

**PERCORSI E RUOLI CHE SI INTRECCIANO
NEL *FURIOSO*:
RUGGIERO E BRADAMANTE**

L'articolo è incentrato sul percorso di formazione dei due progenitori estensi nell'Orlando furioso e sul loro scambiarsi di ruolo tra prima e seconda metà del poema. Se Ruggiero appare nei primi ventuno canti prigioniero di un movimento circolare, dovuto ad azioni indecise, Bradamante è interprete di una quête lineare e di movimenti risoluti. L'eroe è presentato spesso con attributi femminili, laddove la guerriera assume connotazioni maschili. A partire dall'incontro del canto XXII, i ruoli tendono ad invertirsi. Nel rappel à l'ordre che si manifesta avvicinandosi al finale, Ruggiero torna ad assumere atteggiamenti degni del suo ruolo virile, mentre Bradamante veste più spesso gli abiti passivi dell'eroina abbandonata e piangente. Più che dimostrare l'esistenza di un passaggio netto, l'articolo vuole evidenziare una tendenza, tenendo presente che regole incontrovertibili e cambiamenti definitivi sono merce rara nel Furioso.

1. Nel corso degli ormai cinque secoli in cui ha goduto di straordinaria fortuna, il *Furioso* è stato letto, amato e commentato concentrando l'attenzione prevalentemente sulla prima metà dell'opera (o al massimo sui primi XXX canti), ritenendo la seconda metà, meno caratterizzata dal vorticoso *entrelacement* che sposta velocemente lo sguardo del poeta da un personaggio ad un altro, più noiosa, più statica ed appesantita da quel *rappel à l'ordre* che è indispensabile per portare tutte le vicende a una conclusione (seppur non definitiva). Se la prima metà dell'opera è dominata da un sempre più elaborato accumulo di trame, la seconda è costruita *in levare*. A partire perlomeno dalla morte di Mandricardo, se non da quella di Zerbino, la spinta centrifuga rallenta sempre di più per essere sostituita da una forza

centripeta che spedirà i principali saraceni oltre le rive di Acheronte e tutti i paladini cristiani a festeggiare, nuovamente riuniti, le nozze di Ruggiero e Bradamante.

Tuttavia non è questa l'unica differenza sancita nel passaggio tra la prima e la seconda parte dell'opera. Alcuni personaggi muoiono, altri mutano e tra questi, in modo sensibile, proprio i futuri fondatori della dinastia estense. Il cambiamento d'atteggiamento che mostrano Ruggiero e Bradamante ha inizio proprio alla metà (quasi) esatta del poema e sancisce una molto netta inversione di ruoli che ci proponiamo di analizzare in questo articolo.

2. Eduardo Saccone, nel classico *Il soggetto del Furioso*¹, paragona il poema ad un'ellisse in quanto i fuochi su cui si incentra, cioè i protagonisti, sono due, Orlando e Ruggiero. Se Orlando è l'eroe della tradizione, Ruggiero è l'*homo novus*, il personaggio che deve compiere un percorso di formazione per assurgere al ruolo di eroe-fondatore. Il suo percorso è lungo, accidentato ed anche nel suo caso il fine (il matrimonio con Bradamante) condurrà ineludibilmente alla fine, che avverrà sette anni dopo le nozze a causa di un agguato maganzese. Tutto il suo cammino, dunque, sarà una linea zigzagante che oscillerà tra la necessità di rimandare, per dirla alla Van Gennepe, il «rito di passaggio» al suo status di eroe risolutore che si svilupperà nella triade battesimo-matrimonio-morte, e l'urgenza sempre più pressante di completare il «percorso di formazione». Molto felicemente Saccone definisce Ruggiero *Hercules in bivio*², in quanto la sua scelta non è mai facile e sempre sofferta, passibile di errori e ripensamenti.

Questa doppia natura di gloria e di morte è inscritta nel destino dell'eroe fin dalla sua prima apparizione. Già in Boiardo il personaggio viene presentato attraverso una profezia³. Nel *Furioso*, nella prima carrellata sulla

¹ Edoardo Saccone, *Il soggetto del Furioso*, Napoli, Liguori, 1971.

² *Ibid.*, p. 222.

³ In *Innamoramento de Orlando*, II, 1, 4 Ruggiero è subito presentato con la profezia di gloria e morte. All'ottava 69-70 è presentato come eroe risolutore: «Nel regno tuo dimora un paladino / Che di prodeza in terra non ha pare: / Comme ho veduto per astrologia, / Il miglior homo è lui ch'al mondo sia» (I, 69 5-8); «Che se con tieco avrai questo Barone, / In Franza acquistarai pregio et honore / E cacciarai più volte il re Carlone» (I, 70 2-4). Ruggiero è anche ago della bilancia, in quanto se divenisse cristiano cambierebbe le sorti della guerra: «Che quando fosse stato christiano, / La nostra gente per ogni confino / Tuta a fracaso avria mandato al piano» (I, 71 4-6). L'edizione da cui si cita è quella compresa in

genealogia estense c'è l'accento alla morte del capostipite (III 24, 5-8). Nel canto successivo, poco prima che Ruggiero venga liberato dal primo castello di Atlante, il mago rivela a Bradamante che: «come il ciel mi mostra, in tempo breve / morir cristiano a tradimento deve» (IV 29, 7-8). Nel passaggio dall'*Innamoramento* al *Furioso*, tuttavia, il paladino assume una connotazione nuova, come nota Riccardo Brusagli: «Nel Boiardo, infatti, non c'è la benché minima avvisaglia di questa inversione dei ruoli, né il minimo sospetto di una attribuzione esclusiva del ruolo attivo a Bradamante, né tanto meno un'ombra di men che perfetto ed ardente amore in Ruggiero».⁴ In pratica, l'indecisione del personaggio, il suo fuggire e differire sono invenzioni di Ariosto, che

altera in profondità il rapporto funzionale della coppia dei progenitori estensi, *prefigura per Ruggiero un lungo apprendistato di perfezione che è l'esatto contrario del ruolo assolto dal Ruggiero boiardesco nell'Innamorato* e pensa, evidentemente, a una configurazione profondamente nuova della favola. Il *Furioso* infatti, non condurrà mai Ruggiero alla precoce morte che su di lui incombe nel Boiardo e a cui lo accompagnano invece più o meno speditamente tutti i continuatori.⁵

Le parole di Brusagli sono perfettamente condivisibili. Si può però aggiungervi una precisazione: l'atteggiamento del futuro paladino di Francia cambia in modo evidente tra prima e seconda metà del poema. E lo stesso avviene per Bradamante. Nei primi XXII canti, il ruolo attivo, di inseguitore, è affidato alla fanciulla. Ruggiero è caratterizzato, di contro, da un atteggiamento passivo. È l'oggetto di desiderio che deve essere cercato, raggiunto e salvato. Anche nel modo in cui sono descritti i due protagonisti del poema, l'inversione di ruolo rispetto a quello tipico del genere (l'uomo alla ricerca della donna) è evidente. Nella sua prima apparizione Bradamante viene scambiata per un guerriero da Sacripante, il quale perde tutta la sua *vis* amorosa proprio nell'apprendere che l'avversario che l'ha disarcionato è un'amazzone. Viceversa, è arcinota la descrizione di un Ruggiero effeminato in attesa di godere degli amorosi assalti di Alcina. Ecco le due descrizioni a confronto:

Matteo Maria Boiardo, *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Napoli-Milano, Ricciardi, 1999.

⁴ Riccardo Brusagli, *Invenzione e ricominciamento nel I canto dell'«Orlando furioso»*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, pp. 55-73, p. 71.

⁵ *Ibid.*, pp. 72-73, c. n.

Bradamante:

Ecco pel bosco un cavallier venire,
il cui sembiante è d'uom gagliardo e
fiero:
candido come neve è il suo vestire,
un bianco pennoncello ha per cimiero.
I 60, 1-4⁶

Ruggiero:

Di ricche gemme un splendido monile
Gli discendea dal collo in mezzo il
petto;
e ne l'uno e ne l'altro già virile
braccio girava un lucido cerchietto.
Gli avea forato un fil d'oro sottile
ambe l'orecchie, in forma d'annelletto;
e due gran perle pendevano quindi,
qua' mai non ebbon gli Arabi né
gl'Indi
VII 54

Bradamante interpreta per tutta la prima metà dell'opera la parte attiva, mentre Ruggiero non fa, nei primi XXII canti del poema, che passare da un castello di Atlante all'altro. Il contrasto tra i due è notato già da Tasso:

Ruggiero è amato più che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero, e cerca di trarlo di prigione, e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere per acquistar l'amore della sua donna, quantunque ella fosse guerriera; là dove Ruggiero non fa cosa alcuna per guadagnarsi quelli di Bradamante, ma quasi pare che la dispreggi e ne faccia poca stima.⁷

Nel prossimo paragrafo seguiremo nel dettaglio la parabola di due personaggi nella prima metà del *Furioso*, alla quale seguirà un paragrafo sul canto XXII, dopodiché si passerà all'analisi della seconda parte del poema.

3. Il primo incontro dei due avviene nel IV canto. Bradamante ha appena liberato Ruggiero dal castello di Atlante, affrontando e sconfiggendo il mago. Il guerriero è stato completamente inerte. È lei ad averlo salvato:

⁶ Tutte le citazioni del *Furioso* sono tratte da Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, Milano, BUR, 2012. Da questo momento il corsivo usato nelle citazioni ariostesche si intende nostro senza ulteriore segnalazione.

⁷ Torquato Tasso, *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»*, in Id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-486 (421).

«Or che quivi la vede, e sa ben ch'ella / è stata sola la sua redentrice» (IV 42, 1-2).

Nelle apparizioni successive il comportamento del personaggio rimane volubile. Accolto l'invito di Astolfo a sconfiggere Alcina, diffidando del suo fascino, se ne innamora a prima vista, dimenticando la donna amata. Melissa lo trova in abiti femminei dedito solo all'ozio ed alle pratiche d'amore. È diventato niente di più che l'Adone dell'incantatrice (VII 57, 8). L'eroe è talmente lontano dal ruolo virile che dovrebbe assumere da essere paragonato a un eunuco: «Umide avea l'innanellate chiome / de' più suavi odor che sieno in prezzo: / tutto ne' gesti era amoroso, come / fosse in Valenza a servir donne avezzo: / non era in lui di sano altro che 'l nome» (VII 55, 1-5). Anche il suo pentimento è relativo, sia perché dimostrerà, dopo l'episodio di Logistilla, di essere pronto a ricadere nell'errore, tentando di abusare della nuda Angelica appena salvata dall'orca, sia perché è la rivelazione della bruttezza di Alcina, dovuta all'anello che svela gl'incantamenti, a spingerlo a fuggire dal regno della lussuria, oltre al pentimento per aver trascurato Bradamante⁸. Il ritorno alla retta via, oltre a essere temporaneo, è quindi condito di ironia ed esente dalla muta sofferenza che caratterizzerà, in una situazione analoga, il Rinaldo tassiano.

La restante parte della ingloriosa parabola del futuro paladino di Francia è storia nota. Attraversa il planisfero ariostesco in sella all'ippogrifo, affronta l'orca e salva Angelica, prova maldestramente a «coglierne la rosa», vede un gigante trascinar con sé Bradamante, lo insegue e si ritrova rinchiuso in una nuova prigione delle ossessioni preparata per lui dal mago/patrigno. Manca in questa prima metà del poema una vera e propria *quête* nel personaggio. Anche quando si lancia alla ricerca della donna amata, lo fa con movimenti pigri e casuali, senza mostrare una reale tensione verso l'obiettivo.

Il viaggio ha una connotazione turistica: «di qua, di là, dove più gli era a grado, / volse al ritorno far nuovo sentiero» (X 69, 6-7). È sempre fantastico, rapidissimo ed impreciso (X 72):

Ben che di Ruggier fosse ogni desire
di ritornare a Bradamante presto;
pur, gustato il piacer ch'avea di gire
cercando il mondo, non restò per questo,

⁸ «Fece l'annel palese ancor, che quanto / di beltà Alcina avea, tutto era estrano: / estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia; / il bel ne sparve, e le restò la feccia» (VII 70, 5-8).

ch'alli Pollacchi, agli Ungari venire
non volesse anco, alli Germani, e al resto
di quella boreale orrida terra;
e venne al fin ne l'ultima Inghilterra.

Ruggiero se la prende decisamente comoda arrivando, iperbolicamente, a perdere interi mesi: «E spese giorni e mesi in questa via, / sì di veder la terra e il mar gli cale» (X 73, 5-6). Secondo Hempfer, nel tentativo di stupro di Ruggiero «viene tolta ogni obbligatorietà a quel percorso verso la virtù prima rappresentato come l'unico giusto, vale a dire che al rifiuto neoplatonico-cristiano della sensualità viene affiancato il godimento dei sensi».⁹ E conclude: «Ruggiero non ha appreso da Logistilla alcuna “lezione”, che sia vincolante per il suo successivo comportamento e per il testo nel suo insieme»¹⁰.

Il palazzo di Atlante tiene Ruggiero prigioniero fino al canto XXII. L'eroe, dunque, è protagonista di tutta la prima parte del poema, quella più «arturiana»¹¹, saltando completamente i canti che introducono la nuova atmosfera guerresca e l'assedio di Parigi (XIII 80-XIX). La sparizione dal proscenio per tutta la prima fase di guerra è un chiaro messaggio sull'identità del guerriero, ancora lontano dalla maturità e in parte ancora imbelles.

Per tutta questa metà del poema è sempre Bradamante ad inseguirlo, in un movimento incessante e dinamico di *quête* ossessiva. Mentre Ruggiero si diverte tra «ombrese valli» (VII 32, 1), in compagnia di Alcina, Bradamante contrastivamente e chiasticamente attraversa «boschi ombrosi» (VII 34, 3) alla sua disperata ricerca. Mentre l'eroe si perde in irresponsabili sollazzi o nell'inseguimento dei fantasmi della mente, Bradamante assolve ai suoi doveri di paladino: «Et ella ben facea l'ufficio vero / di savio duca e d'ottimo guerriero» (XIII 45, 7-8). Nella stanza già si trova posta in evidenza la doppia natura della figlia di Amone: «bella donna» (v.1) e «savio duca» (v.8). È ancora lei, sollecitata da Melissa, ad andare in cerca di Ruggiero, finendo a sua volta imprigionata nel palazzo del mago. A

⁹ Klaus W. Hempfer, *Testi e contesti*, Napoli, Liguori, 1998, p. 138. Si veda anche la lunga riflessione in merito in Albert R. Ascoli, *Ariosto's bitter harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987, in particolare alle pp. 176-199.

¹⁰ Klaus W. Hempfer, *Testi e contesti* cit., p. 139.

¹¹ L'avvio del *Furioso* è un «grande omaggio allo spazio ideale del racconto arturiano», in Marco Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, p. 15.

completare la caratterizzazione contrastiva si potrebbe forse aggiungere che Ruggiero e Bradamante sembrano essersi spartiti le componenti del carattere dell'eroe dinastico-finalistico per eccellenza, Enea: Ruggiero riprende il lato debole, sensuale, recalcitrante (e il suo idillio con Alcina replica alla lontana quello tra Enea e Didone), Bradamante quello epico, finalistico e anche pio. È lei, infatti, la destinataria della profezia dinastica del III canto, poi ribadita da Melissa nel XIII canto (XIII 55-73).

Fino a questo momento l'inchiesta della figlia di Amone (paragonabile solo a quella di Orlando nella sua ricerca di Angelica) non subisce differimenti o arresti, mentre Ruggiero è caratterizzato platealmente da una scandalosa incostanza. Se la donna ha un percorso lineare, evidentissimo fin dal suo primo passaggio nel poema¹², il movimento di Ruggiero si può dunque dire circolare. Parte da un castello di Atlante per finire in un altro. Per il guerriero l'*imprinting* di fondo rimane la diversione, lo spostare l'oggetto di inchiesta o l'essere lui stesso passivo oggetto della *quête* amorosa della futura sposa. Il differimento continuo della ricerca dell'oggetto di desiderio accompagnato dallo spostamento repentino su un altro, rientra in una delle leggi fondamentali dell'opera¹³. Tuttavia Marco Praloran, lettore attentissimo del romanzo cavalleresco, avverte: «Nel *Furioso* la costruzione è comunque orientata e il senso di differimento, la potente tendenza della struttura a divorare terreno lateralmente, è dialetticamente contrastata da un forte senso di finalizzazione»¹⁴. Nel poema ariostesco, a differenza di quanto accade in Boiardo, non c'è circolarità perfetta. I cambiamenti possono avvenire in modo definitivo, così come definitive possono essere le strade intraprese dai personaggi. Ruggiero, che nella prima metà dell'opera si muove in modo casuale sulla scacchiera del *Furioso*, è interessato da un cambiamento nella seconda metà, soggetto

¹² Ne parla Sergio Zatti (*Il «Furioso» tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, p. 73): «I due personaggi che sono titolari delle inchieste principali, Orlando e Bradamante, sono destinati a mostrarci caratteristiche ben diverse come cercatori [...] non accetteranno, durante l'intero svolgimento del poema, nessuna delle soluzioni di ripiego proposte dagli altri [...] Le due inchieste principali del *Furioso* mostrano dunque precise caratteristiche comuni: sono di cavalieri cristiani; hanno per meta una persona e non un oggetto; non ammettono sostituzioni; infine, non ammettono dilazioni».

¹³ *Ibid.*, pp. 69-73.

¹⁴ Marco Praloran, *Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell' «Orlando furioso»*, in Claudio Gigante e Giovanni Palumbo (a cura di), *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII, XVI sec.)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang s.a., 2010, pp. 265-290 (283).

ancora ad oscillazioni e dubbi, ma che lascia intravedere una ben precisa direzione di fondo.

4. Il canto XXII, per i fondatori di casa d'Este, si pone alla metà esatta del poema. Del resto, nell'edizione del 1516 questo canto era il XX e dunque rappresentava il centro geometrico dell'opera¹⁵. È qui che viene dissolto il palazzo di Atlante ed i due amanti si ritrovano insieme per il primo incontro davvero significativo. Si può notare, immediatamente, un cambiamento di rotta che diventerà più visibile nei canti successivi. Nella sua *lectura* Matteo Residori mette in evidenza due punti utili al nostro ragionamento:

In esso si possono in effetti individuare non pochi elementi di svolta, che sembrano tutti riorientare il racconto nel senso della chiusura epica. La distruzione del palazzo incantato permette la liberazione di Ruggiero e Bradamante e segna soprattutto la sconfitta definitiva di Atlante, il principale antagonista del disegno epico-dinastico [...] Infine il canto prepara con l'uccisione di Pinabello anche l'evento che costituisce, dopo le nozze e al di là della fine stessa del poema, l'esito veramente ultimo della vicenda epico-dinastica, vale a dire la morte di Ruggiero¹⁶.

È in questo momento, dopo la falsa partenza seguita all'episodio di Logistilla, che inizia realmente il *Bildungsroman* che porterà Ruggiero a diventare il campione di punta del campo pagano (canto XXX e XXXIX), a battezzarsi (canto XLI), a conquistare un regno (canto XLVI), a sposare Bradamante e a fondare la casata estense. Il mutamento di registro si ravvisa in alcuni elementi molto chiari: 1) si dissolvono definitivamente le incantate prigioni di Atlante; 2) c'è il primo vero incontro tra i due innamorati e la promessa, da parte dell'eroe, di battezzarsi; 3) l'eroe si sbarazza delle armi magiche, abbandonando gli ultimi strumenti protettivi del padre putativo;

¹⁵ Zatti sottolinea il cambiamento: «è un fatto che il disincantamento del palazzo di Atlante, che è il centro stesso del movimento erratico e senza scopo [...] segna la sconfitta definitiva del mago e degli inganni romanzeschi, in significativa coincidenza con l'approssimarsi del momento di passaggio alla seconda parte del poema», in Sergio Zatti, *Il «Furioso»*, cit., p. 30. Cfr. anche D. Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto's and Boiardo's poem*, in «Modern Language Notes», 94, Jan. 1979, pp. 77-91 (80).

¹⁶ Matteo Residori, *Lettura del canto XXII dell'Orlando furioso*, in Gabriele Bucchi e Franco Tomasi (a cura di), *Lectura Ariosti*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, vol. I, pp. 505-24 (510) (in corso di stampa).

4) Bradamante uccide Pinabello, la cui morte è già annunciata dal ritrovamento del suo cadavere da parte di Zerbino nella quarta stanza del canto. L'uccisione del *villain* avrà come conseguenza di lungo periodo la vendetta dei Maganzesi, nel cui agguato, di lì a sette anni, perirà Ruggiero.

L'eroe, finora cristallizzato in un eterno ritorno, si impossessa progressivamente del suo ruolo, uscendo dallo stato di minorità in cui l'aveva confinato il patigno ed iniziando il processo di battesimo-matrimonio-morte, qui solo annunciato, ma che rimarrà da questo punto in poi la stella polare del suo cammino nel poema. Fin dall'*Iliade*, infatti, l'acquisizione della piena identità di un eroe è indissolubilmente legata alla morte¹⁷.

Tuttavia il cammino è lungo. Osserviamo le parole da lui pronunciate allorché promette a Bradamante di sposarla al più presto (XXII 35, 1-2; 5-8):

Ruggier, che tolto avria non solamente
viver cristiano per amor di questa,
[...]
ma, *per farle piacere, immantinente*
data le avria la vita che gli resta:
– Non che ne l'acqua, – disse – ma *nel fuoco*
per tuo amor porre il capo mi fia puoco. –

Scrivono Sberlati che «il modello positivo dell'eroe inizia significativamente a identificarsi con Ruggiero solo dopo che questi acconsente a battezzarsi e a fidanzarsi con Bradamante»¹⁸. Ma il pagano, pur dichiarandosi pronto a bagnarsi la fronte anche subito, si esprime in un

¹⁷ Cfr. Guido Paduano, *La nascita dell'eroe*, Milano, BUR, 2008, p. 24 : «è la relazione con la morte che, secondo quanto ho già detto, costituisce il più profondo tratto distintivo dell'eroe. Per Achille, a differenza di ogni altro combattente, la guerra non è il rischio sul quale si misura la pertinace illusione di immortalità [...] è invece la certezza, sovraneamente posseduta e dominata, di una morte precoce e imminente come prezzo da pagare per la conquista della gloria (*kléos*). In questo prezzo sta la scelta esistenziale idiosincratca». Cfr. anche Antonio Scurati, *Guerra, Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003, p. xiv.

¹⁸ Francesco Sberlati, *Magnanimi guerrieri. Modelli epici nel Furioso*, in Andrea Canova e Paola Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, pp. 453-73 (462).

modo che fu motivo di scandalo presso i commentatori coevi¹⁹. Questa affermazione è considerata una delle più gravi pecche di Ruggiero insieme al viaggio “di piacere” in sella all’ippogrifo dopo l’episodio di Logistilla. Il modo in cui attraverso il suo personaggio l’autore definisce il battesimo è infatti più che irriverente. Acqua o fuoco per Ruggiero pari sono. L’importante è solo offrire la prova d’amore alla futura sposa. La consapevolezza dell’importanza e della solennità del gesto manca completamente.

Il vero *turning point* del personaggio è legato allo sbarazzarsi delle armi magiche che gli hanno consentito finora facili ed ingloriose vittorie (XXII 90):

Via se ne va Ruggier con faccia rossa
che, per vergogna, di levar non osa:
gli par ch’ognuno improverar gli possa
quella vittoria poco gloriosa.
– Ch’emenda poss’io fare, onde rimossa
mi sia una colpa tanto obbrobriosa?
che ciò ch’io vinsi mai, fu per favore,

¹⁹ Fornisco due esempi rappresentativi, selezionandoli tra i tanti possibili che figurano nei testi che animano il dibattito cinquecentesco sul poema, particolarmente attento alla scarsa prestanza eroica di Ruggiero. Il primo è tratto da Speroni, che si mostra indignato nel descrivere il comportamento antierico del pagano: «Che de’ valori di Ruggiero poco ha parlato, onde egli possa onorarlo: e dell’amore che a Bradamante portava, ha in maniera trattato, che gran vergogna gli si può dare [...] Né della fede di lui non disse egli sempremai bene, descrivendolo nel volere farlo Cristiano, or molto pronto, or troppo tardo», in S. Speroni, *Sopra l’Ariosto*, in ID., *Opere*, tomo V, Manziiana, Vecchiarelli, 1989, p. 520. Di seguito si riporta una carrellata di critiche all’atteggiamento superficiale e blasfemo di Ruggiero rispetto al battesimo nel canto XXII, tratte dal postillato di Alessandro Tassoni all’*Orlando furioso*, di cui sto preparando l’edizione. La parte del verso sottolineata dal postillatore è riportata, secondo l’edizione usata da Tassoni, in corsivo, mentre l’annotazione tassoniana viene riportata in tondo: «*disposta di far tutti / [...] / Al padre Amon; ma prima si battezi* (XXII 34): <C>he piaceri ; <A>sciutta cosa. Et chi de’ <pu>r fa di andare. ; *Viver Christiano per amor di questa* (XXII 35, 2): Antepone la don(n)a a dio. ; *Data le havria la vita che li resta* (XXII 35, 6): Era più? ; *Non che ne l’acqua (disse) ma nel foco / Per tuo amor porre il capo mi fia poco* (XXII 35, 7-8): Voleva altro, che bagnarsi il capo?; *che sempre human, sempre cortese / Era a ciascun, ma più a le donne molto* (XXII 37, 1-2): Ecco la generosità di Ruggiero, (che) lascia il battesimo (per) compiacer una don(n)icciu<ola>». Un commento alle postille tassoniane sull’eroe ariostesco si trova in M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 122-129.

diran, d'incanti, e non per mio valore. –

Per la prima volta si propone una decisione risoluta, non passibile di ripensamenti (91, 7-8; 92):

Disse Ruggiero: – Or provveder bisogna,
che non mi facci, o scudo, più vergogna.

Più non starai tu meco; e questo sia
L'ultimo biasmo c'ho d'averne al mondo. –
Così dicendo, smonta ne la via:
piglia una grossa pietra e di gran pondo,
e la lega allo scudo, et ambi invia
per l'alto pozzo a ritrovarne il fondo;
e dice: – Costà giù statti sepulto,
e teco stia *sempre il mio obbrobrio occulto.* –

Questa è la svolta. L'utilizzo di armi magiche priva di onore l'azione dell'eroe. Cesare Segre sottolinea giustamente la differenza tra Ruggiero ed Orlando negli episodi gemelli della lotta con l'orca. Il primo la sconfigge grazie all'ausilio di scudo, anello e ippogrifo, il secondo usa unicamente la forza bruta²⁰. Dopo aver già perso anello e ippogrifo all'inizio dell'XI canto²¹, l'iniziativa di gettare lo scudo nel pozzo pone inizio al suo percorso evolutivo, che si svilupperà dopo l'impazzimento di Orlando. Anche Daniela Delcorno Branca nota che il gesto di gettare le armi nel pozzo, secondo una tradizione che risale alla *Tavola ritonda*²², salva il valore cavalleresco: «In questa prospettiva il passaggio dall'uso (sia pur moderato) al rifiuto dello scudo magico, potrebbe significare un'importante tappa nell'itinerario di Ruggiero a perfetto cavaliere»²³. L'attesa vissuta come stasi, stagnazione, ritorno perpetuo alla condizione di partenza muta in tensione verso l'obiettivo del matrimonio e della fondazione della casata estense.

²⁰ Cfr. Cesare Segre, *Lettura del Canto XI del «Furioso»*, in Id., *Critica e Critici*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 185-197, in particolare p. 192.

²¹ «Fu grave e mala aggiunta all'altro danno / vedersi ancor restar senza l'augello. / Questo, non men che 'l feminile inganno, / gli preme al cor, ma più che questo e quello, / gli preme e fa sentir noioso affanno / l'aver perduto il prezioso anello» (XI 14, 1-6).

²² Cfr. Daniela Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973, p. 97.

²³ *Ibid.*, p. 96.

E Bradamante? Laddove Ruggiero assume un atteggiamento più virile, lei vira verso la sfera del femminile (XXII 32, 5-8):

Ruggiero abbraccia la sua donna bella,
che *più che rosa ne divien vermiglia*;
e poi di su la bocca i primi fiori
cogliendo vien dei suoi beati amori.

Da questo punto in poi si nota costantemente nella donna un'oscillazione tra l'aspetto femminile e quello maschile, sulla cui contraddittoria compresenza Ariosto gioca in tutta la seconda metà del poema. Spesso l'amazzone è vittima di equivoco a causa della possibilità di essere identificata come personaggio femminile solo quando leva l'elmo e scioglie i lunghi capelli biondi. Il gesto è altamente formalizzato, difatti «il tema della donna guerriera, vestita con una normale armatura maschile, ha una salda fortuna nella narrativa epico-cavalleresca»²⁴. Nell'episodio della rocca di Tristano, Bradamante arriva a utilizzare a suo vantaggio il meccanismo di sovrapposizione tra donna e cavaliere grazie ad un "cavillo giuridico". Dapprima affronta con le armi in pugno gli avversari, poi si scioglie le chiome ed è donna *tout court*: «L'identità femminile si manifesta sempre quando, al levar dell'elmo, si scioglie la treccia bionda»²⁵. Quando Ullania rischia di restare al freddo ed alla pioggia, a causa della legge che prevede che solo una donna alla volta possa essere ospitata alla rocca, lei dichiara di esserci entrata come guerriero e dunque come tale va trattata («perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto?» XXXXII 103, 5-6).

Ma è il gustoso episodio di Ricciardetto e Fiordispina, che si sviluppa nel corso del XXV canto, a mettere fin da subito in chiaro tutta l'ambiguità del personaggio, che con i capelli tagliati non ha nessun elemento distintivo rispetto al gemello Ricciardetto, se non quello che Fiordispina cerca disperatamente di notte sollevandole la veste (XXV 23, 5-8):

²⁴ Silvia Longhi, *Il vestito sconveniente. Abiti e armature nella «Secchia rapita»*, in Ead., *Le memorie antiche. Modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001, pp. 165-196 (170).

²⁵ *Ibid.* Qui di séguito i versi del *Furioso* che descrivono il passaggio guerriero-donna: «La donna, cominciando a disarmarsi, / s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto; / quando una cuffia d'oro, in che celarsi / soleano i capei lunghi e star di piatto, / uscì con l'elmo; onde caderon sparsi / giù per le spalle, e la scopriro a un tratto / e la feron conoscer per donzella» (XXXII 79).

Gli è ver che questo crin raccorcio e sparto
ch'io porto, come gli altri uomini fanno,
et il suo lungo e in treccia al capo avvolta,
ci solea far già differenza molta [...]

La doppia identità del personaggio, fino ad ora pendente verso il lato maschile, è in questo canto mostrata con un accostamento immediato e stridente: «e s'io mi mostro *femina* gentile, / che lasciar riputarmi un *uomo vile*» (XXV 30, 7-8).

E proprio mentre Ricciardetto sottolinea l'ambigua doppia natura della sorella, Ruggiero si mostra per la prima volta valido guerriero (XXV 14, 1-4):

La forza di Ruggier non era quale
or si ritrovi in cavallier moderno,
né in orso né in leon né in animale
altro più fiero, o nostrale od esterno.

Certamente questi versi e quelli della stanza successiva denunciano al contempo nostalgia per l'età dell'oro della cavalleria ed un'iperbolica ironia che rende la spropositata forza di Ruggiero tanto eccessiva da sembrare innaturale e buffa. Eppure la sterzata che il narratore imprime al personaggio è chiara e lo si vede nella lettera che il suo «fedele amante» (XXV 20, 6) invia a Bradamante. Ruggiero in un'ottava traccia tutto il suo percorso nel resto dell'opera, rendendo trasparente la tensione verso il compimento del suo destino (XXV 89):

E sì come già a bocca le avea detto,
le ridicea per questa carta ancora:
finito il tempo in che per fede astretto
era al suo re, quando non prima muora,
che si farà cristian così d'effetto,
come di buon voler stato era ogni ora;
e ch'al padre e a Rinaldo e agli altri suoi
per moglie domandar la farà poi.

Fedeltà al sovrano, battesimo e matrimonio. Il sentiero è sottile, ma visibile. Ruggiero dovrà fare i conti con il *foedus honoris* che lo spinge a restare fedele al re e il *foedus amoris* dato a Bradamante che lo spinge a

battezzarsi. Afferma giustamente Dalla Palma che «di qui in avanti Ruggiero persegue l'onore (la lettera XXV 86-92)»²⁶. Ma aggiunge che «anche dopo questo secondo incontro, breve spazio per la promessa di una unione definitiva, si stabilisce subito tra i due eroi innamorati una nuova distanza, di qui in avanti motivata con una ricerca dell'onore da parte di Ruggiero»²⁷.

La diversione, nel *Furioso*, è infatti un'ipotesi sempre possibile; la certezza, viceversa, è una conquista sempre fugace, temporanea e fragile. Tuttavia il cambiamento nel modo di comportarsi del personaggio non può essere casuale. Zatti parla della necessità, perché la trama si avvii verso la chiusura, che Orlando e Ruggiero tornino a un comportamento “tradizionale”:

La possibilità di chiusura epica del racconto ariostesco fa tutt'uno, quindi, con il duplice problema di recuperare il senno perduto dell'uno, trovando una linearità unitaria di percorso, e di far rompere gli indugi e perplessità all'altro, restituendo all'azione una progressione temporale²⁸.

La seconda metà dell'opera sancisce una fase “centripeta” dopo l'esplosione centrifuga culminata nella perdita del senno di Orlando. Dal XXIV canto il procedere della trama si muove su regole in parte nuove. La più significativa è forse la possibilità della morte. Zerbino, Mandricardo, Brandimarte e, in un futuro che resta dietro le quinte, lo stesso Ruggiero vengono uccisi. L'elemento forte e di novità delle morti è che hanno ovviamente carattere definitivo: «La morte di Zerbino, che difende le armi di Orlando, apparentemente non sembra mettere in crisi il romanzo, ma in realtà lo fa scricchiolare e in sostanza mette in luce una possibilità che diventerà via via più concreta»²⁹. Secondo Praloran l'elemento della morte dell'eroe, soprattutto se è un grande eroe (secondo la divisione che fa Giuseppe Dalla Palma), è rivoluzionario. Difatti nel mondo cortese tradizionale, per esempio nel *Tristan en prose*, «un grande eroe non muore per mano di un grande eroe. Una resistenza profonda, inserita nel modello narrativo, lo impedisce». C'è in sostanza «la tendenza alla non

²⁶ Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, L. Olschki, 1984, p. 184.

²⁷ *Ibid.*, p. 186.

²⁸ Sergio Zatti, *Il «Furioso»*, cit., p. 20.

²⁹ Marco Praloran, *Alcune ipotesi*, cit., p. 277.

finalizzazione della trama, a mettere in luce l'aspetto circolare dell'intreccio, l'aspetto diciamo pure divagante»³⁰. Il mondo dei grandi romanzi cortesi arturiani del XIII secolo è circolare. Solo alla fine può morire un eroe. Nel *Furioso* la morte di Zerbino, causata da Mandricardo, e quella del Tartaro stesso ad opera di Ruggiero, scardinano un topos rispettato anche in Boiardo con la sola eccezione di Agricane, eliminato da Orlando.

Nel *Furioso*, procedendo verso la fine, la regola della circolarità deve fare sempre più i conti con la preparazione e la tensione verso il compimento. Proprio in virtù di questo, nonostante le oscillazioni, la non perfetta linearità del percorso, la direzione di Ruggiero nella seconda parte dell'opera rimane quella di Bradamante, con la quale non potrà non convolare alla fine di tutto a giuste nozze.

Si può sinteticamente riassumere dicendo che accanto alla regola della diversione (eminentemente cavalleresca), enunciata e applicata fin dal I canto, viene messa in atto quella della tensione definitiva verso un fine/destino (eminentemente epica), inaugurata proprio dal XXIV canto, in cui per la prima volta un personaggio non secondario muore, perdendo la possibilità dell'«eterno ritorno» nel poema.

5. Ruggiero si costruisce, tra il XXII ed il XLI canto, il curriculum indispensabile per risultare degno del battesimo, dell'accoglienza da pari da parte dei paladini di Carlo Magno e del matrimonio con Bradamante. Se durante il primo incontro con la figlia di Amone aveva preso con leggerezza la prospettiva di un immediato battesimo, nel seguito della sua storia la sua guadagnata fedeltà al sovrano ed alla donna rischiano di chiuderlo più volte in insormontabili *impasse*, ma al contempo gli conferiscono una statura epica (e in parte drammatica) prima nascosta dal suo passivo vagare.

Come si è già accennato in precedenza, nella stessa sezione del poema Bradamante inizia a comportarsi da donzella, pur non perdendo mai la possibilità di legarsi il biondo crine, infilare l'elmo e diventare guerriero. Dopo aver sconfitto Pinabello, l'amazzone torna accidentalmente a Montalbano, rimanendovi reclusa per molti canti. Dunque la tendenza alla stasi passa dall'eroe all'eroina. Da quel momento la fanciulla si produce in una lunga serie di *lamentationes* da vedova bianca delle *Heroides*, nell'incerta attesa del ritorno dell'amato (XXX 79):

³⁰ *Ibid.*, p. 279.

L'aver Ruggiero ella aspettato, e invece
di lui vedersi ora appagar d'un scritto,
del bel viso turbar l'aria le fece
di timor, di cordoglio e di despetto.
Baciò la carte diece volte e diece,
avendo a chi la scrisse il cor diritto.
Le lacrime vietar, che su vi sparse,
che con sospiri ardenti ella non l'arse.

L'alternanza tra i due progenitori estensi nel XXX canto è poi particolarmente significativa. Se Ruggiero ha passato il tempo a fondare la sua reputazione di guerriero e favorito di Agramante, che si compie con l'uccisione di chi gli contendeva titolo, insegne ed armi, cioè Mandricardo, Bradamante passa lo stesso periodo in attesa a Montalbano, con la treccia sciolta e gli occhi bagnati di lacrime. Afferma giustamente Ferretti che «gli spunti elegiaci disseminati qua e là nella prima metà del poema, nella seconda metà si concretizzano, invece, in una funzione elegiaca a tutto tondo, che costringe il personaggio a muoversi in un orizzonte sempre meno epico e sempre più femminile»³¹. Dal XXX al XVI canto si contano ben sette lamenti³², che nella prima metà del poema sono ad esclusivo appannaggio di personaggi integralmente femminili, come Olimpia, Ginevra e Isabella.³³ Proprio questa concessione al pianto apparenta l'amazzone a quelle eroine tragiche, restituendone un ritratto più completo di quello di Marfisa, che non concede mai pause al suo desiderio di fama ed onore.

Zatti parla de «la piega sentimentale che prende l'inchiesta di Bradamante, interiorizzandosi, dopo tanti vani inseguimenti, in un clima di

³¹ Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell' «Orlando furioso»*, in «Italianistica», 2008, a. 37, n° 3, pp. 63-75 (69).

³² Ecco l'elenco dei lamenti, i cui modelli sono le *Heroides* e il *Filostrato*: (XXX 81-83); 2. In due riprese. (XXXII 17-25 e 37-43); 3. (XXXIII, 62-64); 4. (XXXVI, 32-34); 5. (XLIV, 41-47); 6. (XLV, 31-39); 7. (XLV 97-101). Per un elenco degli altri lamenti elegiaci nei poemi vedi Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca*, cit., p. 63 n. I lamenti seguono quella tecnica di ripresa con variazione di cui parla Javitch in Daniel Javitch, *The Poetics of "Variatio" in «Orlando Furioso»*, in «Modern Language Quarterly», LXVI (2005) 1, pp. 1-19.

³³ Lamenti simili a quelli di Bradamante sono declamati da Olimpia (X, 22, 1-4; 33, 7-8), Ginevra (V 60, 3-4), e Isabella (XXIV 86, 5-7).

sospensione gelosa e di azioni trepide, che, sul piano narrativo, concedono uno spazio inedito al monologo e al romanzo epistolare»³⁴.

L'eroina oscilla sempre, fino all'ultimo, tra la sua metà virile e quella muliebre. Alla fine del terzo lamento, significativamente, torna a vestire l'identità di guerriero. Le parole che sanciscono il passaggio è «armosse / per fare a tempo al suo cammin ritorno» (XXXIII 65, 5-6). La stasi fa oscillare il personaggio verso il lato femminile, il movimento verso quello maschile (meccanismo che si sviluppa identico in Ruggiero, nell'episodio di Alcina). Subito dopo Ariosto, significativamente, dice che i cavalieri di Ullania nello sfidarla si ingannano, «non pensando però che sia donzella, / che nessun gesto di donzella avea» (XXXIII 69-1-2).

Ancora, nell'ultimo lamento, l'eroina vuole uccidersi, «o col veneno o con la spada» (XLV 96, 6)³⁵. Questo dimostra che la legge della reversibilità nel *Furioso* rimane trasversale in tutti i XLVI canti, pur scontrandosi con una sempre più forte tendenza finalistica. Bradamante, com'è ovvio, non smette mai i panni della guerriera, né Ruggiero nella prima metà del poema è totalmente imbecille. Tuttavia il passaggio di consegne tra i due progenitori estensi, che avviene nel XXII canto, è la chiave di volta del loro percorso e sancisce il passaggio, per i due personaggi, da un'identità tutta cavalleresca a un nuovo statuto epico, in cui i ruoli siano più scanditi e tradizionali. A riprova di ciò, i due guerrieri non partecipano alla prima fase bellica del poema (canto XIII 80-XIX), ricomparendo solo quando essa è conclusa. Sono esclusi dal primo assedio di Parigi, ma non dal secondo (XXVII 14-33). O meglio, Ruggiero diventa, con Marfisa, il principale flagellatore di truppe cristiane, rilevando il posto di Rodomonte (XXVII 24-27), mentre la figlia di Amone si strugge a Montalbano per l'assenza di notizie dell'amato. Se la guerra è la principale leva del moto centripeto³⁶, la partecipazione di Ruggiero all'azione collettiva nel secondo assedio parigino è tanto

³⁴ Sergio Zatti, *Il «Furioso»*, cit., p. 45.

³⁵ Già nel XXXII canto Bradamante aveva provato ad uccidersi gettandosi sulla spada. Il suicidio, impedito dal suo essere completamente bardata di armatura, presenta evidenti risvolti comici: «Così dicendo, di morir disposta, / salta del letto, e di rabbia infiammata / si pon la spada alla sinistra costa; / ma poi si ravvede che tutta è armata» (XXXII 44, 1-4).

³⁶ Cfr. Mario Santoro, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, p. 21: «La guerra costituisce l'impalcatura su cui poggiano i molteplici fili dell'azione, il centro verso cui convergono o da cui si dipartono, perduti dietro le loro avventure, i personaggi. Essa perciò ha una 'funzione' centripeta nella complessa trama della vicenda, in contrasto o in alternativa con la 'funzione' centrifuga delle più diverse avventure a cui vanno incontro [...] i personaggi».

indicativa sulla natura del personaggio quanto la totale assenza dalla fase bellica dei primi XXIII canti.

6. Nella parte conclusiva dell'opera Ruggiero compie un altro passaggio fondamentale risolvendo il nodo che ne caratterizza l'azione a partire dal XXII canto: «Potea in lui molto il coniugale amore, / ma vi potea più il debito e l'onore» (XL 68, 7-8). Con la conversione l'eroe rompe ogni indugio ponendo fine alle ultime incertezze (XLI 48, 5-8; 49, 1-5):

A Dio, ch'ivi punir non lo volesse,
pentito disse quattro volte e diece;
e fece voto di core e di fede
d'esser cristian, se ponea in terra il piede [...]

e *mai più* non pigliar spada né lancia
contra ai fedeli in aiuto de' Mori;
ma che ritorneria *subito* in Francia,
e a Carlo renderia debiti onori;
né Bradamante più terrebbe a *ciancia*,
e verria a fine onesto dei suo' amori.

Ariosto sottolinea la nettezza della promessa di Ruggiero («mai più», «subito», «[non] più terrebbe a ciancia»). È il terzo voto. Il primo è quello fatto a voce a Bradamante, il secondo è quello, ben più ponderato, mandato per iscritto all'amata, il terzo, più solenne di tutti, è questo fatto a Dio. Da questo momento la chiusura delle avventure, che coincide con la fine della guerra a Lipadusa, dovrebbe aprire le porte del matrimonio al nuovo paladino: «Il troncato l'errore e il differimento per operare la *clôture* necessaria è il gesto metanarrativo per eccellenza che sigla la vittoria del moderno eroe cortese sull'ultimo dei "furiosi". Esso non è che la lotta col "romanzo", con la sua congenita resistenza a "chiudere"»³⁷.

L'aggiunta dell'episodio di Leone ricorda che l'*impasse*, il rischio di un rinvio eterno della chiusura è sempre in agguato. È un avvertimento dell'autore, che inserisce la «giunta» nell'edizione del 1532 proprio per dimostrare come i percorsi rettilinei corrano sempre il rischio di arenarsi nel *Furioso* e le conquiste siano precarie e potenzialmente reversibili. Così

³⁷ Sergio Zatti, *Epos, romance, novel: conflitto di codici e trasformazione di «genere»*, in U. M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 135-159 (141).

Bradamante, che appare grossomodo lineare nella sua ricerca dell'amato e tetragona alle sollecitazioni esterne nella prima metà del poema, sarà ben più facilmente preda di momenti di *impasse* nella seconda, mentre Ruggiero, apparentemente campione di volubilità fino al canto XXII, conquisterà una maggiore costanza, pur non essendo del tutto al riparo da dubbi e fasi di stallo. Tuttavia, mi auguro di aver sufficientemente dimostrato a questo punto che una tendenza al mutamento e all'inversione di ruoli è chiaramente tracciata da Ariosto. E l'eroe, anche se costretto a combattere con Bradamante in un duello impossibile (che complica, riprendendolo in *variatio*, quello "risolutore" con Rinaldo nel canto XXXIX), risolto solo dal provvidenziale intervento di Melissa, ha compiuto il suo percorso di maturazione³⁸.

Il definitivo *rappel à l'ordre* è sancito dal ritorno di Ruggiero al ruolo maschile e da quello di Bradamante a quello femminile. Seppur rimanga sempre aperta ed evidente la contraddizione, nel duello finale la donna rimarrà a guardare la vittoria del marito su Rodomonte, recitando la parte di sposa angosciata («Tremava, più ch'a tutti gli altri, il core / a Bradamante» XLVI 113, 1-2), senza poter mai indossare l'armatura (XLVI 114, 1-4):

Oh quanto volentier sopra sé tolta
L'impresa avria di quella pugna incerta,
ancor che rimaner di vita sciolta
per quella fosse stata più che certa!

Tuttavia da questo momento le armi le sono interdette. Nel ritorno all'*ordo naturalis*, deve essere il neo-paladino a scendere in singolar tenzone (XLVI 115, 1-4):

Ma non sa ritrovar priego che vaglia,
perché Ruggiero a lei l'impresa lassi.
A riguardar adunque la battaglia
Con mesto viso e cor trepido stassi.

Con il duello finale, sconfiggendo l'ultimo avversario, Ruggiero si mostra definitivamente degno dello statuto di capostipite degli Este e nuovo

³⁸ Condivisibili le parole di Segre: «Ormai Ruggiero è maturo, costante e consapevole del suo destino; l'aiuto dato ai Bulgari in Oriente gli ha persino procurato un regno», in Cesare Segre, *Dal «Furioso»*, cit., p. 193.

paladino di Carlo Magno. La morte di Rodomonte anticipa la sua, restituendo ancor più quel senso di compimento del destino del personaggio che Ariosto decide di lasciare implicito nel *pro bono malum* finale³⁹.

Le identità dei personaggi al termine del percorso sono assunte in modo chiaro. Ciò nonostante Bradamante, per vendicare la morte del marito, riprenderà le armi in mano, perché il suo lato guerriero non è stato soppresso, ma solo accantonato⁴⁰. È sempre presente in lei. Allo stesso modo in Ruggiero l'errore e l'*impasse* sono in agguato fino all'ultima ottava, in cui rischia la vita perché rimanda l'uccisione di Rodomonte e quel compimento definitivo del destino di cui si parlava sopra: «ma il giovane s'accorse de l'errore / in che potea cader, per differire / di far quel empio Saracin morire» (XLVI 139, 6-8)⁴¹. Nel *Furioso* tesi ed antitesi si accumulano e si alternano senza mai giungere ad una sintesi. Fa eccezione, lo si è detto con Praloran, la morte. Significativamente quella di Ruggiero è

³⁹ Il male necessario che serve al bene potrebbe infatti interpretarsi come la morte di Ruggiero strettamente connessa alla fondazione del casato estense. In Ruggiero, come si diceva in precedenza, la gloria (il *kleos*) e la morte sono strettamente legate. Riprendo la tesi proposta da Eduardo Saccone ne *Il soggetto del Furioso* di considerare il bene e il male strettamente legati da un rapporto bidirezionale, partendo dal verso «'l ben va dietro al male, e 'l mal al bene» (XLV 4, 3). La stessa interpretazione è ribadita in un saggio più recente: «Bene e male sono necessariamente intrecciati; anzi la loro valutazione, l'attribuzione all'uno o all'altro di un segno positivo o negativo, è una questione di prospettiva, dipende precisamente dal punto di vista che si assume. Il legame, il rapporto non è di causalità o di finalità: il pro è una congiunzione e basta. Nessuna subordinazione, generazione, o teleologia», in Edoardo Saccone, *Ritorni. La seconda lettura*, Napoli, Liguori, 2010, p. 106. Sul motto finale cfr. anche almeno Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 161-167; Remo Ceserani, *L'impresa della api e dei serpenti*, in «Modern language studies», vol. 103 n 1, 1988, pp. 172-186; Alberto Casadei, «*Il pro bono malum*» ariostesco e la Bibbia, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 149-51; Giorgio Masi, *I segni dell'ingratitudine (Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel «Furioso»)*, in «Albertiana», V, 2002, pp. 141-164.

⁴⁰ Del resto, anche i *Cinque canti*, se sono da considerare come *sequel* (David Quint, *Introduction to L. Ariosto, Cinque canti / Five cantos*, translated by Alexander Sheers and David Quint, Berkeley, University of California press, 1996) o come giunta posta dopo il XLVI canto (A. Casadei, *Alcune considerazioni sui Cinque canti*, in GSLI, clxv, 1988, pp. 161-179), sarebbero serviti anche a rimettere in gioco e in discussione le identità dei principali paladini di Francia.

⁴¹ Rodomonte, ricorda suggestivamente Calvino nella sua lettura, «ora viene a sfidare Ruggiero, a cercar d'impedire che il poema si compia», in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2014, p. 221.

posta al di là dell'ultima stanza, lasciando aperto il dubbio che la fallibilità, per l'inclito guerriero, sia sempre in agguato. Le verità sono sempre passibili di essere messe in discussione. Ariosto aveva già messo in guardia, esplicitamente, il lettore in un passo celeberrimo del poema⁴².

Tuttavia è indubbio che al girovagare casuale e circolare della parte arturiana del poema si associa, in modo chiaro ed evidente, la tensione verso la chiusura, la nettezza e la linearità. Il tema dinastico fa da spinta centripeta allo stesso modo della guerra, se è vero che attorno ai due sposi converge nell'ultimo canto tutto il fiore della cristianità. Nonostante resti sempre passibile di essere messa in dubbio e corra sempre il rischio di essere sconfessata, la tendenza al ritorno all'*ordo naturalis* ci sembra ben visibile nell'avvicinarsi alla fine e il cambiamento di Ruggiero e Bradamante, come abbiamo cercato di dimostrare, è uno degli strumenti più precisi per misurarne l'entità.

Luca FERRARO

Università di Napoli Federico II
Université Paris 8 (Vincennes-Saint-Denis)

⁴² L'episodio in cui questa legge del vivere umano è espressa a lettere più chiare è quello di Astolfo sulla Luna. Il duca inglese riacquista tutto il suo senno in modo, pare, definitivo, trovando la sua ampolla e aspirandone il contenuto. Ma l'autore si affretta ad avvisare il lettore che anche questa vittoria sarà precaria: «L'ampolla in ch'era al naso sol si messe, / e par che quello al luogo suo ne gisse: / e che Turpin da indi in qua confesse / ch'Astolfo lungo tempo saggio visse; / ma ch'uno error che fece poi, fu quello / ch'un'altra volta gli levò il cervello» (XXXIV 86, 3-8). Anche il dialogo con gli inserti novellistici tende a creare un controcanto che mette in dubbio le verità dichiarate o dimostrate nella trama principale, come ho cercato di dimostrare nel mio *Gli effetti del racconto sui personaggi del «Furioso»: l'azione e il «pharmakon»*, in Emilia Ardisino, Guillermo Carrascón, Davide Dalmas, Patrizia Pellizzari (a cura di), "Umana cosa è aver compassione degli afflitti", *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, Atti del convegno internazionale, Torino, 12-14 dicembre 2013, in «Levia Gravia», anno XV-XVI (2013-14), pp. 125-138.