

MISOGINIA E FILOGINIA NELL'*ORLANDO FURIOSO*

Il canto XXVIII si pone, *apertis verbis*, come quello più autosufficiente, con l'autore stesso che, nel proemio, sostiene la sua non indispensabilità alla comprensione del resto della trama: «Lasciate questo canto, che senza esso può star l'istoria, e non sarà men chiara» (XXVIII 2 1-2)¹. E tuttavia non è solo l'apparente autonomia dall'intreccio generale dei fatti che stanno per essere raccontati a fare del XXVIII un segmento narrativo che vuol esser saltato a piè pari. La ragione si trova soprattutto sul piano dei contenuti, dal momento che il proemio preannuncia una storia di rozza misoginia rispetto alla quale l'autore prende massima distanza, ribadendo invece la sua devozione all'universo femminile:

Ch'io v'ami, oltre mia lingua che l'ha espresso,
che mai non fu di celebrarvi avara
n'ho fatto mille prove; e v'ho dimostro
ch'io son, ne potrei essere se non vostro. (XXVIII 2 5-8)

Ma la vicenda, a «infamia e biasmo» del gentil sesso, sarà raccontata fino in fondo, gettando, retrospettivamente, un'ombra più cupa sull'*excusatio non petita* delle dichiarazioni proemiali. Niente di più che uno

¹ D'ora in avanti il numero di canto delle citazioni verrà indicato solo se diverso dal XXVIII. Il testo del *Furioso* verrà citato sempre dall'edizione a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1964.

A. IZZO

stratagemma aver messo la ‘storiaccia’ sulla bocca di un narratore volgare e ignorante, l’oste di Arles, che dovrà sobbarcarsi tutta la responsabilità di un discorso da cui, invece, l’autore in persona può far mostra di dissociarsi. Questo preambolo, perciò, mette subito in risalto un atteggiamento paradossale che verrà riproposto alla fine del canto, quando, avendo l’oste finito di raccontare la novella, prenderà la parola uno degli avventori, un vecchio con «più retta opinion degli altri» che, a difesa delle signore, si spingerà fino a negare che i fatti appena raccontati dall’oste possano essere veritieri:

e gli disse: – Assai cose udimo dire,
che veritade in sé non hanno alcuna:
e ben di queste è la tua favola una. (XXVII 76 6-8)

Un colpo al cerchio e uno alla botte: un compromesso logico che vede da una parte l’autore, a rivendicare la propria assoluta devozione al mondo muliebre, dall’altra tutto lo spazio concesso a uno dei racconti più antifemminili dell’intero poema. Questa dinamica del dire negando agisce al livello del poema tutto, almeno rispetto a questo tema. Il discorso sulle donne e sulla libertà dei loro desideri amorosi, infatti, attraversa il *Furioso* come uno dei suoi motivi cardine, mai conquistando un punto di vista risolto, tuttavia, ma sempre oscillante tra delusione circostanziata e condanna dell’intero sesso femminile, fedeltà incondizionata e rancore. In questo senso il canto XXVIII è carta meno ‘sciolta’ dal resto dei fogli che compongono il poema quando lo si guardi dall’alto, giacché il suo significato prende forma in relazione alla costellazione tematica di cui è paradigma, ossia il grande tema della *querelle des femmes*².

Come si ricorderà, la prima occasione per introdurre l’argomento nel poema è il discorso di Rinaldo che, al canto IV, sbigottisce al sentire dai frati la storia di Ginevra e invoca una legge più giusta che riconosca alle donne, come già agli uomini, il diritto al desiderio; un ampliamento della questione si trova nel proemio del canto XX, dove si riflette sulle varie facce della virtù femminile, sempre negletta dalla Storia; quindi, nel XXVII le parole misogine di Rodomonte rievocano, citandolo, il Virgilio dell’Eneide – «varium et mutabile semper femina» (IV 569-570) – e il

² Si veda anche D. SHEMEK, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelles des femmes in Ariosto’s Poem*, «MLN», 104, 1989, pp. 68-97.

Petrarca del Canzoniere: «Femmina è cosa mobil per natura» (183, 12)³. Di quest'altalenante inversione del punto di vista, ora a difesa ora all'attacco del femminile, il canto XXVIII può considerarsi una vera e propria messinscena: sui sordidi tavolacci di un'osteria *aiguemortaise* del VIII secolo si celebra, di fatto, uno dei rituali più vivi in seno alla cultura dell'Europa rinascimentale, la disputa intellettuale intorno alla questione femminile. E così, proprio come nel III libro del *Cortegiano*, anche in questo convivio provenzale ci si confronta, oste e avventori, sulla natura delle donne, senza che alla fine si arrivi a un vero dogmatico. Tanto che, oltre quel canto, il poema procede di nuovo secondo il solito *up and down*, aprendo il XXIX con un nuovo elogio alle donne – nel nome della fedelissima Isabella e a scorno della «instabil mente» di Rodomonte in quanto uomo – per poi, quando la scena si sia spostata su Angelica, chiudere con un nuovo sbocco sessista:

Deh maledetto sia l'anello et anco
 il cavallier che dato le l'avea!
 che se non era, avrebbe Orlando fatto
 di sé vendetta e di mill'altri a un tratto. (XXIX 73 5-8)

E poi ancora pentirsi (il narratore) nel proemio del XXX:

Ben spero donne in vostra cortesia
 aver da voi perdon, poi che io vel chieggio.
 Voi scusarete che per frenesia
 vinto da l'aspra passïon, vaneggio.
 Date la colpa alla nimica mia
 che mi fa star, ch'io non potrei star peggio. (XXX 3 1-6)

Il XXXVII canto si apre con un lungo panegirico, ché se le donne non sono state celebrate dalla Poesia né dalla Storia – scritte dalla mano dei maschi – è per invidia della loro virtù. La *querelle des femmes*, insomma, procede all'interno del testo secondo una direttrice tutt'altro che progressiva, di qua e di là, di su e di giù. Ricalcando il modello del trattato umanistico, si alternano punti di vista in contrasto dialettico, rinunciando a

³ E poco oltre, il narratore: «Se ben di quante io n'abbia fin qui amate / non n'abbia mai trovata una fedele / Perfide tutte io non vo' dir né ingrante, / ma darne colpa al mio destin crudele» (XXVII, 123).

A. IZZO

una dogmatica sintesi finale: per poter giudicare – parrebbe il messaggio – non resta che affidarsi ad un atteggiamento di buon senso empirico, guardando di volta in volta al caso specifico, ammettendo anche di dover ritornare sulle proprie opinioni (non a caso Rinaldo rimpiangerà un poco di non aver bevuto dal nappo⁴).

Di questo articolato percorso il canto XXVIII è la quintessenza. Lo è sul piano dei contenuti così come su quello della forma. Su quello dei contenuti perché ne propone gli elementi tematici e argomentativi fondamentali: l'alterità del desiderio femminile; la tentazione da parte dell'uomo deluso di voler fare di ogni erba un fascio e, d'altra parte, la resistenza alla condanna indiscriminata del genere, il ripensamento di un rapporto paritetico nei diritti del desiderio tra uomo e donna e la repulsione per una legge che discrimini... Ma lo è anche sul piano della forma, dal momento che riproduce quell'andamento antiprogessivo e oscillatorio incapace di dare una risposta definitiva, dimidiato com'è – nei lucidi intervalli che la passione e la disillusione gli lasciano – colui che pone il problema, di volta in volta l'autore, il narratore, il suo personaggio: «Donne, e voi che le donne avete in pregio, / per Dio, non date a questa istoria orecchia» (1 1-2). Autocensura, sorta di preterizione, la cui ragion d'essere è giocosamente legata al nome di Turpino – «Mettendolo Turpino anch'io l'ho messo» – che il lettore/ascoltatore sa benissimo essere niente di più di uno schermo scherzoso, una pura provocazione che si risolve in un'ammissione di responsabilità: il canto è lì proprio per le funzioni che l'autore gli attribuisce nella complessa e ondivaga architettura dell'opera. Ben lungi dall'essere fine a se stessa o finita lì per caso, la novella del XXVIII costituirà, a fine lettura, una prova a favore della coesione globale del testo.

Ritorerò più avanti sulla rete di rapporti che lega questo canto al resto dell'opera, per ora converrà procedere ad un'analisi che distingua temporaneamente la novella raccontata dalla sua cornice. La trama, in pochissime battute, è la seguente: due bellissimi uomini, il re longobardo Astolfo e il suo vassallo Iocondo, scoprono di essere stati traditi dalle rispettive mogli, con la regina che si è addirittura concessa al nano di corte. I due uomini allora si mettono in viaggio per verificare se le donne altrui siano più morigerate. Accertata la volubilità del desiderio femminile si decidono a condividere una sola donna, la giovane Fiammetta, che

⁴ XLIII 65-66.

dormendo ogni notte in mezzo a loro due ne soddisfa le continue voglie. Il viaggio ha fine allorché i due compagni scoprono che la ragazza è addirittura riuscita a portarsi un amante nel letto già tanto affollato.

Fonte della storia, come ricordato dal Rajna⁵, sarebbe il racconto cornice che innesca le *Mille e una notte*, con la vicenda dei fratelli Sciahrijar e Sciahzeman che, scoprendosi traditi dalle mogli, si mettono in viaggio per sapere se una tale disgrazia sia toccata anche ad altri. Nel ricostruire l'albero genealogico del racconto ariostesco, il Rajna rimanda anche alla novella 84 della raccolta del Sercambi (*De Ingenio Mulieris Adultere*) e, segnalando da un lato i rapporti di ciascun testo con la lontana fonte orientale, dall'altro le profonde analogie tra i due testi italiani, conclude: «La novella ariostea e la sercambiana risalgono dunque indipendentemente a un comune progenitore»⁶. Ora, confrontando i tre testi emerge una totale autonomia del racconto ariostesco riguardo ai seguenti punti:

- il motivo della grande bellezza dei due mariti traditi⁷;
- le modalità della scoperta del tradimento della regina;
- la rivelazione che pone fine al viaggio.

Quanto al primo e all'ultimo punto mi limito a rimandare alle pagine del Rajna⁸, ma relativamente alla scoperta del tradimento della regina, si può provare a fare un passo avanti.

Di fatto sia il Sercambi che l'Ariosto mutano almeno due dei fattori che caratterizzano la scena:

- l'amante della regina è fisicamente inferiore al re (nelle *Mille e una notte* non c'è alcuna minorità fisica dell'amante⁹);
- la scena si svolge in presenza dei soli diretti interessati (nelle *Mille e una notte* sono presenti numerose ancelle e drudi).

L'originalità della scena ariostesca rispetto alla fonte orientale e rispetto al Sercambi consta perciò di un unico elemento e questo elemento è

⁵ P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 436.

⁶ Il Rajna ipotizza che il testo mediatore fosse già italiano e postboccacciano, cfr. op. cit. p. 448. Più possibilisti sull'eventualità che Ariosto conoscesse la versione del Sercambi sono McGrady e Sinicropi. Di quest'ultimo si segnala in particolare la scheda di commento sulla novella in questione (ora CXVIII) nell'edizione G. SERCAMBI, *Novelle*, a c. di G. Sinicropi, Firenze, Le Lettere, 1995, vol. II, pp. 949-952.

⁷ Sinicropi su questo punto evidenzia l'affinità della redazione del *Furioso* con il prologo della raccolta berbera *Le cento notti*, cfr. op. cit. p. 950.

⁸ P. RAJNA, op. cit., pp. 449-453.

⁹ La deformità fisica del drudo della regina è presente però in altre stesure orientali, cfr. Sinicropi, op. cit. p. 952.

A. IZZO

il *medium*, il tramite attraverso il quale la regina viene vista nell'atto scandaloso. Tanto nelle *Mille e una notte* che nel Sercambi, infatti, la scena viene osservata attraverso una 'finestra sul cortile': come Sciahzeman così l'Astolfo del Sercambi, melanconico per i propri guai sentimentali, sta affacciato a un porticato e da lì vede la regina che si concede all'amante. Come si ricorderà, nell'Ariosto invece la scena è vista 'al buco della serratura', o meglio attraverso una fessura che, aprendosi nel muro, permette a Iocondo di spiare voyeuristicamente, più e più volte, gli appuntamenti erotici della regina e del nano:

In capo de la sala, ove è più scuro
 (che non vi s'usa le finestre aprire),
 vede che 'l palco mal si giunge al muro,
 e fa d'aria più chiara un raggio uscire.
 Pon l'occhio quindi, e vede quel che duro
 A creder fôra a chi l'udisse dire: (XXVIII 33 1-6)

Il dì seguente alla medesima ora
 al medesimo loco fa ritorno;
 e la regina e il nano vede ancora, (XXVIII 37 1-3)

Il Rajna non dava gran peso alla cosa: «che vi si assista da una fessura, o da una finestra: son mere varianti, di cui in questo momento non è da darsi pensiero»¹⁰. La variante, tuttavia, forse merita qualche congettura. E bisognerebbe anzitutto porsi la domanda: essa proviene all'Ariosto dalla sua fonte – autonoma rispetto al Sercambi – o è frutto di personale invenzione? A questo scopo è da notare, preliminarmente, che il racconto di Ariosto è autonomo già rispetto alla prima scoperta, quella che riguarda la moglie di Iocondo, dove segue forse un altro modello. Infatti, mentre nelle *Mille e una notte* e nel Sercambi la 'prima' adultera viene semplicemente scoperta tra le lenzuola insieme all'amante, nell'Ariosto la visione è 'teatralizzata', mediata, se così posso dire, dalla cortina dell'alcova:

La cortina levò senza far motto
 E vide quel che men veder credea,
 che la sua casta e fedel moglie, sotto
 la coltre in braccio a un giovane giacea (XXVIII 21 1-4)

¹⁰ *Ibid.* p. 438.

Ora, mi pare che questa cortina, sipario che dischiude una verità troppo inattesa, sia latrice di memorie letterarie abbastanza esplicite per farsi trascurare. Infatti, se il triangolo amoroso è uno degli indiscussi protagonisti del *Decameron*, la scoperta degli amanti si compie molto spesso proprio scostando il velo del letto. Ecco un breve catalogo di occasioni decameroniane:

IV, 1 Tancredi nascosto dalle cortine del letto, vede gli amplessi della figlia con l'amante;

VII, 6 Lionetto, amante di Madonna Isabella, costretto a nascondersi dietro la cortina del letto, la vede fare l'amore con un altro;

V, 4 Messer Lizio, alzando la cortina del letto, scopre la figlia Caterina con un braccio «abbracciato sotto il collo di Ricciardo e con la sinistra mano presolo per l'usignolo»;

Che la novella ariostesca segua da vicino piste decameroniane lo segnalava già il suo incipit, con le prime movenze sintattiche del racconto dell'oste il quale, volendo consolare Rodomonte del suo *chagrin d'amour*, così cominciava la storia: «Astolfo, Re dei Longobardi...» (IV.1), evidente calco dall'attacco della novella 2, giornata III: «Agilulf, re de' Longobardi...». Le affinità col *Decameron*¹¹ quanto ad ambientazioni (la corte longobarda¹²), snodi narrativi (il risolutivo *ménage à trois*¹³) e metafore erotiche (quella del «far festa» per riposo dall'attività sessuale¹⁴ e poi quella del cavalcare, soprattutto, laddove la regina è assimilata a una giumenta¹⁵) costellano in effetti tutta la novella e, addirittura, ne pongono le condizioni: l'osteria d'Acquamorta altro non è che una succursale della taverna parigina in cui Boccaccio ambienta la novella di Bernabò da Genova¹⁶. Dato questo contesto è perciò difficile non pensare a una suggestione forte nella composizione di una scena che è probabilmente una

¹¹ Per i rapporti col *Decameron* cfr. G. BARBIRATO, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, in «Studi sul Boccaccio», 16, 1987, pp. 329-360.

¹² Pure è da notare che nella novella (III, 2) il palafreniere entra «dentro alla cortina» per giacere con Teodolinda.

¹³ La messa in condivisione della donna (soluzione trovata dai due amici alla fine del loro peregrinare) ha un precedente nella novella di Zeppa e Spinelloccio, *Dec.*, VIII, 8.

¹⁴ Ott. 37, che pare ripresa proprio da *Dec.*, II, 10.

¹⁵ Ott. 43, ma con lo stesso uso anche in *Dec.*, VIII, 4.

¹⁶ *Dec.*, II, 9.

A. IZZO

delle più topiche dell'intero *Decameron*, la scoperta voyeuristica dalle cortine del letto.

Per quanto riguarda la scoperta della regina moglie di Astolfo, invece, andrà fatto un discorso diverso. Dove cercare la radice di quella variante che al Rajna pareva affatto anodina? Era essa già presente nella fonte usata dall'Ariosto o fu invece frutto della sua rielaborazione creativa? E se si propendesse per quest'ultima eventualità, qual è stato lo spunto che ha condotto alla trasformazione del loggiato in un buchino attraverso il quale anche il re può spiare la regina avviluppata al nano?

Certo, anche nel *Decameron* ci si imbatte in più d'un pertugio nel muro. Quelli più interessanti per questa occasione – legati cioè a un motivo erotico – sono i due che seguono:

I, 4, il monaco della Lunigiana spia «da un piccol pertugio» l'abate che fa l'amore con una giovinetta;

VII, 5, la moglie di un mercante geloso spia da una fessura un bel giovane suo vicino di casa.

In generale, solo nel caso del monaco il pertugio schiude alla visione di un amplesso, mentre, ed è ciò che più conta, in nessun caso nel *Decameron* il pertugio schiude alla scoperta di un adulterio. Perciò, mentre la cortina del letto assurge a vero e proprio *tòpos* narrativo dal momento che assolve sempre la stessa funzione ed include sempre gli stessi attori (messa in scena della scoperta, con gli adulteri da un lato e l'autorità che ha in guardia la donna – marito, padre o fratello – dall'altro), nel caso del pertugio non si può dire la stessa cosa. Quindi, dal momento che non si può a buon diritto considerare *tòpos* la fenditura nel muro quale strumento che rivela un adulterio e dal momento che, comunque, nulla sappiamo del testo-progenitore a cui l'Ariosto, autonomamente dal Sercambi, si sarebbe ispirato, proviamo a supporre che questa variante l'Ariosto se la sia inventata di sana pianta e osserviamo più da vicino quella fessura che, nel momento stesso in cui a metterci l'occhio è il marito cornuto, si trasforma in un buchino:

Così dicendo, e al bucolin venuto
gli dimostrò il bruttissimo omiciuolo
che la giumenta altrui sotto si tiene
tocca di sproni e fa giuocar di schene (XXVIII 43 5-8)

«Bucolino», dunque, e non fessura, «bucolino» e non loggiato – come nella fonte – non più scena aperta che per caso appalesa a uno sguardo assorto in altri pensieri il turpe atto, ma obiettivo puntato sul letto in cui si consuma l'adulterio. Un'ipotesi sull'origine di questa variante conduce, a parer mio, fuori dal testo, nella cronaca familiare estense. Il fatto è legato al nome di Niccolò III, marchese di Ferrara dal 1393 al 1441, nonno del cardinale Ippolito e del duca Alfonso d'Este: a lui si deve se la città poté giocare un ruolo di primo piano sullo scenario politico internazionale. Piacevole, raffinato, buon diplomatico ed eccellente soldato, Niccolò fu soprattutto un inguaribile donnaio: «di qua e di là dal Po, tutti figli di Niccolò» non era solo un iperbolico tormentone popolare. Gli studi di genealogie estensi¹⁷ hanno potuto identificare con certezza 32 figli naturali di Niccolò, puntualizzando che il numero reale potrebbe essere di molto più alto. L'episodio che lo riguarda e a cui si fa riferimento non era lontanissimo nel tempo e, soprattutto, era ancora vivo nella memoria – e non solo quella dei ferraresi – nel momento in cui Lodovico Ariosto scriveva, ben vivo soprattutto perché la notizia aveva suscitato orrore in tutte le corti italiane.

Correva l'anno 1425. Protagonisti della vicenda Ugo e Parisina; lui, amatissimo primogenito diciassettenne di Niccolò; lei diciottenne, giovanissima seconda moglie dello stesso Marchese. Parisina, della famiglia dei Malatesta, era discendente di Gianciotto e Paolo, rispettivamente marito e amante di Francesca da Rimini, ed era un'appassionata lettrice di romanzi cavallereschi¹⁸. Infine: come per un destino letterario già scritto si troverà ad incarnare il ruolo della Fedra euripidea, innamoratasi del figliastro. Ne nasce un *affaire* che rimane segretissimo per oltre un anno, poi la voce viene all'orecchio del Marchese, il quale, però, prima di accusare gli adulteri vuole una prova. Le cronache sono concordi¹⁹: Niccolò fa aprire un buchino nell'impiantito della biblioteca di palazzo e da quello spia la sottostante

¹⁷ Cfr. L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Milano, Dall'Oglio, 1967 e W. L. Gundershaimer, *Ferrara: the Style of a renaissance Despotism*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1973 (trad. it. Modena, Panini, 1988).

¹⁸ Il libro di Tristano è il favorito della marchesana, cfr. A. LAZZARI, *Parisina*, Firenze, Olschki, 1949, p. 65. Ma si veda anche D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998 e A. SOLERTI, *Ugo e Parisina: storia e leggenda secondo nuovi documenti*, in «Nuova Antologia», giu.-lug. 1893.

¹⁹ Le fonti storiche sono segnalate da LAZZARI (cit., p. 95). La principale, la *Cronaca* di Fra' Paolo da Legnago, è conservata presso l'Archivio di Stato di Modena.

A. IZZO

camera da letto della giovane consorte. Si apposta in varie occasioni fino a che trova quello che «avrebbe non trovar voluto». All'istante comanda che i due traditori vengano presi e gettati nelle prigioni del palazzo; tre giorni dopo fa mozzare la testa all'uno e all'altra, quindi invia una nota nelle più importanti corti d'Italia per spiegare e giustificare il suo atto. L'episodio si caricò presto di un suo fascino letterario; il primo a raccontarne fu Enea Silvio Piccolomini nella *Historia Rerum Federici III*. Vicino ai fatti narrati non solo nel tempo, ma anche per essere stato in amicizia con Niccolò III, il Piccolomini racconta una storia che coincide con quella delle cronache, aggiungendo notizie sullo stato di prostrazione che attanagliò il Marchese nei giorni che seguirono la morte del figlio. Ma prova certa che la storia continuava a colpire la coscienza e l'immaginazione ben oltre Ferrara e molti decenni dopo il suo accadimento è fornita dal Bandello che, nella sua raccolta di novelle (pubblicata tra il 1553-4 e il 1573) racconta la vicenda con precisione da storiografo²⁰. Insomma, l'Ariosto trovava in casa propria, per così dire, l'esempio più lampante di quanto possa rivelarsi autodistruttiva la ricerca della verità circa il desiderio amoroso²¹, motivo, non c'è bisogno di dirlo, tra i più importanti del *Furioso* e cruciale per il XXVIII canto. E tuttavia, si può immaginare, proprio per ragioni di prossimità, all'Ariosto doveva risultare difficile sfruttare la storia con la libertà che invece poté permettersi il lombardo Bandello. Così, non pare improbabile che nella maglie larghe di una preesistente favola orientale venga recuperato il nucleo narrativamente più importante della vicenda domestica: la scoperta voyeuristica del 're' che da un «bucolico» vede l'atto mostruoso della 'regina'.

Se così stessero le cose assumerebbero un significato più sottile le parole di Melissa che, presentando a Bradamante la futura progenie, dirà di Niccolò III:

²⁰ La narrazione del Bandello coincide fin nei dettagli con la *Cronaca* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (Silvestriana 204), cfr. A. LAZZARI, op. cit., p. 95. Inoltre, sempre secondo il Lazzari, anche la novella V della seconda *Cena* del Lasca è ispirata alla storia di Ugo e Parisina.

²¹ Vale forse la pena ricordare qui che gelosia e rivalità amorosa tra consanguinei sono, secondo la tradizione, all'origine della congiura ordita nel 1506 da don Giulio d'Este contro i fratellastri Ippolito e Alfonso, cfr. R. BACCHELLI, *La congiura di don Giulio d'Este*, Milano, Mondadori, 1983 (I ed. 1958), p. 406-408. Ariosto, testimone dei fatti, li rievocò in una nota *Egloga*.

Misoginia e filoginia nell'*Orlando furioso*

Farà de' suoi ribelli uscire a vòto
 ogni disegno e lor tornare in danno,
 et ogni stratagemma avrà sì noto
 che sarà duro il poter fargli inganno. (III 43 1-4)

Ma ad avallare la suggestione storica c'è un ulteriore elemento: dopo la decapitazione di Parisina, Niccolò III, il libertino Niccolò, l'uomo a cui erano attribuite non meno di ottocento amanti, fa emanare un editto in conseguenza del quale sarebbe stata mozzata la testa a tutte le ferraresi colpevoli di comprovato adulterio. Dunque l'«aspra legge di Scozia» – quella aborrita da Rinaldo nel canto IV – gli Estensi ce l'avevano avuta in casa propria, quella legge iniqua che discrimina uomini e donne nella libertà del desiderio era un marchio impresso col fuoco nella storia dei committenti dell'Ariosto. E sarà proprio la novella del XXVIII a far parlare contro quella legge un agguerrito censore: finito il racconto e ritornati nell'osteria di Arles il «vecchio sincero e giusto» rivendicherà una norma più imparziale:

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: (XXXVIII 81 7-8, 82 1-4)

Le allusioni, a questo punto, si fanno molte. L'episodio nel suo complesso appare troppo esemplare per non presumere che l'Ariosto l'abbia avuto in mente mentre scriveva la storia del «bucolino»²². Certo, non sarà mai possibile provarlo, ma almeno un precedente può essere ascritto a sostegno di una creatività sollecitata dal fatto di cronaca. A proposito infatti del rapimento di Doralice, il Fornari, tra i primi commentatori del *Furioso*, scriveva nella sua *Spositione*: «Doralice rapita da Mandricardo in mezzo del camino, mentre andava in campo a Rodomonte suo sposo, adombra e rappresenta la presura della sposa di Caraccio capitano de' Vinetiani»²³. È

²² Da notare, *en passant*, che nella novella dell'Incauto Sperimentatore, intercalata alle vicende del *Don Chisciotte* e esplicitamente ispirata al canto XLII del *Furioso*, il marito Astolfo spia dal buco della serratura i progressi tra gli amanti.

²³ Il Fornari intitola un capitolo del suo commento *Allusioni che si veggono nell'Orlando Furioso*: *sopra molte cose, o ne' nostri, o ne' più antichi tempi accadute* e vi raccoglie

A. IZZO

interessante che il Rajna dia credito a questa ipotesi, che cioè il fatto di cronaca abbia dato «l'impulso all'episodio ariosteo» giacché «il fatto era di fresca data, aveva fatto gran chiasso»²⁴. Ora, se è vero che la vicenda di Ugo e Parisina avvenne una novantina d'anni prima che l'Ariosto desse alle stampe il primo *Furioso*, è altrettanto vero che la storia «aveva fatto un gran chiasso» e aveva avuto a protagonista nientedimeno che il nonno dell'attuale signore di Ferrara. Ce n'è abbastanza – almeno così mi pare – perché la deduzione sia plausibile.

Tornando adesso al motivo della legge iniqua, esso induce a riflettere sulla cornice della novella ariostesca e sui legami, cui accennavo prima, col *Decameron*. Impossibile, infatti, dimenticare che l'osteria, come sede borghese della diatriba sul desiderio delle donne, è già il *setting* 'mercantesco' in cui è ambientata la novella II, 9 del *Decameron*. In una locanda parigina, affollata di mercanti italiani, dopo che si è mangiato e bevuto viene facile la chiacchiera lubrica. E Boccaccio scrive di quelli che «d'un ragionamento in altro travalicando, pervennero a dire delle lor donne»:

“quando qui mi viene alle mani alcuna giovinetta che mi piaccia io lascio stare dall'un de' lati l'amore il quale porto a mia moglie e prendo di questa qua quello piacere che io posso.” L'altro rispose: “E io fo il simigliante, per ciò che se io credo che la mia donna alcuna sua ventura procacci, ella il fa, e se io nol credo, sì il fa.”

La conversazione, dunque, vira subito sull'infedeltà delle donne e si trasforma in contesa di uno contro tutti: il solo Bernabò da Genova difende l'onestà di sua moglie, mentre tutti gli altri danno per scontata l'infedeltà delle loro. Il *Furioso*, è fuor di dubbio, cita l'interno boccacesco, ma la divisione delle parti è ribaltata²⁵: l'opinione di Bernabò di aver la moglie «casta e buona» è l'opinione condivisa da tutti gli avventori dell'osteria

episodi del poema che gli sembrano «adombrare» taluni fatti storici. Tra gli esempi, quello del rapimento risulta, in effetti, il caso più puntuale e rilevante: il fatto risale al 1501, quando il Duca Valentino fece rapire la promessa sposa del Caracciolo. Nelle altre occasioni rilevate o le somiglianze appaiono generiche oppure il commentatore rimanda a tradizioni locali non ben testimoniate (quando addirittura non azzarda a 'creare' l'esistenza di un precedente). Cfr. S. FORNARI, *La spositione sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto*, in Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549-1550, I, p. 59 e sgg.

²⁴ P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, op. cit., pp. 236-8.

²⁵ Cfr. G. BARBIRATO, op. cit. p. 336.

ariostesca; mentre il realismo dei mercanti di Boccaccio diventa quello dell'oste di Acquamorta che intende, con la sua novella, dare una bella scossa agli ingenui suoi clienti. Questo ribaltamento, in verità, agisce più in profondità: a conti fatti, nella locanda trecentesca si sostengono ancora le ragioni naturali del desiderio, per cui Bernabò verrà giudicato bestia dalla brigata dei novellatori, stolto di una fiducia che nega la naturalità del desiderio. Nel *Furioso*, invece, per bocca dell'oste, il libero desiderio della donna scade a oggetto di vergogna e biasimo. Saranno necessarie, allora, le parole del vecchio saggio che alla fine del racconto proverà a ristabilire una serenità di giudizio, riprendendo proprio l'argomentazione degli avventori boccacciani, e che cioè i mariti sono i primi a tradire: «è di voi forse alcuno / ch'abbia servato alla sua moglie fede?» (ott. 79) per cui «quelle che i lor mariti hanno lasciati / le più volte cagione avuta n'hanno» (ott. 81).

Proprio la comparsa del vecchio saggio porta sulla scena la disputa nella sua evoluzione rinascimentale, non a caso l'argomentazione rievoca un passaggio del III libro del *Cortegiano* (cap. XXXVIII):

Per qual causa non s'è ordinato che negli uomini così sia vituperosa cosa la vita dissoluta come nelle donne [...] che se ben le donne fossero lascive, purché gli uomini fossero continenti e non consentissero alla lascivia delle donne...

dove si pone il problema dell'iniquità di trattamento, tra uomini e donne, rispetto all'infedeltà. La denuncia dell'ingiusto vantaggio di cui godono i maschi è un aspetto importante della disputa così come si sviluppa nel *Cortegiano*:

conoscete che noi di nostra autorità ci avemo vendicato una licenza, per la quale volemo che i medesimi peccati in noi siano leggerissimi e talor meritino laude, e ne le donne non possano a bastanza esser castigati se non con vituperosa morte o con perpetua infamia.

Ora, come s'è detto, l'idea di una legge che ristabilisca una uguaglianza tra uomini e donne ritorna in un paio di punti cruciali della *querelle des femmes* interpretata dall'Ariosto: nel già ricordato IV canto, quando Rinaldo biasima l'aspra legge di Scozia e auspica il ristabilimento di una giustizia più imparziale:

- Una donzella dunque de' morire

A. IZZO

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! (IV 63)

E poi ancora, come si è appena detto, alla fine del XXVIII. Il motivo della legge ingiusta di fatto era già presente in Boccaccio. Battagliera avvocatessa dei diritti femminili Madonna Filippa – novella VI, 7 – che, trovata dal marito Rinaldo insieme all'amante, viene condotta davanti al giudice e qui tiene un discorso auto-apologetico che le guadagna la salvezza. Dopo aver ammesso l'infedeltà, Filippa dichiara al giudice:

“Come io son certa che voi sapete, le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano. Le quali cose di questa non avvengono, [...] non che alcuna donna quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata: per le quali cose meritamente malvagia si può chiamare”.

La declinazione boccacciana e quella ariostesca del motivo della legge iniqua sono leggermente diverse tuttavia, infatti, mentre l'eroina di Boccaccio fonda l'aspirazione al libero desiderio sulla sua provata ottemperanza agli obblighi coniugali, il vecchio saggio del *Furioso* allude a ben altro obiettivo, a una tolleranza fondata sull'ammissione di colpevolezza da parte dei signori uomini. In questo senso il motivo della legge emerge quale traccia fondamentale di un rapporto genealogico rispetto a testi coi quali il *Furioso* si confronta e discute, ma anche, probabilmente, per indicare in quello scandalo domestico, vivo nella memoria dei suoi destinatari, un indimenticabile monito.

Dedicherei adesso qualche osservazione al punto sul quale la novella ariostesca concorda con il racconto orientale (ma non col Sercambi), ossia alle ragioni che spingono i due amici alla partenza. In Ariosto, infatti, la partenza come snodo narrativo, pur obbedendo all'ordine diegetico (e psicologico) dettato dall'originale – scoprire se si è soli nella disgrazia – viene immediatamente rifunzionalizzata ai fini del codice cavalleresco e, in tutte le sue caratteristiche, prende i connotati di una *quête*. Gli attributi del viaggio sono quelli tipici della *quête* cavalleresca tradizionale: partenza in incognito dei cavalieri («travestiti»)²⁶, viaggio di sperimentazione e ricerca

²⁶ Si cita dalle ottave 48 e 49.

(«...*Cercaro* Italia, Francia, | le terre de' Fiaminghi e de l'Inglesi; |...»), nesso cercare/trovare («*trovavan* tutte ai prieghi lor cortesi»), verifica empirica dell'ipotesi di partenza («*accertârsi* a vera prova | che non men ne le lor, che ne l'altrui | femine, fede e castità si trova») *etc.* Ma proprio l'aver salvaguardato quegli attributi formali renderà più tangibile la novità dei contenuti e delle conseguenze di quella ricerca:

“Lasciàn (disse Iocondo) queste ingrâte
e proviam se son l'altre cosi molli:
facciàn de le lor femine ad altrui
quel ch'altri de le nostre han fatto a nui”. (XXVIII 45 5-8)

L'esito del viaggio preciserà il ruolo di questa partenza nell'ambito di quel percorso interno all'opera che fa virare la *quête* cavalleresca dal piano materiale a quello intellettuale, verso una ricerca che non ha più a suo scopo un tangibile oggetto di desiderio (armature, cavalli, fanciulle), bensì l'acquisizione di una verità problematica, di un contenuto sapienziale. E si può dire che la scelta di Astolfo e Iocondo fa di questa novella il primo episodio di un nuovo tipo di inchiesta.

In verità, guardando al poema come a un tutto coeso, la novità di questa inchiesta tutta conoscitiva viene anticipata nel canto XXIII al momento della pazzia di Orlando. Il paladino, infatti, sta sì cercando un oggetto (Angelica in carne ed ossa) ma invece scopre una verità: «Angelica e Medor con cento nodi legati insieme, e in cento lochi vede» (XXIII 103 1-2). Rispetto alla tragica fine della *quête* di Orlando, che non si aspetta la transizione dall'ambito materiale a quello intellettuale, la novella del XXVIII rappresenta una fase ulteriore, la prima esplicita interiorizzazione delle mutate condizioni dell'inchiesta: i personaggi deliberatamente si muovono verso il raggiungimento di un sapere. Com'è noto la più compiuta realizzazione di questo processo si avrà col canto XLIII, allorquando nella metamorfosi resterà coinvolto il *tòpos* fondamentale della *quête* cavalleresca, ossia la prova che il cavaliere deve affrontare per misurare il suo valore: il nappo fatato offerto a Rinaldo lo invita a un cimento di coraggio non più fisico e guerresco ma emotivo²⁷. E Rinaldo declinerà. Di lì a poche ottave, nello stesso canto, la storia del giudice Astolfo insisterà sul

²⁷ Per la trasformazione della *quête* cfr. S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

medesimo ribaltamento di valori, sulla medesima idea di una *quête* che nega se stessa.

Seguendo una parabola lunga ventuno canti (dal XXIII al XLIII) il testo ha traghettato il suo lettore alla nuova dimensione della ricerca, una dimensione squisitamente mentale, dove il valore dell'individuo si misura nella capacità di affrontare la realtà dei rapporti umani oltre le armature di ferro. La legge paradossale che si evince dalla trilogia di episodi insegnerà a non cercare ciò che non si vuol trovare: «E tu fosti a cercar poco avveduto / quel che tu avresti non trovar voluto» (XLIII 47 7-8). Un percorso teso quasi a emendare e a scongiurare il ripetersi della tragedia che ha investito il povero Orlando, il quale, affondando suo malgrado in un bagno di verità, è costretto a cercare di negare di aver trovato ciò che ha appena trovato e «pensa come / possa esser che non sia la cosa vera» (XXIII 114 1-2). Il fallimentare sforzo della razionalità nell'elaborare l'esperienza finirà, nell'episodio di Rinaldo e il nappo, per affermare la paradossalità della sapienza, che deve fondarsi sulla consapevolezza della contrapposizione tra opinione e realtà. Sulla via dell'acquisizione di tale consapevolezza il canto XXVIII segna la tappa cruciale, perché fa emergere e porta a piena maturazione quello che, a buon diritto, può assurgere a paradigma gnoseologico. Nel cuore degli snodi narrativi più importanti, infatti, la successione diegetica viene attivata da una struttura logico-sintattica che pone sempre la convinzione soggettiva (il credere) in conflitto con l'esperienza oggettiva (il vedere, il sentire). Vediamo i singoli passaggi:

- quando re Astolfo chiede al suo consigliere Fausto Latini se esistano uomini a lui pari per bellezza, «*contra quel che credea gli fu risposto*»²⁸: Fausto Latini gli rivela infatti di aver un fratello bellissimo di nome Iocondo. Il primo movimento della novella s'innesca, dunque, a partire dalla scoperta di una verità imprevedibile, che supera di troppo ciò che (erroneamente) si considera certezza;

- quando Iocondo entra nella camera da letto fa l'incredibile scoperta (la prima scoperta voyeuristica della novella): «La cortina levò senza far motto | *e vide quel che men veder credea*». Anche la seconda svolta del *plot* è determinata da una verità impensabile prima: distrutto, Iocondo perde tutta la sua bellezza e una volta a Pavia si ritira in solitudine nelle stanze più alte del palazzo, quelle adiacenti la camera della regina moglie di Astolfo;

²⁸ E, a distanza di otto versi: «Al re parve impossibil cosa udire», 8, 1.

- quando Iocondo scopre la regina che sta a letto col nano (seconda scoperta voyeuristica): «Quindi mirando [...] e credendo sognarsi [...] *vide pur che gli era in fatto e non in sogno*». Terza svolta narrativa imposta dalla scoperta impensabile: Iocondo recupera il suo bell'aspetto e attira l'attenzione di Astolfo;

- quando re Astolfo è spinto da Iocondo a guardare nel forellino (terza scoperta voyeuristica) e riconosce sua moglie abbarbicata al nano: «*vede quel che duro / a creder fora a chi l'udisse dire*». È da quest'ultimo ingranaggio – somma di tutte le scoperte precedenti – che partirà la *quête* principale della novella, coi due che si mettono in viaggio.

Ora, la struttura comune alle situazioni appena ricordate (con, a dare enfasi, un'anafora sintattica fortissima tra la prima, la seconda e la quarta frase riportate in corsivo e un effetto di assonanza che vince l'intervallo anche notevole dei versi) sfiora il paradosso: la *dispositio* a due proposizioni è fatta in modo che una neghi l'altra, cioè l'una afferma una cosa mentre l'altra afferma che a quella cosa non si può credere (udi-ciò che non poteva credere; vide-quello che non credeva di vedere; vide-pensando di sognare; vide-ciò che nessuno avrebbe creduto). Il fatto notevole è che proprio queste antitesi segnano le svolte narrative fondamentali del racconto, come ho provato a sottolineare. La centralità di questi snodi fa della paradossalità che li impronta una sorta di *Leitmotiv* della novella: man mano che si procede nella narrazione viene esplicitamente ribadita la natura, sorprendente oltre ogni logica, della realtà, una realtà che è così smisuratamente al di là di ciò che il giudizio umano poteva figurarsi da entrare in scontro quasi fisico con la percezione razionale e sensitiva, così dura a credersi da farsi letteralmente mostruosa. Ecco allora che il nano incarna alla perfezione questa imprevedibilità oltre ogni limite delle cose umane.

Si potrebbe dire a questo punto che tra l'atteggiamento di Orlando, che vuol convincersi che ciò che ha letto non è vero, e quello di Rinaldo che non vuol cercare ciò che non vuol sapere, l'atteggiamento di Iocondo e poi di Astolfo marca la fase mediana di un processo di assimilazione della paradossalità del reale. Il che equivale a dire che Iocondo e Astolfo – a metà tra Orlando e Rinaldo – incidono considerevolmente sul modello di acquisizione di conoscenza che si sviluppa all'interno del *Furioso* e che evolve verso una accettazione distaccata dello scontro tra opinione e realtà. Accettazione che potrà dirsi totalmente acquisita quando sarà scoperto l'inganno di Fiammetta, la giovane amante che i due si prendono in condivisione e che, pur essendo costretta a dormire ogni notte in mezzo a

loro, riesce a portarsi tra le lenzuola un suo spasimante²⁹. Solo a questo punto Astolfo e Iocondo avranno fatto ‘vera’ esperienza delle cose, avranno messa a confronto l’opinione (l’erronea deduzione cui erano giunti, che a una donna devono bastare due uomini³⁰) con la realtà (che una donna non è mai sazia o, invece, più problematicamente, che una donna può decidere in modo autonomo).

Più precisamente, mi pare che di quel processo conoscitivo di cui parlo sia possibile individuare una quarta tappa, con Bradamante che, accecata dalla gelosia (canto XXXII) non distingue più il falso dal vero e crede a un pettegolezzo. Con l’aggiunta di quest’episodio è possibile ricostruire, all’interno dell’opera, una casistica delle possibili conseguenze dello scontro tra il personale convincimento, l’immagine che si ha del mondo da una parte e, dall’altra parte, la realtà: la pazzia di Orlando, la rabbia di Astolfo e Iocondo, la depressione di Bradamante, l’imperturbabilità di Rinaldo. La perdita di sé, sperimentata da tutti i protagonisti di questi – e altri – episodi eccetto che da Rinaldo, è fondata su un rapporto di scontro sempre doloroso con la realtà, di volta in volta conosciuta ma non accettata (quindi negata, come fa Orlando), conosciuta e subita (come nel caso di Astolfo e Iocondo), non conosciuta e trasformata in ossessione (come per Bradamante). Il solo a non patire gli effetti mutilanti dello scontro con la realtà è colui che da quella realtà-verità si difende, Rinaldo. Può risultare interessante una schematizzazione delle diverse situazioni possibili. In quella che segue la struttura “se X allora Y” esprime il rapporto tra l’effettiva realtà dei fatti e l’accettazione o la negazione di essa:

- 1) se A allora non-A (esempio: Orlando);
- 2) se A allora A (esempio: Astolfo e Iocondo);
- 3) se non-A allora A (esempio: Bradamante);
- 4) se non-A allora non-A (esempio: Rinaldo),

dove: nel caso di Orlando, data la realtà A – l’amore tra Angelica e Medoro – la reazione è quella di negarla, non-A; nel caso di Astolfo e Iocondo, data la realtà A – la visione dei tradimenti – essa viene inesorabilmente subita; nel caso di Bradamante, data una non-realtà – l’informazione fornita dal guascone riguardo a Ruggiero è falsa – essa viene creduta vera; quanto a

²⁹ Potrebbero aver avuto un’influenza sulla soluzione trovata da Fiammetta le parole di madonna Filippa: «le quali (donne) molto meglio che gli uomini potrebbero a molti soddisfare»

³⁰ «che s’anco ogn’altra avesse duo mariti, / più ch’ad un solo, a duo saria fedele» (51.6-7).

Rinaldo, data una non-realtà – si rinuncia all'informazione sui fatti – essa viene creduta non-reale (senza la doppia negazione, dando per certo, cioè, che non sia avvenuto ciò che non è conosciuto). Se la condizione di Orlando e quella di Bradamante si definiscono subito come condizioni patologiche, quella di Rinaldo non appare meno balzana e illogica. Di una irrazionalità che, tuttavia, si rivela subito più savia di quella che spinge Astolfo e Iocondo a girare il mondo. I due 'positivisti', infatti, subiscono un vero ribaltamento della loro identità per il fatto di cedere immediatamente alla realtà dei fatti. Questa realtà li turba fino a deperirli (Iocondo), farli infuriare (Astolfo) e allontanarli dal loro amato mondo, costringendoli poi a tornare dopo una faticosa mutazione genetica («confusi e delusi», ott. 71). Rinaldo, nel suo irrazionale rapporto con la realtà, evita lo scontro con essa ed evita la distruzione del proprio io e del proprio mondo. Si compie così, lungo la linea dei quattro episodi, una complicata inchiesta sulla realtà psichica e sul potere dell'irrazionale come strumento che, solo, contro gli attacchi della realtà, è capace di garantire l'equilibrio mentale.

Anche per questo aspetto il canto XXVIII può leggersi come una *mise en abyme* dell'intera opera. Se il grande tema del *Furioso*, infatti, è quello del disinganno – «Ecco il giudizio uman come spesso erra» (I 1 67) – il discorso interno al XXVIII canto fa emergere costantemente lo scontro tra l'opinione che ci facciamo del mondo e la verità dell'esperienza che ne abbiamo. Ecco un elenco delle occasioni in cui il testo ritorna su questo tema, nei suoi vari aspetti:

«E trovò quivi, (or chi lo crederia?) / chi lo sanò della sua piaga ria» (32 7-8); «Non l'ode egli d'altrui, ma se lo vede; / et anco agli occhi suoi proprii non crede» (33 7-8); «Attonito Iocondo e stupefatto, / e credendo sognarsi, un pezzo stette; / e quando vide pur che gli era in fatto / e non in sogno, a se stesso credette» (35 1-4); «e la regina (che gli par più strano) / sempre si duol che poco l'ami il nano» (37 7-8); «A sì strano spettacolo» (39 1); «Il re, ch'ogn'altra cosa, se non questa, / creder potria» (42 1-2); «Né d'aver anco udito lor fu avviso, / ch'altri duo fusson mai così delusi» (71 3-4); «A chi te la narrò non do credenza, / s'evangelista ben fosse nel resto; / ch'opinione, più ch'esperienza / ch'abbia di donne, lo facea dir questo» (77 1-4)³¹. Il XXVIII è il canto che più insiste sulla imprevedibilità del

³¹ Sorta, questa, di lezione *ex-post* rispetto all'ottusità tautologica di Rodomonte: «Rispose il Saracin: - Che puoi tu farmi / che più al presente mi diletta e piaccia, / che dirmi istoria e qualche esempio darmi / che con l'opinion mia si confaccia? » XXVII.140.1-4.

A. IZZO

reale, sullo *shock* che la visione improvvisa della verità produce negli esseri umani, sulla distanza tra essere e parere: il mondo ne emerge come uno «strano spettacolo» in grado di distruggere l'identità.

Insistendo sui rapporti paradigmatici del canto con altri luoghi del testo, come si è detto la novella viene raccontata dall'oste a Rodomonte per consolarlo di una cocente delusione d'amore. Ma il racconto sortisce ben altro effetto e l'ospite, a storia finita, si ritira nella sua stanza e si mette a letto...

ma de la notte, a sospirar l'offese
più de la donna ch'a dormir, dispensa. (XXVIII 85)

Questa inquietudine, esacerbata dalle parole dell'oste, è uno dei primi sintomi di una perdita di lucidità e di razionalità che condurrà poco più tardi al folle atto del canto XXIX. Va notato che già nel XXVII Rodomonte è detto «da se stesso diviso» (ott. 131) poi, alla fine del XXVIII è paragonato a un infermo che non trova sollievo (ott. 90). In queste condizioni di turbamento, stanchezza e ossessività di pensiero, nel XXIX canto Rodomonte si farà vincere dall'inganno di Isabella e la decapiterà. Come già aveva visto Elissa Weaver l'atto insensato nasce proprio dal fatto che il saraceno «non sospetta la disposizione di Isabella a morire piuttosto che a rinunciare alla fede e alla castità, predisposto com'è per esperienza personale e anche per la novella appena ascoltata a credere che tutte le donne sono infedeli e insaziate (...). E insomma l'*exemplum* lo prepara che peggio non si potrebbe all'incontro con Isabella»³². La studiosa aveva già fatto notare le affinità della vicenda di Rodomonte, questa volta, con quelle di Orlando e di Bradamante. Anche in quegli episodi c'è un innamorato che soffre, un estraneo che racconta una storia d'amore per consolare l'infelice e l'innamorato che alla fine impazzisce. I tre episodi costituiscono, a loro volta, una trilogia che pone al centro della sua riflessione ancora un'altra faccia dello scontro tra immagine e realtà, dove l'indice accusatorio colpisce proprio la letteratura. Infatti se Orlando impazzisce perché legge sugli alberi e ascolta dal pastore la storia di Angelica e Medoro, scoprendo una verità distruttiva, Rodomonte e Bradamante ascoltano una storia che li mette su una falsa pista, li spinge a un rapporto offuscato con la realtà e li porta a

³² E. Weaver, *Lettura dell'intreccio dell'Orlando furioso. Le 3 pazzie d'amore*, in «Strumenti critici», 34, 1977, p. 391.

gesti autolesionistici. È chiaro che una tale prospettiva rimanda al problema posto nel proemio del canto, con la faccenda della falsa autorità di Turpino, ossia al problema dello statuto della verità nella finzione narrativa. Non si tornerà sull'argomento, che condurrebbe troppo lontano, ma conviene insistere su un aspetto particolare: e cioè sul fatto che nei tre casi il racconto ascoltato influenza l'agire dell'ascoltatore, sostanzialmente facendogli perdere la ragione. Ed è in questo senso che va sottolineato il legame tra la novella del XXVIII con altri luoghi del testo, legame non soltanto paradigmatico ma anche sintagmatico, essendo riconoscibile un rapporto di causa-effetto tra ciò che la novella racconta e ciò che ad essa segue³³.

La letteratura non aiuta a orientarsi, offusca la visione e la comprensione della realtà, questo sembra essere il messaggio. E del resto se questo punto di vista c'è, nel XXVIII esso prende le forme anche di un complesso gioco parodico. La novella, infatti – come già ampiamente segnalato nel fondamentale studio di Maria Cristina Cabani³⁴ – è attraversata da un discorso petrarchista che, tuttavia, esce beffato dalle scelte di *dispositio* attribuite all'oste. La studiosa segnala, in particolare, le assonanze petrarchesche (con *RVF* 35 e 129) nella descrizione della malinconia di Iocondo:

Quivi *solingo* (perché ogni diletto,
perch'ogni compagnia *prova nimica*)
si ritraea, sempre aggiungendo al petto
di più gravi pensier nuova fatica:
e trovò quivi (*or chi lo crederia?*)
chi lo sanò de la sua piaga ria (XXVIII 32 3-8)

Ma, mentre la prima parte della stanza è petrarchesca in modo organico – con ripresa e tematica e linguistica dal modello – gli ultimi versi si caricheranno di nuovi significati e più triviali intenzioni: al verso 7, infatti, l'interrogativo «or chi lo crederia?», rimanda ancora alla canzone 129³⁵ «or chi fia che 'l mi creda?» ma, retrospettivamente, si veste di una

³³ In senso opposto G. DALLA PALMA in *Dal secondo al terzo Furioso*, poi in *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.

³⁴ M.C. CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel Furioso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, p. 123.

³⁵ Un ulteriore legame è con *RVF* 234, come mi ha fatto opportunamente notare Simone Albonico, che ringrazio.

maliziosissima sfumatura di *suspence*. Difatti, due ottave dopo, il narratore rivelerà la poco nobile ragione che dà sollievo all'afflitto Iocondo (il nano «aviticchiato» alla regina all'ottava 34). La distribuzione delle informazioni tra l'ottava 32 e 34 offre così l'occasione per conoscere da vicino la tecnica narrativa dell'oste che organizza il suo materiale in modo da creare false piste³⁶: la topica petrarchista con cui descrive Iocondo (ott. 32) serve a rendere l'ascoltatore ancor più impreparato all'enormità di ciò a cui sta per assistere (ott. 34). La cerniera narrativa che introduce a quella rivelazione, e cioè la frase interrogativa tra parentesi, è sì presa a Petrarca, ma il significato che cela è ben diverso. Cosicché l'ironia si irradia retrospettivamente su tutto il discorso. Vera apoteosi di questo processo è la reazione del re Astolfo al tradimento della moglie: l'attacco dell'ottava 45, «Che debbo far, che mi consigli frate? / disse a Iocondo...» che, proditoriamente, rimanda alla canzone 268: «Che debb'io far che mi consigli amore?»³⁷. I costanti prelievi dal *Canzoniere* provano che l'oste domina un patrimonio di immagini della tradizione con cui gioca arditamente, distribuendole in una composizione sagace (anche qui, dunque, un racconto che devia). Il fatto è che non appena si esce dalla novella raccontata dall'oste e la voce torna al narratore principale, si notano tra i due le stesse competenze e strategie narrative. Si prenda il caso di Rodomonte malato d'amore, tra la fine del XXVIII e l'inizio del XXIX³⁸: anche qui il narratore lavora con gli strumenti della tradizione per schizzare uno stato d'animo tipico, quello dell'innamorato infelice, «come l'infermo» (paragone dantesco) che si rigira nel letto e «su l'uno o sia su l'altro fianco / spera aver, se si volge, miglior stato» (XXVIII 90 1-4). Una volta però che l'ascoltatore sia caduto nella trappola di credere a un personaggio in tutto aderente alla tradizione, ecco che è già pronta la sorpresa: come il saracino vede arrivare Isabella mette da parte l'idea di portare odio alle donne per vivere stoicamente in solitudine affettiva e, messi gli occhi sull'appetitosa ragazza, decide di «locar» su di lei il suo «amor secondo»: «e spenger totalmente il primo, a modo / che da l'asse si trae chiodo con chiodo» (ott.

³⁶ Momigliano segnalava: «se volete studiare l'Ariosto narratore dovete esaminare il tessuto di questa novella» e in particolare «l'equilibrio costruttivo» attribuito all'oste. A. MOMIGLIANO, *Saggio su l'«Orlando furioso»*, Bari, Laterza, 1928, p. 253-4.

³⁷ Come ha notato Bigi, il dantesco *frate* è usato per rivolgersi a un compagno di cornificazione. Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Rusconi, 1982, vol. II, p. 1203.

³⁸ Cabani evidenzia come la lotta interiore che si consuma nel suo animo sia condizionata da immagini petrarchesche, op. cit., p. 232.

98 7-8), il verso 8, così, ancora una volta, citando Petrarca lo avvilisce: «cotal ha questa malizia remedio / come d'asse si trae chiodo con chiodo» (*Triumphus Cupidinis* III 66). Non c'è interruzione, insomma, tra le competenze narrative dell'oste e quelle del narratore principale (come l'oste con Iocondo così il narratore con Rodomonte) e pertanto non c'è soluzione di continuità (nella finzione) tra un atteggiamento ideologico nei confronti della tradizione letteraria e l'altro. L'oste novellatore, che all'inizio del canto veniva delegittimato e infamato («l'ostier» volgare e ignorante che «parla più di quel che meno intenda», ott. 1) è maschera che serve benissimo al discorso interno all'opera, al gioco dell'oscillazione misogina, che permette di prolungare l'ambiguità di atteggiamento nei confronti della polemica in atto sulla libertà del desiderio femminile, personaggio su cui far ricadere l'onta della novella a cui però, con una sorta di lapsus finale, il narratore principale mostra di troppo assomigliare. Risposte affidabili né l'uno né l'altro sapranno dare e il rovello alla fine rimane: chi ci dirà che cosa vogliono le donne?

La risposta più autentica che il poema riesca ad elaborare si compone proprio nel mosaico di episodi, con Angelica che snobba il maggior paladino di Francia e si prende un fante; Doralice che abbandona il più fiero tra i saraceni per mettersi assieme al suo rapitore; la moglie del bello e ricco Iocondo che va a letto col garzone di casa, fino alla regina dei Longobardi che si butta nelle braccia del nano. Nel gioco esibito dell'andirivieni tra misoginia e filoginia, il punto di non ritorno è proprio quello che tocca Fiammetta. Episodio che, letto nei limiti del contesto che lo determina, costituisce la prova ultima della invincibile predisposizione naturale delle donne al tradimento e che, invece, messo in dialogo con la rete tematica di cui è parte induce a tutt'altro tipo di riflessione. Giacché la dimensione rocambolesca dell'avventura di Fiammetta riesce a mettere in risalto il nervo scoperto della questione: che la donna si conceda libertà di scelta. Sfuggire alla condizione di oggetto – Fiammetta come Parisina? – e all'atto pratico prendersi ciò di cui l'uomo gode per diritto acquisito: è difficile negare che questa sia la problematica sulla quale il testo riflette. E se filoginia c'è – sorpresa, smarrita e ammirata – sta tutta nel dover constatare che, mentre i protagonisti maschili del *Furioso* desiderano ciò che è desiderabile per altri³⁹, sono cioè vittime di un desiderio surdeterminato da

³⁹ Rimando alle pagine sul 'desiderio triangolare' ne *Il Furioso fra epos e romanzo*, cfr. S. ZATTI, op. cit.

A. IZZO

un codice culturale, da un'ideologia, le donne – non appena possono scegliere – mostrano di non sottostare a quello stesso codice. Cioè ciò che fa impazzire gli Orlando e Rodomonte, gli Astolfo e Iocondo di turno è un errore di valutazione della realtà, ossia l'aver implicitamente attribuito alle donne un'adesione al modello di desiderio amoroso che vale per loro stessi, in quanto protagonisti del codice cavalleresco. Le donne non desiderano il più valoroso paladino di Francia solo perché è oggettivamente il più valoroso paladino di Francia e possono, spinte da altre pulsioni, preferirgli un fante o un nano: la surdeterminazione del desiderio amoroso sulla base di un codice culturale maschile, l'estraneità della donna a quel codice, l'affermazione (sicuramente dentro la letteratura) di un uguale diritto al desiderio e la rivendicazione per sé di un desiderio non mediato culturalmente ma, più "boccaccianamente", spontaneo... ecco che cosa racconta – celebra ed esorcizza – la novella di Fiammetta. E forse di Parisina.

Annalisa IZZO
Université de Lausanne

A. IZZO RINGRAZIA IL FONDO NAZIONALE SVIZZERO PER LA RICERCA SCIENTIFICA (FNS) PER IL SOSTEGNO ALLA RICERCA IN CORSO SUI RACCONTI DI SECONDO GRADO NELL'*ORLANDO FURIOSO* (FINANZIAMENTO N. PZ00P1_126312/1)