanto Alcina gli lo lava
d'ogni antica amorosa sua ferita
e di sé sola e del suo amor lo grava,
e in quello essa riman sola sculpita:
sí che scusar il buon Ruggier si deve,
se si mostrò quivi incostante e lieve.²⁴⁶

Se nel caso dell'avventura con Alcina è Bradamante stessa a giustificare tacitamente Ruggero, poiché sviato con la magia, per i pensieri che l'eroe rivolge alla principessa del Catai serve una difesa più forte, che attinga all'*auctoritas* classica:

Qual raggion fia che 'l buon Ruggier raffrene,
sí che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e commodo boschetto?
Di Bradamante più non gli soviene,

²⁴⁴ Montagnani, *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, cit., p. 53.

²⁴⁵ M. C. Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 3 (2008), p. 31.

²⁴⁶ *Orlando furioso*, VII, 18.

che tanto aver solea fissa nel petto:
e se gli ne sovien pur come prima,
pazzo è se questa ancor non prezza e stima;

con la qual non saria stato quel crudo
Zenocrate di lui più continente.²⁴⁷

A questi episodi movimentati di Ruggero si contrappone la stasi fisica e psichica della donna: infatti quando ella riceve nella sua *quête* un segnale di rinforzo positivo, che si concretizza prima nella lettera con cui il paladino annuncia il suo arrivo in capo a venti giorni (XXX, 78), poi nell'accettazione da parte dell'Imperatore del duello per determinare lo sposo (XLIV, 68-71), si placa la sua azione ed ella si inserisce nella dimensione dell'attesa. Tale aspetto è particolarmente significativo, poiché consente all'autore un'introspezione psicologica maggiore: «lo sviluppo della dimensione femminile, che era assente nella figura tradizionale della donna-guerriero, è quindi strettamente correlato, in Bradamante, all'approfondimento dell'interiorità oltre i *cliché* tradizionali. Ne deriva una complessità psicologica che è assente negli altri cavalieri, proprio perché la vicenda amorosa rimane molto più interiorizzata, rispetto, per esempio, alle manifestazioni di Orlando folle, tradotte in azioni distruttive».²⁴⁸

IV. 3. 2. BRADAMANTE FOLLE

Dopo l'estenuante attesa, il mancato soddisfacimento delle aspettative conduce l'eroina alla pazzia ed è questa la medesima causa della follia del conte Orlando. Diversi sono però i procedimenti e gli esiti: Bradamante, letta la lettera in cui Ruggero le promette di essere di ritorno in massimo venti giorni, inizia ad aspettare, «e passò intanto / il termine aspettato da lei tanto. / Il termine passò d'uno, di dui, / di tre giorni, di sei, d'otto e di venti».²⁴⁹ Si apre allora uno dei più lunghi lamenti della dama, che verranno presi in esame nel paragrafo seguente, e nella gelosia che ella manifesta la svolta decisiva è rappresentata dall'arrivo di un cavaliere guascone che le riporta la notizia – falsa – delle imminenti nozze tra Marfisa e Ruggero.

Proprio qui sta lo scarto tra l'insanabile squilibrio del conte e la furia della dama: «se il tradimento di Ruggero è frutto di dicerie, reale è invece l'unione di Angelica con Medoro»,²⁵⁰ perciò l'errore di Bradamante consiste nello scambiare la fantasia con la realtà. Al contrario Orlando nega progressivamente ciò che è avvenuto e che si concretizza man mano sotto i suoi occhi: le scritte sugli alberi e sulle pareti della grotta, il racconto del pastore, fino all'ineluttabile

²⁴⁷ *Ivi*, XI, 2-3.

²⁴⁸ Villa, *Tra "inchiesta" e "profezia"*, cit., p. 148.

²⁴⁹ *Orlando furioso*, XXXII, 16-17.

²⁵⁰ Dini, *Guida all'Orlando furioso*, cit., p. 59.

prova del bracciale. Quando il contatto con la realtà si fa brusco e palese Orlando impazzisce, mentre Bradamante rinsavisce. Dunque se «la passione di Orlando per Angelica ha uno svolgimento tutto solitario, cresce e dilaga nello spazio chiuso della mente, là dove nascono le fantasie e i sogni e i pensieri possono trasformarsi in ossessioni»,²⁵¹ al contrario la donna «non si costruisce delle difese razionali, ma è portata a riflettere sulla propria condizione e in modo opposto finirà per abbracciare l’“opinione” del volgo, credendo al guascone e negando la propria fiducia nell’amato, fondata sull’“esperienza” degli accordi presi con Ruggero e delle promesse di quest’ultimo». ²⁵² Per entrambi l’autore ci presenta la medesima reazione, un dolore incontenibile che il personaggio tenta di far tacere, senza riuscirvi:

Celar si studia Orlando il duolo; e pure
quel gli fa forza, e male asconder pòllo:
per lacrime e suspir da bocca e d’occhi
convien, voglia o non voglia al fin che scocchi.²⁵³

E senza disarmarsi, sopra il letto,
col viso volta in giù, tutta si stese,
ove per non gridar, sì che sospetto
di sé facesse, i panni in bocca prese;
e ripetendo quel che l’avea detto
il cavalliero, in tal dolor discese,
che più non lo potendo sofferire,
fu forza a disfogarlo, e così a dire.²⁵⁴

Bradamante è colma «di gelosia, d’ira e di rabbia» e anche nel caso di Orlando il dolore passa rapidamente all’odio: la differenza sta però nella consapevolezza interiore che consente alla guerriera di superare autonomamente il momento di crisi. Tale coscienza è resa palpabile nell’armatura, che è il segno dell’identità cavalleresca e diviene ora il simbolo del possesso delle proprie capacità: la guerriera non disarmandosi evita di perdere completamente il contatto con la realtà ed è proprio questo ad impedirle il suicidio, conducendola verso propositi diversi; invece il conte scaglia lontano da sé ogni arma, disgregando in tal modo la psiche e l’individualità del proprio personaggio. Inoltre si osservi che il contesto dei due brani è antitetico: Bradamante sfoga la propria disperazione in un ambiente che connota tipicamente la dimensione femminile, la camera da letto, un luogo privato e protetto che le consente di approfondire, scavare ed esternare i propri sentimenti in tutta sicurezza, ovvero salvaguardando il suo onore; mentre la scenografia della follia di Orlando è il bosco e a questo terribile spettacolo assistono dei pastori.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Villa, *Tra “inchiesta” e “profezia”*, cit., p. 153.

²⁵³ *Orlando furioso*, XXIII, 121.

²⁵⁴ *Ivi*, XXXII, 36.

La guarigione di Bradamante è per tali motivi più rapida e assai più semplice, non c'è bisogno di recuperare il suo senno sulla luna, giacché quando la donna si presenta nuovamente in pubblico agisce secondo le convenzioni del ruolo che ella riveste, quello di cavaliere, incanalando la propria ira nelle regole cortesi del duello con cui intende sfidare Marfisa. Ancora una volta l'armatura media il suo rapporto con l'esteriorità e se prima il suo colore era il bianco, ora la donna sceglie una sopravveste diversa, descritta in un'intera ottava:

Era la sopravveste del colore
in che riman la foglia che s'imbianca
quando del ramo è tolta, o che l'umore
che faceva vivo l'arbore le manca.
Ricamata a tronconi era, di fuore,
di cipresso che mai non si rinfranca,
poi c'ha sentita la dura bipenne:
l'abito al suo dolor molto convenne.²⁵⁵

Non è questo il primo luogo del poema in cui si utilizzano metafore vegetali: la foglia ora ingiallita indica la perdita della speranza, tradizionalmente verde, in pieno accordo con il sentimento della dama che pensa di essere tradita. Inoltre il fatto che sia imbiancata perché staccata dal ramo potrebbe alludere alla verginità appassita, poiché non colta. Il desiderio suicida provato in precedenza dalla donna si trasferisce sull'iconografia del cipresso: l'albero rimanda al mondo dei morti in diverse culture, ma si aggiunga a ciò il fatto che la pianta è qui raffigurata sfrondata, ed è nota sin dall'antichità la sua proprietà di non rigenerarsi. Sempre sul piano vegetale si colloca un altro particolare: Orlando preso dal *furor* sradica un pino (XXIII, 134), mentre per Bradamante il cipresso «risulta connesso anche alla guarigione dalla gelosia. Infatti un boschetto di soli cipressi, *unicum* in tutto il poema ed estraneo al gioco di variazioni che caratterizza il *locus amoenus*, circonda l'avello di Atlante e fa da sfondo all'episodio dell'agnizione tra Marfisa e Ruggero»²⁵⁶ che pone fine all'insana gelosia dell'eroina.

IV. 3. 3. BRADAMANTE DISPERATA

Pur attraversando e superando ogni sorta di difficoltà, dalla sua prima apparizione fino all'ultima, a nessun personaggio del poema è concesso un così ampio spazio di lamentazione tanto quanto ne è riservato a Bradamante, di cui si leggono ben nove lamenti. La fortuna che ebbe questo aspetto del personaggio è testimoniata dalla circolazione autonoma e dalla riscrittura che fu fatta delle sue parentesi elegiache: basti citare il *Lamento di Bradamante cavato dal libro*

²⁵⁵ *Ivi*, XXXII, 47.

²⁵⁶ Villa, *Tra "inchiesta" e "profezia"*, cit., pp. 155-156.

dell'*Ariosto al suo canto e tradotto in lingua bolognese* di G. C. Croce, apparso postumo nel 1617. La donna non è certo un personaggio inossidabile e i critici sono concordi nel riconoscere in lei una commistione non inconciliabile di epica ed elegia, concentrata soprattutto nella seconda parte dell'opera, ove l'eroina percorre strade «meno virgiliane e più ovidiane e boccacciane».²⁵⁷ La mescolanza di generi è ben spiegata da Ferretti: «Ariosto tiene momentaneamente in ombra il profilo virgiliano di Bradamante per poi farlo riaffiorare e abbinarlo a quello ovidiano di eroina abbandonata, ma senza che i due aspetti, contraddittoriamente, si neghino a vicenda. Se la funzione epica di cercatrice sembra, in un primo tempo, ostacolata dalla nuova identità elegiaca, dopo qualche indugio, infatti, questa seconda identità si rivela la necessaria evoluzione della prima.»²⁵⁸ Il tutto serve, inoltre, per chiudere le trame aperte nella prima metà dell'opera.

Ciò che rende Bradamante particolarmente femminile, fino a creare una certa dissonanza tra questo suo lato e il carattere da guerriera, è l'abbandono totale ai propri sentimenti che in simili episodi la contraddistingue. Un'analisi dettagliata di ognuno dei nove lamenti sarebbe banale e ripetitiva, perciò ci limiteremo a prenderne in considerazione i tratti salienti.²⁵⁹ Uno di questi è indubbiamente l'invocazione all'amato che, nei monologhi in cui la donna non è esplicitamente adirata con lui, vediamo farsi insistente e querula:

- | | |
|--|--------------|
| [...] Ruggier, che più non torni? Ohimè! Ruggiero, ohimè! | (XXX, 81-82) |
| O mio Ruggiero, e ch'a nuova speranza, a desir nuovo, a nuovo amor mi doni? | (XLIV, 42) |
| Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio | (XLIV, 61) |
| Deh torna a me, Ruggier, torna, e conforta | (XLV, 35) |
| Deh, Ruggier mio (dicea), dove sei gito? | (XLV, 97) |

Spesso ricorrono anche le domande retoriche, interrogativi vani, che aumentano il dubbio e vengono lasciati cadere tra le lacrime:

Dunque fia ver (dicea) che mi convenga
cercare un che mi fugge e mi s'asconde?
Dunque debbo prezzare un che mi sdegna?
Debbo pregar chi mai non mi risponde?

²⁵⁷ F. Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'Orlando furioso*, in «Lettere italiane», LXII (2010), p. 29.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ I lamenti della donna si trovano in XXX, 81-83; XXXII, 18-25 e 37-43; XXXIII, 62-64; XXXVI, 32-34; XLIV, 41-47 e 61-66; XLV 31-39 e 97-101; a questi Ferretti aggiunge XXIII, 7 (*ivi*, p. 35).

Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna? (XXXII, 18)

Crudel, di che peccato a doler t'hai,
se d'uccider chi t'ama non ti penti?
Se 'l mancar di tua fé sí leggier fai,
di ch'altro peso il cor gravar ti senti?
Come tratti il nimico, se tu dai
a me, che t'amo sí, questi tormenti? (XXXII, 40)

Perch'or non ode e vede il senso desto
quel ch'udire e veder parve al pensiero?
A che condizione, occhi miei, sète,
che chiusi il ben, e aperti il mal vedete? (XXXIII, 62)

Dunque bacciar sí belle e dolce labbia
deve altra, se bacciar non le poss'io? (XXXVI, 33)

Significativa è la reiterazione di gesti e parole – quest'ultima basata sul gioco dei chiasmi e amplificata dall'iperbole – che evidenzia l'incertezza, tipica di un momento in cui si perde il controllo, si stenta a capire la situazione e ripetendo si cerca conferma in una versione definitiva:

Baciò la carta diece volte e diece
[...]
Lesse la carta quattro volte e sei,
e vòlse ch'altretante l'imbasciata
replicata le fosse da colei
che l'una e l'altra avea quivi arrecata,
[...]
“Ohimè! Ruggiero, ohimè! Chi aría creduto
ch'avendoti amato io più di me stessa,
tu più di me, non ch'altri ma potuto
abbia amar gente tua inimica espressa?
A chi opprimer dovresti, doni aiuto:
chi tu dovresti aitar, è da te oppressa.
Non so se biasmo o laude esser ti credi,
ch'al premiar e al punir sí poco vedi.”
[...]
Dicea la donna al suo Ruggiero absente
queste parole et altre, lacrimando,
non una sola volta, ma sovente.²⁶⁰

Di abile ripresa è la proposta di *topoi* della disperazione, individuati da Franceschetti soprattutto all'interno del XXXII canto, oltre che nel monologo dell'eroina anche nel contesto che Ariosto ci descrive, e messi in relazione soprattutto con la *Fiammetta* e il *Filostrato* di Boccaccio, ma anche con le elegie di Ovidio e Propertio: è il tema del “giorno che non passa” (10-11), della “contemplazione impaziente dell'alba” (13), della “falsa speranza” (14) alimentata dalla

²⁶⁰ *Orlando furioso*, XXX, 79-84. Ma per un gioco simile si può vedere anche l'ottava 36 del canto XLV.

contemplazione della campagna circostante da un luogo elevato, del “falso riconoscimento” (15) e del “ritorno mancato” (17).²⁶¹

Una citazione più spiccatamente ovidiana è l’orazione giudiziaria fittizia che Bradamante pronuncia nel momento di maggior rabbia: le accuse di ingratitudine e perfidia si rivolgono contro sé stessa (18), poi contro Ruggero detto altiero e crudele (19), infine contro Amore che si nutre in abbondanza di quelle lacrime e dei sospiri degli amanti che ritroverà anche Astolfo sulla luna (20). L’eroina necessita quindi di un capro espiatorio concreto, perciò si scaglia contro i suoi «femminil sensi» e la «somma beltà» di Ruggero, connubio funesto che annulla qualsiasi resistenza (22), contro Melissa e Merlino con le loro profezie (23-24) e di nuovo contro l’uomo che l’ha facilmente ingannata (37-43). Nel momento della battaglia la guerriera traduce in azioni i temi di morte e distruzione che hanno caratterizzato i suoi monologhi dal canto XXXII al XXXVI: il duello che ella stessa ha proposto, sotto le mura di Arli, con l’obiettivo di affrontare Ruggero, diventa uno scontro che coinvolge entrambi gli eserciti. Nel momento in cui si trova a combattere direttamente con l’amato la guerriera però ha un cedimento: nonostante tutto, ella lo ama ancora profondamente, perciò sfoga la propria ira in altre uccisioni, mentre il paladino la insegue chiedendole inutilmente delle spiegazioni. Queste brusche alternanze di *odi et amo* sono rappresentative del ventaglio di sentimenti che esibisce Ariosto nei lamenti della donna, ed è sufficiente riportare solo due ottave dell’intero episodio per notare la forte contrapposizione:

Lo riconosce all’aquila d’argento
c’ha nello scudo azzurro il giovinetto.
Ella con gli occhi e col pensiero intento
si ferma a contemplar le spalle e ’l petto,
le leggiadre fattezze, e ’l movimento
pieno di grazia; e poi con gran dispetto,
imaginando ch’altra ne gioisse,
da furore assalita così disse:

“Dunque baciár sí belle e dolce labbia
deve altra, se baciár non le poss’io?
Ah non sia vero già ch’altra mai t’abbia;
che d’altra esser non déi, se non sei mio.
Più tosto che morir sola di rabbia,
che meco di mia man mori, disio;
che se ben qui ti perdo, almen l’inferno
poi mi ti renda, e stii meco in eterno”.²⁶²

Dall’agnizione di Marfisa in poi, Bradamante, di nuovo separata da Ruggero, abbandona qualsiasi accenno alla perfidia e all’odio: i suoi lamenti divengono quelli di una donna lasciata

²⁶¹ Ferretti, *La follia dei gelosi*, cit., pp. 30-33.

²⁶² *Orlando furioso*, XXXVI, 31-32.

sola, in balia delle decisioni di genitori troppo rispettati per essere contraddetti. Il carattere fortemente lirico della seconda metà dei monologhi si desume dalle immagini evocate: la donna si identifica con uno scoglio resistente a venti e onde, si dichiara pronta alla fedeltà eterna e con una coppia di *adynata* convenzionali dichiara i suoi sentimenti immutabili (XLIV, 61-62). Ancora, ci dice che il nome dell'amato è scolpito nel suo cuore e «il concetto è rafforzato da una rassegna di materiali – avorio, gemme, pietre dure e marmo – che con il diamante e con il cuore condividono la resistenza all'intaglio e l'impossibilità di essere modellati in una nuova figura»²⁶³ (XLIV, 65-66). Il lamento del canto XLV è costruito attorno all'immagine della luce: l'amato viene paragonato addirittura al Sole che porta calore e vita in primavera, stagione in cui rifiorisce la natura e l'amore dei giovani. A rimarcare questa infelice condizione concorre il paragone mitico-bucolico con Procne e Filomena, tramutate rispettivamente in rondine e usignolo, e con la tortora che ha perduto la compagna: le figure, poste a pochi versi di distanza in un gioco colto tra significante e significato, giustificano come *exempla* la disperazione della dama. La stessa compartecipazione della natura si trova in chiusura al controcanto di Ruggiero, che si lega all'ultimo lamento di Bradamante, quando i due amanti sono convinti di aver combattuto l'ultimo duello che ha consegnato il loro amore nelle mani di Leone:

Se Ruggier qui s'affligge e si tormenta,
 e le fere e gli augelli a pietà muove
 (ch'altri non è che questi gridi senta
 né vegga il pianto che nel sen gli piove),
 non dovete pensar che più contenta
 Bradamante in Parigi si ritrove,
 poi che scusa non ha che la difenda,
 o più l'indugi, che Leon non prenda.²⁶⁴

Ariosto lascia la figlia di Amone nel pianto fino alla scena che precede le tanto desiderate nozze (XLVI, 65-66), anche se questo episodio non viene inserito dalla critica tra gli altri di carattere elegiaco. La ragione di ciò sta tutta nel carattere descrittivo, non dialogico, delle ottave. Tuttavia, per definire compiutamente il profilo di Bradamante elegiaca è necessario tenere conto anche di questo passaggio, dove, peraltro, l'eroina dimostra gli stessi cenni di cedimento fisico – il piangere, il gridare, la forza che manca, l'essere sopraffatta dai sentimenti – che in precedenza avevano connotato le sue crisi.

²⁶³ F. Pich, "Qual sempre fui, tal esser voglio" (*O.F. XLIV, 61-66*). *Bradamante e la "fede" sognata di Ruggiero*, in «Schifanoia», 34-35 (2008), p. 261.

²⁶⁴ *Orlando furioso*, XLV, 95.

IV. 4. LA SINTESI: TUTTA LA COMPLESSITÀ DI BRADAMANTE, DONNA-GUERRIERO

Il lato eroico di Bradamante sembra cozzare con i momenti in cui la donna piange disperata, così come, a ben vedere, il valore di Orlando pare contrastare con la follia per amore. Per la sorella di Rinaldo una tale complessità è «dovuta all'intersecarsi tra la condizione sentimentale, connessa alla problematica amorosa, e il duplice statuto del personaggio, il che a sua volta si collega al gioco tra apparenza ed essenza».²⁶⁵ L'interiorità ed esteriorità non trovano espressione unicamente in episodi separati e tra loro ben distinti; al contrario, vi sono dei passaggi in cui Ariosto pone in collegamento i due aspetti, talvolta in modo sottile. Lo vediamo nel caso delle reazioni dei cavalieri, che, dopo esser stati da lei sconfitti, ne scoprono l'identità femminile, nella risoluzione della vicenda con Fiordespina, che Boiardo aveva lasciato in sospeso, e nell'episodio della rocca di Tristano. Per quanto concerne il primo caso vi sono nel poema ben tre occasioni in cui la successiva agnizione lascia sbalorditi gli avversari: la prima – in ordine cronologico – è la reazione di Sacripante nel momento in cui un messaggero gli rivela l'identità del cavaliere che con tanta facilità lo ha atterrato, uccidendogli il cavallo (colonna A nella tavola che segue). Il senso di vergogna, l'impotenza, nonché l'evirazione del ruolo sociale maschile – in questo caso diventata quasi effettiva, poiché il re di Circassia non riesce ad assecondare i suoi desideri con Angelica – non sono un *unicum* nel poema, ma sono presenti anche nelle ottave che descrivono i tre re di Norvegia, Svezia e Gotia, allorché Bradamante li sconfigge per la seconda volta, al momento della sua partenza dalla rocca di Tristano. I sovrani sono infatti all'oscuro dell'identità del valoroso cavaliere che li ha battuti la sera prima e l'autore giustifica questa ignoranza, precisando che quello «nessun gesto di donzella avea».²⁶⁶ La reazione dei tre uomini alla scoperta è resa ancora più eclatante poiché preceduta dalla dichiarazione di Ullania, che si propone di dare loro una lezione morale:

La donna, perché ancor più a capo chino
vadano, e più non sian così arroganti,
fa lor saper che fu femina quella,
non paladin, che li levò di sella.

“Or che dovete (diceva ella), quando
così v'abbia una femina abbattuti,
pensar che sia Rinaldo o che sia Orlando,
non senza causa in tant'onore avuti?
S'un d'essi avrà lo scudo, io vi domando
se migliori di quel che siate suti

²⁶⁵ Villa, *Tra “inchiesta” e “profezia”*, cit., p. 148.

²⁶⁶ *Orlando furioso*, XXXIII, 69.

contro una donna, contra lor sarete?
 Nol credo io già, né voi forse il credete.”²⁶⁷

La risposta dei re è affidata alle loro azioni, descritte nei minimi dettagli e rimarcate da varie iterazioni che aggravano il senso di disonore. Per porre rimedio i tre si propongono di abbandonare armi e destrieri per un anno (colonna B). Simile punizione si autoinfligge Rodomonte, dopo aver inutilmente tentato di relegare la donna a mero oggetto di desiderio, quando con il duello sul ponte Bradamante vince e ottiene la liberazione di tutti i prigionieri (colonna C). Ariosto descrive la scena attingendo da entrambi i precedenti episodi e con il medesimo materiale lessicale riporta la decisione del re d’Algieri come introduzione alla sua ultima apparizione.

| A (I, 70-71) | B (XXXIII, 74-76) | C (XXXV, 50-52 e XLVI, 102) |
|--|--|--|
| <p>Poi ch’ebbe così detto, a freno sciolto il Saracin lasciò poco giocondo, <i>che non sa che si dica o che si faccia</i>, tutto avampato di vergogna in faccia.</p> <p>Poi che gran pezzo al caso intervenuto ebbe pensato invano, e finalmente <i>si trovò da una femina abbattuto</i>, che pensandovi più, più dolor sente; montò l’altro destrier, <i>tacito e muto: e senza far parola, chetamente</i> tolse Angelica in groppa, e differilla a più lieto uso, a stanza più tranquilla.</p> | <p>Poi che ben certi i cavalieri fece Ullania, che quell’era una donzella, la qual fatto avea nera più che pece la fama lor, ch’esser soleva sí bella; e dove una bastava, più di diece persone il detto confermâr di quella; essi fur per voltar l’arme in se stessi, da tal dolor, da tanta rabbia oppressi.</p> <p>E da lo sdegno e da la furia spinti, <u>l’arme si spogliano, quante n’hanno indosso;</u> <u>né si lasciano la spada onde eran cinti,</u> <u>e del castel la gittano nel fosso:</u> e giuran, poi che gli ha una donna vinti, e fatto sul terren battere il dosso, che, per purgar sí <u>grave error</u>, staranno senza mai vestir l’arme <u>intero un anno;</u></p> <p>e che n’andranno a piè pur tuttavia, o sia la strada piana, o scenda e saglia; né, poi che l’anno anco finito sia, <u>saran per cavalcare o vestir maglia,</u> <u>s’altr’arme. altro destrier</u> da lor non fia guadagnato per forza di battaglia. Così senz’arme, <u>per punir lor fallo,</u> essi a piè se n’andâr, <u>gli altri a cavallo.</u></p> | <p>Di <i>meraviglia</i> il Pagan resta <i>muto, ch’una donna a cader l’abbia</i> condotto; <i>e far risposta non poté o non volle,</i> e fu <i>come uom pien di stupore</i> e folle.</p> <p>Di terra si levò <i>tacito e mesto;</i> e poi ch’andato fu quattro o sei passi, <u>lo scudo e l’elmo, e de l’altre arme il resto</u> tutto si trasse, e gittò contra i sassi; e solo e a piè fu a dileguarsi presto [...]</p> <p>Partissi, e nulla poi più se n’intese, se non che stava in una grotta scura.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Quest’era il re d’Algier, che per lo scorno che gli fe’ sopra il ponte la donzella, giurato avea di non <u>porsi arme intorno,</u> <u>né di stringer spada, né montare in sella,</u> fin che non fosse <u>un anno,</u> un mese e un giorno stato, come un eremita, entro una cella. Così a quel tempo solean <u>per se stessi punirsi</u> i cavalier di <u>tali eccessi.</u></p> |

²⁶⁷ *Ivi*, XXXIII, 71-72.

Bradamante provando la sua forza in armi riesce dunque ad affermare il proprio *status* di donna guerriero all'interno di un mondo tradizionalmente riservato agli uomini.

Nel prosieguo dell'episodio con Fiordispina ella afferma invece la propria capacità di superare i confini imposti alla femminilità. La storia non conclusa dal conte di Scandiano trova compimento nel XXV canto di Ariosto, ma viene anticipata già nel XXII: il valoroso Ruggero, in viaggio verso il monastero di Vallombrosa, incontra una vecchia serva che lo supplica di salvare il giovane amante della sua padrona, figlia di re Marsilio. Il paladino non si sottrae a questa richiesta e giunto sul luogo dell'esecuzione ha una grande sorpresa quando crede di vedere sul patibolo la propria donna, presa per aver provato a difendere il condannato. È proprio questa viva somiglianza che rompe gli indugi del saraceno e gli consente di riuscire nell'impresa. Lontano dal pericolo, il giovane salvato può raccontare la sua storia: egli è Ricciardetto, fratello gemello di Bradamante. La donna, dopo aver incontrato Fiordispina nel bosco, aveva trascorso in sua compagnia qualche giorno, ma era poi tornata a Montalbano ove aveva raccontato alla famiglia la vicenda. A sentire il racconto, il fratello, che aveva già veduto la bella dama in precedenza, si sente nuovamente punto da «l'antiqua fiamma» e approfitta della somiglianza con la gemella per prendere le sue armi e il suo destriero e recarsi alla città della principessa spagnola. Qui viene accolto con gioia, vestito come una dama e in tal modo si atteggia fino al sopraggiungere della notte. Allora crea una fantasiosa bugia per spiegare la metamorfosi a Fiordispina, la quale crede alla storia e ben volentieri accetta di verificare se il desiderio di obbedirle sia rimasto intatto, come Ricciardetto afferma. I due giovani trascorrono così lietamente le loro notti per quasi un mese, fino al momento in cui vengono scoperti.

In questo modo il fratello diventa la copia maschile di Bradamante, il suo *alter ego* che consente di concludere con lieto fine anche la vicenda del «vano amore» di Fiordispina. A fornirci tale chiave di lettura sono tre elementi del testo: primo fra tutti l'identificazione. La guerriera si appassiona fin dal principio alla storia del giovane condannato a morte per essersi vestito da donna solo per incontrare la propria innamorata e dimostra di essere molto in pena per la sua sorte:

Bradamante ode, e par ch'assai le prema
questa novella, e molto il cor l'annoï;
né par che men per quel dannato tema,
che se fosse uno dei fratelli suoi.²⁶⁸

L'autore solletica l'attenzione del pubblico con un commento veloce, «né certo la paura in tutto scema / era di causa, come io dirò poi» (XXII, 42), che ottiene l'effetto voluto senza bisogno di

²⁶⁸ *Ivi*, XXII, 42.

evidenziare esplicitamente il parallelismo tra il travestimento della guerriera e l'azione narrata. Il secondo elemento sta nella stretta somiglianza fisica, più volte notata e menzionata sia da Ruggero, che da Ricciardetto. Che indossino l'armatura o vesti femminili, i gemelli sono identici:

Di veder Bradamante gli fu avviso,
tanto il giovine a lei rassomigliava.
Più dessa gli pareva, quanto più fiso
al volto e alla persona il riguardava; (XXV, 9)

“Veggio (dicea Ruggier) la faccia bella
e le belle fattezze e 'l bel sembiante,
ma la suavità de la favella
non odo già de la mia Bradamante;
né la reazion di grazie è quella
ch'ella usar debba al suo fedele amante.” (XXV, 20)

“Ma poi ch'un giorno ella ferita fu
nel capo (lungo saria a dirvi come),
e per sanarla un servo di Iesù
a mezza orecchia le tagliò le chiome,
alcun segno tra noi non restò più
di differenza, fuor che 'l sesso e 'l nome.” (XXV, 24)

“Io muovo gli occhi con maniere oneste,
né ch'io sia donna alcun mio gesto nega.
La voce ch'accusar mi potea forse,
sí ben usai, ch'alcun non se n'accorse.” (XXV, 55)

La possibilità per la donna di fingersi facilmente un cavaliere e l'abilità del fratello nell'imitare le movenze femminili determinano il doppio gioco sull'ambiguità sessuale. La perfetta ambivalenza viene sancita con il terzo ed ultimo elemento di questa analisi, la sorta di indovinello sul nome che Ricciardetto propone al suo salvatore e la giustificazione alla luce dello sbaglio commesso anche dalla famiglia:

“Che voi m'abbiate visto esser potria
(rispose quel), che non so dove o quando:
ben vo pel mondo anch'io la parte mia,
strane aventure or qua or là cercando.
Forse una mia sorella stata fia,
che veste l'arme e porta al lato il brando;
che nacque meco e tanto mi somiglia,
che non ne può discernere la famiglia.

Né primo né secondo né ben quarto
sète di quei ch'errore in ciò preso hanno:
né 'l padre né i fratelli né chi a un parto

ci produsse ambi, scernere ci sanno.”²⁶⁹

Alcune voci della critica ritengono l'avventura di Ricciardetto una soluzione di comodo: tra queste Montagnani, che in merito al «mancato sviluppo erotico della vicenda di Bradamante e Fiordequina» scrive come sia «difficile supporre che anche Boiardo avrebbe optato per qualcosa di analogo al rassicurante Ricciardetto»,²⁷⁰ e si aggiunga Ruiz Domenec che analizzando i rapporti della guerriera con le altre figure femminili del poema cerca spunti che riguardano i destinatari dell'amore della donna rinascimentale.²⁷¹ Senza addentrarci in questioni spinose, alla luce di quanto visto, è possibile concludere che Ricciardetto è finalizzato alla definizione del personaggio di Bradamante; in particolare, citando Shemek:

nella sua simultanea identità e differenza rispetto a Bradamante, egli è l'estensione vivente della sua gemella. Ricciardetto ripete e ribalta chiasmaticamente il potenziale supplementare del ruolo di Bradamante, sospeso tra i due generi, in quanto entrambi i gemelli condividono un grado medio di indistinguibilità. In secondo luogo, egli fornisce lo spazio poetico necessario all'assorbimento dei tratti maschilini di Bradamante; in ultima analisi, infatti, la differenza anatomica tra i due corpi altrimenti identici situa entrambi i personaggi nuovamente all'interno di quelle relazioni fra i sessi che il XVI secolo considerava appropriate.²⁷²

L'episodio che porta alla luce la duplicità di Bradamante con la massima evidenza è sicuramente quello della rocca di Tristano, ove «la rivelazione della sua identità femminile, che indugia con significativo compiacimento sulle lunghe chiome che si liberano dall'elmo e dalla cuffia e sulla bellezza del volto rivelato, è tempestivamente contraddetta dal “saggio avviso” che la spinge a difendere Ullania, giudicata meno bella di lei, rivendicando di essersi guadagnata l'accesso alla rocca come uomo e non come donna».²⁷³ La straordinarietà della vicenda è così efficacemente riassunta, ma merita un'analisi più approfondita anche solo per ammirare l'ingegno con il quale l'autore orchestra il tutto. *In primis* l'equilibrio compositivo che soggiace alle ottave: Bradamante, in quanto donna-guerriero, offre la possibilità di unire l'amore alle audaci imprese, incarnando il famoso *incipit* del poema. Gli elementi del chiasmo si ritrovano in questo episodio, ma riproposti in ordine inverso (maschile-femminile, femminile-maschile). La guerriera apprende la regola che governa l'ingresso al castello ben prima del suo arrivo, sicché quando giunge nei pressi della soglia ella ha già deciso come porsi nei confronti della sfida, e nello stesso modo in cui un amante si rallegra quando sente il chiavistello della stanza dell'amata che si apre, ella si dimostra lieta quando vede i tre re prepararsi allo scontro (XXXII, 74). Già su una sola ottava si possono fare più osservazioni: il paragone di ambito lirico può accentuare il forte

²⁶⁹ *Ivi*, XXV, 22-23.

²⁷⁰ Montagnani, *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, cit., p. 52.

²⁷¹ Ruiz Domenec, *Bradamante, la imagen de la ambigüedad femenina*, cit., pp. 212-214.

²⁷² Shemek, *Dame erranti*, cit., p. 141.

²⁷³ Pich, “*Qual sempre fui, tal esser voglio*”, cit., p. 266.

contrasto con il carattere militare del personaggio e al contempo fungere da promemoria in merito alla sua ambivalenza; la descrizione di Bradamante, ancorché non necessaria, è completamente tesa a sottolineare il suo desiderio di combattere («così volonterosa Bradamante / di far di sé coi cavalieri prova»). La dote che apre la sequenza è dunque quella tipicamente maschile del valor militare, laddove il poema si apre con «le donne». Sconfitti i tre sovrani senza difficoltà, e senza particolare originalità narrativa, la sorella di Rinaldo entra nel castello, si libera dall'armatura e rivela così la propria identità (XXXII, 79). Sul *topos* dello svelamento della guerriera già si è detto, ciò che si vuole ora evidenziare è l'*amplificatio* dell'effetto di stupore che segue. Si noti che tal pregio tradizionalmente accompagna le apparizioni femminili, perciò in questo ragionamento si contrappone al secondo termine del chiasmo iniziale, «i cavalier»:

Quale al cader de le cortine suole
parer fra mille lampade la scena,
d'archi e di più d'una superba mole,
d'oro e di statue e di pitture piena;
o come suol fuor de la nube il sole
scoprir la faccia limpida e serena:
così, l'elmo levandosi dal viso,
mostrò la donna aprisse il paradiso.²⁷⁴

Il paragone con le rappresentazioni teatrali introduce al nobile mondo della corte estense con molteplici collegamenti: esso è un divertimento mondano, moderno, che dà occasione di lustro alla famiglia e che ben si adegua alla sensazione di meraviglia che qui si vuole suscitare. Il secondo paragone è di sapore più tradizionale, ma non per questo meno efficace, soprattutto perché chiude l'immagine il riferimento al paradiso elevando la bellezza della donna all'etereo indescrivibile. Proprio sulla bellezza si concentra il terzo punto del discorso, in contrapposizione a «l'arme» proemiali: l'elemento in cui risiede tutto il fascino femminile è la capigliatura, per Bradamante di particolare importanza, giacché questo connotato le aveva assicurato l'amore di Ruggero (*Orlando innamorato*, III, V, 41), ma al contempo causato una dolorosa ferita al capo (III, V, 45) e il conseguente taglio corto dei capelli le aveva provocato/permesso l'avventura con Fiordispina, nonché lo scambio con il fratello Ricciardetto. Il particolare della chioma fluente, più lunga della veste, è ciò che spesso consente di distinguere la donna nelle illustrazioni cinquecentesche, qualora l'illustratore sia effettivamente interessato ad evidenziare la

²⁷⁴ *Orlando furioso*, XXXII, 80.

femminilità del personaggio, scelta non uniformemente condivisa.²⁷⁵ L'ultima virtù che si contrappone doppiamente a «gli amori» è la saggezza: questa qualità nella tradizione canterina che precede Ariosto è tipicamente maschile – del resto è difficile immaginare diversamente, avendo le donne nei cantari ruoli strettamente convenzionali e limitati. Il contrasto potrebbe, tuttavia, essere esteso al poema *in toto*, poiché il valore del buon giudizio permette di sanare la follia che interessa non solo Orlando – a cui ne va indubbiamente riconosciuta la manifestazione più eclatante – ma anche altri personaggi.²⁷⁶ Secondo la crudele legge del castello, Ullania dovrebbe trascorrere la notte all'addiaccio, poiché Bradamante la supera in bellezza, ma la dama di Montalbano non è disposta a cedere a questa scortesìa. Si nota inoltre che mentre gli uomini hanno l'effettiva possibilità di battersi per affermare la propria prodezza, «la versione femminile della gara fa il verso al codice competitivo maschile e, allo stesso tempo, rende le contendenti mere spettatrici della loro causa. Le donne, cioè, non competono realmente; si offrono come oggetti alla valutazione altrui, in una ripetizione svuotata e capovolta della competizione maschile».²⁷⁷ Probabilmente anche per questo motivo Bradamante non accetta di essere investita del titolo di dama più bella e nel ruolo di avvocato di Ullania sottolinea tutta l'ingiustizia di quella legge malvagia, insistendo sul vizio di forma con tre argomentazioni, che per comodità verranno parafrasate. A differenza delle precedenti qualità, la saggezza non si dimostra nello spazio compresso di un'ottava, anzi l'eroina si impegna in una lunga dissertazione di carattere giuridico, dove utilizza un *modus procedendi* tipicamente processuale: la citazione di accordi precedenti, l'esclusione dal ragionamento di fatti non certi, che in quanto tali non possono sussistere come prove, l'articolazione per cause e conseguenze, l'ipotesi e la smentita sostenuta da eventi accaduti. Come primo punto (XXXII, 102-103) Bradamante afferma di non essersi recata al castello come donna, anzi dichiara impossibile la dimostrazione del suo sesso. In assenza di prove non è dunque corretto far perdere Ullania, soprattutto perché la versione della competizione per cui l'eroina ha gareggiato è il duello. Al secondo posto (XXXII, 104-105) sta l'oggettiva vittoria della dama sui tre sovrani, il che le garantisce il posto e la conseguente impossibilità di porre a confronto le due donne, giacché una ha la possibilità di conquistare l'alloggio sia con la spada che con il volto, mentre l'altra no. La terza argomentazione (XXXII, 106) molto brevemente si basa più sulla forza fisica, che sulla forza della dialettica, dal momento che Bradamante propone a chiunque voglia smentirla un ulteriore duello che provi la falsità delle

²⁷⁵ A tal proposito acuto e dettagliato è lo studio di C. Lo Rito, *L'eccellenza di Bradamante. L'episodio della rocca di Tristano nelle edizioni illustrate del Cinquecento dell'Orlando furioso*, in «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 211-217.

²⁷⁶ Come eccesso d'amore può considerarsi anche la vicenda di Marganorre e quella di Rodomonte e Isabella, per ricordare solo quelle citate nel presente lavoro.

²⁷⁷ Shemek, *Dame erranti*, cit., p. 130.

sue parole.²⁷⁸ Oltre all'ingiustizia, questo episodio sottolinea la condizione subordinata della donna che, classificata sulla base di un criterio estetico, è sottoposta ad una legge maschilista. Certo, Bradamante non ha abolito le orribili regole che consentono o negano l'accesso al castello, le ha temporaneamente sospese ed è stato detto che questo percorso di riforma "giuridica" a favore delle donne si completa nell'episodio di Marganorre. Pertanto ciò che conta ai fini di quest'analisi non è l'esito delle azioni della cristiana, ma la posizione assunta nei confronti del suo stesso personaggio: Bradamante ha riaffermato l'essenza della donna-guerriero e vuole perciò «separare le categorie "uomo" e "cavaliere", in vista di una possibile combinazione della categorie "cavaliere" e "donna"». ²⁷⁹

V. 5. EPILOGO

La conclusione della vicenda di Bradamante accompagna la chiusura del poema, ma non è per questo esente da complicità; anzi, il poeta gioca a tenere il suo pubblico sulle spine fino all'ultima ottava. Già dal canto XLIV la dama è stata promessa dal padre Amone in sposa a Leone, nipote dell'Imperatore Romano d'Oriente. Venuto a conoscenza di ciò, Ruggero si prepara per sfidare Leone, perciò si reca presso Belgrado, ove infuria la guerra tra esercito imperiale ed esercito bulgaro. L'intervento del saraceno ribalta l'assetto della battaglia, fino a risultare decisivo per la vittoria bulgara. Leone si dichiara stupito e l'autore insiste molto sul sentimento che manifesta:

egli s'innamorò del suo valore, (XLIV, 91)

non lo può odiar, perch'all'amor più tira
l'altro valor, che quella offesa all'ira. (XLIV, 92)

Ma se Leon Ruggiero ammira et ama (XLIV, 93)

L'ammirazione di Leone è tale che egli riesce a liberare il cavaliere dalla prigione nemica in cui è stato rinchiuso in attesa dell'esecuzione; riconoscente, Ruggiero gli offre la vita e Leone gli chiede allora di combattere in sua vece nel duello indetto da Bradamante. Come notato da Schachter, è qui che ha origine un triangolo ai cui vertici sta, per ogni personaggio, un conflitto tra cortesia e fedeltà: Ruggero è diviso tra il dovere verso l'amata e il senso dell'onore che lo lega a Leone; Bradamante è scissa tra amore filiale e amore per Ruggero; infine Leone deve scegliere tra l'amico e la lealtà verso il padre che ha quasi tradito, preferendo le sorti di un

²⁷⁸ Ferretti, *La follia dei gelosi*, cit., p. 60.

²⁷⁹ Shemek, *Dame erranti*, cit., p. 132.

soldato avversario a quelle del suo esercito.²⁸⁰ L'attenzione del lettore è portata a concentrarsi prevalentemente sull'asse Ruggero-Leone, i quali sono in relazione per ciò che si configura uno scambio utilitaristico e possono quindi concretamente agire per modellare il loro destino. Bradamante, a differenza degli episodi che l'hanno finora coinvolta, non ha molto margine di manovra: «here she is reinscribed within a homosocial system where she serves as an object of exchange between men. [...] Her betrothal is removed from the realm of sentiment, to an economic and political register where exchange and glorious progeny, and not love, motivate commitment».²⁸¹ Si verifica un ribaltamento tra i due amanti che consente all'autore di completare la loro personalità e accostarne i tratti in vista del matrimonio finale: «Ruggiero, in precedenza conteso tra l'amata e Marfisa, ora riveste il ruolo attivo, recuperando quello statuto di eroico cavaliere, cantato sin dal prologo»²⁸²; e mentre i cavalieri agiscono, alla donna non resta che lamentarsi, offrendoci un'ulteriore introspezione psicologica, fino al momento del duello. Quando lo scontro ha luogo (XLV, 73-82) l'armatura cela, naturalmente, l'identità di Ruggero, pertanto l'eroina non sa che sta sferrando i suoi durissimi colpi contro il proprio amato, che, dal canto suo, cerca di difendersi e ferire solo dove non può far del male. Questa situazione ha due aspetti paradossali che contribuiscono a tenere alta la *spannung*: da un lato la donna, che ha attraversato mari e monti per trovare il suo amato, proprio nel momento in cui lo ha sotto gli occhi non lo riconosce; dall'altro proprio lei che ha saputo celarsi nell'armatura, non si pone alcuna domanda circa la reale identità di quel valente cavaliere, ch'ella crede esser Leone. «Il duello finisce quindi per realizzare da un lato il desiderio della guerriera di provare il valore di Ruggiero in armi, e dall'altro quello di Ruggiero di ottenere gloria dalle doti personali, al di là della ricchezza, che per i genitori di Bradamante era stato motivo della scelta di Leone come sposo per la figlia».²⁸³ Non vedendo nessuna svolta significativa, Bradamante inizia a vacillare nella speranza e accresce l'intensità dei colpi, come compensazione. Si inserisce qui un commento del narratore che precede l'esito del duello e sembra presagire un finale cupo per i due giovani:

O misera donzella, se costui
tu conoscessi, a cui dar morte brami,
se lo sapessi esser Ruggier, da cui

²⁸⁰ M. Schachter, "Egli s'innamorò del suo valore": Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 Orlando Furioso, in «MLN, Modern Language Notes», CXV (2000), p. 66.

²⁸¹ Ivi, p. 69.

(Traduzione mia) «qui viene reinscritta in una società maschile, dove serve come oggetto di scambio tra uomini. [...] Il suo fidanzamento viene rimosso dal regno del sentimento <e posto> in un registro economico e politico, in cui lo scambio e la gloriosa progenie, e non l'amore, motivano l'impegno».

²⁸² Villa, Tra "inchiesta" e "profezia", cit., p. 170.

²⁸³ Ivi, p. 172.

de la tua vita pendono li stami;
so ben ch'uccider te, prima che lui,
vorresti; che di te so che più l'ami:
e quando lui Ruggiero esse saprai,
di questi colpi ancor, so, ti dorrai.²⁸⁴

Essendo i due pari nella forza e nella destrezza, Carlo li dichiara degni l'uno dell'altra – a prefigurazione della loro futura unione – e pone fine alla giostra. Ruggero fugge senza essersi tolto l'elmo, si accomiata anche da Leone e si lascia condurre dal veloce Frontino nel folto della foresta dove si lamenta per l'amore perduto, con l'intenzione di lasciarsi morire per inedia. Nello stesso stato di disperazione versa la donna, che chiede a Marfisa di intercedere per lei presso l'imperatore, sostenendo che l'amato ha probabilmente trovato qualche impedimento lungo il cammino, il che giustificerebbe la sua assenza al duello. L'amazzone ricorda, inoltre, a tutta la corte che i due giovani si erano precedentemente scambiati una promessa di matrimonio e propone che Leone si scontri direttamente con il fratello, per ottenere la mano della bella guerriera. A questo punto, però, il problema è l'assenza di Ruggero e per uscire dall'*impasse* narrativa è necessario un *deus ex machina*, ovvero la fata Melissa che aiuta Leone a comprendere e risolvere la questione con l'amico (XLVI, 20-48). Nel frattempo sono giunti a Parigi alcuni ambasciatori bulgari per offrire a Ruggero la corona del loro regno, sciogliendo così anche la questione della ricchezza che angustiava i genitori della fanciulla. Finalmente possono essere celebrate le nozze, connesse ai festeggiamenti per la vittoria della guerra, nonché occasione per Ariosto di descivere l'atmosfera di giubilo e ribadire ancora una volta i meriti di Bradamante:

Fansi le nozze splendide e reali,
convenienti a chi cura ne piglia:
Carlo ne piglia cura, e le fa quali
farebbe, maritando una sua figlia.
I merti de la donna erano tali,
oltre a quelli di tutta sua famiglia,
ch'a quel signor non parria uscir del segno,
se spendesse per lei mezzo il suo regno.

Libera corte fa bandiere intorno,
ove sicuro ognun possa venire;
e campo franco sin al nono giorno
concede a chi contese ha da partire.
Fe' alla campagna l'apparato adorno
Di rami intesi e di bei fiori ordire,
d'oro e di seta poi, tanto giocondo,
che 'l più bel luogo mai non fu nel mondo.²⁸⁵

²⁸⁴ *Orlando furioso*, XLV, 80.

²⁸⁵ *Ivi*, XLVI, 73-74.

Come dono nuziale la maga porta da Costantinopoli il padiglione ricamato da Cassandra: i disegni mostrati dall'ultima magia presentano l'estrema profezia del poema, la sorte di Ippolito d'Este; eppure non tutti i presenti sanno comprenderne il significato, anzi viene sottolineato che mentre i più ammirano la fattezza dei ricami, solo gli sposi ne riconoscono il valore e tra i due è la donna ad avere maggior consapevolezza di ciò, riconfermandosi depositaria prediletta della conoscenza futura.

Sol Bradamante da Melissa instrutta
gode tra sé; che sa l'istoria tutta.

Ruggiero, ancor ch'a par di Bradamante
non ne sia dotto, pur gli torna a mente
che fra i nipoti suoi gli solea Atlante
commendar questo Ippolito sovente.²⁸⁶

L'idillio è però spezzato dall'arrivo di Rodomonte, che privo di qualsiasi cortesia irrompe nei festeggiamenti con l'intento di punire Ruggiero per il suo tradimento della fede mussulmana e dell'esercito saraceno. Subito tutti i paladini si offrono di prendere il posto del novello sposo, ma egli accetta il duello, reputando le accuse infondate. Bradamante porge la corazza al suo amato e altro non può fare che stare in pena e guardarlo mentre combatte:

Tremava, più ch'a tutti gli altri, il core
a Bradamante; non ch'ella credesse
che 'l Saracin di forza, e del valore
che vien dal cor, più di Ruggier potesse;
né che ragion, che spesso dà l'onore
a chi l'ha seco, Rodomonte avesse:
pur stare ella non può senza sospetto;
che di temere, amando, ha degno effetto.

Oh quanto volentier sopra sé toltà
l'impresa avria di quella pugna incerta,
ancor che rimaner di vita sciolta
per quella fosse stata più che certa!
Avria eletto a morir più d'una volta,
se può più d'una morte esser sofferta,
più tosto che patir che 'l suo consorte
si ponesse a pericol de la morte.

Ma non sa ritrovar priego che vaglia,
perché Ruggiero a lei l'impresa lassì.
A riguardare adunque la battaglia
con mesto viso e cor trepido stassi.

[...]

²⁸⁶ *Ivi*, XLVI, 98-99.

Non fu in terra sì tosto, che risorse,
via più che d'ira, di vergogna pieno;
però che a Bradamante gli occhi torse,
e turbar vide il bel viso sereno.
Ella al cader di lui rimase in forse,
e fu la vita sua per venir meno.
Ruggiero ad emendar presto quell'onta,
stringe la spada, e col pagan s'affronta.²⁸⁷

La sua apprensione è dunque giustificata dall'amore e pur essendo ella in ansia non vi sono in queste ottave i toni lamentosi che caratterizzano i suoi precedenti momenti di disperazione; al contrario, l'autore riporta i ragionamenti – anche quelli formulati per *adynaton* – in modo lucido: probabilmente l'aver Ruggiero sotto gli occhi le consente di non impazzire, anche se la conoscenza delle predizioni future non le risparmia la naturale preoccupazione di moglie. Tra il pubblico che assiste all'epico scontro, l'unica figura ad essere delineata è proprio Bradamante, la cui apprensione dà al cavaliere forza per battersi ancora, secondo il *topos* del combattimento al cospetto dell'amata.

In merito agli ultimi atti della dama si potrebbe osservare la sua remissività, la quale sembra contraddire le grandi gesta che l'hanno caratterizzata per tutto il poema: pare che i suoi due ruoli (donna e guerriera) «rivelino ora la loro inconciliabilità all'interno delle istituzioni tradizionali della famiglia e della società».²⁸⁸ Ruggiero dimostra nelle battute conclusive una responsabilità che nelle sue azioni precedenti sfuggiva, mentre a Bradamante viene dato il solo «compito ausiliario della moglie di stirpe regale»:²⁸⁹ spettatrice di un duello – sullo stesso piano in cui l'aveva collocata il Cieco da Ferrara, per intenderci –, ella ha riposto la sua armatura. La contraddizione sembra rimarcata se confrontata con la sua prima apparizione nel poema, antitetica all'immagine conclusiva di donna innamorata: «questo ruolo non costituisce un'umiliazione dell'indipendenza con cui era apparsa all'inizio, ma la realizzazione del desiderio amoroso da cui dipendeva il suo essere cavaliere e che riceve una giustificazione più piena appunto nella terza edizione, grazie alla giunta finale che approfondisce ulteriormente lo statuto femminile del personaggio».²⁹⁰ Bradamante ha ritrovato Ruggiero, difeso e ristabilito la giustizia, dunque il suo ruolo di guerriero è soddisfatto. Si è innamorata, lamentata, sposata e ora si preoccupa per l'amato in modo da rendere completa anche la sua dimensione femminile. L'unicità del suo personaggio sta in questa equilibrata unione. Se non bastasse ciò a suggellare il posto d'onore che ha nella storia e nella critica, potremmo conferirle un ulteriore primato, poiché

²⁸⁷ *Ivi*, XLVI, 113-115 e 125.

²⁸⁸ Shemek, *Dame erranti*, cit., p. 152.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 153.

²⁹⁰ Villa, *Tra "inchiesta" e "profezia"*, cit. p. 173.

a ben vedere è Bradamante che conclude la sua storia con Ruggero. Sulla morte per tradimento del giovane molte e molto antiche sono le profezie: Ariosto scrive che dopo sette anni dal battesimo egli sarà ucciso dai Maganzesi, per vendicare le morti di Pinabello e Bertolagi, e sepolto nello stesso luogo del delitto. Per questo la triste notizia giungerà tardi ai suoi cari e sarà l'eroe ad indicare il luogo esatto della sepoltura, apparendo in sogno alla moglie gravida che con la cognata Marfisa si sta dedicando alla sua ricerca (XLI, 61-62). La terribile e giusta vendetta sarà opera della donna-guerriero, cui spetta dunque l'ultima parola:

ch'in visione alla fedel consorte
apparirà dinanzi al giorno un poco;
e le dirà chi l'avrà messo a morte,
e, dove giacerà, mostrerà il loco:
onde ella poi con la cognata forte
distruggerà Pontieri a ferro e a fuoco;
né farà a' Maganzesi minor danni
il figlio suo Ruggiero, ov'abbia gli anni.²⁹¹

²⁹¹ *Orlando furioso*, XLI, 66.

RINGRAZIAMENTI

A Niccolò, Rachele, Ginevra, Luca, Andrea, Lucia, Erica, Stefan, Mariasole, Lal, Cecilia, Angelica e Marco, che con ogni probabilità non sapranno mai che i loro nomi sono scritti qui. Anche se spesso ho avuto l'impressione di seguire più i loro compiti che non i miei, in questi anni mi hanno dato modo di esercitarmi costantemente e non perdere di vista il mio obiettivo e la mia passione. Non importa dietro a quale cattedra mi siederò, per loro sarò sempre "maestra".

Grazie a Lucia e Anna, le amiche di sempre che con delicatezza e costanza si sono interessate al mio lavoro.

Grazie alla mia famiglia, che mi ha insegnato il valore della fatica. Un grazie speciale alla zia Paola che ha ricontrollato con scrupolosa perizia la veste grafica e gli errori di battitura.

Infine grazie ad Alessandro, il cui amore mi rende consapevole di avere tutto per essere Bradamante nel XXI secolo.

BIBLIOGRAFIA

- Ariosto L., *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 2015.
- Barberi Squarotti Giorgio, *Obbrobrio e trionfi o delle donne: «Orlando furioso», XXXVII*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di R. Bertazzoli, Pisa, ETS, 2011, pp. 141-164.
- Baruzzo E., *Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini, 1983.
- Boiardo M. M., *L'Innamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Boiardo M. M., *Orlando Innamorato*, a cura di A. Canova, Milano, BUR Classici Rizzoli, 2016.
- Buscagli R., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi Editore, 1983.
- Cabani M. C., *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 3 (2008), pp. 13-42.
- Carocci A., *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», 192 (2015), pp. 549-570.
- Cieco Da Ferrara, *Libro d'arme e d'amori nomato Mambriano*, a cura di G. Rua, Torino, Utet, 1926.
- Dini C., *Ariosto: guida all'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2001.
- Dionisotti C., *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano - Reggio Emilia, (25-27 aprile 1969), a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-241.
- Donnarumma R., *Storia dell'«Orlando Innamorato»: poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997.
- Everson J., *Sulla composizione e la datazione del «Mambriano»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 160 (1983), pp. 249-271.
- Fedi R., *Coppie possibili e coppie impossibili nell'«Orlando furioso»*, in «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*», a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 113-131.
- Ferretti F., *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'«Orlando furioso»*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 3 (2008), pp. 63-75.
- Ferretti F., *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'Orlando furioso*, in «*Lettere italiane*», LXII (2010), pp. 20-62.
- Franceschetti A., *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki, 1975.

- Lo Rito C., *L'eccellenza di Bradamante. L'episodio della rocca di Tristano nelle edizioni illustrate del Cinquecento dell'«Orlando furioso»*, «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 211-217.
- Mac Carthy I., *Women and the Making of Poetry in Ariosto's Orlando furioso*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2007.
- Marangoni M., *L'apprendimento di uno sguardo: Bradamante alla ricerca di Ruggiero*, «Schifanoia. Notiziario dell'Istituto di studi rinascimentali di Ferrara», 17-18 (1997), pp. 39-47.
- Marinelli P. V., *Ariosto & Boiardo. The Origins of Orlando Furioso*, Columbia, University of Missouri Press, 1987.
- Martini E., *Un romanzo di crisi: il «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016.
- Matarrese T., *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'«Inamoramento de Orlando» all'«Orlando innamorato»*, Novara, Interlinea edizioni, 2004.
- Montagnani C., *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna (3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea edizioni, 2007, pp. 41-61.
- Pettinelli R. A., *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 21 (1992), pp. 727-738.
- Pettinelli R. A., *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci Editore, 1983.
- Pettinelli R. A., *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, «La rassegna della letteratura italiana», 79 (1975), pp. 232-278.
- Pich F., *“Qual sempre fui, tal esser voglio” (O.F. XLIV, 61-66). Bradamante e la “fede” sognata di Ruggiero*, «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 259-267.
- Rajna P., *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975.
- Ruiz Domenec J. E., *Bradamante, la imagen de la ambigüedad femenina*, «Lingua e Stile. Rivista trimestrale di filosofia del linguaggio, linguistica e analisi letteraria», XXVI (1991), pp. 205-222.
- Sangirardi G., *Boiardismo ariostesco, Presenza e trattamento dell'Orlando innamorato nel Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1993.
- Schachter M., *“Egli s'innamorò del suo valore”: Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 Orlando Furioso*, «MLN. Modern Language Notes» CXV (2000), pp. 64-79.
- Shemek D., *Dame erranti. Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, Mantova, Tre lune, 2001.

- Stoppino E., *Bradamante fra i cantari e l'«Orlando Furioso»: prime osservazioni*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit., pp. 325-339.
- Stoppino E., *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the «Orlando Furioso»*, New York, Fordham University Press, 2012.
- Stoppino E., *Il cronotipo-amazzone nell'epica italiana*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, a cura di M. Israelis, L. A. Waldman, Milano, Officina libraria, 2013, voll. 2, vol. I [o II], pp. 530-538.
- Villa M., *Tra "inchiesta" e "profezia": Bradamante nel «Furioso»*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università statale di Milano», 3 (2001), pp. 141-173.
- Villoresi M., *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara. Il romanzo di cavalleria fra innovazione e conservazione*, «Schede umanistiche», 3 (1996), pp. 5-55.
- Zanato T., *Boiardo*, Roma, Salerno Editrice, 2015.