

**ANGELICA DA ARIOSTO A BOIARDO :  
UN PERCORSO A RITROSO.  
PROPOSTA DI LETTURA DI *ORLANDO FURIOSO* XIX 18-33**

In *Orlando furioso* XIX, 18-33 viene presentato l'innamoramento fra Angelica e Medoro, episodio che riprende un filo del racconto interrotto in XII, 65 quando Angelica, dopo essersi liberata degli importuni Sacripante, Orlando e Ferraù, si imbatte in un giovinetto ferito che scopriremo più tardi essere Medoro. La storia di Medoro è narrata però solo a partire dal canto XVIII (146 e seg.) ed è perciò ricostruita a posteriori dopo l'incontro fortuito del canto XII secondo la tecnica narrativa del *flash-back*<sup>1</sup>.

Dopo l'episodio dell'innamoramento di Angelica e Medoro narrato nel canto XIX, la fanciulla esce praticamente di scena per fare solo una fugace comparsa nel canto XXIX dove si imbatte nel folle Orlando che non la riconosce e ne provoca indirettamente una poco gloriosa caduta da cavallo (ottave 64-65). La sua vicenda è definitivamente abbandonata dal narratore del *Furioso* che affida ad altri il compito di narrare eventualmente ciò che sarà della coppia di innamorati una volta giunti in Catai (« Quanto, Signore, ad Angelica accada / dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo ; / e

---

<sup>1</sup> Per un'analisi narratologica del *Furioso* resta sempre valido lo studio di Leonzio PAMPALONI, « Per un'analisi narrativa del *Furioso* », *Belfagor*, XXVI (1971), p. 133-150 ; da integrare con le osservazioni di Giuseppe DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1984 e di Marco PRALORAN, *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1999.

come a ritornare in sua contrada / trovasse e buon navilio e miglior tempo, / e de l'India a Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plettro. », XXX, 16)<sup>2</sup>. Partendo dalle ottave 18-33 del canto XIX del *Furioso*, analizzeremo le trasformazioni che l'innamoramento produce in Angelica, avendo come punto di riferimento il personaggio dell'Angelica boiardesca. Procederemo quindi a ritroso, dal *Furioso* all'*Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo, rimasto incompiuto<sup>3</sup> e del quale, come è noto, il poema dell'Ariosto è la continuazione<sup>4</sup>, per elucidare il percorso compiuto da questo personaggio da un'opera all'altra.

L'incontro con Medoro suscita in Angelica sentimenti inattesi che la trasformano completamente rispetto a ciò che era tanto nell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo quanto nei primi canti del *Furioso*.

Se consideriamo l'estratto del canto XIX del *Furioso* comprendente le ottave dalla 18 alla 33, osserviamo che il brano si può suddividere in tre tempi. Le prime due strofe, la 18 e la 19, costituiscono in un certo qual modo l'introduzione alle strofe successive dove Angelica, unica protagonista, è esaminata in un primo tempo dall'esterno, vale a dire soprattutto attraverso il suo agire (strofe 20-26), mentre dall'ottava 27 alla 33, con l'eccezione delle strofe 31 e 32 occupate dal commento del narratore, sono presentati i profondi cambiamenti prodotti dall'amore nella giovane.

Le due ottave introduttive insistono, rispettivamente, sulla grande sicurezza di sé, che sconfina nell'orgoglio e nella superbia, di Angelica (« in tanto fasto, in tanto orgoglio crebbe », 18, 3) con un'accentuazione del campo semantico dello sdegno che culmina nel rifiuto se non nel disprezzo degli altri (« Se ne va sola, e non si degnerebbe / compagno aver qual più famoso viva », 18, 5-6). Così si indigna ricordando che ha permesso ad

---

<sup>2</sup> Citiamo dall'edizione *Orlando furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006 (1<sup>a</sup> ed. 1997), 2 vol. Sulle continuazioni del *Furioso*, in particolare del filone di Angelica, si veda Riccardo BRUSCAGLI, « Medoro riconosciuto », in IDEM, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, p. 75-101 ed in particolare, p. 85-101.

<sup>3</sup> L'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo (1441-1494) fu interrotto nel 1494 all'ottava 26 del canto IX del III libro. Esso conta 69 canti ripartiti in tre libri.

<sup>4</sup> Sui debiti di Ariosto nei confronti di Boiardo, si veda Giuseppe SANGIRARDI, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'Orlando innamorato nel Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1993.

Orlando ed a Sacripante di amarla, ma è soprattutto pentita di avere amato Rinaldo, sia pur non per sua volontà: Angelica ha amato Rinaldo nell'*Inamoramento* di Boiardo per aver bevuto l'acqua della riviera dell'Amore (*Inamoramento*, I, iii, 40) e si è disamorata di lui, sempre nell'*Inamoramento*, dopo aver bevuto alla fonte dell'odio che si trova nella foresta di Ardena come peraltro la riviera dalle proprietà opposte (*Inamoramento*, II, xx, 45-46).

La sicumera di cui fa sfoggio Angelica nel XIX canto del *Furioso* è motivata dal recupero, grazie a Ruggiero, dell'anello incantato (*Furioso*, X 107-108) rubatole da Brunello nell'*Inamoramento*<sup>5</sup>. Si ricorderà che nel canto XII del *Furioso*, Angelica, dopo aver liberato Orlando, Sacripante e Ferrau dagli incantesimi di Atlante, ritrovatasi di nuovo al centro delle loro dispute per possederla, decide che, grazie all'anello magico, potrà rientrare sola nel Catai, senza avvalersi della scorta di nessuno degli importuni corteggiatori, come aveva pensato in un primo tempo (*Furioso*, XII, 5). Si tratta di una novità, sia rispetto all'*Inamoramento*, dove la fanciulla non viaggia mai da sola, ma anche rispetto al *Furioso*. Nel I canto di quest'ultima opera, in effetti, come di nuovo fino al canto XII, prima di ricordarsi delle proprietà dell'anello, Angelica pensa di farsi scortare da un cavaliere verso Oriente e nei due casi la scelta cade su Sacripante che le sembra più docile e più facilmente dominabile di Orlando. Quindi, l'autonomia di cui Angelica dà prova nel canto XIX è adombrata sin dal canto XII (ott. 35), grazie al recupero dell'anello; si tratterà solo di accentuarla nel canto XIX sottolineando l'eccessiva sicurezza di sé di cui dà prova la fanciulla. A livello stilistico va rilevata, nella strofa 19, la ripetizione tre volte del passato remoto «vòlse» in rima equivoca con riferimento nel primo e nel terzo caso alla volontà, rispettivamente, di Angelica e di Amore («E sopra ogn'altro error via più pentita / era del ben che già a Rinaldo vòlse, / [...] / Tant'arroganzia avendo Amor sentita, / più

---

<sup>5</sup> Brunello approfitta della distrazione di Angelica che sta osservando un combattimento fra Marfisa e Sacripante per sottrarle l'anello incantato che permette, fra l'altro, di scomparire se lo si pone in bocca: «Altri diceva: 'E' farà gran diffese / Contra quella crudel, il bon guierero, / Pur che non venga con sieco ale prese / E guarda che non pera il suo destriero!'. / A questo dir, il ladro era palese / Che ala nòte aspetar non fa pensiero: / Tra quella gente se ne va Brunelo/Tuto improvviso, e prese quel'anelo.» (*Inamoramento*, II, v, 33, citiamo da: Matteo Maria BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, 2 vol.).

## P. DE CAPITANI

lungamente comportar non vòlse », 19, 1-2 ; 5-6) che incorniciano, per così dire, la seconda occorrenza di « volse » che non si riferisce più alla volontà del soggetto, ma è ancora in relazione con l'arroganza di Angelica la quale considera un'umiliazione avere abbassato il suo sguardo fino a Rinaldo (« troppo parendole essersi avilita, / ch'a riguardar sì basso gli occhi volse », 19, 3-4). Tanto in Ariosto quanto in Boiardo, però, Amore è in agguato e si appresta a colpire l'eccessivo orgoglio della donna :

Tant'arroganzia avendo Amor sentita,      Amor vòl castigar questa superba  
più lungamente comportar non vòlse :      (*Inamoramento*, I iii, 40, 6)  
dove giacea Medor, si pose al varco,  
e l'aspettò, posto lo strale all'arco.  
(*Furioso*, XIX, 19, 5-8)

Boiardo si limita ad una breve allusione ad Amore limitandone la personificazione all'evocazione della volontà di castigare la troppo orgogliosa Angelica rappresentata poi nell'atto di umiliarsi implorando Rinaldo che la fugge perché si è abbeverato al fonte dell'odio e non può più amare (*Inamoramento*, I, iii, 44 e seg.). Seguendo la tradizione stilnovista e petrarchesca, Ariosto rappresenta invece Amore sotto i tratti di Cupido, giovinetto alato munito di frecce, che attraverso il bel semblante di Medoro, vanno a ferire il cuore di Angelica procurandole un'acuta sofferenza (« Assai più larga piaga e più profonda / nel cor senti da non veduto strale, / che da' begli occhi e da la testa bionda / di Medoro aventò l'Arcier ch'ha l'ale », 28, 1-4). Nell'*Inamoramento*, il castigo di Cupido si esercitava non a spese della giovane donna, bensì di Rinaldo per la continua indifferenza e freddezza dimostrata nei confronti di Angelica. Questo motivo dava luogo nel poema di Boiardo ad una lunga scena altamente allegorica, dove Cupido era coadiuvato dalle Grazie nella sua spedizione punitiva contro il paladino (*Inamoramento*, II, xv, 43 e seg.). Ed è verosimilmente in relazione a questa messa in scena del castigo di Rinaldo che va riconsiderata la rappresentazione dell'innamoramento di Angelica per Medoro. Ma torniamo al passo ariostesco dove il narratore ha insistito al massimo sulla sicurezza di sé della donna attraverso espressioni quali « del gran Can del Catai la figlia altiera » (17, 8) ed altre analoghe già indicate che figurano nelle strofe 18 e 19. Lo scopo di questa insistenza è naturalmente quello di attirare l'attenzione sull'attacco proditorio di Amore che, come Fortuna, colpisce quando il soggetto meno se lo aspetta e si sente perciò tanto più sicuro di sé.

Questo aspetto è ovviamente presente anche nell'*Inamoramento*, ma assume un altro significato, in relazione alla diversa concezione dell'amore che è sviluppata nel romanzo cavalleresco di Boiardo rispetto a quello dell'Ariosto come vedremo meglio più in là.

In XIX, 20-26, l'attenzione del narratore si appunta sull'agire di Angelica per informare progressivamente il lettore del cambiamento interiore che ha prodotto in lei Amore. La vista di Medoro ferito che soffre più per i suoi compagni morti che per il proprio male suscita in Angelica un insolito sentimento di pietà (« insolita pietade in mezzo al petto / si senti entrar per disusate porte », 20, 5-6) che le intenerisce il cuore come sottolinea la formulazione antitetica (« duro cor tenero e molle », 20, 7). Ma Angelica era davvero così dura e insensibile ? Si ricorderà che nel canto XII, dopo avere involontariamente permesso a Ferrau di impadronirsi dell'elmo di Orlando, la fanciulla rimpiange la propria avventatezza e soprattutto la propria ingratitudine nei confronti del figlio di Milone che ha tanto operato per il suo bene (« 'Per voler far quel ch'a me far non spetta', / tra sé dicea 'levato ho l'elmo al conte: / questo, pel primo merito, è assai buono / di quanto a lui pur ubligata sono'. », *Furioso*, XII, 63, 5-8). Si può considerare questo lampo di rimpianto della donzella come una premessa della sua futura pietà nei confronti di Medoro, quasi che il narratore volesse prepararci al cambiamento e renderlo in tal modo più accettabile ? Quel che è certo è che l'abbozzo di pietà per Orlando è di breve durata, poiché Angelica non esiterà a donare al pastore che ha ospitato i suoi amori, in segno di riconoscenza, il bel bracciale regalatole dal paladino (*Furioso*, XIX, 37-40).

Il primo segnale tangibile del cambiamento che la pietà per Medoro ha prodotto in Angelica è per così dire lo sviluppo di un certo pragmatismo che si manifesta in primo luogo con la reminiscenza di certe sue conoscenze medico-chirurgiche basate sulla proprietà di alcune piante medicinali di cui, da buona eroina arturiana, nonché maga, Angelica conosce i segreti. Altro aspetto importante è la dimensione dell'azione : da personaggio passivo, oggetto del desiderio altrui e sempre in fuga, Angelica diventa soggetto attivo, capace di prendere l'iniziativa : individua e raccoglie erbe medicinali, chiede l'aiuto di un pastore di passaggio, lo obbliga ad andare dove si trova Medoro morente ; qui giunta, pestando l'erba coi sassi forma un « succo » capace di sanare le ferite del giovinetto (*Furioso*, XIX, 24). Va notato che fino a questo momento, Angelica agisce più per pietà che per

amore, passione di cui, almeno finché è presa nel vortice dell'azione, non sente ancora i tormenti.

In sostanza, il narratore s'ingegna a mostrarci la scoperta progressiva dell'amore da parte di Angelica; il disvelamento della passione si fa al ritmo del personaggio, ritmo al quale si adeguano tanto il narratore che il lettore. Una fase cruciale è data dal momento in cui, dopo aver cavato il succo delle piante « fra le man bianche », la fanciulla « ne la piaga n'infuse, e ne distese / e pel petto e pel ventre e fin a l'anche » (*Furioso*, XIX, 24, 4-6). È appena necessario rilevare la forte carica sensuale di questi versi, culminante nelle rime « bianche »/« anche ». Questa scena, ricca di erotismo involontario, poiché l'eroina non pensa ancora esplicitamente al godimento dei sensi, non può non richiamare alla memoria il famoso episodio dell'*Inamoramento*, ancor più malizioso perché la situazione erotica vi era manifesta e voluta, in cui Angelica massaggiava con olii profumati un Orlando vergognoso che, molto cavallerescamente, non solo non approfittava dell'occasione, ma non reagiva minimamente al massaggio sensuale<sup>6</sup>. Malgrado le analogie di facciata, le due situazioni sono completamente diverse; in primo luogo nello scopo. Nel *Furioso*, infatti, Angelica unge Medoro per salvarlo, mentre nel poema di Boiardo, essa si lanciava in un'audace operazione di seduzione, certa di non rischiare nulla, data la tradizionale reputazione di Orlando che il conte di Scandiano non esita a definire « babbione » per la sua assenza di iniziativa. Per la giovane donna, lo scopo della seduzione a senso unico era di utilizzare Orlando per neutralizzare la terribile guerriera Marfisa che le aveva mosso guerra (*Inamoramento*, II, xxv, 41-44). In secondo luogo, la scena descritta nell'*Inamoramento* vuole suscitare l'ilarità, mentre quella del *Furioso* è appena pervasa da una sottile ironia; in effetti, benché abbia ritrovato vigore in seguito alle cure di Angelica, la situazione fisica di Medoro è ancora seria, se non propriamente grave. Soprattutto, perché possa sbocciare l'idillio fra Angelica ed il pagano, è necessario dare degna sepoltura ai due nobili compagni del giovane, Dardinello e Cloridano: è questa la condizione che pone Medoro prima di piegarsi alla volontà della fanciulla (XIX, 25, 3-6).

---

<sup>6</sup> « Avea la dama un bagno apparecchiato / Troppo gentil e di suave odore, / E di sua man il Conte ebe spogliato / Basandol spesse fiate con amore; / Poi l'ongiva d'un olio delicato / Che caccia dela carne ogni livore / E quando la persona è afflita e stanca / Per quel ritorna vigorosa e franca. » (*Inamoramento*, I, xxv, 38).

Solo dopo l'elaborazione del lutto per i due compagni persi può avere inizio l'idillio sentimentale e passionale fra Angelica e Medoro, il quale ha come sfondo l'ambiente pastorale che nell'*Inamoramento* di Boiardo non figura, ma che ha invece un ruolo essenziale nel *Furioso*. L'amore fra Angelica e il giovane saraceno nasce e si consuma fra i pastori come pure la passione fra Mandricardo e Doralice, promessa a Rodomonte ed intercettata dal tartaro per via (*Furioso*, XIV, 62-63). In entrambi i casi, ed in modo particolare nel secondo, questi amori boscherecci nascono dal tradimento : di Orlando da parte di Angelica e di Rodomonte da parte di Doralice. Ma se Rodomonte scopre l'infedeltà della sua donna grazie a un messaggero, Orlando avrà la triste rivelazione del tradimento di Angelica proprio dalla natura, dalle piante e dalle rocce sulle quali Medoro ha lasciato traccia del godimento amoroso condiviso con la fanciulla (*Furioso*, XXIII, 102 e seg.). Orlando riceverà il colpo di grazia proprio dal pastore che ha dato ospitalità ai due innamorati, il quale gli mostra l'ultima ed inconfutabile prova del tradimento della sua donna (*Furioso*, XXIII, 120, 5-8), ossia un prezioso bracciale, dono nientemeno che della fata Morgana<sup>7</sup>. L'universo pastorale, che per gli uni è un quadro protettivo di pace, di tranquillità e di valori genuini propizio allo sbocciare dell'amore (« Stava il pastore in assai buona e bella / stanza, nel bosco infra duo monti piatta, / con la moglie e coi figli ; et avea quella / tutta di nuovo e poco innanzi fatta. », *Furioso*, XIX, 27, 1-4), diventa per altri, nella fattispecie Orlando, un luogo di atroci sofferenze del corpo e dello spirito, culminanti nella follia : « Quel letto, quella casa, quel pastore / immantinente in tant'odio gli casca, / che senza aspettar luna [...] / piglia l'arme e il destriero, et esce fuore » (*Furioso*, XXIII, 124, 1-5). A questo punto, non possiamo non fare almeno un'allusione alla raffinata crudeltà insita nel modo scelto per svelare al paladino innamorato il tradimento della sua donna. Sappiamo che, scegliendo di far « parlare » la natura attraverso le iscrizioni su piante e rocce di Medoro, il poeta si ricollega ad una prestigiosa tradizione lirica e pastorale di origine antica ed umanistica<sup>8</sup>, ma ci sembra di cogliere una sorta

<sup>7</sup> « Quel donò già Morgana a Ziliante, / nel tempo che nel lago ascoso il tenne ; /et esso, poi ch'al padre Manodante, / per opra e per virtù d'Orlando venne, / lo diede a Orlando ... » (*Furioso*, XIX, 38, 1-5). La ventura di Orlando nel regno subacqueo di Morgana per recuperare Ziliante, figlio del re Manodante, di cui la fata era innamorata e che non voleva lasciar partire dal suo regno, è narrata in *Inamoramento*, II, xiii, 20 e seguenti.

<sup>8</sup> Lo stesso Boiardo vi aveva fatto riferimento negli *Amorum Libri Tres*, II, 104, 64 e seg. (« Tu, che hai de la mia mano il bel segnale, /arbor felice, e ne la verde scorza /inscritta hai

di convergenza tra il tipo di ironia che anima questo episodio ariostesco e quella che sottende la scena boiardesca del bagno appena evocata. Posto che la situazione dell'Orlando ariostesco è più drammatica, ci pare innegabile che sia il narratore del *Furioso* che quello dell'*Inamoramento* provino un certo piacere ad accanirsi sull'eccessiva bontà e semplicità di questo amante perfetto. Le finalità perseguite tuttavia sono opposte: il conte di Scandiano mette sottilmente in discussione una visione troppo idealistica ed idealizzata dell'amore veicolata dalla tradizione letteraria italiana e francese, invece, l'Ariosto si sofferma su di un'esperienza psicologica universale, ossia sullo stato di accecamento e di sospensione del senso di realtà che provoca l'amore. Entrambi i poeti, quindi, propendono per una rappresentazione più concreta ed al passo con i loro tempi della passione amorosa, fonte di ogni poesia.

Nell'*Inamoramento de Orlando* è il *locus amoenus*, luogo naturale di delizie che si configura come un approdo di pace e di riposo, a rivelarsi inaspettatamente insidioso. Brandimarte che vi si era rifugiato per un momento di intimità e di passione con Fiordelisa ne sperimenta la dimensione crudele, perché proprio qui, in questo ambiente ridente e protettivo, subisce lo scorno massimo, il rapimento della sua donna che riposa al suo fianco da parte di un lubrico « palmiero », una specie di pellegrino, sbucato dal nulla (*Inamoramento*, I, xix, 65-xx, 1-8). Si comprende facilmente che nel poema di Boiardo il *locus amoenus* è il luogo deputato ad esemplificare l'azione della Fortuna sugli esseri umani, la quale si accanisce su di essi proprio quando si sentono più sereni, felici ed in certo qual modo invulnerabili. Nel *Furioso*, invece, lo spazio pastorale è associato ad un concetto più prossimo alla nostra mentalità, ossia quello di relativismo: la natura pastorale è vettore di pace, di felicità e soprattutto di stabilità per Angelica che può finalmente arrestare la sua fuga, ma diventa la fonte del disordine e dell'instabilità più estremi per Orlando. Sapendo che l'esperienza della follia si risolverà in modo positivo per Orlando portandolo alla guarigione, l'universo pastorale si configura nel *Furioso* come una sorta di passaggio obbligato per i personaggi che come Angelica o Orlando hanno una scarsa consapevolezza o una falsa immagine di sé

---

la memoria del mio male, / stringi lo umor tuo tanto che si smorza / quel dolce verso che la chiama mia, /che ognor che io il lego a lacrimar mi forza. »), come è stato segnalato nella nota all'ottava 36 del canto XIX dell'edizione più sopra citata del *Furioso*.



stessi ; esso è per loro un luogo formatore e di crescita in cui prendono progressivamente coscienza di certi modi fondamentali del loro essere.

L'ottava 26 del canto XIX costituisce una tappa essenziale nell'evoluzione della passione di Angelica. Per la prima volta nel *Furioso*, infatti, vi è rappresentata un'Angelica che non fugge davanti ad un uomo, ma che, al contrario, decide di fermarsi accanto a lui. Il narratore sottolinea con finezza – si noti « così di lui fé stima » (26, 2) in relazione ed in contrasto con il grande orgoglio da cui era ancora invasa nelle ottave 18 e 19 – l'impercettibile scivolare dalla pietà nei confronti del giovane ferito all'amore (« tanto se inteneri de la pietade / che n'ebbe, come in terra il vide prima. », 26, 3-4). Per un'orgogliosa principessa quale la figlia di Galafrone un sentimento inedito come la pietà per la sofferenza altrui è forse il pretesto dietro il quale la superbia cerca di nascondere l'amore. Ma si tratta di una ben fragile difesa contro « i costumi e la beltade » di Medoro che, pur tanto debole, o forse proprio perché così indifeso, ha molto più potere sul cuore della principessa che non i truci guerrieri che tentano invano di conquistarla.

Fino alla prima metà dell'ottava 26, il ritmo della narrazione è stato piuttosto lento, soffermandosi soprattutto sui gesti salvatrici di Angelica. Ma a partire dalla seconda parte dell'ottava 26, il ritmo narrativo subisce una fortissima accelerazione. Folgorata dalla vista dei modi e della bellezza di Medoro, la fanciulla precipita da un sentimento altruistico ed innocuo per l'integrità del proprio io come la pietà per chi soffre, alla sofferenza amorosa espressa attraverso le metafore tradizionali della poesia petrarchesca e stilnovistica. È quindi dal verso 5 dell'ottava 26 che inizia l'ultima delle tre sequenze che compongono questo brano, cioè quella che registra i turbamenti del cuore di Angelica. In particolare, nella strofa in questione, la ripetizione conferisce all'immagine petrarchesca dell'amore paragonato ad una lima che rode il cuore (versi 6-7) un'intensità che ricorda certe formulazioni cavalcantiane dell'amore come sofferenza fisica. Ma l'amore fra Angelica e Medoro è lungi dall'aver esito drammatico e quindi anche il ricorso a certi *topoi* della tradizione poetica italiana più prestigiosa è da vedere in relazione a questa soluzione per essere colta senza fraintendimenti nella sua reale portata. Si può quindi notare che il narratore procede a questa descrizione di Angelica attraverso il suo agire per sottolineare l'inconsapevolezza del soggetto che si lascia cogliere a tradimento dall'Amore e si accorge di essere innamorato solo quando soffre e non può perciò più difendersi.

Nelle ottave dalla 27 alla 29, il poeta continua a sviluppare la metafora dell'amore quale malattia come illustrano le numerose ripetizioni della parola « piaga ». Si noterà, in particolare nell'ottava 27, l'uso sapiente dell'*enjambement* ai versi 6-7 e 7-8 con la situazione della parola « piaga » ad inizio verso, usata la prima volta in senso proprio, ossia col valore di ferita, con riferimento a Medoro, e la seconda ad Angelica con senso traslato di sofferenza amorosa. L'ottava 28 sviluppa il parallelismo tra la ferita fisica e quella sentimentale sottolineando il carattere ben più insidioso della piaga d'amore provocata da un nemico invisibile, « l'Arcier con l'ale », che colpisce Angelica attraverso la bellezza di Medoro. A partire dalla seconda parte dell'ottava 28 e per tutta la 29, la sofferenza amorosa si traduce in una successione di antitesi e di chiasmi (28, 6-7). Nella strofa 29, la serie delle antitesi si fa più rapida e intensa e culmina nella similitudine finale dove è evocata la forza distruttiva che l'amore ha su Angelica. Questa successione di termini e di costruzioni antitetiche di ispirazione petrarchesca (si vedano i paradigmi febbre-calda-sole e ghiaccio-neve) è, da un lato, la forma che adotta il poeta per sottolineare quello che è ai suoi occhi il carattere essenziale della passione amorosa, ossia l'irrazionalità. D'altro canto, il ricorso a concetti e termini che rinviano ad una visione dell'amore come via d'accesso al divino fanno emergere con forza l'ironia della soluzione rapida e pragmatica seguita da Angelica per por rimedio alla propria sofferenza : « rotto ogni freno di vergogna, / la lingua ebbe non men che gli occhi arditì » (30, 5-6).

Ariosto prende così le distanze da Boiardo che aveva presentato l'amore quale una forza esterna all'uomo, come indica il motivo del fonte dell'odio e della riviera dell'amore, incontrollabile nel bene come nel male, capace di spingere l'essere umano verso l'alto oppure di degradarlo fino a compiere i crimini più atroci. Per l'autore del *Furioso*, invece, la passione amorosa è una forza interna all'uomo, che nasce dentro l'essere umano, anche se essa resta misteriosa, inesplicabile per la ragione. Quest'ultimo aspetto emerge con forza dalla scelta di Angelica ed è illustrata in altre importanti vicende del *Furioso*. Tra queste, la più emblematica è senz'altro quella di Rodomonte, prima vittima dell'incostanza di Doralice, ed in seguito della propria stessa volubilità e del proprio capriccio che lo portano ad invaghirsi di Isabella. La morale di tutto ciò va probabilmente cercata nella novella di Astolfo e Iocondo (*Furioso*, XXVIII, 4 e seg.) che si conclude sulla serena accettazione non dell'inevitabile incostanza femminile, ma dell'insondabilità dell'amore che spinge uomini e donne a

compiere scelte che la ragione non può e magari non deve neanche tentare di comprendere<sup>9</sup>.

La decisione di Angelica di superare la vergogna e di dichiarare la propria fiamma a Medoro è perfettamente in linea con il pragmatismo finora dimostrato dalla fanciulla nell'organizzare i soccorsi alla vittima, e si spiega anche in relazione alla modesta condizione sociale del giovane, « un povero fante », come preciserà il pastore ad Orlando (*Furioso*, XXIII, 121, 4), tale da non intimidire. Ma proprio quest'ultimo aspetto depone a favore dell'autonomia di Angelica che non si lascia frenare da considerazioni di tipo sociale, anche se, da parte di una principessa quale essa è, la scelta di un umile fante come Medoro può suonare come il più bizzarro dei capricci nonché come l'ennesima prova dell'insondabilità del cuore umano in materia di scelte amorose.

Questo motivo ritorna in effetti nelle apostrofi che il narratore del *Furioso* rivolge agli illustri e scornati corteggiatori di Angelica (XIX, 31-32), sottolineando l'indiscutibile non corrispondenza fra meriti e virtù da loro dispiegati e la ricompensa mai ottenuta. Sul piano stilistico, per sottolineare questa idea fondamentale il narratore alterna all'espressione della propria comprensione per gli ostinati quanto infelici amanti di Angelica – attraverso il ricorso ripetuto agli imperativi, alle interrogazioni retoriche (31, 2-3), al tricolon che enfatizza il tema della ricompensa negata (31, 7) – la denuncia dell'ingratitude di quest'ultima, sottolineata da formule come « repulse crudeli ed inumane », « questa ingrata » (32, 4 e 7) e soprattutto dalla ripetizione del dimostrativo « costei » in senso dispregiativo (31, 6 ; 32, 3).

Tra i tanti nomi degli infelici amanti di Angelica spicca quello del re tartaro Agricane. Personaggio boiardesco, protagonista di uno dei momenti emotivamente più forti dell'*Inamoramento*<sup>10</sup>, esso non compare più nel *Furioso* se non indirettamente attraverso il figlio Mandricardo che, se ha ereditato dal padre la facilità ad accendersi di fuoco amoroso, non ne ha invece preso né la cortesia né il senso del sacrificio. Agli occhi del narratore del *Furioso*, Agricane è l'emblema stesso dell'inutilità del sacrificio per

---

<sup>9</sup> Su queste tematiche, si vedano il sempre fondamentale contributo di Sergio ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1990, in particolare il capitolo intitolato « La psicologia nel *Furioso* » e l'agile manuale di Chiara DINI, *Ariosto. Guida all'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2001.

<sup>10</sup> Facciamo riferimento al duello fra Agricane e Orlando, dall'esito fatale per il re tartaro (*Inamoramento*, I xviii, 30-55-xix, 1-17).

amore, come sottolineano i primi quattro versi della strofa 32, i primi due culminanti nella forma esclamativa, e soprattutto le rime « vivo/schivo » tra il primo e il terzo verso. Entrambi gli artifici stilistici danno rilievo al poco conto in cui Angelica tenne la vita di quel re che le ha tutto sacrificato, dal popolo al regno, fino alla propria vita. La rievocazione di Agricane in questo contesto serve da monito agli altri corteggiatori, fra cui il re di Circassia, cioè Sacripante. Anche quest'ultimo personaggio, così poco stimato da Angelica, aveva ben altro peso e spessore nell'*Inamoramento*. Pur criticandolo, avendo Sacripante abbandonato per amore di Angelica la sua patria ed il suo popolo, insomma i suoi doveri di sovrano e di condottiero, il narratore boiardesco gli esprimeva quantomeno la propria simpatia, dotandolo di un alone di malinconia, frutto del rimpianto, ed attirandogli così il plauso dei lettori. Lo stesso si può dire di Agricane, che Boiardo fa morire con tutti gli onori, compresi quelli della religione poiché si converte *in extremis*, riscattandolo così agli occhi del pubblico dai suoi errori passati. Lasciando da parte Ferrau, il cui ruolo nel *Furioso* è molto diverso da quello dell'*Inamoramento*, resta il caso di Orlando, il cui percorso, a differenza di quello di Agricane, si compie nel *Furioso* dove viene salvato grazie ad Astolfo dalla pazzia per amore.

Suona un po' strana, dopo la solennità e la lentezza delle apostrofi, la spiccia allusione dell'ottava 33 alla raccolta della rosa. Ma questa rapidità è in piena sintonia col trattamento ironico che viene fatto in questo estratto del mistero amoroso e si ricollega, naturalmente, alle elucubrazioni del canto I di Sacripante sulla rosa in quanto simbolo della verginità fisica di Angelica (strofe 41-44). Una volta colta la rosa, come aveva ben visto Sacripante, cioè una volta che la donna misteriosa e sfuggente che è Angelica, simbolo dell'inafferrabilità dell'Amore, è diventata la donna, anzi la moglie di Medoro, essa perde ogni interesse, cessa di alimentare le più diverse fantasie ed i più improbabili fantasmi e quindi è pronta per uscire di scena come accade puntualmente. Forse, più ancora della caduta da cavallo, con cui il narratore la congeda dal *Furioso*, all'immagine di Angelica nuoce l'idillio della felicità domestica ben riassunta dalla seconda parte dell'ottava 33 ed in particolare dall'ultimo verso, « ch'auspice ebbe Amore, / e pronuba la moglie del pastore ». L'amore eroico, fondamento, insieme alle armi, dell'universo cavalleresco del Boiardo, lascia spazio nel *Furioso* al matrimonio di Angelica e Medoro e di Bradamante e Ruggiero. Rinaldo si libera dall'amore come Orlando grazie all'intervento dello Sdegno allegoricamente rappresentato sotto le spoglie di un cavaliere (*Furioso*,

XLII, 53 e seg.), mentre Zerbino e Isabella, ma soprattutto Brandimarte e Fiordiligi, creazioni boiardesche, emblemi viventi di gentilezza e cortesia, trovano poco spazio nel *Furioso* e perdono la vita (*Furioso*, XLI, 99-101 ; XLIII, 183 e seg.) dopo che il loro amore, nell'*Inamoramento*, aveva resistito alle prove più terribili. In questo contesto Rodomonte, che viene a turbare la festa di nozze di Bradamante e Ruggiero (*Furioso*, XLVI, 101 e seg.), incarna il ritorno del represso cavalleresco che si erge come l'ultima minaccia nei confronti del nuovo ordine amoroso e sociale sancito nel *Furioso*<sup>11</sup>.

Tornando alla dimensione della ricompensa amorosa, introdotta sin dal primo canto del *Furioso* col motivo della rosa e ribadita nelle ottave che abbiamo esaminato, essa segna una netta rottura fra la concezione dell'amore dell'*Inamoramento* e quella del *Furioso*. Nell'opera del conte di Scandiano, l'innamorato non si aspetta ricompensa, il puro servizio della dama è un fine in sé, poiché l'amore è visto come uno stimolo a superare i propri limiti verso una forma di superiore perfezione umana. Questo non significa ovviamente che la visione boiardesca dell'amore prescindia dal godimento sensuale, come dimostra il realismo e la concretezza con cui è rappresentato il famoso amplesso fra Brandimarte e Fiordelisa (*Inamoramento*, I, xix, 60 e seg.). Nel *Furioso*, invece, la ricompensa è la necessaria controparte del servizio amoroso e su di essa si gioca l'immagine che l'innamorato ha di sé, allorché nell'*Inamoramento* l'assenza di ricompensa era meno percepita come un segnale negativo che come uno stimolo ad accrescere le proprie potenzialità. Questa diversa concezione alla base dei due poemi spiega perché Orlando impazzisca in quello dell'Ariosto, mentre in quello di Boiardo continui a passare *ad infinitum* da un'impresa all'altra.

Nelle ottave che abbiamo esaminato emerge ad un primo livello l'emancipazione del personaggio di Angelica che, sotto l'effetto di questa passione per lei inedita si trasforma da oggetto del desiderio a soggetto attivo di amore. Attraverso Angelica, il narratore rappresenta soprattutto il processo dell'innamoramento che coglie di sorpresa il soggetto, grazie alla ripresa di formule e immagini della poesia petrarchesca e stilnovistica, ed il carattere insondabile dell'amore le cui scelte sfuggono alla spiegazione

---

<sup>11</sup> Lungi da noi qualunque pretesa di interpretazione psicanalitica del *Furioso* che, effettivamente si presta a questo tipo di approfondimento. Per tale approccio, si veda Giuseppe SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Grassina, Le Monnier Università, 2006.

P. DE CAPITANI

razionale. Ciò che cambia nel *Furioso* rispetto alla tradizione poetica precedente e soprattutto rispetto all'*Inamoramento* di Boiardo è la natura dell'amore. Nell'*Inamoramento*, esso determina i comportamenti umani, ma è ancora rappresentato come una forza misteriosa ed esterna all'essere umano secondo una linea che è ancora quella tristaniana, come dimostra peraltro il motivo delle due fontane, metamorfosi umanistica del filtro d'amore. Nel *Furioso*, l'amore conserva tutta la sua forza sull'uomo, ma quello che interessa in primo luogo all'Ariosto è studiarne il carattere irrazionale ed enigmatico che si manifesta attraverso le azioni dei diversi personaggi. In questa prospettiva, l'amore si umanizza e si « laicizza », ma resta comunque una forza misteriosa, per quanto di origine umana e non trascendente, che – sia pure per un tempo limitato, come dimostra il caso di Orlando, sanabile diversamente da quello di Tristano – produce straniamento e perdita del senso della realtà.

**Patrizia DE CAPITANI**  
Université Stendhal – Grenoble 3