



Cattedra

RELATORE

CANDIDATO

Anno Accademico

Sommario

1. Introduzione	2
2. Le leggi ingiuste	3
2.1. I trattamenti diseguali: l'aspra legge di Scozia	5
2.1. Marfisa e la questione femminile.....	17
2.3. Bradamante contro le leggi ingiuste.....	39
2.4. Affrontare l'ingiustizia: l'isola di Ebuda.....	54
3. L'ingratitudine e il mancato riconoscimento.....	60
3.1. <i>Pro Bono Malum</i> : l'ingratitudine e il patto cortigiano	60
3.2. <i>E di poeta cavallar mi feo</i> : il rapporto con Ippolito d'Este	64
4. Conclusione.....	70
5. Bibliografia	71

1. Introduzione

Nell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto emerge un particolare rapporto con il diritto e con la giustizia, e con il tema ad essi collegato dell'ingratitude. Il poeta tratta molto a fondo di ingiustizie, giuridiche e personali. In particolare, Ariosto, in alcuni passi, rappresenta delle vere e proprie "leggi ingiuste", che saranno oggetto di studio nel secondo capitolo di questa tesi. Se da un lato Ariosto mostra un evidente disinteresse – se non un vero e proprio disprezzo – per gli studi giuridici, come testimoniato dalle sue *Satire*, dall'altro il tema del diritto e della sua applicazione attraversa il poema in modo ricorrente. L'*Orlando Furioso* presenta infatti numerosi episodi in cui norme giuridiche vengono presentate come assurde, discriminatorie o paradossali, suscitando interrogativi sulla loro validità e sulle dinamiche di potere che le generano e le mantengono.

Parallelamente a questa critica delle ingiustizie giuridiche, l'*Orlando Furioso* è attraversato dal tema del mancato riconoscimento dei meriti e dell'ingratitude, un altro volto dell'iniquità che caratterizza il mondo ariostesco. Gli eroi del poema, spesso, si ritrovano a subire il tradimento o la mancanza di riconoscenza da parte di coloro per cui si sono sacrificati. È questo un tema che può essere letto alla luce dei rapporti tra il poeta e il suo mecenate, il cardinale Ippolito d'Este.

2. Le leggi ingiuste

Come ha modo di ricordare anche in una delle sue *Satire*, Ariosto aveva studiato legge presso l'università di Ferrara per cinque anni¹:

mio padre mi cacciò con spiedi e lance,
non che con sproni, a volger testi e chiose,
e me occupò cinque anni in quelle ciancie.
Ma poi che vide poco fruttuose
l'opere, e il tempo invan gittarsi, dopo
molto contrasto in libertà mi pose. (*Satire VI*, 157-162)

Ariosto, costretto dal padre a intraprendere gli studi di legge, rinuncia poiché infruttuosi. Non è questo, tuttavia, l'unico riferimento alla giurisprudenza nelle sue opere, nelle quali spesso si schernisce la professione del giurista. Basti pensare che la nozione più precisa di diritto, nell'*Orlando Furioso*, esce dalla bocca di Gabrina: «che fatto per timor, nullo è il contratto» (OF, XXI, 43, 2). Questa frase è utilizzata con il solo scopo di manipolare, ed è pronunciata da uno dei personaggi più malvagi del poema².

Altra rappresentazione degna di nota di giuristi nell'*Orlando Furioso* è la descrizione della personificazione della Discordia³:

Di citatorie piene e di libelli,
d'essamine e di carte di procure

¹ Sergio Zatti, *Leggere l'Orlando Furioso*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 13.

² Edoardo Caterina, *Immagini del diritto nell'Orlando Furioso*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 2, 2022, pp. 383-405: 386.

³ Ivi, p. 387.

avea le mani e il seno, e gran fastelli
di chiose, di consigli e di letture;
per cui le facultà de' poverelli
non sono mai ne le città sicure.
Avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati,
notai, procuratori et avvocati. (OF, XIV, 84)

La Discordia è descritta come un «mostro burocratico»⁴, coperto da citatorie, atti giudiziari, verbali, consigli d'avvocati e simili. Questo "equipaggiamento", dice Ariosto, mette a rischio le proprietà della povera gente, la quale non è in grado di sostenere le spese che permettono di gestire l'apparato burocratico: alle spalle e ai lati della Discordia si trovano infatti notai, procuratori ed avvocati. L'immagine che ci viene fornita è quella di una giurisprudenza caotica e malvagia, volta solo a portare caos a discapito dei più poveri.

Gli episodi dell'*Orlando Furioso* che trattano il tema delle leggi, soprattutto ingiuste, sono numerosi. Prenderemo in esame i principali canti nei quali sono presenti alcuni esempi di leggi inique, analizzandone le conseguenze e il modo con cui Ariosto le affronta.

⁴ *Ibidem.*

2.1. I trattamenti diseguali: l'aspra legge di Scozia

Rinaldo, giunto in Scozia, scopre l'esistenza di una legge severa, che punisce con la morte ogni donna che viene colta in flagrante mentre si unisce ad un uomo con il quale non è sposata, a meno che un cavaliere non si offra di difenderla in combattimento. I fatti che circondano le vicende scozzesi vengono presentati a Rinaldo attraverso dei racconti: prima da parte dei monaci di un'abbazia, poi da parte di Dalinda, direttamente coinvolta nei fatti. Questo episodio è scandito in tre canti. Nell'ultima parte del canto IV i monaci raccontano la vicenda a Rinaldo, che era in cerca di imprese. Nel canto successivo, Rinaldo, partito per aiutare Ginevra, salva da tre uomini Dalinda, che arricchisce la vicenda di dettagli. L'ultima parte del canto è dedicata all'intervento di Rinaldo, che si presenta alla corte di Scozia. La storia giunge ad una conclusione all'inizio del canto VI, con la rivelazione finale dell'identità del protettore di Ginevra. In questo capitolo ci soffermeremo in particolare sulla presentazione della legge nel canto IV, per poi analizzare il resto della storia più avanti, trattando dell'ingratitudine verso il genere femminile.

Inquadrare i luoghi che fungono da sfondo all'impresa di Rinaldo è assai rilevante per la comprensione del canto. Quelle terre, inospitali e barbare, marcano un contrasto rispetto all'impresa *civile* che il paladino si appresta a compiere.⁵ Anche la scelta della foresta, luogo in cui si svolge la maggior parte delle vicende del poema⁶, assume una particolare funzione in questo ambito, ossia quella di rendere evidente la differenza tra la classica avventura cavalleresca, il cui palco principale è quello boschivo e selvaggio, e l'impresa cittadina e, per certi versi, giuridica del paladino Rinaldo.

In queste ottave si coglie un'evoluzione del *tòpos* cavalleresco delle motivazioni che spingono un cavaliere a battersi. Rinaldo non è più soltanto il campione di una donzella, ma diviene «campione del diritto»⁷, «cavaliere della legge

⁵ Francesco Sberlati, *Canto V*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 189-212: 190.

⁶ Laura Sannia Nowé, «Bosco», «foresta», «selva» nell'«Orlando furioso». Indagine sulla parola ariostesca, in «Linguistica e Letteratura», 18, 2003, pp. 15-32: 15.

⁷ *Ibidem*.

e della giustizia»⁸. Questa evoluzione è messa in risalto dai monaci stessi, che ne evidenziano la maggiore rilevanza rispetto al desiderio di avventura che aveva spinto il paladino ad errare per i boschi:

Simile impresa meglio ti conviene,
ch'andar pei boschi errando a questa guisa. (OF, IV, 61, 3-4)

L'impresa che Rinaldo si appresta a compiere, stando al giudizio dei monaci, è volta a risultati ben più rilevanti; il ribaltamento di un'ingiustizia di tipo giuridico, che avrà ripercussioni — oltre che sulla vita di Ginevra — anche sulle potenziali vittime future di tale ingiustizia. Nella redazione C dell'*Orlando Furioso* (1532) questo elemento avrà una rilevanza ancora maggiore, poiché in molti dei passi aggiunti ci si concentrerà sulla risoluzione dell'ingiustizia da parte dei paladini, come si potrà osservare negli episodi della rocca di Tristano e della città di Marganorre.

Gli stessi monaci affidano l'impresa a Rinaldo, raccontandogli di Ginevra, principessa di Scozia, minacciata dal barone Lurcanio, e soprattutto introducendolo a «l'aspra legge di Scozia»:

L'aspra legge di Scozia, empia e severa,
vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte,
ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera,
s'accusata ne viene, abbia la morte.
Né riparar si può ch'ella non pèra,
quando per lei non venga un guerrier forte

⁸ Stefano Jossa, *Oltre la tradizione romanzesca*, in «Chroniques italiennes web» 19, 1, 2011, pp. 1-20: 6.

che tolga la difesa, e che sostegna
che sia innocente e di morire indegna. (OF, IV, 59)

La norma verrà ripetuta a Rinaldo da Dalinda in maniera assai simile, arrivando addirittura a ripetere la stessa identica formulazione negli ultimi due versi dell'ottava:

Io non credo, signor, che ti sia nuova
la legge nostra che condanna a morte
ogni donna e donzella, che si pruova
di sé far copia altrui ch'al suo consorte.
Morta ne vien, s'in un mese non truova
in sua difesa un cavallier sì forte,
che contra il falso accusator sostegna
che sia innocente e di morire indegna. (OF, V, 67)

Appare subito chiara l'opinione che i personaggi hanno di questa legge, che i monaci definiscono aspra, empia e severa. Tuttavia, l'innocenza dell'accusata può essere difesa da un cavaliere disposto a combattere per lei. Questo meccanismo riprende la pratica giuridica dell'ordalia⁹, il "giudizio divino", pratica medievale fondata sull'idea che l'innocenza di un accusato sia dimostrabile attraverso la protezione che Dio offre, in alcuni casi, al suo campione. A questo scopo l'imputato aveva il diritto di difendersi in combattimento o, in alternativa, di farsi difendere da un campione da lui designato. In altri casi l'ordalia poteva anche essere eseguita attraverso prove

⁹ Gian Paolo Giudicetti, *Rinaldo da persuasore a uomo d'azione: l'episodio scozzese (canti IV-VI) nell'Orlando Furioso*, in «Schede umanistiche», 8, 2008, pp. 1-22: 22.

dolorose o mortali¹⁰. In generale, la pratica del duello ordalico nell'Europa bassomedievale era sostenuta da una vera e propria base giuridica, e solo nel Duecento incontra le prime frizioni legislative¹¹.

In quest'ottava non viene dato alcun tipo di giudizio su questa pratica, anche se spesso i personaggi dell'*Orlando Furioso* si avvalgono di simili ragionamenti, come Sacripante che sfida Rinaldo per provare chi dei due sia più meritevole di Angelica e di Baiardo, il cavallo di Rinaldo:

La pruova or si vedrà, chi di noi sia
più degno de la donna e del destriero;
ben che, quanto a lei, teco io mi convegna
che non è cosa al mondo altra sì degna. (OF, II, 4. 5-8)

Per quanto riguarda la legge, non è da escludere che Ariosto abbia potuto prendere spunto dal romanzo cavalleresco spagnolo *Amadigi di Gaula*, pubblicato per la prima volta nel 1508:

en aquella sazón era por ley establecido que qualquiera mujer, por de estado grande y señorío que fuese, si en adulterio se hallaba, no se podía en ninguna guisa excusar la muerte. (*Amadis di Gaula*, Capitolo 1)¹²

¹⁰ Robert Bartlett, *Trial by Fire and Water: The Medieval Judicial Ordeal*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 10-15: 13.

¹¹ Marco Cavina, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Bari, Laterza, 2014, p. 14.

¹² Emilio Bigi, *Commento*, in Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, Milano, Rizzoli, 2022, p. 190.

La formulazione della legge ha molto in comune con quella di Ariosto, a partire dal senso generale fino alla specifica applicabilità della legge a prescindere dallo stato sociale della donna accusata.

Un'altra fonte di ispirazione è stata riconosciuta nello statuto di Prato, ricordato da Boccaccio nella settima novella della sesta giornata del *Decameron*:

Nella terra di Prato fu già uno statuto, nel vero non men biasimevole che aspro, il quale, senza niuna distinzion far, comandava che così fosse arsa quella donna che dal marito fosse con alcun suo amante trovata in adulterio". (*Decameron*, VI, 7)¹³

Eppure, nulla ci dice che queste leggi "letterarie" fossero così lontane dalla realtà in cui Ariosto viveva. Anzi, la legge ferrarese era assai intransigente verso l'adulterio femminile. Seppur successivi all'*Orlando Furioso*, negli statuti di Ferrara del 1534 si legge: «Si mulier nupta sua voluntate per alium virum cognita fuerit, igne concremetur itaque moriatur, si viro suo placuerit».¹⁴ Anche la pena è la stessa descritta nel poema, quella del rogo. Ovviamente Ariosto non aveva modo di prevedere lo statuto che sarebbe stato pubblicato due anni dopo l'ultima redazione dell'*Orlando Furioso*, ma si può ipotizzare che si sia basato su statuti precedenti che avessero simili disposizioni. Ciononostante, la legge ferrarese — così come le due "letterarie" descritte precedentemente — si discostano da quella scozzese per un particolare: quest'ultima non si limita a punire il tradimento, ma è assai più severa, punendo qualsiasi unione non vincolata dal matrimonio. I motivi di questa scelta possono solo essere ipotizzati: da un lato, criticare una legge più severa rispetto al pensiero del tempo poteva aiutare ad evitare la censura; dall'altro poteva essere un semplice stratagemma per esasperarne l'assurdità¹⁵.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cit. in Caterina, op. cit., p. 398.

¹⁵ *Ivi*. p. 399.

Un elemento importante della legge è il fatto che punisce solo la donna che viene colta in flagrante, elemento che sarà essenziale per la sorte di Ginevra, non colpevole in alcun modo, ma incriminata a causa dell'inganno ordito da Polinesso.

Riguardo all'amore al di fuori del matrimonio, vale la pena ricordare che Ariosto aveva avuto da una domestica della sua casa un figlio che aveva poi mantenuto segretamente; un secondo figlio da un'altra donna con la quale non era sposato; e infine aveva avuto una relazione segreta con Alessandra Benucci, una vedova, che aveva successivamente sposato in segreto¹⁶. L'uomo Ariosto appare dunque ben lontano — nel bene e nel male — dal pensiero moralista e punitivo dell'età in cui vive.

Non c'è quindi da sorprendersi della reazione di Rinaldo a questa legge. Per questo motivo, vale la pena analizzare in dettaglio le ottave in cui Ariosto offre una chiara opinione, tramite le parole di Rinaldo, sulla *legge scozzese*.

Pensò Rinaldo alquanto, e poi rispose:

– Una donzella dunque de' morire

perché lasciò sfogar ne l'amorose

sue braccia al suo amator tanto desire?

Sia maladetto chi tal legge pose,

e maladetto chi la può patire!

Debitamente muore una crudele,

non chi dà vita al suo amator fedele. (OF, IV, 63)

Rinaldo inveisce contro la legge perché punisce una donna che non ha fatto altro che dare amore al suo fedele amante. Da notare come — negli ultimi due versi dell'ottava

¹⁶ Valerio Pirazzoli, *Gli amori dell'Ariosto e il suo Canzoniere*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 48, 1906, pp. 124-153: 124.

— ci sia una vera e propria condanna nei confronti di chi nega la reciprocità dell'amore. Questa sentenza avrà la sua esemplificazione nella storia di Lidia¹⁷, come vedremo più avanti. L'invettiva non si rivolge solo contro chi ha creato la legge, ma anche contro chi la accetta senza fare nulla a riguardo. Ariosto qui condanna la tacita accettazione verso le ingiustizie, come farà anche in altri canti, come avremo modo di osservare:

Sia vero o falso che Ginevra tolto
s'abbia il suo amante, io non riguardo a questo:
d'averlo fatto la loderei molto,
quando non fosse stato manifesto.
Ho in sua difesa ogni pensier rivolto:
datemi pur un chi mi guidi presto,
e dove sia l'accusator mi mene;
ch'io spero in Dio Ginevra trar di pene.
Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
che nol sappiendo, il falso dir potrei:
dirò ben che non de' per simil atto
punizion cadere alcuna in lei;
e dirò che fu ingiusto o che fu matto
chi fece prima li statuti rei;
e come iniqui rivocar si denno,
e nuova legge far con miglior senno. (OF, IV, 64-65)

¹⁷ Bigi, op. cit., p. 192.

Rinaldo decidere di prendere le difese della donna, a prescindere dal fatto che abbia o meno giaciuto con un amante. Anzi, spregiudicatamente Rinaldo afferma che — se così fosse — la loderebbe per averlo fatto, poiché è solo da lodare chi dà amore.

Successivamente Rinaldo ammette di non conoscere la verità, ma che in ogni caso per quest'atto la donna non merita alcuna punizione, e definisce matto chi ha fatto passare questo genere di leggi. Viene qui espresso come, «con miglior senno», vadano emanate nuove leggi che sostituiscano quelle ingiuste. L'esempio perfetto di un simile atto nell'*Orlando Furioso* è l'episodio di Marganorre, che vedremo più avanti, in cui una nuova legge viene introdotta proprio da due personaggi femminili. Il «senno» necessario a una nuova legge si contrappone al legislatore «matto» (irragionevole o arbitrario, secondo il linguaggio giuridico odierno¹⁸). Il senno, dopotutto, è uno degli elementi chiave dell'*Orlando Furioso*, e Ariosto esprimerà chiaramente come la sua assenza renda incapaci di prendere decisioni razionali, facendosi guidare dagli istinti e non più della ragione. Siamo comunque lontani dagli istinti violenti e primordiali del paladino Orlando, ma questa “follia” giuridica porta a risultati ugualmente ingiusti, tramite la prevaricazione del genere femminile attraverso una legge diseguale:

S'un medesimo ardor, s'un disir pare
inchina e sforza l'uno e l'altro sesso
a quel suave fin d'amor, che pare
all'ignorante vulgo un grave eccesso;
perché si de' punir donna o biasmare,
che con uno o più d'uno abbia commesso
quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,
e lodato ne va, non che impunito.

¹⁸ Caterina, op. cit., p. 379.

Son fatti in questa legge disuguale
veramente alle donne espressi torti;
e spero in Dio mostrar che gli è gran male
che tanto lungamente si comporti. —
Rinaldo ebbe il consenso universale,
che fur gli antiqui ingiusti e mali accorti,
che consentiro a così iniqua legge,
e mal fa il re, che può, né la corregge. (OF, IV, 66-67)

Mentre prima l'invettiva era rivolta contro la legge e il suo creatore, qui c'è una chiara ostilità verso il pensiero moralista e puritano di quello che Rinaldo definisce «l'ignorante vulgo». Inoltre, si riprende uno dei temi più cari ad Ariosto sulla questione femminile, ovvero l'applicazione di metodi di giudizio opposti tra il genere maschile e quello femminile (quello che al giorno d'oggi definiremmo “double standard”). L'ingiustizia della legge nasce dalla discriminazione tra i generi che viene a creare.

Un esempio evidente del tema del “doppio standard” nell'*Orlando Furioso* è la novella raccontata dall'oste, presente nel canto XXVIII. Il deluso Rodomonte cerca conforto e riposo in un'osteria, e lì l'oste gli racconta la storia di Giocondo e di Astolfo, re dei Longobardi. Astolfo era un re molto affascinante, convinto di non avere eguali. Questa sua convinzione venne messa in dubbio da un cavaliere, il quale sosteneva di avere un fratello, Giocondo, che lo superava in bellezza. Volendo una prova di ciò, il re lo invitò in corte. Giocondo, prima di partire, scoprì che la moglie lo tradiva, ma decise di non fare nulla e mettersi in viaggio. Giunto alla corte di Astolfo, stanco e malato a causa della scoperta che lo aveva turbato, Giocondo non poteva certo competere con il re Longobardo. Il cavaliere recuperò però salute e bellezza scoprendo che anche la moglie del re era un'adultera. Svelato ciò al re, i due

si misero in viaggio per cercare di scoprire se tutte le donne erano simili alle loro mogli. Non riuscendo a trovare neanche una donna fedele, decisero di scegliere una donna da condividere, pensando così di non rischiare di essere traditi. Quando anche questa li tradì per un altro uomo di cui era innamorata, i due decisero di tornare a casa dalle loro mogli, accettando l'infedeltà femminile.

Finito il racconto, un vecchio interviene. Qui, come nel caso di Rinaldo che inveisce contro la *legge scozzese*, il vecchio parla come tramite di Ariosto rimproverando l'oste e giudicando il racconto come fallace. Nella realtà è più spesso l'uomo a tradire la moglie, eppure è quello che meno ne subisce le conseguenze. Anche in questo passo è proposta una legge per risolvere le ingiustizie:

Io farei (se a me stesse il darla e tôrre)
tal legge, ch'uom non vi potrebbe opporre.

Saria la legge, ch'ogni donna colta
in adulterio, fosse messa a morte,
se provar non potesse ch'una volta
avesse adulterato il suo consorte:
se provar lo potesse, andrebbe asciolta,
né temeria il marito né la corte.

Cristo ha lasciato nei precetti suoi:
non far altrui quel che patir non vuoi. (OF, XXVIII, 81, 7-8, 82)

La legge proposta dal vecchio avventore dell'osteria propone di condannare la donna a morte solo nel caso che non riesca a dimostrare che anche il suo consorte l'abbia tradita. Con questo intende sostenere che la punizione dell'adulterio femminile è

ingiusta, poiché applicata solo nei confronti delle donne, senza tenere conto che l'adulterio può essere reciproco.

Il canto V è per buona parte dedicato al racconto di Dalinda, nel quale viene illustrato come il perfido Polinesso, desideroso di vendicarsi della principessa Ginevra a causa dei suoi numerosi rifiuti, aveva ordito un inganno che aveva lo scopo di gettare discordia tra lei e Ariodante, l'uomo che amava. Per raggiungere il suo scopo Polinesso, l'effettivo antagonista dell'episodio, non si pone alcuno scrupolo nello sfruttare la stessa Dalinda, sua fedele amante, fino ad arrivare alla decisione di liberarsene per non lasciare alcun testimone. Ariodante, scoperto il falso tradimento della sua amata, decide di suicidarsi (anche se verrà rivelato nel canto successivo che aveva poi deciso di cambiare idea all'ultimo momento), ed è infatti suo fratello a porsi come accusatore nei confronti di Ginevra, che ritiene responsabile per la morte del fratello.

Quando Rinaldo giunge in città, si sta già svolgendo un duello tra Lurcanio e un cavaliere sconosciuto (Ariodante) che intende difendere l'onore di Ginevra. La rivelazione dell'identità del cavaliere, pronto a difendere la principessa che aveva tradito la sua fiducia, getta una luce nuova sulla vicenda. Ariodante, venuto a conoscenza della vicenda, decide così di impugnare le armi contro il suo stesso fratello, che pure aveva agito nel suo interesse:

Contra il fratel d'ira minor non arse,
che per Ginevra già d'amore ardesse;
che troppo empio e crudele atto gli parse,
ancora che per lui fatto l'avesse. (OF, V, 8, 1-4)

Nonostante le azioni del fratello derivino dalla volontà di vendicarlo, Ariodante le reputa tanto sbagliate da opporvisi in prima persona. In questo caso il "crimine" di Lurcanio non è legato alla semplice applicazione pratica della consuetudine scozzese, ma è di altra natura. Ariosto, infatti, condanna apertamente chi getta discredito sul

prossimo, tanto da comparare la diffamazione al furto e all'omicidio in una delle sue elegie¹⁹:

Qual altro più a martîr debb'esser posto,
Di quel che a donna abbia con falsi gridi
Biasmo di ch'essa sia innocente, imposto?
Peggio è che furti, e peggio è che omicidi,
Macchiar l'onor, che di ricchezza e vita
Sempre stimar più tra li saggi vidi. (*Elegia VI*, 32-39)

Ciononostante, Lurcanio alla fine della vicenda non riceve alcuna punizione — né tanto meno il promulgatore della legge ingiusta — ma è solo Polinesso a subire una condanna, venendo ucciso da Rinaldo dopo aver smascherato i suoi inganni. La vicenda si conclude con il matrimonio tra Ariodante e Ginevra, ai quali viene concesso il ducato d'Albania, che apparteneva al deceduto Polinesso.

Nonostante l'episodio sembri concludersi per il meglio, vi è però una questione che viene lasciata irrisolta. Non solo non vi è alcuna punizione per coloro che hanno perpetrato l'ingiustizia giuridica, ma non vi è alcun riferimento all'abrogazione della legge. Ciononostante, Ariosto si rifarà di questa mancanza nell'ultima redazione della sua opera, aggiungendo dei passi nei quali simili ingiustizie vengono esplicitamente abrogate. Tra questi, il già citato episodio di Marganorre, nel quale la modifica di una legge ingiusta è il principale obiettivo.

¹⁹ Sberlati, *Canto V*, cit., p. 195.

2.1. Marfisa e la questione femminile

Nell'episodio scozzese ci viene presentato Rinaldo, un uomo, affrontare una legge iniqua e diseguale, che si basa su una discriminazione di genere. Tuttavia, allo scopo di esplorare a pieno il tema delle leggi ingiuste all'interno dell'*Orlando Furioso*, è necessario introdurre un personaggio assai diverso da Rinaldo così come da sua sorella Bradamante, donna guerriera destinata ad essere moglie e progenitrice degli Este²⁰. Si tratta di Marfisa, una donna dalla natura androgina, le cui componenti maschili però non intralciano mai il suo percorso sociale²¹. Inoltre, nell'episodio delle femmine omicide, come si osserverà, Marfisa pretende di essere inclusa nel sorteggio fatto per decretare chi debba superare le due prove, che consistono in un combattimento contro dieci uomini e nel soddisfare carnalmente dieci donne, prove dunque create appositamente per gli uomini. Ma Marfisa è un personaggio che nasconde la sua femminilità e agisce in funzione maschile²²; è una donna estremamente virile, e si rifiuta di riconoscere il limite impostogli dal suo sesso biologico²³. Il personaggio presenta inoltre alcune similitudini con le Amazzoni, che sono evidentemente anche una fonte di ispirazione per le donne guerriere di Alessandretta.

Al personaggio di Marfisa sono collegati due episodi, quello delle «femmine omicide» (OF, XIX) e quello del tiranno Marganorre (OF, XXXVII). I due episodi sono in un certo senso due facce della stessa medaglia, e i punti di contatto tra di essi vanno ben oltre la presenza in veste di protagonista della pagana Marfisa. È tuttavia opportuno ricordare che l'episodio delle *femmine omicide* è presente nell'opera sin dalla sua prima redazione del 1516, mentre l'episodio del misogino tiranno è una delle quattro giunte, inserite nella terza – ed ultima – redazione, nel 1532. Ciò assume una particolare rilevanza, poiché rivela come nell'ultima redazione Ariosto abbia

²⁰ Cerutti, op. cit., p. 6.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 9.

²³ Elissa Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-98: 92.

puntato a una sorta di principio dell'opposizione contrastiva, ovvero abbia voluto ricercare un equilibrio tra tendenze discordanti²⁴.

Innanzitutto, occorre evidenziare come i due episodi trattino, se pur in modo ambiguo, la questione di genere. In entrambi gli episodi, uno dei due generi viene perseguitato dall'altro, e questo è motivato dalla vendetta verso l'altro da parte di un legislatore che ritiene di aver subito un torto. Mentre da un lato abbiamo il crudele e misogino Marganorre, la cui vera natura esplode – e viene giustificata dallo stesso tiranno – a seguito della morte dei suoi due figli per mano di una donna, dall'altro abbiamo Orontea, una donna ferita e abbandonata, che risulta un'effettiva vittima dell'altro sesso, seppur colpevole di aver creato un sistema punitivo nei confronti degli uomini.

Inoltre, i due episodi sono legati da una sorta di filo invisibile, poiché è evidente che la rivoluzione legislativa messa in atto da Marfisa nel finale dell'episodio di Marganorre (posteriore a quello delle femmine omicide) è ispirata dallo stesso regime matriarcale a cui aveva assistito nel canto XIX²⁵. Eppure, questa sorta di contrappasso mette in luce una contraddizione nel personaggio di Marfisa, contraddizione che deriva dalla doppia lettura che Ariosto stesso offre in merito alla questione femminile. Ariosto passa molto facilmente dalla difesa delle donne, come ad esempio nella già citata risposta al misogino racconto dell'oste (OF, XXVIII), ad una loro critica, salvo poi scusarsi e poi tornare a ricadere nell'ostilità. E l'unica spiegazione a questo comportamento incoerente è la pazzia di Ariosto, il cui cervello è consumato dall'amore, come il poeta afferma nel proemio della sua opera²⁶.

Tuttavia, le due leggi non si presentano come all'esatto opposto, ma presentano numerose differenze nell'applicazione, mantenendo in comune solo la discriminazione verso il genere opposto. La legge di Marganorre è assai più semplice,

²⁴ Eduardo Saccone, *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, in «MLN», 98, 1983, pp. 55-69: 62. Cfr. anche Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Panini, Modena, 2004 (ed. orig. *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Steiner, 1987).

²⁵ Caterina, op. cit., p. 403.

²⁶ Zatti, op. cit., p. 149.

limitandosi a esiliare le donne e a punire con umiliazioni e punizioni corporali coloro che passano per i suoi possedimenti, mentre la legge di Alessandretta, città delle *femine omicide*, è strutturata in modo più complesso, e complesso è anche il vero e proprio *iter giuridico* che compie la legge, evolvendosi col tempo. Inoltre, la legge misogina è assai più rigorosa, poiché punisce anche gli uomini che accompagnano le donne. Invece, per quanto riguarda la legge di Alessandretta, superate le prove gli uomini possono continuare a vivere nella città, seppur in una posizione di sottomissione.

Nonostante la legge di Marganorre condivida la misoginia con la legge scozzese, le due norme sono molto diverse. Mentre una punisce indiscriminatamente le donne, l'altra è più mirata. Tuttavia, la grande differenza sta nei motivi per cui queste due leggi vengono inquadrate come "ingiuste". Come abbiamo detto, la legge scozzese è ingiusta poiché punisce solo le donne, e peraltro per una ragione ritenuta da Ariosto non grave. La legge di Marganorre, invece, così come la legge di Alessandretta, contravviene all'ideale armonia fra i sessi che trova spesso spazio nella riflessione ariostesca²⁷. Inoltre, la legge ai tempi di Marfisa e dei paladini è diversa dalla prima legge varata, che condannava a morte ogni uomo catturato. Questa legge, tuttavia, viene modificata non per pietà o giustizia, ma poiché rendeva impossibile la sopravvivenza della società che le femmine omicide intendevano creare. L'impossibile sopravvivenza causata proprio da una legge evidenzia quanto essa fosse "contronatura"²⁸.

L'episodio della città matriarcale di Alessandretta ricopre più di metà del canto XIX, oltre che parte del canto seguente. Sansonetto, Astolfo, Grifone, Aquilante e Marfisa hanno affrontato il mare in tempesta e sono giunti sulle coste abitate dalle donne guerriere, dove vige la già citata legge, illustrata dal capitano della nave prima dell'approdo in porto:

di quai l'antiqua legge ognun ch'arriva

²⁷ Paolo Cerutti, *L'ambiguità della questione femminile nell'Orlando furioso. Una lettura attraverso Marfisa* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18, 2022, pp 1-25: 8.

²⁸ Cit. in Caterina, op. cit., p. 403.

in perpetuo tien servo, o che l'uccide;
e questa sorte solamente schiva
chi nel campo dieci uomini conquide,
e poi la notte può assaggiar nel letto
diece donzelle con carnal diletto.

E se la prima pruova gli vien fatta,
e non fornisca la seconda poi,
egli vien morto, e chi è con lui si tratta
da zappatore o da guardian di buoi.
Se di far l'uno e l'altro è persona atta,
impetra libertade a tutti i suoi;
a sé non già, c'ha da restar marito
di diece donne, elette a suo appetito. (OF, XIX, 57, 3-8, 58)

Gli uomini che giungono ad Alessandretta devono dunque sconfiggere dieci cavalieri e, la notte stessa, soddisfare carnalmente altrettante donne. La situazione presentata è assai drammatica, poiché prospetta un finale di morte o schiavitù. Tuttavia, questo dramma è in contrasto con l'effetto comico creato dall'allusione erotica della seconda sfida, effetto che viene evidenziato dalla risata di Astolfo²⁹. Si può infatti osservare che la seconda prova è da ricondurre, piuttosto che alla tradizione cavalleresca, a quella novellistica³⁰. Un ulteriore livello comico è dato dal commento di Ariosto in merito all'intenzione di Marfisa di essere inserita nel sorteggio: «et a Marfisa non mancava il core, / ben che mal atta alla seconda danza; / ma dove non l'aitasse la

²⁹ Alberto Roncaccia, *Canto XIX*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, cit., vol. I, pp. 457-476: 470.

³⁰ *Ibidem*.

natura, / con la spada supplir stava sicura» (OF, XIX, 69, 5-8). Tuttavia, l'aspetto comico della seconda prova è smorzato dai suoi effetti; anche superando questa prova Marfisa non riotterrà la sua libertà, dovendo prendere in moglie dieci delle donne della città. Inoltre, questo passaggio potrebbe presentare la spada come una sorta di "sostituto" del maschile, un simbolo fallico che però si rivela inefficace. Infatti, come vedremo, la strategia di Marfisa dell'uso della spada come mezzo per arrivare alla fuga si rivela inefficace, suggerendo che questa sostituzione sia in realtà impossibile³¹.

Sbarcati sulle coste, Marfisa e i suoi compagni sono raggiunti da una donna paragonata per anzianità e saggezza alla sibilla Cumana e ad Ecuba: «Una che d'anni alla Cumea d'Apollo / poté uguagliarsi e alla madre d'Ettore» (OF, XIX, 66, 1-2). La donna spiega nuovamente le regole dei territori che si apprestano a visitare:

— Gli è ver (dicea) che s'uom si ritrovasse
tra voi così animoso e così forte,
che contra dieci nostri uomini osasse
prender battaglia, e desse lor la morte,
e far con diece femine bastasse
per una notte ufficio di consorte;
egli si rimarria principe nostro,
e gir voi ne potreste al camini vostro.

E sarà in vostro arbitrio il restar anco,
vogliate o tutti o parte; ma con patto,

³¹ Chimene Bateman, *Amazonian Knots: Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors*, in «MLN», vol. 122, no. 1, 2007, pp. 1-23: 20.

che chi vorrà restare, e restar franco,
marito sia per diece femine atto. (OF, XIX, 67, 68, 1-4)

Basta dunque che uno solo dei cavalieri riesca a superare le due prove per liberare i suoi compagni; tuttavia, gli altri hanno la libertà di scegliere di restare, prendendo dieci donne in moglie, mentre il campione che affronterà le prove non avrà questa scelta, ma sarà costretto a restare come “principe” nella città. Nel caso in cui il guerriero designato non riesca a superare la prima o la seconda prova, invece, esso morirà e i suoi compagni diverranno schiavi:

Ma quando il guerrier vostro possa manco
dei dieci che gli fian nimici a un tratto,
o la seconda pruova non fornisca,
vogliàn voi siate schiavi, egli perisca. — (OF, XIX, 68, 5-8)

Il gruppo giunto ad Alessandretta deve dunque scegliere un campione che affronti le prove e, come anticipato, Marfisa pretende di essere inclusa nel sorteggio nonostante l'impossibilità, riconosciuta anche dagli altri cavalieri, che avrebbe nell'affrontare la seconda prova:

stimando che trovar dovesse inciampo
ne la seconda giostra de la sera,
ch'ad averne vittoria abil non era. (OF, XIX, 73, 6-8)

Questo argomento, ovvero l'impossibilità pratica del compimento dell'amore saffico, è presente anche in un altro passaggio del poema: il lamento elegiaco a cui si lascia

andare Fiordispina dopo aver scoperto che il cavaliere di cui si era infatuata non è altri che Bradamante, l'altra celebre donna guerriero dell'*Orlando Furioso* (OF, XXV)

Una volta sbarcati, i cavalieri possono osservare la particolarissima condizione in cui versa la città:

E quindi van per mezzo la cittade,
e vi ritruovan le donzelle altiere,
succinte cavalcar per le contrade,
et in piazza armeggiar come guerriere.
Né calciar quivi spron, né cinger spade,
né cosa d'arme puon gli uomini avere,
se non dieci alla volta, per rispetto
de l'antiqua costuma ch'io v'ho detto. (OF, XIX, 71)

Le donne della città sono armate come guerriere, mentre gli uomini non sono autorizzati a possedere alcun tipo di armamento. Questo ovviamente non si applica ai dieci cavalieri che devono far rispettare la legge che impone le due prove. Ben diversa è la descrizione degli uomini che popolano Alessandretta:

Tutti gli altri alla spola, all'aco, al fuso,
al pettine et all'aspo sono intenti,
con vesti feminil che vanno giuso
insin al piè, che gli fa molli e lenti.
Si tengono in catena alcuni ad uso

d'arar la terra o di guardar gli armenti. (OF, XIX, 72, 1-6)

Gli uomini fanno lavori che solitamente sono riservati alle donne, come lavorare al fuso, e allo stesso tempo indossano abiti femminili. Sostanzialmente, ci troviamo dinnanzi ad un ribaltamento dei rapporti di potere che sono consuetudinariamente legati ai due generi³². D'altro canto, l'intero poema illustra spesso quanto le dinamiche di potere possano essere variabili, specialmente riguardo all'identità di genere, tant'è vero che all'interno del poema donne forti possono apparire come uomini, e uomini deboli possono apparire come donne³³. La rappresentazione di uomini in vesti femminili potrebbe ricordare, per certi versi, quella di Ruggiero che, presso la maga Alcina, aveva a sua volta rinunciato ad indossare l'armatura per vestire abiti meno virili:

Il suo vestir delizioso e molle
tutto era d'ozio e di lascivia pieno,
che de sua man gli avea di seta e d'oro
tessuto Alcina con sottil lavoro.

Di ricche gemme un splendido monile
gli discendea dal collo in mezzo il petto;
e ne l'uno e ne l'altro già virile
braccio girava un lucido cerchietto. (OF, VII, 53, 5-8, 54, 1-4)

³² Cerutti, op. cit., p. 9.

³³ Margaret Adams Groesbeck, *'Tra noi non restò più di differenza': Men, Transvestites, and Power in 'Orlando Furioso'*, in «Annali d'Italianistica», 16, 1998, pp. 65-83: 69.

In entrambi i casi, gli uomini sono succubi delle figure femminili: Ruggiero è stato soggiogato con l'inganno e con la magia da Alcina, mentre gli uomini che abitano Alessandretta sono sottomessi dalla forza e dalle armi delle donne. Anche questo aspetto si presenta come un rovesciamento rispetto all'episodio del tiranno misogino Marganorre, anche se ad Alessandretta il ribaltamento dei ruoli di genere è presentato tra il serio e il faceto, mentre nell'episodio del tiranno le donne sono punite e odiate, e gli uomini costretti a giurare lo stesso odio del loro tiranno verso il genere femminile. Nonostante la profonda differenza nei toni, i due episodi rappresentano comunque due esempi di società disfunzionali e contronatura.

Marfisa mostra il suo sdegno verso la convenzione locale, affermando che si rifiuterà di approfittare degli onori che le donne le farebbero per risparmiare la schiavitù ai suoi compagni (OF, XX, 78). Marfisa viene quindi condotta ad affrontare i dieci cavalieri. Uno di essi resta in disparte:

Quel venne in piazza sopra un gran destriero,
che, fuor ch'in fronte e nel piè dietro manco,
era, più che mai corbo, oscuro e nero:
nel piè e nel capo avea alcun pelo bianco.
Del color del cavallo il cavalliero
vestito, volea dir che, come manco
del chiaro era l'oscuro, era altrettanto
il riso in lui verso l'oscuro pianto. (OF, XIX, 79)

Ariosto descrive prima il cavallo del personaggio, per poi soffermarsi sui suoi abiti, che ne rappresentano l'umore. Inoltre, la tetra divisa del cavaliere serve a rendere chiara al lettore la drammaticità dell'evento e a staccarsi dall'ambigua ironia dei versi

precedenti. Questa solennità è evidenziata anche dal registro linguistico utilizzato, che diventa più elevato e non lascia spazio a nessun accenno di comicità³⁴.

Non è questo il primo né l'ultimo caso nel poema in cui un cavaliere indossa un'armatura nera per rappresentare il suo triste stato d'animo. Due celebri esempi sono Ariodante, che «nuove arme ritrovò, nuovo cavallo; / e sopraveste nere, e scudo nero» (OF, VI, 73, 2-3), e lo stesso Orlando che [...] portar volse un ornamento nero; / e forse acciò ch'al suo dolor simigli» (OF, VIII, 85, 5-6):

Dato che fu de la battaglia il segno,
nove guerrier l'aste chinare a un tratto:
ma quel dal nero ebbe il vantaggio a sdegno;
si ritirò, né di giostrar fece atto.
Vuol ch'alle leggi inanzi di quel regno,
ch'alla sua cortesia, sia contrafatto. (OF, XIX, 80, 1-6)

Il cavaliere misterioso si rivela assai giusto e onesto, rifiutandosi di trarre vantaggio della superiorità numerica per affrontare Marfisa. Osserva, invece, il combattimento con gli altri nove cavalieri, da cui la guerriera esce vincitrice, e si rifiuta di riposare prima di affrontare l'ultimo avversario. Tuttavia, arrivata la notte, il cavaliere le offre ospitalità e protezione dalle novanta donne che Marfisa ha reso vedove.

Si conclude così il canto XIX, ma non l'episodio. Nel canto XX viene narrato dal cavaliere misterioso il passato delle donne che imposero la legge sull'isola, e l'iter evolutivo che essa ha subito. A differenza dell'episodio scozzese, anche per la legge misogina di Marganorre vi sarà spazio per spiegarne l'antefatto. Ariosto si dilunga spesso sui processi che portano alla creazione di una norma ma non sulle ragioni della sua attuazione. Questa applicazione illogica di norme obsolete – combinata con il

³⁴ Ivi, p. 472.

disprezzo di Ariosto verso gli studi giuridici – può essere effettivamente vista come una sorta di parodia di un sistema giuridico che mette in atto usanze e costumi obsoleti³⁵.

L'episodio di Marganorre è contenuto per la sua interezza nel canto XXXVII, assai più in là rispetto ai canti XIX e XX. Inoltre, come già detto, l'episodio in questione è una novità della redazione C. Prima di approfondire l'episodio, è doverosa una premessa sulle redazioni dell'*Orlando Furioso* e su quali siano gli episodi aggiunti nella stessa. Dell'*Orlando Furioso* ci sono giunte tre redazioni. La prima, la redazione (A), viene pubblicata nel 1516, ed è composta da 40 canti. Successivamente, nel 1521, viene pubblicata la redazione (B). Il numero di canti è lo stesso, ma vi è una revisione linguistica. Non vi sono episodi aggiunti, per quanto da una lettera a Mario Equicola sappiamo che nell'autunno del 1519 Ariosto si dedicò a lavorare su “un poco di giunta”, la quale probabilmente si identifica nei “Cinque Canti”, scritti da Ariosto per espandere l'opera, i quali furono però tagliati dalla redazione (B)³⁶. Nel 1532, infine, esce l'ultima redazione dell'*Orlando Furioso*. La revisione linguistica qui è preponderante, passando dal padano delle prime due redazioni al toscano letterario. Oltre al radicale cambiamento linguistico, varia anche il numero dei canti, che da 40 passano a 46.

Questo incremento del numero dei canti è dovuto – oltre ad un lieve rimaneggiamento della struttura dell'opera – all'aggiunta di quattro episodi³⁷.

1. L'episodio di Olimpia, che analizzeremo parzialmente nel capitolo successivo, in quanto si andrà a legare all'episodio dell'Isola di Ebuda. Olimpia, figlia del conte d'Olanda, è innamorata di Bireno, ma il loro amore è impedito da Cimosco, che pretende che la donna prenda in sposa suo figlio. Per devastare l'Olanda, Cimosco si avvale di uno strumento anacronistico, l'archibugio, la cui presenza nell'opera viene giustificata attraverso la magia;

³⁵ Caterina, op. cit., p. 404.

³⁶ Stefano Jossa, *Ariosto*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 34.

³⁷ Zatti, op. cit., pp. 107-108.

2. La rocca di Tristano: nella rocca vige una legge severa che prevede che il castello può ospitare solo una persona di un solo sesso alla volta; se due persone dello stesso sesso si trovano nel palazzo, si deve invece svolgere una sfida di bellezza tra le donne o un duello tra gli uomini;
3. La città di Marganorre: Marganorre è un tiranno che ha istituito una legge che segrega le donne ai margini dei suoi possedimenti, e impedisce agli uomini di interagire con esse;
4. Ruggiero e Leone: causa della mancanza di titoli di Ruggiero, il padre di Bradamante decide di promettere sua figlia in sposa a Leone, figlio dell'imperatore d'oriente.³⁸

Fatta eccezione per l'episodio di Ruggiero e Leone, tre delle quattro giunte presentano delle leggi ingiuste. Paragonando questi tre episodi a quello delle femmine omicide e a quello scozzese, vi è un'evidente differenza nel risultato: tutte queste leggi (quelle di Tristano, di Marganorre e dell'isola di Ebuda) vengono abolite grazie al protagonista del canto; come osservato, ciò non vale per l'episodio scozzese (dove l'abrogazione resta all'immaginazione del lettore), né tanto meno per quello delle femmine omicide, che si conclude con la fuga dei protagonisti e senza alcuna forma di punizione per le donne che per anni avevano perpetrato tali ingiustizie. L'ultima redazione del *Furioso* sembra aprire le porte a un futuro diverso, e in ognuna delle aggiunte i personaggi gettano le basi per un nuovo ordine. Sostanzialmente, Ariosto ci comunica che un cambiamento per il meglio è possibile, ma è necessario lottare per ottenerlo³⁹. Nonostante nei suoi racconti siano i paladini a portare il cambiamento, Ariosto critica aspramente anche chi si dimostra accondiscendente nei confronti delle leggi o dei regnanti iniqui; ciò è evidente nelle parole contro «l'ignorante vulgo» (OF, IV, 66, 4) che in Scozia condanna una donna giudicata adultera, o anche in quelle rivolte al popolo di Marganorre, che è assai obediante nei confronti di un sovrano che detesta:

Ma 'l populo facea come i più fanno,

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Jossa, *Ariosto*, cit., p. 117.

ch'ubbidiscon più a quei che più in odio hanno. (OF, XXXVII, 104, 7-8)

Oppure ancora nel finale dell'episodio dell'isola di Ebuda, in cui l'intera popolazione viene sterminata da Orlando, perché colpevole di aver permesso di perpetrare i sacrifici umani.

Tornando all'episodio di Marganorre, la situazione è introdotta quando Ruggiero, Bradamante e Marfisa incontrano Ullania e le sue compagne di viaggio con le gonne strappate fino all'ombelico a causa della punizione di Marganorre. I cavalieri decidono dunque di dirigersi verso il castello di colui che ha perpetrato tale ingiustizia, ma nel farlo si imbattono in un villaggio completamente abitato da donne.

ogni parte di donne si vedea,

quai giovani, quai vecchie; e in tanto stuolo

faccia non v'apparia d'un uomo solo. (OF, XXXVII, 35, 6-8)

Superficialmente, la situazione potrebbe ricordare quella delle femmine omicide, ovvero un villaggio abitato solo da donne, ma la situazione è assai diversa: le abitanti di questo luogo, infatti, sono state esiliate dalla loro terra. Nel canto viene fatto esplicito riferimento a «l'isola di Lenno» (OF, XXXVII, 36, 6), protagonista del mito greco nel quale le donne erano state allontanate dai mariti a causa di un maleficio di Afrodite. Tuttavia, il mito sembra ricordare maggiormente l'episodio delle femmine omicide – seppur con esiti assai diversi –, poiché quando gli Argonauti giunsero sull'isola le donne avevano sterminato i loro mariti e si erano armate contro gli uomini.

Nel villaggio viene esposta la legge che Marganorre ha imposto sui suoi possedimenti. Ogni donna, sia locale sia forestiera, che venga trovata nel luogo viene fustigata e scacciata, e soprattutto umiliata praticando uno squarcio nella sua gonna. Ma la punizione, pur essendo indirizzata direttamente contro le donne, non riguarda

solo loro. La legge, oltre a uccidere qualsiasi uomo armato scorti una donna, punisce indirettamente anche i padri, i figli e i mariti delle donne, rendendo impossibile per loro il contatto con le donne. Inoltre, Marganorre costringe anche gli uomini a giurare odio verso il sesso femminile:

E dir di più vi voglio ancora, ch'esso,
s'alcun ne lascia, vuol che prima giuri
su l'ostia sacra, che 'l femineo sesso
in odio avrà fin che la vita duri. (OF, XXXVII, 85, 1-4)

Qui vi è un'altra differenza rispetto all'episodio delle femmine omicide: lì è evidente che le donne, per la maggior parte, approvano la legislazione, mentre qui viene mostrato come gli uomini, seppur contrari, siano ignavi ed evitino di agire contro il legislatore malvagio. Sarà infatti Marfisa, una donna, ad agire per porre fine all'ingiustizia.

Nonostante i due episodi abbiano una risoluzione diversa (la legge viene eliminata solo nel caso della tirannia di Marganorre), in entrambi i casi, Marfisa prende una decisione forte anche nei confronti delle donne di Alessandretta, proponendo un approccio diretto e violento:

né trovar so la più sicura strada
di quella ove mi sia guida la spada. (OF, XX, 70, 7-8)

La risolutezza di Marfisa offre uno spunto di confronto con gli ignavi uomini che abitano i territori di Marganorre. Loro, così come Marfisa, non sono direttamente influenzati dalle ingiustizie che gravano sulle donne, per quanto le persone al loro fianco ne soffrano. Ma è solo Marfisa che ricopre un ruolo attivo, schierandosi contro

il suo stesso genere, pur di salvare i suoi compagni. Anche questo spirito di fratellanza guerriera e cameratismo si va ad aggiungere alla caratterizzazione sessualmente ambigua del personaggio di Marfisa.

Tuttavia, l'approccio di Marfisa non si rivela efficace, tant'è che è necessario l'intervento di Astolfo e del corno magico che fa fuggire chiunque ne senta il suono:

Io vo' veder, poi che non giova spada,

s'io so col corno assicurar la strada. — (OF, XX, 87, 7-8)

Gli ultimi due versi delle stanze 70 e 87 si concludono rispettivamente con la rima «strada : spada» e «spada : strada». Il ritorno degli stessi termini, però invertiti, potrebbe rappresentare un'inversione simbolica; dove la spada fallisce serve il corno per risolvere il problema⁴⁰. Questa “vittoria del maschile”, ovvero della strategia di Astolfo rispetto a quella di Marfisa, può essere letta come un chiaro segnale di antifemminismo, un ritorno all'ordine naturale delle cose: l'uomo che prevale sulla donna, a seguito di un episodio nel quale questa realtà naturale è stata invertita⁴¹. Eppure, il corno di Astolfo non si rivela più risolutivo — coerentemente con altri usi della magia nel poema — ma itera il caos della situazione, nuocendo «ai suoi come agli strani» (OF, XX, 93, 1). Ariosto non pone i due sessi in completa antitesi, né tanto meno ne sceglie uno come risolutivo⁴². Dunque, la conclusione dell'episodio è estremamente caotica e — contrariamente alla pragmatica risoluzione del caso di Marganorre — completamente fuori dal controllo dei paladini, fuggiti in ogni direzione in una sorta di “carnevale cavalleresco” causato dal corno magico. Insomma, come nel caso della legge scozzese, la risoluzione è tutto meno che definitiva. Si potrebbe forse intendere che le donne, fuggite dalla città, non vi facciano ritorno, ma Ariosto non si sofferma su quest'elemento. Quel che è certo, però, è che le donne non hanno pagato con la morte le ingiustizie da loro perpetrate.

⁴⁰ Stefano Jossa, *Canto XX*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, cit., vol. I. pp. 477-494: 487.

⁴¹ Bateman, op. cit., p. 20.

⁴² Jossa, *Canto XX*, cit., p. 487.

L'atteggiamento d'Ariosto verso chi commette ingiustizie cambia radicalmente negli episodi delle quattro giunte, come ad esempio, quello di Marganorre. Nondimeno, anche tale episodio presenta una conclusione insoddisfacente, seppur più netta e ordinata. Questo perché le leggi presentate da Marfisa sono lontane da ideali di giustizia ed equità⁴³.

Lo scontro tra i paladini e la schiera di Marganorre è non meno caotico di quello svoltosi ad Alessandretta. Sconfitto l'esercito del tiranno, esso viene preso come prigioniero ed esposto al pubblico ludibrio. Fatto questo, Marfisa si occupa di creare una sorta di nuova legislazione:

Prima ch'indi si partan le guerriere,
fan venir gli abitanti a giuramento,
che daranno i mariti alle mogliere
de la terra e del tutto il reggimento;
e castigato con pene severe
sarà chi contrastare abbia ardimento.

In somma quel ch'altrove è del marito,
che sia qui de la moglie è statuito. (OF, XXXVII, 115)

La legislazione viene incisa sulla colonna, un simbolo fallico, che può rappresentare il potere militare e il sistema giuridico che, nonostante il "rovesciamento" del governo, restano intatti⁴⁴. La "mascolinità" intrinseca del gesto che compie Marfisa, unita alla forma fallica dell'obelisco, potrebbero rimandare alla natura androgina del personaggio. Le leggi incise, per giunta, sono a loro volta ingiuste, essendo né più né

⁴³ Cerutti, op. cit., p. 10.

⁴⁴ Albert Russell Ascoli, *Il segreto di Erittonio: politica e poetica sessuale nel canto XXXVII dell'Orlando furioso*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento italiano*, a cura di Sergio Zatti, Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 53-76: 55.

meno che una replica dello statuto delle femmine omicide. Le avventure di Marfisa mostrano spesso la sua inabilità ad arrivare ad una vera giustizia risolutiva, ed anche in questo caso, la guerriera effettua un errore di giudizio rispetto alla giustizia che si impegna a portare. Questo risulta strano, poiché in contrasto con le intenzioni della Marfisa del canto XX, la prima ad opporsi alle donne di Alessandretta; eppure in questa nuova occasione la guerriera ripropone i loro stessi errori⁴⁵.

Tuttavia, la posizione presa da Marfisa nell'episodio precedente potrebbe essere stata dettata più dalla sua empatia e dal legame coi compagni piuttosto che da una vera e propria presa di posizione. Questa lettura offrirebbe un'immagine di Marfisa — e della donna guerriero in generale — relativamente misogina, una combattente abile ma incapace di risolutezza e di effettiva giustizia. Un'altra lettura invece suggerisce che Ariosto voglia banalmente illustrare la difficoltà nel creare una legge che sia oggettivamente giusta, fatto che ben si legherebbe al suo rifiuto degli studi giuridici.

I due episodi non condividono solo una conclusione che presenta numerosi punti di contatto, ma hanno anche un altro sostanziale elemento in comune. Mentre nell'episodio scozzese non vi è il benché minimo accenno alla storia e alle motivazioni che hanno portato alla creazione della norma, nei due episodi che hanno come protagonista Marfisa, tali spiegazioni occupano una parte sostanziale del canto. Buona parte del canto XX è occupato proprio dal racconto della nascita di Alessandretta: esso si apre con la rivelazione dell'identità del cavaliere dall'armatura nera, quel Guidon Selvaggio che fornisce gli antefatti che hanno portato alla creazione della legge. La storia ha origine alla fine della guerra di Troia: più precisamente dai figli che le donne greche hanno avuto dai loro amanti, mentre i loro sposi erano lontani per la guerra. Il fatto che la storia riprenda quella del poema omerico non meraviglia, poiché l'intero episodio è colmo di richiami al mondo greco; basti pensare che la popolazione di Alessandretta è presentata come un regno di amazzoni⁴⁶ e l'intera città ricorda un anfiteatro⁴⁷.

⁴⁵ Elizabeth Jane Bellamy, *Androgyny and the Epic Quest: The Female Warrior in Ariosto and Spenser*, in «Postscript», II, 1, 1985, pp. 29-37: 30.

⁴⁶ Cerutti, op. cit., p. 8.

⁴⁷ Jossa, *Canto XX*, cit. p. 471.

Ma qual è il significato del mito delle amazzoni? Ed è rilevante per la comprensione del significato del canto? Il mito delle amazzoni potrebbe rappresentare lo scontro tra l'inciviltà del conflitto dei sessi contrapposta al mondo civilizzato, dove vige un patto tra uomo e donna che porta a vivere in armonia⁴⁸. La donna, di conseguenza, potrebbe rappresentare il disordine, l'irrazionale, l'istinto puro, mentre l'uomo, al contrario, potrebbe rappresentare la razionalità e l'ordine civile⁴⁹. Ma gli elementi "grecizzanti" si presentano anche in maniera più implicita, perché è difficile stabilire dove si trova la colpa una volta completata la lettura della storia della fondazione di Alessandretta, poiché sono proprio le colpe delle generazioni precedenti a causare quelle delle generazioni future, in un meccanismo tipico della tragedia greca⁵⁰.

I figli illegittimi delle donne greche vengono cacciati a causa del ritorno dei padri, e cercano la loro fortuna altrove. Uno di questi giovani, di nome Falanto, insieme ad altri cento greci, viene assoldato dai Cretesi e stanziato a Dictea. Qui Falanto e i suoi uomini si insinuano nei letti delle donne sposate. Finito l'incarico, però, decidono di ripartire. Le donne, non riuscendo a convincerli a restare, decidono di seguirli. Giungono quindi presso le coste di Alessandretta a causa di una tempesta, proprio come i protagonisti della vicenda:

Questa lor fu per dieci giorni stanza
di piaceri amorosi tutta piena.
Ma come spesso avvien, che l'abbondanza
seco in cor giovenil fastidio mena,
tutti d'accordo fur di restar senza
femine, e liberarsi di tal pena;
che non è soma da portar sì grave,

⁴⁸ Ivi, p. 484.

⁴⁹ Bateman, op. cit., p. 18.

⁵⁰ Jossa, *Canto XX*, cit., p. 480.

come aver donna, quando a noia s'have. (OF, XX, 20)

I giovani, dopo dieci giorni di passione, si stancano della situazione e decidono di abbandonare le donne. Ripartono per la Puglia dove fonderanno la città di Taranto. Le donne discutono sul da farsi: alcune di loro propongono di tornare a Creta, altre sostengono che sia più onorevole la via del suicidio piuttosto che tornare dai loro cari. Orontea una giovane donna della stirpe di Minosse, che era stata l'amante dello stesso Falanto, prende la parola e sostiene di rimanere e vendicarsi degli uomini, dai quali sono state abbandonate:

Qui parve a lei fermarsi, e far vendetta
del viril sesso che le avea sì offese:
vuol ch'ogni nave, che da venti astretta
a pigliar venga porto in suo paese,
a sacco, a sangue, a fuoco al fin si metta;
né de la vita a un sol si sia cortese.
Così fu detto e così fu concluso,
e fu fatta la legge e messa in uso. (OF, XX, 27)

Questa prima legge è ben più aspra di quella che Marfisa e gli altri cavalieri si trovano ad affrontare. La legge è stata infatti modificata, poiché una città abitata esclusivamente da donne sarebbe stata destinata all'ovvio tracollo demografico. A seguito di questa storia le donne della città, agli occhi del lettore, non sono più solo carnefici, ma anche vittime del genere maschile. La legge è una conseguenza delle azioni che hanno colpito le donne di Alessandretta.

Anche la legge di Marganorre deriva da un torto subito dal sesso opposto. I due figli del tiranno sono stati "puniti" per le vili azioni che avevano tentato di

compiere, tentando di appropriarsi delle donne d'altri. Ciononostante, Ariosto spiega che l'odio di Marganorre nei confronti delle donne è precedente al torto subito, e che i suoi due figli avevano inizialmente tentato di limitare la sua malvagità:

[...] mentre duo suoi figli erano vivi,
molto diversi dai paterni stili,
ch'amavan forestieri, et eran schivi
di crudeltade e degli altri atti vili;
quivi le cortesie fiorivan, quivi
i bei costumi e l'opere gentili:
che 'l padre mai, quantunque avaro fosse,
da quel che lor piaceva non li rimosse. (OF, XXXVII, 45)

Tuttavia, il fatto che Marganorre trattenga la sua natura malvagia per compiacere i figli virtuosi è poco rilevante⁵¹.

All'interno del canto XXXVII la separazione tra virtù e malvagità risulta molto labile. Nonostante Marganorre sia evidentemente colpevole e maligno, anche gli eroi del poema sembrano sorpassare questa fine demarcazione. Marfisa, con la nuova legge varata, impone una situazione di disequilibrio. Inoltre, i paladini non si limitano a sconfiggere il tiranno malvagio, ma esprimono la loro volontà nel torturarlo, ritenendo una morte veloce una punizione troppo morbida⁵².

Quest'ambigua distinzione tra il bene e il male e il torto e la ragione caratterizza anche la narrazione del passato delle femmine omicide nel canto XX: è difficile assegnare tutte le colpe alle donne guerriere di Alessandretta, poiché esse

⁵¹ Ascoli, op. cit., p. 61.

⁵² Roberto Ferrini, *Donne, cavalieri e tiranni. Una lettura di Orlando Furioso XXXVII*, in «Women, Language, Literature in Italy», I, 2019, pp. 45-60: 48.

sono state a loro volta vittime dell'abbandono dei loro uomini. Inoltre, anche gli uomini sono stati a loro volta abbandonati dalle loro madri. Eppure, questo abbandono è stato causato da un tradimento, a sua volta provocato da un ulteriore abbandono delle donne da parte dei loro mariti, ed è così che la colpa si alterna tra maschile e femminile, seguendo un percorso che sembra concludersi proprio con gli uomini. Anche qui vi è una ripresa dei temi tipici della tragedia Greca, quei meccanismi per i quali le colpe dei padri ricadono sui figli⁵³.

Tralasciando la questione della colpa, le leggi in entrambi i casi derivano da una volontà di «vendetta» (OF, XX, 27, 1) verso il genere opposto. Eppure, mentre la vendetta di Marganorre sembra più una scusa per giustificare i suoi intenti misogini, quella delle femmine omicide deriva dalla rottura di un patto⁵⁴, il che è piuttosto particolare, se ricordiamo il discorso fatto in precedenza in merito al possibile significato del mito delle amazzoni all'interno dell'episodio. Come detto, le amazzoni / femmine omicide rappresentano una rottura del patto civile tra i sessi, ma è evidente che tale rottura non nasce per una volontà implicita delle donne, bensì per un tradimento subito. Questa natura ambivalente delle donne nel canto XX è sottolineata nel proemio al canto, che si configura come un elogio muliebre:

Le donne antique hanno mirabil cose
fatto ne l'arme e ne le sacre muse;
e di lor opre belle e gloriose
gran lume in tutto il mondo si diffuse.
Arpalice e Camilla son famose,
perché in battaglia erano esperte et use;
Safo e Corinna, perché furon dotte.
splendono illustri, e mai non veggon notte. (OF, XX, 1)

⁵³ Jossa, *Canto XX*, cit., p. 480.

⁵⁴ Ivi, p. 485.

Ariosto elogia le prodigiose opere delle donne «antique», che si sono distinte sia nell'uso delle armi sia nella poesia. Quest'ambivalenza può per certi versi ricordare il celebre chiasmo del proemio del canto I, nel quale i temi delle armi e dell'amore si mescolano con dame e cavalieri; ma un'attenta analisi dei personaggi porta a galla un elemento: le quattro donne nominate da Ariosto sono suddivise in due categorie, due eroine che rientrano nel *tòpos* delle donne in armi, e due poetesse, entrambi ruoli che venivano prevalentemente ricoperti da uomini. Ariosto esalta poi l'eccellenza delle donne, che è stata oscurata dall'invidia e dall'ignoranza degli scrittori (OF, XX, 2), per concludere con una condanna di tutti coloro che continuano a negare le capacità delle donne (OF, XX, 3). Tuttavia, il proemio sembra focalizzarsi, più che su una *querelle des femmes* su una *querelle des anciennes et des modernes*⁵⁵, che potrebbe essere rappresentata all'interno del canto dal contrasto delle radicali femmine misandriche e Marfisa, simbolo del patto sociale tra maschile e femminile.

In conclusione, l'analisi di Marfisa e delle leggi ingiuste che incontra nel *Furioso* rivela l'ambivalenza di Ariosto sulla questione femminile. Se da un lato la guerriera sfida i ruoli tradizionali e combatte attivamente contro l'ingiustizia, dall'altro la sua azione non è mai veramente risolutiva. Il fallimento della sua strategia rispetto a quella di Astolfo e la riproposizione di leggi altrettanto oppressive nel caso di Marganorre suggeriscono che la vera giustizia, per Ariosto, non si trova nella mera inversione dei ruoli di potere, ma in un equilibrio tra i sessi, nel poema auspicato ma di fatto irrisolto.

⁵⁵ Jossa, *Canto XX*, cit., p. 478.

2.3. Bradamante contro le leggi ingiuste

Marfisa, per quanto di gran lunga più rilevante nell'analisi delle leggi ingiuste, non è l'unica donna a opporsi con animo da cavaliere alle iniquità normative nel poema di Ariosto. Anche Bradamante, in due episodi, ricopre questo ruolo. Essi sono il castello di Pinabello e la rocca di Tristano. Questi episodi, contrariamente ai passi legati alla pagana Marfisa, non hanno alcun punto di contatto tra di loro, se non quello di avere Bradamante come "risoltrice" della legge ingiusta. Anche le motivazioni della creazione delle leggi sono ben distinta tra i due episodi. Mentre nel caso della legge creata da Pinabello, le motivazioni sono da ricondurre, oltre che alla sua natura maligna, al desiderio di vendetta verso il resto del mondo – riprendendo dunque, per certi versi, la causa delle leggi del perfido Marganorre –, la legge della rocca di Tristano è conseguenza di una consuetudine nata da un'ingiustizia originaria che è stata conservata nel tempo.

Il primo dei due episodi è proprio quello di Pinabello, nel canto XXII. Tuttavia, è necessario notare come il punto di partenza della storia sia nel canto XX, lo stesso canto in cui vi è la conclusione dell'episodio delle femmine omicide. In questo canto Marfisa, in seguito alla fuga da Alessandretta, si accompagna alla perfida Gabrina, una donna anziana e odiosa, apparsa già nel canto XIII insieme ai carcerieri di Isabella. Marfisa e Gabrina formano una parodia del classico guerriero che si accompagna ad una dama, in quanto la ha al suo fianco non una dama, ma una vecchia⁵⁶. La situazione "rovesciata" è resa ancor più evidente quando Marfisa, incontrato Zerbino, gli propone un duello; il perdente avrà in "premio" la vecchia. «Come il paradigma dell'eroe guerriero è rovesciato dall'esistenza di donne guerriere, così il paradigma del duello di conquista è rovesciato dalla possibilità di un duello di perdita»⁵⁷. La vecchia Gabrina passa dunque sotto la protezione di Zerbino,

⁵⁶ Jossa, *Canto XX*, cit., p. 489.

⁵⁷ Ivi, p. 490.

sconfitto da Marfisa, e si inizia a intravedere, oltre al suo aspetto esteriore, anche il suo carattere perverso e manipolatore⁵⁸.

Prima di imbattersi in Zerbino, però, Gabrina e Marfisa incontrano Pinabello, che si accompagna a una donna bella ma odiosa:

La donna ch'avea seco era assai bella,
ma d'altiero sembiante e poco grato,
tutta d'orgoglio e di fastidio piena,
del cavallier ben degna che la mena. (OF, XX, 110, 5-8)

Il canto XX sembra presentare un insieme di esempi negativi femminili: dalla sregolatezza innaturale delle *femine omicide*, alla perfida e manipolatrice Gabrina, fino alla superba amante di Pinabello. Il testo, inoltre, ci ricorda che Pinabello è il cavaliere che, nel canto II, aveva tentato di sbarazzarsi di Bradamante: «quel medesimo che dianzi a pochi mesi / Bradamante gittò nel cavo speco» (OF, XX, 111, 3-4). L'amante di Pinabello, dato l'aspetto buffo e grottesco di Gabrina, non riesce a resistere alla tentazione di prendersi gioco di lei:

E sì come vezzosa era e mal usa,
quando vide la vecchia di Marfisa,
non si poté tenere a bocca chiusa
di non la motteggiar con beffe e risa. (OF, XX, 113, 1-4)

⁵⁸ Jane Everson, *Canto XXI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, cit., vol. I, pp. 496-519: 500.

Nonostante Gabrina sia tutto meno che un personaggio positivo, Marfisa reagisce con le armi e, dopo aver sconfitto Pinabello, strappa gli abiti dalla sua amante e si appropria del suo cavallo. Piuttosto peculiare la punizione imposta da Marfisa, ovvero quella della “svestizione” della donna, che potrebbe ricordare per certi versi la stessa punizione umiliante imposta da Marganorre al genere femminile.

Il medesimo episodio dello scontro tra Pinabello e Marfisa è raccontato una seconda volta nel canto XXII:

Pinabello ha una donna così iniqua,
così bestial, ch'al mondo è senza pare;
che con lui, non so dove, andando un giorno,
ritrovò un cavallier che le fe' scorno. (OF, XXII, 49, 5-8)

Qui Ariosto ci fornisce un giudizio ancor più severo dell'amante di Pinabello, prima semplicemente «tutta d'orgoglio e di fastidio piena» (OF, XX, 110, 7), e quindi giudicata più aspramente, descritta come «iniqua» e «bestial». Successivamente, viene rapidamente riassunto lo scontro tra Marfisa e Pinabello e le sue conseguenze (OF, XXII, 50).

Il racconto di questo incontro serve per spiegare il motivo per cui Pinabello ha varato una legge ingiusta sui suoi possedimenti, ma facciamo un passo indietro. Siamo a metà del canto XXII: Bradamante e Ruggiero si sono riuniti e stanno per intraprendere un salvataggio, ma per compierlo devono passare per il castello di Pinabello di Maganza; come detto, Bradamante ha già avuto una spiacevole esperienza con il personaggio, perché Pinabello aveva tentato di ucciderla nel canto II poiché aveva scoperto che era una rappresentante della famiglia Chiaromonte, con la quale i Maganzesi avevano un'antica rivalità. Pinabello è infatti parente di Gano de Maganza, personaggio del ciclo bretone già presente nella *Chanson de Roland*. Il personaggio di Gano ricopriva il ruolo del traditore, ruolo che nel *Furioso* è invece affidato a Pinabello. Il canto XXII, complessivamente, è molto importante per quanto

riguarda il tema “dinastico” tra Ruggiero e Bradamante. I due, riuniti proprio all’inizio del canto, sembrano essere orientati alla realizzazione del loro progetto matrimoniale. Ciononostante, si lasciano facilmente distogliere a causa del loro animo cavalleresco⁵⁹. Quest’evento avrà grandi conseguenze sul destino dei due poiché, proprio a causa di Pinabello, si ritroveranno separati un’altra volta.

Ruggiero e Bradamante scoprono da una fanciulla che Pinabello ha deciso di imporre sui suoi possedimenti – attraverso i quali i due dovrebbero passare – una legge ingiusta:

— E perché non andian (disse Ruggiero)
per la più corta? — E la donna rispose:
— Perché un castel de’ conti da Pontiero
tra via si trova, ove un costume pose,
non son tre giorni ancora, iniquo e fiero
a cavallieri e a donne aventurese,
Pinabello, il peggior uomo che viva,
figliuol del conte Anselmo d’Altariva. (OF, XXII, 47)

La legge, imposta da soli tre giorni, è definita «costum» e successivamente «usanza», termini più lontani dalla sfera giuridica rispetto ai termini «statuto» e «legge», utilizzati, ad esempio, in riferimento alla legge scozzese. Inoltre, questa legge recente è in netto contrasto rispetto al suo carattere arcaico⁶⁰. Anche la terminologia utilizzata sembra suggerire un contrasto al limite dell’ironico: «non è più antiqua / di tre dì» (OF, XXII, 49, 1-2). L’iperbole è resa ancora più evidente da un dato fornitoci dalla fanciulla: «e capitati vi sono infiniti, / ch’a piè e senz’arme se ne son partiti» (OF,

⁵⁹ Matteo Residori, *Canto XXII*, in *Lettura dell’«Orlando furioso»*, cit., vol. I, pp. 521-541: 533.

⁶⁰ Ivi, p. 534.

XXII, 54, 7-8); questo però è ovviamente impossibile, se la legge è recente quanto viene detto. Questi ed altri indizi forniscono l'immagine di una situazione consuetudinaria e tradizionale, che il poeta parodizza argutamente⁶¹. Ma di cosa tratta questa legge?

Quindi né cavallier né donna passa,
che se ne vada senza ingiuria e danni:
l'uno e l'altro a piè resta; ma vi lassa
il guerrier l'arme, e la donzella i panni. (OF, XXII, 48, 1-4)

La legge in questo caso punisce indistintamente uomini e donne che passano per quei territori, ma con punizioni differenti: un cavaliere è costretto a lasciare le armi e l'armatura, mentre una donna è costretta a lasciare i propri vestiti. L'imposizione dell'umiliazione riservata alle donne è per certi versi simile alla pena comminata dalle leggi di Marganorre.

Nel poema, le armi e le armature ricoprono un ruolo importante. In primo luogo, identificano il cavaliere o ne nascondono l'identità; inoltre, difficilmente un cavaliere si priva della sua armatura, e quando capita è costretto o guidato da motivazioni non onorevoli. Il caso più eclatante è senza dubbio quello di Orlando nel canto XXIII che, in preda alla pazzia, si spoglia della sua armatura. Un altro caso nel quale possiamo identificare l'armatura con il mantenimento dell'onore si può trovare nella satirica conclusione del canto X, in cui l'armatura impedisce a Ruggiero di fare violenza su Angelica:

Del destrier sceso, a pena si ritenne
di salir altri; ma tennel l'arnese:

⁶¹ *Ibidem.*

l'arnese il tenne, che bisognò trarre,

e contra il suo disir messe le sbarre. (OF, X, 114, 5-8)

Già in precedenza Ruggiero si era privato della sua armatura, ossia quando si era trovato vittima del fascino di Alcina nel canto VI. Anche in questo caso, la svestizione della propria armatura rappresenta altro: la privazione della propria identità di cavaliere.

Le armature, dunque, hanno una funzione importante all'interno del poema, una funzione che va oltre la semplice protezione. Inoltre, armi e armature sono spesso contese tra i cavalieri, e vengono più volte passate di mano in mano. In particolar modo l'equipaggiamento di Orlando rappresenta una grande attrattiva tra i pagani, come la sua spada Durindana, che Zerbino protegge a costo della sua stessa vita contro Mandricardo, o come il suo elmo, desiderato da Ferraù per sostituire quello restituito ad Argalia. Eppure, in questi casi la sottrazione dell'equipaggiamento è sempre motivata dalla volontà di appropriarsene.

Nell'episodio di Pinabello, invece, la volontà è quella di umiliare i cavalieri e le dame che passano per quelle terre. Questa punizione nasce come una sorta di contrappasso. Come abbiamo avuto modo di vedere nei canti XX e XXII, Marfisa, dopo aver sconfitto Pinabello, ha sottratto cavallo e vestiti alla *crudel meretrice* amante di Pinabello. Questi, per contrappasso, riserva a chiunque gli capiti a tiro la stessa sorte. Come negli episodi delle «femine omicide» e del tiranno Marganorre, la legge è una conseguenza del desiderio di vendetta. Una particolarità di questo caso, però, è che il desiderio di vendetta non è direttamente del legislatore (Pinabello), ma della sua amata. Il suo desiderio di vendetta non è freddo e ben indirizzato, come ad esempio quello di Pinabello nei confronti della casata di Chiaromonte; è invece alimentato da un'ira irragionevole, e rivolto indistintamente contro tutte le donne e tutti i cavalieri che ha il potere di raggiungere tramite Pinabello stesso. Questa legge, che costituisce un'iperbole dell'umiliazione subita dalla donna senza nome, non fa

altro che amplificare quel clima di vendetta femminile che aveva già avuto modo di essere affrontato mediante il personaggio di Gabrina⁶².

Tuttavia, nonostante la responsabilità della legge sia da attribuire alla donna senza nome, gli uomini non sono estranei alla legge (così come alle sue conseguenze). Sono infatti quattro cavalieri a farla rispettare, quattro personaggi tra i quali spicca in particolar modo Guidon Selvaggio, che già nel XX canto aveva il ruolo di “garante” per una legge ingiusta, quella della città di Alessandretta. Guidone, insieme a Sansonetto, Grifone e Aquilante, è costretto da Pinabello a far rispettare il costume nei suoi territori. Non è affatto nuovo, nel poema, il tema del cavaliere giusto costretto a servire una causa ingiusta: basti pensare a Zerbino che, proprio nel canto XX, si ritrova costretto a proteggere Gabrina.

Nonostante la causa ingiusta che sono costretti a far rispettare, i quattro cavalieri mantengono – per lo meno negli intenti – il proprio onore: infatti, dopo che Ruggiero sconfigge Sansonetto, i tre restanti paladini sono costretti dall’amante di Pinabello a combattere in contemporanea contro il singolo avversario, in una lotta che va ben oltre il limite con la parodia. I tre cavalieri affrontano in modo sleale il paladino con un sentimento di estrema vergogna – «di vergogna arde il viso» (XXII, 76, 7); «nel viso infiammati di vergogna» (XXII, 80, 4) – al quale si unisce Ruggiero quando – per errore – li sconfigge grazie ad uno strappo praticato sul velo che copriva il suo scudo magico («Via se ne va Ruggier con faccia rossa / che, per vergogna, di levar non osa», (XXII, 90, 1-2))⁶³. Lo sdegno di Ruggiero per una vittoria disonesta è tale da spingerlo a gettare via lo scudo, per non riappropriarsene mai più, in un gesto che ricorda quello di Orlando che distrugge l’archibugio di Cimosco nel canto IX del poema.

Non va dimenticato, però, che la causa della legge è di fatto Pinabello: sarà lui a subirne le conseguenze quando, successivamente, verrà ucciso da Bradamante, anche se questa sorte sarà determinata soprattutto dagli avvenimenti del canto II piuttosto che dalla sua legge. Mentre Ruggiero si occupa dei quattro paladini, infatti, Bradamante insegue il malvagio Pinabello, allontanandosi nuovamente dal suo amato

⁶² Ivi, p. 536.

⁶³ Ivi, p. 537.

Come detto, il secondo episodio che coinvolge Bradamante e una legge ingiusta si trova nel canto XXXII. La donna guerriera giunge in una rocca nella quale è applicata, per consuetudine, una regola che decreta chi vi possa soggiornare:

Ma d'alloggiarvi non succede a ognuno;
perché bisogna, con la lancia in mano
che se l'acquisti e che se la difenda
il cavallier che d'alloggiarvi intenda.

Se, quando arriva un cavallier, si trova
vòta la stanza, il castellan l'accetta;
ma vuol, se sopravien poi gente nuova,
ch'uscir fuori alla giostra gli prometta (OF, XXII, 65, 5-8, 66, 1-4)

Sostanzialmente, è concesso il riposo all'interno della rocca solo se la stanza è vuota. La stanza, come viene anticipato, va difesa con le armi da possibili intrusioni. Questo perché, ove dovesse giungere un ulteriore cavaliere, egli verrà sfidato in una "giostra" per mantenere il proprio diritto ad alloggiare nell'ostello. Tuttavia, se un gruppo composto da più cavalieri dovesse recarsi in contemporanea alla rocca, essi avrebbero diritto a pernottarvi. Ovviamente, qualora un ulteriore cavaliere dovesse recarvisi e trovare l'ostello occupato da un gruppo di cavalieri (come capita a Bradamante), dovrebbe lottare con tutti gli altri per ottenere la stanza (OF, XXXII, 67). Questa è la regola che vale per gli uomini; diverso il regolamento per le donne:

Non men, se donna capita o donzella,
accompagnata o sola a questa ròcca,

e poi v'arrivi un'altra, alla più bella

l'albergo, et alla men star di fuor tocca. — (OF, XXXII, 68, 1-4)

Dunque, se un cavaliere viene accettato in base al suo valore in combattimento, una donna è giudicata unicamente per la sua bellezza. L'usanza della Rocca di Tristano ha come fonte l'avventura di Tristano a Chastel Plor, e ne riprende le linee guida di genere⁶⁴.

Il lettore più arguto può subito notare che, essendo Bradamante una donna guerriera, si andrà presto a creare una qualche sorta di conflitto tra questi due elementi. Bradamante giunge infatti alla rocca, ove incontra Ullania, la regina d'Islanda, e i tre re che la accompagnano. Bradamante combatte contro i tre uomini in veste di cavaliere per ottenere ospitalità all'interno della rocca, e li disarciona con estrema facilità grazie alla sua lancia magica.

Come di consueto, vi è un personaggio preposto a fare le veci di narratore, che spiega il modo in cui la legge è stata creata. In questo caso il suddetto ruolo è ricoperto dall'ospite, che subito si appresta a raccontare la vicenda. Un cavaliere di nome Tristano, accompagnato da una donna «liberata da lui poch'ore inante» (OF, XXXII, 84, 7), era giunto alla rocca, chiedendovi ospitalità. Ma Clodione, che in quel momento occupava la rocca, essendo troppo geloso della donna da lui amata, non permette a Tristano di entrare. Tristano allora decide di «provar che discortese era e villano» (OF, XXXII, 86, 8). Il cavaliere fornisce dunque la prima bozza di quella che diventerà poi la consuetudine della rocca:

con patto, che se fa che con lo stuolo

suo cada in terra, et ei stia in sella forte,

ne la ròcca alloggiar vuole egli solo,

⁶⁴ Charles Ross, *Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano*, in «Italica», vol. 68, no. 2, 1991, pp. 155-175: 157.

e vuol gli altri serrar fuor de le porte. (OF, XXXII, 87, 1-4)

La prima parte della legge, riguardante i cavalieri, nasce quindi dall'ingiustizia subita da Tristano. Questi inoltre intende cacciare la donna di Clodione dalla rocca col fine di fare a quest'ultimo un torto, ma essa si rivela molto più bella della sua accompagnatrice. Clodione vuole che le venga restituita la sua donna, ma Tristano decreta che il cavaliere più «robusto» abbia diritto a stare con la dama più bella, cedendo dunque a Clodione la donna che lo accompagnava. Dunque, la seconda parte della legge, riguardante le dame, è diretta conseguenza di questo intento: il cavaliere più valoroso merita di condividere la rocca con la dama di maggiore bellezza.

Il giorno seguente Tristano restituisce la donna amata a Clodione, e decide di lasciare la rocca. Clodione abbandona a sua volta il castello e – probabilmente per gratitudine verso Tristano – lascia un cavaliere a controllare che alla rocca venga rispettata la seguente legge:

che 'l cavallier ch'abbia maggior possanza,

e la donna beltà, sempre ci alloggi;

e chi vinto riman, vòti la stanza,

dorma sul prato, o altrove scenda e poggi.

E finalmente ci fe' por l'usanza

che vedete durar fin al dì d'oggi. — (OF, XXXII, 94, 1-6)

Già qui possono essere formulate alcune ipotesi di valore sulla giustizia della legge. Tristano, legislatore indiretto, sembra cambiare idea sulla giustizia del suo atto, ma, nonostante ciò, Clodione decide di elevarlo a regolamento. Clodione sembra

fraintendere e ribaltare la “lezione d’ospitalità” di Tristano, e solidificarla nella norma che vige sul castello⁶⁵.

L’azione di Tristano è in un certo senso giustificata, poiché punisce un’ingiustizia subita. Questo nonostante il mezzo col quale viene ottenuta tale vendetta, ovvero l’appropriazione della donna altrui, è da considerarsi scorretto. D’altro canto, è frequente nell’*Orlando Furioso* la presenza di uomini che tentano di appropriarsi di donne sposate e che vengono presto puniti dalla provvidenza; basti pensare alla sorte toccata ai figli di Marganorre.

Bradamante è dunque invitata a entrare, ma una volta che si toglie l’elmo, nasce un nuovo conflitto. Mentre è a cena con Ullania, l’oste invita quest’ultima ad andarsene, poiché meno bella di Bradamante. Ma Bradamante, che oramai ha preso in simpatia Ullania, prende le sue difese: non sfida la legge in sé, ma il modo in cui viene applicata⁶⁶. Bradamante ha, innanzitutto, stabilito il suo diritto di parola venendo alle armi (tattica alla quale ricorrerà anche alla fine del canto, per assicurarsi che, a prescindere dalla sua arringa, venga fatto come da lei stabilito). Successivamente, passa alle parole, una volta ascoltato ciò che l’ospite aveva da dire⁶⁷. Risulta dunque assai semplice analizzare dove questa legge pecchi d’ingiustizia, poiché è Bradamante stessa a offrire una vera e propria arringa in proposito. In quest’occasione, Ariosto dà prova dei suoi studi giuridici tramite le parole di Bradamante. Innanzitutto, essa afferma che il verdetto fornito non è valido, poiché non sono state sentite tutte le parti. Manca dunque il “principio del contraddittorio”⁶⁸:

rispose: — A me non par che ben deciso,
né che ben giusto alcun giudicio cada,
ove prima non s’oda quanto nieghi

⁶⁵ Ivi, p. 166.

⁶⁶ Ivi, p. 164.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Caterina, op. cit., p. 391.

la parte o affermi, e sue ragioni alleghi. (OF, XXXII, 101, 5-8)

Bradamante difende Ullania, prima con argomentazioni di merito, fattuali, e quindi sulla base del diritto, discutendo della formulazione della legge in sé⁶⁹. Bradamante sostiene di essersi presentata alla rocca in quanto cavaliere, e non in quanto donna, e da cavaliere si è conquistata il suo posto. Gli argomenti di diritto di Bradamante consistono nell'evidenziare una lacuna normativa messa in luce dall'applicazione della legge di Tristano: essa prevede che i cavalieri siano scacciati dai cavalieri, e le dame dalle dame. *Ergo*, un cavaliere che scaccia una dama non rientra nei limiti della legge.

La legge viene poi completamente smontata da un'ulteriore argomentazione. Come un vero avvocato, Bradamante mette in gioco uno scenario ipotetico. Se essa fosse stata ritenuta inferiore ad Ullania in bellezza, seguendo la logica che si vuole applicare alla donna, sarebbe Bradamante a dover essere cacciata. Ma questo non ha alcun senso, poiché le verrebbe tolto con la bellezza ciò che lei ha guadagnato con le armi («Perder per men beltà giusto non parmi / quel c'ho acquistato per virtù con l'armi» (OF, XXXII, 104, 7-8)). Ovviamente, quest'applicazione della legge sarebbe altrettanto ingiusta. I due scenari contrapposti creano quindi una situazione diseguale, nella quale Ullania non ha alcuna possibilità di restare:

contendendo di beltà, può assai
perdere, e meco guadagnar non mai.

E se guadagni e perdite non sono
in tutto pari, ingiusto è ogni partito: (OF, XXXII, 105, 7-8, 106, 1-2)

⁶⁹ *Ibidem*.

Di conseguenza la legge – o meglio, la sua applicazione – è diseguale («che contesa diseguale / è tra me e questa donna»: OF, XXXII, 105, 5-6). È più corretto parlare di applicazione, in questo caso, anche vista la differenza che questa legge presenta con un'effettiva legge diseguale: quella scozzese. La legge di Tristano, alla base, “punisce” entrambi i generi, anche se in maniera diversa (similmente alla legge di Pinabello, che non fa distinzioni tra i sessi se non nel tipo di pena applicata). Inoltre, come conseguenza indiretta, l'arringa di Bradamante «espone la volgarità di ogni ricorso al genere per l'autodefinizione»⁷⁰.

Vi è un'evidente differenza tra quest'episodio e gli altri trattati. In questo caso specifico, la legge in sé non è reputata ingiusta. Questo è evidente anche dal modo in cui è nata, un'azione spregiudicata che – ad ogni modo – serviva a riparare ad un'ingiustizia. La vera iniquità, in questo caso, sta nell'applicazione della norma. Questo è ancor più evidente se si considera che la legge resta in vigore. Va infatti considerato che quest'episodio fa parte delle quattro giunte, e il fatto che presenti una legge che non viene abolita e i cui promulgatori non vengono puniti è un'eccezione rispetto agli altri due episodi, ovvero quello del tiranno Marganorre, ampiamente trattato nel capitolo precedente, e quello dell'isola di Ebuda, che tratteremo nel capitolo successivo. È necessario notare come la legge non venga eliminata, ma comunque infranta, poiché le argomentazioni di Bradamante – unite alle sue minacce – risultano abbastanza convincenti da permettere a Ullania di soggiornare anch'essa nella rocca. Ad ogni modo, il fatto che Bradamante non rovesci il costume della rocca ma riesca a sorpassarlo fa assumere alla vicenda una luce diversa; l'episodio non si limita a trattare le limitazioni dell'uno o dell'altro sesso, ma illustra una sfida contro i «costumi» di genere che si sono solidificati nell'ordine sociale⁷¹.

Infine, ribadendo il suo ruolo di combattente, Bradamante minaccia di passare alla forza nel caso in cui le sue argomentazioni non siano abbastanza convincenti. Con un tocco di parodia, l'ospite si dimostra ben convinto dalle parole di Bradamante, ma ancora di più dalle sue minacce:

⁷⁰ Ross, op. cit., p. 157.

⁷¹ *Ibidem*.

al signor de l'albergo persuade
con ragion molte e con parlare accorto,
ma molto più con quel ch'al fin concluse
che resti cheto e accetti le sue scuse. (OF, XXXII, 107, 5-8)

Quest'ultimo verso mette enfasi su un fatto che evidentemente Ariosto intendeva enfatizzare: nonostante Bradamante abbia parlato con parole di giustizia, le sue minacce svelano l'ingiustizia della forza che sta alla base dell'ordine sociale. Lei è vincitrice perché guerriera, non per le sue giuste argomentazioni, e in questo caso la sua spada sta a simboleggiare una parodia della «spada della giustizia»⁷². Questa conclusione sembra lanciare un messaggio netto, che non è però stato univocamente apprezzato dalla critica cinquecentesca; ad esempio, Clemente Valvassori osserva:

si dimostra, che le leggi per chiare che si siano, sogliono esser violate et rotte,
o con falsi sentimenti, o con potenza⁷³

Inoltre, Ariosto ci mostra che esiste una giustizia al di sopra della “legge positiva”; il codice cavalleresco, che in questo caso potremmo anche chiamare il diritto naturale⁷⁴. La formalità della legge si scontra con ciò che è davvero giusto, dimostrando ancora una volta come non sempre il diritto positivo si possa sovrapporre all'effettiva giustizia.

Questo episodio condivide con quello di Pinabello una caratteristica che va oltre la semplice presenza di Bradamante: in entrambi gli episodi, la legge ingiusta va a colpire entrambi i sessi, ma il modo in cui la legge colpisce è strettamente legata al genere. Entrambe le leggi trattano uomini come cavalieri e donne come dame. Non è dunque un caso che sia Bradamante a legare i due episodi; colei che è, in un certo

⁷² Ivi, p. 165.

⁷³ Caterina, op. cit., p. 395.

⁷⁴ *Ibidem*.

senso, il simbolo del celebre doppio chiasmo che introduce l'*Orlando Furioso*, la donna guerriera per eccellenza. Vi si può dunque leggere un'ulteriore fonte d'ingiustizia che accomuna entrambi i canti: non sempre un cavaliere è un uomo, ma soprattutto, non sempre una donna è solo una dama.

2.4. Affrontare l'ingiustizia: l'isola di Ebuda

La storia dell'isola di Ebuda, tra tutte quelle trattate, è certamente la più lunga e articolata. Essa copre un arco di quattro canti così divisi: nel canto VIII, viene presentata la legge che vige nell'isola, viene narrata la storia che ha portato a crearla, e viene raccontato come Angelica arrivi fino alle coste di Ebuda. Nel canto seguente, l'isola viene solo nominata, poiché viene detto che Orlando si appresta a partire per raggiungerla. I canti X e XI presentano alcune similitudini: entrambi, infatti, narrano del salvataggio di una dama dall'isola, dando ad Ariosto l'occasione per paragonare i due eroi, ossia Orlando e Ruggiero.

Nel canto VIII Angelica, per una serie di vicissitudini, si ritrova sulle coste di Ebuda, un'isola a largo delle coste irlandesi:

Nel mar di tramontana invêr l'ocaso,
oltre l'Irlanda una isola si corca,
Ebuda nominata; ove è rimaso
il popul raro, poi che la brutta orca
e l'altro marin gregge la distrusse,
ch'in sua vendetta Proteo vi condusse. (OF, VIII, 51, 3-8)

Viene introdotto subito il conflitto tra gli abitanti di Ebuda e il dio Proteo, figlio di Poseidone. Ariosto spiega le origini di questo conflitto che, come vedremo a breve, porterà all'ingiustizia alla quale prima Ruggiero e in seguito Orlando dovranno rimediare:

Narran l'antique istorie, o vere o false,
che tenne già quel luogo un re possente,

ch'ebbe una figlia, in cui bellezza valse
e grazia sì, che poté facilmente,
poi che mostrossi in su l'arene salse,
Proteo lasciare in mezzo l'acque ardente;
e quello, un dì che sola ritrovolla,
compresse, e di sé gravida lasciolla.

La cosa fu gravissima e molesta
al padre, più d'ogn'altro empio e severo:
né per iscusa o per pietà, la testa
le perdonò: sì può lo sdegno fiero.
Né per vederla gravida, si resta
di subito esequire il crudo impero:
e 'l nipotin che non avea peccato,
prima fece morir che fosse nato.
(OF, VIII, 52-53)

La storia risale ad epoche antiche: la figlia del re dell'epoca, posseduta da Prometeo, rimane incinta. Il re non perdona questo gesto e decapita sua figlia, uccidendo lei e il figlio innocente che essa porta in grembo. Questo genera la vendetta di Proteo, che subito manda gli animali marini a devastare i possedimenti degli abitanti. Tale racconto non ha alcun riscontro diretto con la tradizione, come è accaduto spesso per altri racconti all'interno dell'*Orlando Furioso*, trattandosi dunque di un'invenzione

ariostesca⁷⁵. L'ira divina che si abbatte sul popolo è riscontrabile in numerosi racconti, ma i motivi che la causano sono qui assai diversi⁷⁶.

Viene consultato un oracolo, che propone la seguente soluzione: presentare una donna di pari bellezza a Proteo, sperando che esso la accetti, e continuare a presentargliene di nuove finché ne trovi una di suo gradimento. Tuttavia, il dio non è facile da soddisfare e continua a dare la morte alle donne proposte:

O vera o falsa che fosse la cosa
di Proteo (ch'io non so che me ne dica),
servosse in quella terra, con tal chiosa,
contra le donne un'empia lege antica:
che di lor carne l'orca monstuosa
che viene ogni dì al lito, si notrica.
(OF, VIII, 58, 7-8)

Ariosto mette ulteriormente in dubbio la veridicità storica della vicenda⁷⁷ («O vera o falsa che fosse la cosa») grazie a una ripresa in chiasmo di un verso di qualche ottava precedente («Narran l'antique istorie, o vere o false»: OF, VIII, 52, 1)⁷⁸.

La *lege antica* consiste dunque in un'usanza nata per placare le ire di una divinità. Questo è l'unico caso in cui una legge non nasce né per vendetta, né per costume, ma come necessità. Si può peraltro osservare una sorta di parallelismo tra ciò che succede a Ebuda e ciò che succede nel regno di Marganorre, perché in entrambi i casi una legge contro le donne ha delle ricadute dirette anche sugli uomini.

⁷⁵ Maria Luisa Meneghetti, *Canto VIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, cit., vol. I, pp. 257-271: 265.

⁷⁶ Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, a cura e con presentazione di F. Mazzoni, Firenze, Barbera, 1975, p. 198.

⁷⁷ Bigi, op. cit., p. 289.

⁷⁸ Meneghetti, *Canto VIII*, cit., p. 264.

Angelica viene dunque rapita dai pirati di Ebuda e portata sull'isola. Il suo destino resta in sospeso, poiché la storia viene ripresa due canti più avanti. Nonostante nel canto IX si dica che Orlando si è messo in viaggio per l'isola, è Ruggero, condotto dal caso, ad arrivare per primo. Questi avvista la bella Angelica nuda e legata a uno scoglio mentre sorvola le coste in groppa all'ippogrifo: la donna è infatti stata scelta come prossima vittima sacrificale per tentare di attenuare l'ira di Proteo. Ruggiero tenta di liberare Angelica ma viene attaccato dalla temibile orca marina. Dopo aver fallito nel tentativo di ferirla con la lancia, cede ad Angelica l'anello di Melissa, in modo che non possa essere accecata, e sfodera lo scudo di Atlante che abbaglia chiunque lo veda. Sconfitta l'orca, Ruggiero e Angelica fuggono dall'isola. Questo passaggio ci mostra però Ruggiero come eroe imperfetto: è ancora giovane e inesperto, e dovrà compiere un lungo viaggio per giungere all'apice del suo sviluppo come guerriero. Inoltre, di fronte ad Angelica completamente nuda, Ruggiero non riesce a resistere alla sua bellezza e decide di atterrare anticipatamente nel tentativo di avere un rapporto con lei. Tuttavia, la sua armatura gli impedisce di praticare violenza su Angelica, la quale riesce a fuggire proprio grazie all'anello che Ruggiero stesso le aveva dato poco prima. Il passaggio, nonostante la gravità del gesto, sfocia presto nel comico, ma ancora più comico risulta il goffo brancolare alla ceca di Ruggiero in cerca di Angelica, oramai fuggita⁷⁹. Ruggiero cade dunque nelle tentazioni che già in passato lo avevano attanagliato: egli era infatti rimasto incantato dalla bella Alcina, simbolo del vizio e del piacere effimero, ed era riuscito a sfuggire alla sua illusione proprio nello stesso canto X.

Il canto successivo offre una conclusione definitiva alla storia dell'isola di Ebuda, presentando una situazione analoga al salvataggio di Angelica. Stavolta però è Orlando a giungere in soccorso di una dama rapita: Olimpia, un personaggio presentato nel canto IX. Olimpia, suo malgrado, si è ritrovata nei territori di Ebuda dopo essere stata abbandonata dal suo amato Bireno.

Il salvataggio di Olimpia da parte del prode paladino rappresenta in pieno l'opposto dell'azione di Ruggero. Questo passo, infatti, fornisce ottimi spunti di

⁷⁹ Cesare Segre, *Canto XI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, cit., vol. I, pp. 315-325: 318.

comparazione tra i due. La coppia di personaggi subisce, durante il poema, un'evoluzione inversa. Mentre Ruggiero sviluppa la sua virtù e il suo sapere, arrivando a liberarsi dello scudo magico, lasciare il campo pagano e infine sposare Bradamante, Orlando sprofonderà lentamente nella pazzia, abbandonando ogni forma di virtù e, infine, perderà sé stesso completamente. Si tratta dunque di un fenomeno di sdoppiamento: Ruggiero e Angelica da un lato, Orlando e Olimpia dall'altro. Inizialmente era previsto da Ariosto solo il passaggio riguardante Ruggero⁸⁰. Tuttavia, nella redazione C Ariosto ritenne necessario amplificare la caratterizzazione del personaggio di Orlando, che nella precedente redazione aveva un ruolo assai marginale fino al momento della sua follia, e risultava troppo sbilanciato verso *l'arme* piuttosto che verso *gli amori*⁸¹.

Il riconoscimento della dama da parte di Orlando, giunto sulle coste dell'isola, progredisce in modo simile a quello di Ruggiero. Quest'ultimo, quando aveva avvistato la figura di Angelica, l'aveva scambiata per una statua, salvo poi ricordarsi della sua amata Bradamante vedendo i suoi «begli occhi» (OF, X, 97, 1). Il riconoscimento di Olimpia è ancora più graduale⁸² («pare udire e non udire un pianto»: OF, XI, 33, 3), e si concretizza solo a seguito dei sanguinosi combattimenti di Orlando contro l'orca e gli abitanti dell'isola di Ebuda.

Quando Orlando giunge da Olimpia nuda si offre di coprirla; la osserva, ma non la desidera⁸³. Giunge poi un ulteriore personaggio, Oberto, re degli irlandesi. Il testo ci fornisce due descrizioni da due punti di vista del corpo nudo di Olimpia: prima quella di Orlando, il suo soccorritore, e in seguito quella di Oberto, che ne risulta chiaramente innamorato⁸⁴.

Il poeta torna quindi a Orlando, impegnato nel combattimento con l'Orca. Al contrario di Ruggero, esso non si affida a trucchi o magia, ma solo al suo valore come combattente. Questo serve a porre Orlando su un piano diverso da quello del pagano, a mostrare come egli sia ancora un esempio mirabile di valore. Orlando cattura,

⁸⁰ Ivi, p. 321.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 320.

⁸³ Ivi, p. 319.

⁸⁴ *Ibidem*.

dunque, l'Orca grazie all'aiuto di una grossa ancora e, trascinala sulla riva, la finisce colpendola dall'interno. I due combattimenti con l'Orca sono presentati in maniera assai diversa. Quello di Orlando, infatti, non solo occupa un maggior numero di ottave (ventuno rispetto dalle dieci di Ruggiero), ma il mostro marino stesso sembra aumentare di dimensione e pericolosità⁸⁵. Se nello scontro con Ruggiero l'orca viene accumulata a una «porca» (OF, X, 101, 6) o a una «biscia» (OF, X, 103, 2) o a un «mastin» (OF, X, 105, 2) o a una «trota o scaglion» (OF, X, 110, 3), la terminologia utilizzata nello scontro con Orlando ci fornisce un'immagine più minacciosa; le similitudini non si limitano al mondo animale («Come toro salvatico»: OF, XI, 42, 1), ma tendono all'iperbole («Di bocca il sangue in tanta copia fonde, / che questo oggi il mar Rosso si può dire»: OF, XI, 43, 1-2)⁸⁶, rendendola di dimensioni tali che permettono ad Orlando di entrare nella sua bocca.

Ma l'eroismo di Orlando non si ferma qui. Il combattimento prosegue, rivolto questa volta contro gli ingrati abitanti dell'isola che, preoccupati per la reazione della divinità marina, attaccano Orlando. Mentre nell'episodio di Marganorre la legge era «abrogata» per un'altra, in questo caso non viene tanto eliminata la legge, ma tutti coloro che l'hanno applicata e che non riescono ad accettare che qualcuno si sia opposto ad essa. In questo passo è evidente più che mai la critica di Ariosto a chi accetta passivamente le ingiustizie, dando un ulteriore strato di spessore a quanto poi verrà detto dell'ignavo popolo di Marganorre: «Ma 'l populo facea come i più fanno, / ch'ubbidiscon più a quei che più in odio hanno.» (OF, XXXVII, 104, 7-8).

Infine, da questa vicenda, si evince un altro tema centrale nell'*Orlando Furioso*. Un tema che riguarda non solo l'ingiusta reazione degli abitanti dell'isola ma, intrinsecamente, il personaggio di Olimpia stesso: quello dell'ingratitude. Questo perché il popolo di Ebuda, invece di mostrarsi riconoscente verso Orlando, decide di attaccarlo, così come Bireno, invece di mostrarsi riconoscente verso Olimpia, decide di «piantarla in asso», alla mercé dell'ingiusta legge dell'isola.

⁸⁵ Ivi, p. 321.

⁸⁶ *Ibidem*.

3. L'ingratitude e il mancato riconoscimento

3.1. *Pro Bono Malum*: l'ingratitude e il patto cortigiano

L'*Orlando Furioso* è accompagnato, sin dalla sua prima edizione, da un'immagine⁸⁷. L'immagine rappresenta un tronco, posizionato in cima ad una fiamma, dal quale fuggono delle api. Gli angoli formano una scritta dalla probabile origine biblica⁸⁸: *Pro Bono Malum*. Questa scritta, che è traducibile come «Il male a causa del bene» o «Il male in cambio del bene», rappresenta a pieno la natura dell'opera come «poema dei contrari» o «poema del doppio»⁸⁹. Ma un'attenta analisi dell'immagine, unita all'interpretazione della scritta come «ottenere il male in cambio del bene» porta alla luce uno dei temi principali di tutto il *Furioso*, quello dell'ingratitude, strettamente legato al suo opposto, la fedeltà.

L'immagine evocativa delle api che vengono utilizzate per la loro opera senza poter usufruire dei propri frutti può per molti versi ricordare un'altra celebre espressione latina, tratta da un aneddoto attribuito al poeta Virgilio: «Sic vos non vobis mellificatis apes», locuzione traducibile come «Voi non produce il miele per voi stesse, o api», riferita all'appropriazione di merito più che al mancato riconoscimento. Per coincidenza, Ariosto sembra riprendere il timore virgiliano dell'appropriazione della propria opera da parte di altri in una sua lettera al doge di Venezia, nella quale intende assicurarsi che le sue «longhe vigilie e fatiche» gli permettano di ottenere il dovuto «beneficio», coprendosi dunque contro eventuali edizioni non autorizzate della sua opera⁹⁰.

Così come per le api, scacciate per il proprio miele, i malvagi nel *Furioso* sono privi di qualsiasi senso di gratitudine. L'episodio di Ebuda ne è un ottimo esempio; così come il dio Proteo è insaziabile di sacrifici, e dunque si mostra ingrato verso gli abitanti dell'isola, questi ultimi sono i primi a rivelarsi ingrati verso Orlando, che combatte lo stesso dio che li opprimeva. Lo stesso canto presenta la continuazione di una delle storie maggiormente incentrate sul tema dell'ingratitude dell'intero

⁸⁷ Jossa, *Ariosto*, cit., p. 74.

⁸⁸ Zatti, *Leggere l'Orlando Furioso*, cit. p. 126.

⁸⁹ Jossa, *Ariosto*, cit., p. 74.

⁹⁰ Zatti, *Leggere l'Orlando Furioso*, cit. p. 127.

poema: quella di Olimpia e Bireno. Olimpia si strugge per il suo amato Bireno, eppure quest'ultimo se ne libera non appena ne ha l'occasione. Pinabello, per citare un altro esempio, nel secondo canto tenta di assassinare Bradamante nonostante lei si fosse proposta di aiutarlo. Eppure, nel poema si parla anche di ingratitudine percepita, non strettamente reale, come quella di Angelica, l'«ingrata damigella» (OF, XI, 8, 1), verso i suoi spasimanti, specialmente Orlando. Essa non deve nulla a Orlando, eppure la sua passione verso di lei è tale da stravolgere la sua percezione della realtà, fino a portarlo alla pazzia.

Il tema dell'ingratitudine sta particolarmente a cuore ad Ariosto, e trova riscontro nella sua biografia. Reinterpretato in questa chiave, il motto finale del poema, la corte è mostrata come luogo di trame e di conflitti dove la regola che vige è proprio quello di ricambiare il bene con il male⁹¹.

Per approfondire il tema dell'ingratitudine all'interno dell'opera di Ariosto, prenderemo in esame due passi in particolare: quello relativo a Lidia e quello di Ruggiero e il Leone. L'episodio di Lidia si svolge all'inizio del canto XXXIV, quando Astolfo, intraprende un viaggio nelle viscere dell'inferno alla maniera di Dante. Proprio come nella *Divina Commedia*, egli si ferma a parlare con un'anima in pena che gli racconta la sua storia: si tratta di Lidia, figlia del re di Lidia. La prima cosa che Lidia dice, subito dopo essersi presentata, sono i motivi per cui essa si trova all'inferno:

qui dal giudizio altissimo di Dio
al fumo eternamente condannata,
per esser stata al fido amante mio,
mentre io vissi, spiacevole et ingrata. (OF, XXXIV, 11, 3-6)

⁹¹ Ivi, p. 126.

In questa visita all'inferno ci viene mostrato un singolo peccatore. Ariosto, dunque, ha scelto un singolo peccato per rappresentare il male estremo. È quindi rilevante che, tra tutti, abbia scelto di condannare all'inferno come esempio per tutti gli altri peccati proprio una donna che si è macchiata di ingratitudine. L'ingratitudine, dunque, risulta nell'*Orlando Furioso* come l'unica vera colpa da espiare⁹².

Nello stesso canto Ariosto ci illustra come lo stesso Orlando sia stato condannato per la medesima colpa:

renduto ha il vostro Orlando al suo Signore
di tanti benefici iniquo merto;
che quanto aver più lo dovea in favore,
n'è stato il fedel popul più deserto. (OF, XXXIV, 64, 1-4)

La follia di Orlando, dunque, è causa di una punizione divina conseguente alla sua ingratitudine verso il padre eterno. Dunque, è l'ingratitudine l'unica colpa che, all'interno del codice cortigiano, merita una sanzione⁹³. Il discorso assume una certa rilevanza nel contesto, poiché serve a san Giovanni Evangelista per trattare il tema del patto cortigiano, ovvero quel ciclo di benefici e ricompense che si regge solo grazie alla fede.

Dunque, l'ingratitudine ha più livelli di applicazione, passando dall'ingratitudine amorosa, ovvero quella di Lidia verso Alceste, quella religiosa, come quella di Orlando verso il suo Dio, e l'ingratitudine politica, ovvero quella che scaturisce dalla rottura del patto cortigiano⁹⁴. È dunque evidente come il motto *Pro Bono Malum* sia una chiave di lettura applicabile ad ogni segmento del poema.

Per quanto riguarda il patto cortigiano, Ariosto – nella redazione C del poema – presenta anche l'altro lato della medaglia. Non va infatti dimenticato che, in fondo,

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, p. 127.

⁹⁴ *Ibidem*.

il *Furioso* è pur sempre il poema degli opposti. Esso è costituito dall'episodio di Leone e Ruggiero, introdotto nel canto XLIV e concluso nell'ultimo canto, il XLVI.

Ruggiero è pronto a sposare Bradamante, ma un ultimo ostacolo si frappone tra lui e la creazione della futura casata estense. I genitori di lei, infatti, non sono d'accordo, e hanno promesso Bradamante in sposa al figlio dell'imperatore d'Oriente, Leone. Ruggiero si unisce dunque all'esercito bulgaro, in lotta con Costantino, padre di Leone. Tuttavia, a seguito di una battaglia vittoriosa, Ruggiero viene catturato da Ungiardo, uomo fedele a Costantino. Mentre la sorella dell'imperatore vorrebbe vendicarsi della morte del figlio avvenuta per mano di Ruggiero, Leone decide di salvarlo per la grande stima che prova per lui.

Ruggiero si ritrova dunque legato ad un patto cortigiano verso l'uomo che intendeva uccidere, eppure non intende in alcun modo tradire la sua fiducia. Nel frattempo, Bradamante fa indire una giostra per sposare solo colui che sarà in grado di sconfiggerla; Leone, ignorando la vera identità di Ruggiero, gli chiede di combattere al suo posto. Nonostante Ruggiero rischi così di perdere la donna che ama, decide comunque di ricambiare l'atto di generosità dell'amico, vincendo la sfida lanciata da Bradamante. Quando Leone scopre l'identità dell'amico, decide di farsi da parte e lasciare che egli possa sposare la donna amata. L'episodio si chiude nel migliore dei modi; Ruggiero viene dunque ricompensato non solo per il suo valore, ma anche per la sua gratitudine nei confronti di Leone.

3.2. *E di poeta cavallar mi feo*: Il rapporto con Ippolito d'Este

Per comprendere l'importanza dei temi dell'ingratitude e della violazione del patto cortigiano per Ariosto è necessario scavare nella biografia, in particolare nel suo rapporto conflittuale con il destinatario della sua opera, il cardinale Ippolito d'Este.

Ariosto lavorava al servizio del cardinale Ippolito, che era suo mecenate; i due erano dunque legati dal già nominato patto cortigiano. Tale rapporto è tuttavia piuttosto conflittuale, come si evince dalla *Satira I*, in cui Ariosto ha modo di raccontare i motivi che l'hanno portato a scegliere di non partire per l'Ungheria al seguito del cardinale. Essa presenta in modo assai evidente il tema che sarà il fulcro della raccolta delle *Satire*, vale a dire il rapporto tra poeta e signore⁹⁵.

Nella I *Satira* Ariosto dichiara che il suo mecenate non aveva a cuore la sua attività letteraria. Ippolito, infatti, riteneva l'attività letteraria del poeta come una forma di piacere più che qualcosa di utile:

S'io l'ho con laude ne' miei versi messo,
Dice, ch'io l'ho fatto a piacere, e in ozio (*Satira I*, 106-107)

Ariosto arriva anche ad esortare Andrea Marone, altro poeta della corte estense, a rinunciare alla sua poesia, se desidera essere accettato⁹⁶:

Fa a mio senno, Maron, tuoi versi getta
Con la lira in un cesso, e un'arte impara,
Se beneficio vuoi, che sia più accetta. (*Satira I*, 115-117)

Più che un vero consiglio, si tratta di un'iperbole utile a polemizzare sul modo in cui Ariosto si sente trattato a corte. Il poeta infatti sa che rinunciare alla propria arte consisterebbe nel rinunciare alla propria libertà, ed è proprio questo un altro elemento al centro di questa I *Satira*.

⁹⁵ Alberto Godioli. *La prima satira di ariosto e la poesia delle corti padane*, in «Italianistica», 39, 2, 2010, pp. 115-127: 115.

⁹⁶ Jossa, *Ariosto*, cit., p. 81.

C'è un conflitto tra il bisogno di denaro, utile a mantenere la sua famiglia, e la sua libertà. Ariosto, infatti, ha estremo bisogno di uno stipendio, poiché, morto suo padre, si è ritrovato nove fratelli minori a carico⁹⁷. Ariosto reputa però irrazionale la servilità del cortigiano pronto a rinunciare a tutto per servire il proprio signore: dopotutto, esso lo fa per ottenere dei benefici che potrebbero non arrivargli mai, proprio come nel suo caso⁹⁸.

Infatti, il confronto finale tra denaro e libertà è vinto da quest'ultima. Questo concetto è espresso dall'apologo morale presente alla fine della *Satira*, quello del topo e dell'asino: un asino, entrato in un edificio da una fessura, mangia tutto il grano che riesce a trovare; notevolmente ingrassato, non riesce però a uscire, e un topolino gli spiega che per andarsene deve vomitare quello che ha mangiato. Per fuggire dalla prigionia della corte bisogna dunque rinunciare a tutti i benefici ottenuti, come denunciano gli ultimi versi della *Satira*:

Or concludendo dico, che se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
Con li suoi doni, non mi è acerbo ed acro
Renderli, e tor la libertà mia prima. (*Satire I*, 262-265)

La *Satira* crea un brillante collegamento con Orazio stesso; Ariosto, infatti, utilizza la metafora delle ali tarpate per indicare la confisca dei propri beni familiari, metafora ripresa, probabilmente, dall'epistola a Floro di Orazio⁹⁹:

Unde simul primum me dimisere Philippi,
decisis humilem pennis inopemque paterni
et laris et fundi, paupertas impulit audax
ut versus facerem [...]. (*Epistole*, II, ii, 49-52)

Tuttavia, mentre Ariosto si riferisce con questa metafora a colui che in teoria dovrebbe essere il suo protettore, Orazio la utilizza sui malevoli triumviri che l'hanno

⁹⁷ Zatti, *Leggere l'Orlando Furioso*, cit., p. 14.

⁹⁸ Godioli, op. cit., p. 116.

⁹⁹ Ivi, p. 121.

ridotto alla povertà¹⁰⁰. Ippolito non è dunque un protettore benevolo, ma una minaccia per la felicità del poeta. L'effetto negativo di Ippolito sulla vita dell'autore del *Furioso* è esplicitato nella VI *Satira*:

Sì cari amici aggiungi che dal giogo
Del Cardinal da Este oppresso fui:
Che da la creazione infino al rogo
Di Giulio, e poi sette anni anco di Leo,
Non mi lasciò fermar molto in un luogo;
E di poeta cavallar mi feo (*Satire VI*, 233-238)

Ariosto si sente dunque messo al «giogo», reso un “cavallaro” da colui a cui erano dedicati tutti i suoi sforzi di poeta. Le *Satire*, in particolare la prima, inoltre, evidenziano uno squilibrio tra l'impegno letterario e il riconoscimento da parte del cardinale¹⁰¹. Ariosto, in un certo senso, riconosce un debito verso di lui per l'opera dedicata al suo mecenate, debito che però non è stato ricambiato, proprio perché non riconosciuto.

Ciononostante, è necessario notare come anche Ariosto esprima una sorta di riconoscenza verso Ippolito, in particolar modo nel prologo dell'*Orlando Furioso*, dove scrive:

Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte e d'opera d'inchiestro;
né che poco io vi dia da imputar sono,
che quanto io posso dar, tutto vi dono. (OF, I, 3, 5-8)

Il poeta esprime qui un debito che egli stesso deve assolvere verso Ippolito attraverso la scrittura in cambio dei meriti ricevuti. Eppure, questi versi appartengono alla

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, p. 23.

redazione C dell'opera. Dunque, Ariosto era già ben consapevole del pensiero del cardinale verso la sua opera. I loro rapporti erano, inoltre, già tesi. Basti pensare che le sopracitate *Satire* erano state già scritte (se pur pubblicate postume, nel 1534). Non è solo questo a suonare strano in questo verso, ma anche l'eccessiva riverenza, così esagerata da raggiungere il limite del satirico, con la quale Ariosto si rivolge al suo dedicatario: «generosa Erculea prole, / ornamento e splendor del secol nostro» (OF, I, 3, 1-2). In particolar modo potrebbe trarre in inganno l'aggettivo «generosa», riferita alla nobiltà del cardinale e non ad un'effettiva generosità¹⁰².

Dunque, per quanto Ariosto esprima una certa riconoscenza verso il cardinale («Quel ch'io vi debbo»: OF, I, 3, 5), non sente pienamente riconosciuti i suoi meriti. Ma quali sono i meriti di Ariosto nei confronti del cardinale? Nell'*Orlando Furioso* troviamo una risposta a questa domanda. La fornisce Giovanni Evangelista nel canto XXXV, in uno dei passi più celebri dell'opera. Astolfo, giunto sulla luna, si è ritrovato dinnanzi a uno spettacolo assai particolare: le Parche che filano le vite degli uomini. A ogni filo si accompagna una piastrina che, una volta caduta, viene raccolta da un vecchio che rappresenta il tempo. Esso getta le piastrine nel fiume Lete, il fiume dell'oblio del mito greco. Le piastrine tendono a sparire nel fiume della dimenticanza, e mentre alcuni uccellacci neri tentano invano di prenderle, poche sono raccolte da cigni bianchi, che permettono che esse vengano affisse alla colonna dell'immortalità da una ninfa.

Questa grande allegoria è spiegata dall'Evangelista ad Astolfo. Il tempo raccoglie i nomi degli uomini e «l'immerge ne l'eterno oblio» (OF, XXXV, 19, 8). I mortali, dunque, dopo la loro morte, rischiano di essere dimenticati. Il santo rivela la natura degli uccellacci neri («ruffiani, adulatori, / buffon, cinedi, accusatori»: OF, XXXV, 20, 5-6) che si contrappongono ai cigni («Son, come i cigni, anco i poeti rari, / poeti che non sian del nome indegni»: OF, XXXV, 23, 1-2). Mentre gli uccellacci rappresentano i poeti di corte, adulatori, che hanno rinunciato alla propria libertà, i poeti puri riescono a salvare i grandi nomi dall'inesorabile scorrere del fiume della dimenticanza, e a consacrarli all'immortalità. Oltre a ciò, san Giovanni Evangelista afferma che non solo i poeti possono rendere celebri i grandi uomini della loro epoca,

¹⁰² Bigi, op. cit., p. 93.

ma possono modificare la memoria stessa che il mondo ha di loro. Parla di Augusto, il quale appare certamente più degno e buono negli scritti di Virgilio di quanto fosse in vita (OF, XXXV, 26, 1-2); al contrario Nerone, non avrebbe avuto la sua pessima reputazione se avesse saputo rendersi amico degli scrittori (OF, XXXV, 26, 5-8). Dunque, il dono che i poeti offrono ai loro signori non è un encomio privo di valore, ma la garanzia della sopravvivenza nella memoria collettiva¹⁰³.

Infine, Ariosto ci ricorda la natura di colui che sta facendo questo discorso; Giovanni, anch'esso scrittore ed elogiato:

E sopra tutti gli altri io feci acquisto
che non mi può levar tempo né morte:
e ben convenne al mio lodato Cristo
rendermi guidardon di sí gran sorte (OF, XXXV, 29, 1-4)

Da questo discorso si comprende che il poeta non solo è capace di far ricordare qualcuno, ma anche di modificare nel bene e nel male la sua memoria. Tuttavia, questo messaggio è stato giudicato assai controverso, data la natura del mittente del discorso, poiché potrebbe sembrare che Ariosto insinui che la natura benevole e santa di Gesù Cristo sia in realtà una percezione data dal lavoro degli scrittori (Giovanni Evangelista tra tutti) che ne hanno tramandate le gesta.

Tralasciando la natura controversa dell'affermazione finale, il canto veicola un messaggio chiaro, preciso e mirato rispetto al discorso sul riconoscimento e l'ingratitude. Per quanto Ippolito abbia fornito ad Ariosto un lavoro, non lo ha mai ricompensato adeguatamente per il dono che Ariosto gli ha fatto, la persistenza della sua memoria. E ancora oggi, se si ha una buona memoria del cardinale Ippolito d'Este, per quanto essa possa essere positiva o negativa, lo dobbiamo probabilmente ad Ariosto e al suo *Orlando Furioso*.

¹⁰³ Zatti, *Leggere l'Orlando furioso*, cit., p. 27.

4. Conclusione

L'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto mette in evidenza un forte legame con il tema della giustizia e delle leggi, spesso rappresentate come ingiuste, arbitrarie e discriminatorie. L'analisi delle leggi ingiuste presenti nel poema ha mostrato come Ariosto non si limiti a descriverle, ma le usi per riflettere sul potere e sulle sue distorsioni. L'aspra legge di Scozia, le norme di Marganorre, di Alessandretta e della rocca di Tristano sono esempi di leggi sbagliate, che creano più problemi di quanti ne risolvano.

Alcuni personaggi, come Rinaldo, Marfisa e Bradamante, si oppongono a queste leggi e cercano di portare giustizia. Tuttavia, non sempre il loro intervento porta un vero cambiamento: a volte le leggi vengono abrogate, altre volte restano immutate, altre ancora vengono sostituite da nuovi squilibri. Ariosto non offre mai una soluzione definitiva, ma lascia trasparire un certo scetticismo sulla possibilità di un ordine veramente giusto.

Accanto al tema della giustizia, il poema è attraversato da quello dell'ingratitudine e del mancato riconoscimento. Gli eroi spesso non vengono ripagati per le loro azioni, e i loro sforzi vengono dimenticati o addirittura puniti. Questo tema non è solo narrativo, ma ha anche un risvolto personale per Ariosto, che esprime nel poema il proprio disincanto verso il sistema cortigiano e il trattamento ricevuto da Ippolito d'Este.

In definitiva, l'*Orlando Furioso* presenta una riflessione sulle contraddizioni della giustizia e sui limiti del riconoscimento personale. Ariosto non dà risposte, ma mette in evidenza le incertezze di un mondo in cui giustizia e gratitudine non sono mai garantite.

5. Bibliografia

- Adams Groesbeck, M. (1998). *Tra noi non restò più di differenza': Men, transvestites, and power in Orlando Furioso*, in «Annali d'Italianistica», 16, 65-83.
- Ascoli, A. R. (1998). *Il segreto di Erittonio: Politica e poetica sessuale nel canto XXXVII dell'Orlando Furioso*. In S. Zatti (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento italiano* (pp. 53-76). Lucca: Pacini Fazzi.
- Bartlett, R. (1986). *Trial by Fire and Water: The Medieval Judicial Ordeal*. Oxford: Oxford University Press.
- Bateman, C. (2007). *Amazonian Knots: Gender, genre, and Ariosto's women warriors*, in «MLN», 122, 1, 1-23.
- Bellamy, E. J. (1985). *Androgyny and the Epic Quest: The Female Warrior in Ariosto and Spenser*, in «Postscript», 2, 1, 29-37.
- Bigi, E. (2022). *Commento*, in L. Ariosto, *Orlando furioso* (E. Bigi, a cura di). Milano: Rizzoli.
- Caterina, E. (2022). *Immagini del diritto nell'Orlando Furioso*. in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 2, 383-405.
- Cavina, M. (2014). *Il sangue dell'onore. Storia del duello*. Bari: Laterza.
- Cerutti, P. (2022). *L'ambiguità della questione femminile nell'Orlando Furioso: Una lettura attraverso Marfisa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18, 1-25.
- Everson, J. (2016). *Canto XXI*, in G. Baldassarri, M. Praloran (a cura di), *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (vol. I, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, pp. 496-519). Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Ferrini, R. (2019). *Donne, cavalieri e tiranni: Una lettura di Orlando Furioso XXXVII*, in «Women, Language, Literature in Italy», I, 45-60.
- Giudicetti, G. (2008). *Rinaldo da persuasore a uomo d'azione: l'episodio scozzese (canti IV-VI) nell'Orlando Furioso*, in «Schede umanistiche», 8, 1-22.

Godioli, A. (2010). *La prima satira di Ariosto e la poesia delle corti padane*, in «Italianistica», 39, 2, 115-127.

Hempfer, K. W. (2004). *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*. Modena: Panini.

Jossa, S. (2016). *Ariosto*. Bologna: il Mulino.

Jossa, S. (2016). *Canto XX*, in G. Baldassarri, M. Praloran (a cura di), *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (vol. I, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, pp. 477-494). Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Jossa, S. (2016). *Oltre la tradizione romanzesca*, in «Chroniques italiennes web» 19, 1, 2011, 1-20.

Meneghetti, M. L. (2016). *Canto VIII*, in G. Baldassarri, M. Praloran (a cura di), *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (vol. I, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, pp. 257-271). Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Nowé, L. S. (2003). “*Bosco*”, “*foresta*”, “*selva*” nell'Orlando Furioso: *Indagine sulla parola ariostesca*, in «Linguistica e Letteratura», 18, 15-32.

Pirazzoli, V. (1906). *Gli amori dell'Ariosto e il suo Canzoniere*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 48, 124-153.

Rajna, P. (1975). *Le fonti dell'«Orlando Furioso»* (F. Mazzoni, a cura di). Firenze: Sansoni.

Residori, M. (2016). *Canto XXII*, in G. Baldassarri, M. Praloran (a cura di), *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (vol. I, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, pp. 521-541). Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Roncaccia, A. (2016). *Canto XIX*, in G. Baldassarri, M. Praloran (a cura di), *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (vol. I, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, pp. 457-476). Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Ross, C. (1991). *Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano*, in «Italica», 68, 2, 155-175.

Saccone, E. (1983). *Prospettive sull'ultimo Ariosto*, in «MLN», 98, 55-69.

Sberlati, F. (2016). *Canto V*, in G. Baldassarri, M. Praloran (a cura di), *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (vol. I, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, pp. 189-212). Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Segre, C. (2016). *Canto XI*, in G. Baldassarri, M. Praloran (a cura di), *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (vol. I, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, pp. 315-325). Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Weaver, E. (2016). *Filoginia e misoginia*. In *Lessico critico dell'Orlando Furioso*, a cura di A. Izzo (pp. 81-98). Roma: Carocci.

Zatti, S. (2016). *Leggere l'Orlando Furioso*. Bologna: il Mulino.