

**OLTRE LA TRADIZIONE ROMANZESCA:  
RINALDO E L'«ASPRA LEGGE DI SCOZIA»  
(*ORLANDO FURIOSO*, IV-VI)**

*1. Antichi e Moderni.*

Nell'ottava 50 del quarto canto dell'*Orlando furioso*, mentre Ruggiero prende il volo sull'ippogrifo, il narratore ariostesco recupera il filo della storia di uno dei paladini più importanti della tradizione cavalleresca, Rinaldo, abbandonato nel secondo canto durante la tempesta che l'aveva sorpreso nel canale della Manica, in viaggio da Calais verso la Gran Bretagna. L'abbandono di Rinaldo era stato segnato dalla prima dichiarazione di poetica del poema:

Ma perché varie fila a varie tele  
uopo mi son, che tutte ordire intendo,  
lascio Rinaldo e l'agitata prua,  
e torno a dir di Bradamante sua.  
(*Orlando furioso*, II 30, 5-8)<sup>1</sup>

La poetica delle «varie fila a varie tele» sancisce il principio della varietà narrativa su cui si fonda tutta la costruzione del poema ariostesco.<sup>2</sup> La

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni provengono da Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, 2 voll., Milano, Rusconi, 1982. Il numero romano rimanda al canto, il primo numero arabo all'ottava e gli eventuali successivi ai versi.

<sup>2</sup> Sulla poetica ariostesca della varietà cfr. Daniel Javitch, «The Poetics of Variatio in *Orlando Furioso*», *Modern Language Quarterly*, LXVI (2005), 1, pp. 1-20, mentre sul rapporto del poeta coi suoi personaggi bisogna partire dal classico studio di Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1965.

ripresa del personaggio ‘lasciato’ nel quarto canto coincide con un altro ‘lasciamento’, stavolta di Ruggiero, e col necessario ‘ritorno’, appunto di Rinaldo:

Lasciamlo andar, che farà buon camino,  
e torniamo a Rinaldo paladino.  
(IV 50, 7-8)

Ariosto definisce in tal modo il ritmo narrativo del *Furioso*, caratterizzato dal meccanismo di sospensione e ripresa, che generano attesa e sorpresa.<sup>3</sup> Non solo di tecnica narrativa si tratta, però: con l’abbandono di un personaggio e l’introduzione di un altro Ariosto mette in gioco anche altri elementi, tematici e ideologici, che gli consentono di gestire e guidare l’interpretazione del poema. In questo caso il passaggio dall’eroe ‘moderno’, Ruggiero, cui è affidato il futuro della casa d’Este, all’eroe ‘antico’, Rinaldo, che rappresenta il passato della dinastia di Chiaramonte, già ben nota ai lettori di romanzi cavallereschi, suggerirà quella dialettica tra antico e moderno che è uno dei fili conduttori della riflessione ariostesca in tutto il poema.

L’episodio di cui è protagonista Rinaldo si configura infatti come un superamento del passato, identificato con la tradizione bretone, a favore di un ingresso nella modernità: sarà opportuno riflettere, allora, sul ruolo dei personaggi ariosteschi, troppo spesso considerati mere funzioni narrative, quando invece la loro personalità umana e il loro valore simbolico meriterebbero una più approfondita considerazione.<sup>4</sup> Rinaldo, ad esempio, nella sua dialettica con la coppia Ruggiero/Bradamante, di cui è rispettivamente cognato e fratello, è senza dubbio un eroe della transizione,

---

<sup>3</sup> Sul movimento narrativo del poema, tra interruzione e differimento, cfr. almeno Daniel Javitch, «*Cantus interruptus in the Orlando Furioso*», *Modern Language Notes*, VC (1980), pp. 66-80; Sergio Zatti, *Il “Furioso” fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 9-37, e Francesco Sberlati, «Sospensione e intrattenimento. Tracce di una tradizione orale nel *Furioso*», in Andrea Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 47-66.

<sup>4</sup> In questa direzione si muove il recente contributo di Gian Paolo Giudicetti, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell’«Orlando Furioso»*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2010, mentre per una discussione delle funzioni narrative dei personaggi si potrà vedere il classico studio di Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell’«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.

se si pensa alla sua funzione di passaggio tanto in questo episodio (canti IV-VI) quanto nell'episodio che precede la conclusione del poema, tra i canti XLII e LIV, col suo viaggio lungo il Po.<sup>5</sup> Episodi segnati entrambi, fra l'altro, da inserti novellistici (la novella di Ariodante, Dalinda e Ginevra qui; le novelle del nappo e del giudice Anselmo XLIII), fatto che dovrebbe indurre a una più attenta riconsiderazione della funzione delle novelle non solo in termini narratologici, come marche di oralità e narrazioni di secondo grado, ma anche dal punto di vista ideologico: si tratta di una *mise en abyme* dell'ideologia del poema, un luogo cioè dove Ariosto metterebbe in scena in maniera più sottile, ma anche più esibita, il suo sistema di valori e significati?<sup>6</sup>

All'inizio e alla fine, subito dopo le prime vicende e alla vigilia delle ultime, Rinaldo avrebbe dunque la funzione d'indirizzare il lettore verso il sistema ideologico dell'intero poema. Con questa ipotesi cercheremo di confrontarci nelle pagine seguenti, proponendo una lettura dell'episodio di Rinaldo in Scozia tra i canti quarto e sesto dell'*Orlando furioso* lungo tre direttrici principali: il tema della legge, che prevale nell'episodio di Rinaldo; il tema della finzione e dell'inganno, che domina la novella di Dalinda; il tema della poesia come superamento della verità dei fatti a favore di una verità più profonda e nascosta, che ai due temi precedenti è intimamente legato.

## 2. «L'aspra legge di Scozia».

Rinaldo approda finalmente in Scozia, dove si apre lo spazio della selva Calidonia. Spazio geografico che è anche uno spazio letterario, come Ariosto si affretta a chiarire sulla soglia del racconto dell'episodio:

Vanno per quella i cavalieri erranti,  
incliti in arme, di tutta Bretagna,

---

<sup>5</sup> Sul ruolo di Rinaldo nel poema cfr. Alfredo Bonadeo, «L'avventura di Rinaldo», *Publication of the Modern Language Association of America*, LXXXI (1966), 3, pp. 199-206. Sul viaggio finale di Rinaldo come specchio del percorso del poeta all'interno del poema cfr. Ronald L. Martinez, «Two Odysseys: Rinaldo's Po Journey and the Poet's Homecoming in *Orlando Furioso*», in Valeria Finucci (a cura di), *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*, Durham, Duke University Press, 1999, pp. 17-55.

<sup>6</sup> Sulla *mise en abyme* il riferimento obbligatorio è Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

e de' prossimi luoghi e de' distanti,  
 di Francia, di Norvegia e de Lamagna.  
 Chi non ha gran valor, non vada inanti;  
 che dove cerca onor, morte guadagna.  
 Gran cose in essa già fece Tristano,  
 Lancillotto, Galasso, Artù e Galvano,

ed altri cavallieri e de la nuova  
 e de la vecchia Tavola famosi:  
 restano ancor di più d'una lor pruova  
 li monumenti e li trofei pomposi.

(IV 52-53, 4)

Siamo quindi nello spazio della tradizione bretone, con cui Rinaldo si confronta proprio all'inizio del poema. Come un tradizionale cavaliere errante, infatti, Rinaldo va in cerca di avventure:

Senza scudiero e senza compagnia  
 va il cavallier per quella selva immensa,  
 facendo or una ed or un'altra via,  
 dove più aver strane aventure pensa.

(IV, 54, 1-4)

Giunge a un'abbazia, dove vige il costume di onorare «le donne e i cavallier che vanno attorno» (54, 8). Che siamo in un punto topico del poema lo segnala il rimando all'apertura del poema stesso, «Le donne, i cavallier»: se la *mise en abyme* consiste in un procedimento di inserzione nel racconto principale di un racconto che riprende temi o azioni del racconto principale, sarà difficile resistere alla tentazione di leggere l'episodio alla luce del suo rapporto, esibito fin dall'inizio, con la più generale architettura ideologica dell'intero poema, al cui centro c'è la relazione, tanto personale quanto politica, fra donne e uomini.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> La *querelle des femmes* nel poema ariostesco può essere posta al centro del poema secondo Deanna Shemek, «Of Women, Knights, Arms, and Love: The *Querelle des Femmes* in Ariosto's Poem», *Modern Language Notes*, CIV (1989), 1, pp. 68-97, e Judith Bryce, «Gender and Myth in the *Orlando furioso*», *Italian Studies*, XLVII (1992), pp. 41-50. L'ironico commento di Tassoni può a sua volta illuminare, con lo sguardo di un lettore di cento anni dopo, ma dentro la stessa temperie culturale, la ricezione diffusa dell'*Orlando furioso*: «Fa bene a principiar le donne, perché quasi d'altro non si dice» (cfr. Maria

Lo spazio è ancora solo quello dell'avventura cavalleresca: ai monaci e all'abate Rinaldo subito chiede «come dai cavallier sien ritrovate / spesso aventure per quel tenitoro» (55, 5-6), sentendosi rispondere «ch'errando in quelli boschi, / trovar potria strane aventure e molte» (56, 1-2), benché sia difficile lasciar traccia e fama delle proprie imprese perché la regione è impervia e oscura. Eppure è già pronta per lui «la più degna impresa / che ne l'antiqua etade o ne la nova / giamai da cavallier sia stata presa» (57, 2-4). L'eccezionalità dell'impresa non è una novità nella tradizione cavalleresca, che prevedeva che ogni impresa nuova si presentasse come straordinaria e sensazionale, ma è notevole il fatto che l'impresa sia fin dall'inizio iscritta nell'universo del confronto tra antichi e moderni, su una linea che caratterizza la funzione di transito affidata a Rinaldo.

Ginevra, la figlia del re, è stata accusata da un barone, Lurcanio, di aver ricevuto l'amante sul balcone. La legge del luogo stabilisce che l'adulterio femminile sia punito con la morte, a meno che qualcuno non prenda la difesa della donna in duello contro l'accusatore:

L'aspra legge di Scozia, empia e severa,  
vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte,  
ch'ad uomo si giunga, e non gli sia mogliera,  
s'accusata ne viene, abbia la morte.  
Né riparar si può ch'ella non pera,  
quando per lei non venga un guerrier forte  
che tolga la difesa, e che sostegna  
che sia innocente e di morire indegna.

(IV 59)

Compare qui una delle parole chiave del poema, «legge», che, dopo gli studi di Albert Ascoli, possiamo senz'altro considerare uno dei temi centrali della riflessione ariostesca nell'*Orlando furioso*.<sup>8</sup> I precedenti dell'episodio sono riportati con dovizia, come sempre, da Pio Rajna nel suo monumentale libro sulle fonti dell'*Orlando furioso*;<sup>9</sup> ma poco si è insistito, a me sembra, sul

---

Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, p. 36).

<sup>8</sup> Cfr. Albert R. Ascoli, «Fede e riscrittura: il *Furioso* del '32», *Rinascimento*, XLIII (2003), pp. 93-130.

<sup>9</sup> Cfr. Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 149-163 (prima edizione 1876; seconda edizione

fatto che siamo di fronte a un'omonimia con una delle grandi eroine della tradizione bretone, notissima ai lettori, con la quale evidentemente Ariosto intende confrontarsi proprio all'inizio del suo poema.<sup>10</sup> Si tratta infatti, scrive Ferroni, «della regina su cui ruotavano i desideri e le proiezioni dei cavalieri della Tavola rotonda», al punto che, secondo Pamela Benson, «Ariosto makes his attack on romance love explicit», passando dalla 'segreta lascivia' della Ginevra bretone all'assoluta castità della propria Ginevra.

L'impresa, dicono i monaci a Rinaldo, sarà di gran lunga superiore «ch'andar pei boschi errando a questa guisa» (61, 4). Ancora una volta, proprio in limine all'episodio, Ariosto esibisce l'opposizione tra il cavaliere errante tradizionale e il cavaliere nuovo di cui Rinaldo sarà il paradigma. Cavaliere della legge e della giustizia, come Rinaldo subito rivendica in un discorso che non è certo femminista, ma segna il transito dall'«iniqua legge» (IV 67, 7) al nuovo mondo che Ariosto intende promuovere.

Rinaldo agirà infatti in nome della giustizia, senza preoccuparsi se l'accusa nei confronti di Ginevra sia vera o falsa:

Pensò Rinaldo alquanto, e poi rispose:  
 - Una donzella dunque dè' morire  
 perché lasciò sfogar ne l'amorose  
 sue braccia al suo amator tanto desire?  
 Sia maladetto chi tal legge pose,  
 e maladetto chi la può patire!  
 Debitamente muore una crudele,  
 non chi dà vita al suo amator fedele.

Sia vero o falso che Ginevra tolto  
 s'abbia il suo amante, io non riguardo a questo:  
 d'averlo fatto la loderei molto,  
 quando non fosse stato manifesto.  
 Ho in sua difesa ogni pensier rivolto:

---

corretta e accresciuta 1900); ma cfr. anche la ricchissima nota di Emilio Bigi nel suo commento ad Ariosto, *Orlando furioso*, cit., vol. I, pp. 221-222.

<sup>10</sup> La rilevanza simbolica di Ginevra è stata sottolineata da Pamela J. Benson, *The Invention of the Renaissance Woman: the Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park (Pa.), Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 99-100; e Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 256-257.

datemi pur un che mi guidi presto,  
 e dove sia l'accusator mi mene;  
 ch'io spero in Dio Ginevra trar di pene.  
 (IV 63-64)

Con assunto da giurisperito Rinaldo riconosce che il crimine è istituito dalla legge anziché essere un dato oggettivo: la sua protesta si svolgerà pertanto all'insegna di un principio superiore, ideale e universale, rispetto al diritto positivo, storico e particolare.<sup>11</sup> L'argomento di Rinaldo a favore della donna, quindi, non è dettato tanto da un moderno principio di libertà quanto da una difesa della giustizia nel nome dell'uguaglianza:

Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;  
 che nol sappiendo, il falso dir potrei:  
 dirò ben che non de' per simil atto  
 punizion cadere alcuna in lei;  
 e dirò che fu ingiusto o che fu matto  
 chi fece prima gli statuti rei;  
 e come iniqui rivocar si denno,  
 e nuova legge far con miglior senno.

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

Son fatti in questa legge disuguale  
 veramente alle donne espressi torti;

---

<sup>11</sup> Sarebbe utile una ricerca sul rapporto di Ariosto con la riflessione giuridica del suo tempo, rivolta verso la «grande avventura del giusnaturalismo», cioè «una civiltà giuridica che si impernia sulla nozione di “diritto naturale” quale suo fondamento e sua idea matrice e che serba al proprio interno, quale tratto tipico, la dialettica fra i vari diritti storici positivi prodotti dalle varie entità politiche e un diritto superiore – appunto, il diritto naturale – che non è prodotto da quelle entità ma fa capo al di là di esse, in una realtà superiore, universale, che per ora possiamo contentarci di chiamare sommariamente “natura”» (Paolo Grossi, *L'Europa del diritto*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 96). *Nullum crimen, nulla poena sine praevia lege poenali* è una sentenza di Ulpiano nel *Digesto*.

e spero in Dio mostrar che gli è gran male  
 che tanto lungamente si comporti. -  
 (IV 65-67, 4)

Ciò che conta, agli occhi di Rinaldo, non è la verità fattuale, se Ginevra sia o meno colpevole, ma il principio teorico dell'uguaglianza, che apre lo spazio per il passaggio dal vecchio al nuovo mondo:

Rinaldo ebbe il consenso universale,  
 che fur gli antiqui ingiusti e male accorti,  
 che consentiro a così iniqua legge,  
 e mal fa il re, che può, né la corregge.  
 (IV 67, 5-8)

Ritorna il confronto con gli antichi (si ricordi che l'episodio si svolge nello scenario de «gli antiqui ombrosi cerri», 51, 7, della selva Calidonia) e si apre la riflessione sul potere, che, come ha dimostrato Albert Ascoli, è uno dei grandi temi del poema.<sup>12</sup> Al mondo sbagliato della tradizione bretone Rinaldo contrappone il mondo giusto dei cavalieri nuovi, cioè dei cavalieri ariosteschi: l'operazione ideologica è chiarissima, all'insegna del superamento e del rinnovamento. Non si tratta, quindi, di rifiutare il mondo degli antichi, ma di farne lo scenario di un transito storico, che sposta l'universo cavalleresco verso gli orizzonti della modernità: lo spazio è ancora quello del romanzo, ma i suoi valori e i suoi messaggi sono rivisti alla luce di una sensibilità etica e politica nuova. Poema politico, quindi, l'*Orlando furioso*, molto di più di quanto finora si sia pensato: poema dell'istituzione di un nuovo mondo, appunto, che passa per una fondazione, istituzionale, attraverso il cambiamento della legge, di una nuova cavalleria. L'episodio apre la strada verso quel percorso interno al poema che prevede altri scontri con leggi ingiuste, prima, tra i canti XIX e XX, la «spietata legge» delle femine omicide (XIX 102, 7, cui Marfisa contrapporrà la propria legge onesta), poi, nel canto XXXVII, aggiunto nell'ultima edizione,

---

<sup>12</sup> Per una riflessione sull'ideologia del potere nell'*Orlando furioso* si potrà partire da Albert R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987; Charles Ross, «Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano», *Italica*, LXVIII (1991), 2, pp. 155-175; Elizabeth Jane Bellamy, «Habendi Libido: Ariosto's Armor of Narcissism», in Ead., *Translations of power: Narcissism and the Unconscious in Epic History*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1992, pp. 82-123.

«la legge ria di Marganorre» (XXXVII 103, 7), cui sempre Marfisa sostituirà «la legge sua ne la colonna, / contraria a quella che già v'era incisa» (XXXVII 120, 2-3).<sup>13</sup>

Non andrà sottovalutato, però, l'intreccio tra legge e verità: il fatto che a Rinaldo non importi se sia vera o falsa l'accusa contro Ginevra pone la legge al di sopra della verità fattuale. Non si combatte più per provare l'innocenza di una persona ma per rivendicare il valore di un principio: tutto l'episodio introduce in tal modo, attraverso la riflessione sulla falsità e la finzione, anche il tema della verità della poesia, che sta, come quella della legge, su un piano altro rispetto alla conoscenza materiale. Da un lato, infatti, l'episodio di Rinaldo si configura come una riflessione sulla legge giusta, nella dialettica tra antichi e moderni; dall'altro l'episodio di Dalinda, che racconta l'antefatto dell'accusa contro Ginevra in un racconto nel racconto che si presenta come vero e proprio inserto novellistico, viene a proporre una riflessione su apparenza e realtà, finzione e verità, che sembra preludere alle successive riflessioni del poema sulla verità della poesia. Una seconda *mise en abyme* ci attende: come l'episodio di Rinaldo è una *mise en abyme* del tema dei rapporti tra uomini e donne, così l'episodio di Dalinda diventa una *mise en abyme*, all'insegna della finzione, del tema della giustizia.

### 3. Finzioni.

Incamminatosi il mattino dopo verso la città di Saint Andrews, Rinaldo s'imbatte subito nella classica avventura cavalleresca: l'incontro con «una donzella» minacciata da «due mascalzoni» (IV 69, 7). Mentre nella tradizione romanzesca l'incontro avventuroso costituiva sempre un'interruzione del percorso del cavaliere all'insegna della sospensione della missione principale, questa volta l'incontro si rivela un passo in avanti rispetto alla soluzione del problema che Rinaldo intende affrontare. La

---

<sup>13</sup> Per una lettura di questi due episodi cfr. Stefano Jossa, «Lettura del XX canto dell'*Orlando furioso*», in Franco Tomasi (a cura di), *Lectura Ariosti*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, in corso di stampa, e Albert R. Ascoli, «Il segreto di Erittonio: politica e poetica sessuale nel canto XXXVII dell'*Orlando furioso*», in Sergio Zatti (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nel Rinascimento italiano*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1998, pp. 53-76. Va vista sempre anche l'acuta lettura di Ferroni, *Ariosto*, cit., pp. 310-312 e 373-376.

donzella è, infatti, Dalinda, cameriera di Ginevra, che ora racconta a Rinaldo la sua storia, denudandogli «il vero» (V 6, 5).

Innamorata di Polinesso, credeva di essere riamata, con giudizio che fin da ora l'ascoltatore conosce come erraneo:

Ben s'ode il ragionar, si vede il volto,  
ma dentro il petto mal giudicar possi.  
(V 8, 3-4)

Il criterio di lettura dell'episodio è così stabilito fin dall'inizio: l'opposizione tra fuori e dentro, apparenza e realtà. Dalinda si rivela da subito ingannata:

e cieca ne fui sì, ch'io non compresi  
ch'egli fingeva molto, e amava poco;  
ancor che li suo' inganni discoperti  
esser doveanmi a mille segni certi.  
(V 11, 5-8)

Oltre a proporre una riflessione sulla cecità dell'amore, che è errore, dispersione, perdita del sé e della ragione, Ariosto sta introducendo qui il tema della finzione, che sarà uno dei fili conduttori di tutto il poema. Finzione nel comportamento umano, ma anche finzione come gioco di relazione che apre nuovi spazi verso la comprensione e la conoscenza: simulazione, da un lato, ma anche invenzione di una realtà altra, dal lato opposto. Teatro, insomma, sia nel senso di recita, falsa, sia in quello di rappresentazione, che falsa forse non è.

Innamorato non di Dalinda, ma di Ginevra, Polinesso convince l'amante a riceverlo sul balcone della regina, vestita come lei:

Come ella s'orna e come il crin dispone  
studia imitarla, e cerca il più che sai  
di parer dessa, e poi sopra il verrone  
a mandar giù la scala ne verrai.  
Io verrò a te con immaginazione  
che quella sii, di cui tu i panni avrai:  
e così spero, me stesso ingannando,  
venir in breve il mio desir sciemandò.  
(V 25)

Un secondo inganno si sovrappone al primo: presentato come autoinganno, in realtà il travestimento di Dalinda sarà lo strumento di un duplice inganno, a Dalinda, amante non riamata, e ad Ariodante, che ama, riamato, Ginevra. Questi è infatti il destinatario della messa in scena, perché Polinesso, per dimostrare che il vero amante di Ginevra è proprio lui stesso, lo ha sfidato ad assistere alla sua ascesa sul balcone della regina.

Dalinda ora sa e riconosce che avrebbe dovuto capire subito l'inganno: «era una fraude pur troppo evidente» (26, 4). Ariosto sta dispiegando tutta la terminologia della finzione: *inganno*, *finzione*, *immaginazione*, *frode*, in un crescendo che consente di individuare chiaramente il tema dell'episodio. Nella conversazione con Ariodante, infatti, Polinesso prima esibisce il supposto errore d'amore di Ariodante:

- Oh (disse il duca a lui), grande è cotesto  
errore a che t'ha il folle amor condotto!  
(V 31)

Poi, ad Ariodante che gli ha detto «il vero» (36, 1), esponendogli come stiano le cose fra lui e Ginevra, cioè la dichiarazione di reciproco amore e la promessa di matrimonio, replica attribuendo ad altri quella finzione che è invece solo sua:

Finge ella teco, né t'ama né prezza;  
che ti pasce di speme e di parole:  
oltre questo, il tuo amor sempre a sciochezza,  
quando meco ragiona, imputar suole.  
(V 37)

Il vero di Ariodante appare ora come finzione, mentre la finzione di Polinesso verrà esibita come vera, con la promessa dell'evidenza oculare: quest'ultimo promette infatti al primo «inanzi agli occhi porre» (40, 4) la prova di ciò che dice, mentre il primo si dichiara indisponibile a credere «s'io non lo veggio con questi occhi prima» (41, 8). L'onere della prova non può non rimandare alla riflessione sulla legge e la giustizia proposta nell'episodio di Rinaldo in cui il racconto di Dalinda s'incastona, col procedimento, come abbiamo detto, della *mise en abyme*. Giustizia e verità sono dunque i due cardini di una riflessione che provvede a intrecciare i piani al fine di trasformare la narrazione in significato, ovvero il racconto in discorso, secondo quella modalità d'invito alla cooperazione interpretativa

da parte del lettore che Ariosto esibirà esplicitamente nel proemio al settimo canto.<sup>14</sup> Lì, infatti, Ariosto inviterà i lettori a distinguere tra il livello del racconto, che è incredibile per chi non ha fatto esperienza delle stesse vicende o situazioni, e quello del discorso, che trasforma l'apparente menzogna in una verità più profonda:

A voi so ben che non parrà menzogna,  
che 'l lume del discorso avete chiaro;  
(VII 2, 3-4)

Col riferimento all'espressione dantesca che invitava a una lettura allegorica del poema («quel ver c'ha faccia di menzogna», *Inferno*, XVI 124), Ariosto spiega ai lettori avvertiti che la verità della poesia sta non nella conoscenza empirica, l'esperienza, ma nella disponibilità al viaggio, proponendosi come conoscenza fantastica.

Nel caso del confronto tra Ariodante e Polinesso il problema si sviluppa in maniera solo apparentemente diversa: se a un primo livello di lettura l'orizzonte sembra di tipo etico, con la condanna della finzione di Polinesso, a un livello più profondo la finzione si rivela interamente letteraria. La 'verità' cui Ariodante crede sta infatti tutta nel racconto, nella storia ben costruita che dispiega persino le sue prove materiali; ma a ben cogliere i segni di questo racconto, «'l lume del discorso» si rivela, come sa Dalinda che più volte, ora, a distanza di tempo, esibisce la coscienza della frode subita, allora non riconosciuta, ma adesso perfettamente visibile. Anche ad Ariodante infatti viene il «sospetto» che si tratti di una «finzione», sebbene finalizzata non a provare il falso, ma addirittura ad attirarlo in un'imboscata per ucciderlo:

Ariodante avea preso sospetto  
che lo cercasse far quivi venire,  
come in un luogo dove avesse eletto  
di por gli aguati, e farvelo morire,

---

<sup>14</sup> Sul problema della verità della poesia nell'*Orlando furioso* cfr. Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, cit., pp. 173-212, e Stefano Jossa, «Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia», *Studi Rinascimentali*, II (2004), pp. 69-82. Sulla cooperazione interpretativa del lettore il riferimento d'obbligo è a Umberto Eco, *Il ruolo del lettore*, in Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 50-75.

sotto questa finzion, che vuol mostrargli  
 quel di Ginevra, ch'impossibil pargli.  
 (43, 3-8)

Di nuovo la «finzione», dunque, ma ancora una volta a un livello diverso: quella che è finzione di un fatto, 'recita', appare come finzione di un progetto, 'imbroglio'. Saper riconoscere la finzione giusta, senza farsi prendere nel gioco delle finzioni moltiplicate, è insomma l'obiettivo del cavaliere moderno, quello che Rinaldo incarna alla perfezione: si spiega forse così perché a Rinaldo non importi se Ginevra sia colpevole o no, perché ciò che importa è saper riconoscere il valore al di là delle apparenze, che è ciò che avrebbe dovuto fare, ma non ha potuto fare, essendo 'antico', Ariodante.

L'«inganno» di Polinesso, favorito da Dalinda che ne era «ignorante» (46, 8: proprio come il «vulgo sciocco e ignaro» di VII 2, 2), provoca la credenza del «falso» (50, 5), che porta a compimento la «fraude» (51, 6), in un nuovo crescendo che conduce Lurcanio, il fratello di Ariodante presente all'evento con l'eventuale obiettivo di difenderlo, ad accusare di «fraude» proprio Ginevra, ormai imputabile senza peli sulla lingua:

Fu d'amar lei, quando non t'era aperta  
 la fraude sua: or è da odiar ben forte,  
 poi che con gli occhi tuoi tu vedi certa,  
 quanto sia meretrice, e di che sorte.  
 (54, 3-6)

La frode di cui Ariodante è vittima è diventata, agli occhi dei due fratelli, frode di Ginevra, in un gioco di specchi che moltiplica l'inganno fino a rifrangersi su se stesso. Frode ormai provata, in flagranza di reato, al punto che Lurcanio, venuto a sapere del suicidio del fratello per amore, decide di appellarsi alla legge, punto in cui i due discorsi, sulla finzione e sulla giustizia, si saldano esplicitamente:

E seguitò, come egli avea veduto  
 venir Ginevra sul verrone, e come  
 mandò la scala, onde era a lei venuto  
 un drudo suo, di chi egli non sa il nome,  
 che s'avea, per non esser conosciuto,

cambiati i panni e nascose le chiome.  
Soggiunse che con l'arme egli volea  
provar tutto esser ver ciò che dicea.

Tu puoi pensar se 'l padre addolorato  
riman, quando accusar sente la figlia;  
sì perché ode di lei quel che pensato  
mai non avrebbe, e n'ha gran meraviglia;  
sì perché sa che fia necessitato  
(se la difesa alcun guerrier non piglia,  
il qual Lurcanio possa far mentire)  
di condannarla e di farla morire.

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

(V 65-67)

Ciò che Lurcanio racconta è falso (perché non è Ginevra colei ch'egli ha veduto insieme all'amante sul balcone, bensì Dalinda), ma su quella falsità si costruisce il vero di una legge sbagliata, che già Rinaldo nel canto precedente ha definito «iniqua»: è proprio perché la premessa è falsa che Rinaldo potrà dimostrare l'ingiustizia della legge. Esiste dunque un'altra verità, che non sta nel fenomeno, l'apparenza (la legge iniqua e la finzione creduta), ma nel noumeno, l'ideale (la giustizia e l'onore): a poterla attingere sono solo da un lato l'immaginazione, cioè il discorso, cioè, in ultima istanza, la poesia, e dall'altro lato la fede, cioè il riconoscimento dei valori, la fiducia nell'altro e il rispetto dell'altro.

Entra infatti in gioco un'altra parola chiave del poema, «fede»:<sup>15</sup> se la fede di Ariodante in Ginevra era (ancorché apparentemente) mal riposta,

---

<sup>15</sup> Cfr. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, cit., pp. 91-111; Albert R. Ascoli, «Faith as Cover-Up: Ariosto's *Orlando furioso*, canto 21, and Machiavellian Ethics», *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, VIII (1999 [2000]), pp. 135-170; Id., «Ariosto and the 'Fier Pastor': Form and History in *Orlando Furioso*», *Renaissance Quarterly*, LIV (2001), pp. 487-522.

secondo la testimonianza di Lurcanio, che definisce il fratello solo desideroso di avere Ginevra per moglie «e per fedel servire» (64, 4), Dalinda a sua volta vede la sua «fede» nei confronti di Polinesso mal riposta e completamente ingannevole:

Or senti il guidardon che io ricevetti,  
vedi la gran mercé del mio gran merto;  
vedi se deve, per amare assai,  
donna sperar d'essere amata mai:

che questo ingrato, perfido e crudele,  
de la mia fede ha preso dubbio al fine:  
venuto è in sospizion ch'io non rivele  
a lungo andar le fraudi sue volpine.  
Ha finto, acciò che m'allontane e cele  
fin che l'ira e il furor del re decline,  
voler mandarmi ad un suo luogo forte;  
e mi volea mandar dritto alla morte:

che di secreto ha commesso alla guida,  
che come m'abbia in queste selve tratta,  
per degno premio di mia fé m'uccida.  
Così l'intenzion gli venia fatta,  
se tu non eri appresso alle mia grida.  
Ve' come Amor ben chi lui segue, tratta! -  
(V 72, 5 – 74, 6)

Qui il racconto di Dalinda ha termine e Rinaldo torna alla sua impresa:

A cui fu sopra ogn'avventura, grata  
questa, d'aver trovata la donzella  
che gli avea tutta l'istoria narrata  
de l'innocenza di Ginevra bella.  
E se sperato avea, quando accusata  
ancor fosse a ragion, d'aiutar quella,  
via con maggior baldanza or viene in prova,  
poi che evidente la calunnia truova.  
(V 75)

Con un'*outrance* clamorosa rispetto alla tradizione romanzesca l'avventura di Rinaldo è il racconto di Dalinda: risulta chiaro, allora, come il discorso

sulla legge e sulla verità sia un discorso sulla poesia, perché è solo grazie al racconto che quell'impresa che era stata iniziata nel nome di un ideale trova il conforto della prova.

*4. Il dritto e il torto della narrazione.*

Arrivato alla città, Rinaldo viene a sapere che un cavaliere misterioso ha sfidato Lurcanio: si confrontano dunque due errori, quello di Lurcanio, che crede, sbagliando, che Ginevra sia colpevole e combatte per sostenere la sua falsa accusa, e quello del suo avversario, che combatte per amore di Ginevra ma senza sapere se stia difendendo un'adultera oppure no. Rinaldo esibisce subito questa consapevolezza, invitando il re a sospendere il duello:

Rinaldo disse al re: - Magno signore,  
non lasciar la battaglia più seguire;  
perché di questi dua qualunque more,  
sappi ch'a torto tu 'l lasci morire.  
L'un crede aver ragione, ed è in errore,  
e dice il falso, e non sa di mentire;  
ma quel medesmo error che 'l suo germano  
a morir trasse, a lui pon l'arme in mano.

L'altro non sa se s'abbia dritto o torto;  
ma sol per gentilezza e per bontade  
in pericol si è posto d'esser morto,  
per non lasciar morir tanta beltade.  
Io la salute all'innocenza porto;  
porto il contrario a chi usa falsitade.  
Ma, per Dio, questa pugna prima parti,  
poi mi dà audienza a quel ch'io vo' narrarti. -

(V 83-84)

Ariosto dispiega qui tutti i termini della sua riflessione: ragione ed errore, menzogna e consapevolezza, «dritto o torto» si confrontano in un gioco di specchi da cui emerge l'impossibilità della verità, se affidata alle cure degli uomini. La soluzione, ancora una volta, è la narrazione, in cui risiede la spiegazione perché consente il passaggio dal piano di denotazione, cioè dall'osservazione di una realtà che è per sua natura sfuggente e inafferrabile,

al piano di connotazione, cioè all'ingresso nell'universo della conoscenza e dei valori, a un livello superiore di astrazione:

Rinaldo fe' l'inganno tutto espresso,  
 ch'avea ordito a Ginevra Polinesso.  
 (V 85, 7-8)

Rinaldo prova ora la sua verità in duello contro Polinesso, in quello che si configura, simbolicamente, come un duello contro la menzogna e la frode:<sup>16</sup>

Oh quanto ha il re, quanto ha il suo popul caro  
 che Ginevra a provar s'abbi innocente!  
 tutti han speranza che Dio mostri chiaro  
 ch'impudica era detta ingiustamente.  
 Crudel superbo e riputato avaro  
 fu Polinesso, iniquo e fraudolente;  
 sì che ad alcun miracolo non fia  
 che l'inganno da lui tramato sia.  
 (V 87)

L'esito è quello sperato, con la vittoria di Rinaldo e la morte di Polinesso, ma c'è da affrontare un ultimo inganno: chi è il cavaliere misterioso che ha sfidato Lurcanio?

La risposta svela l'utilità dell'inganno e della finzione. Era falso ciò che il viandante aveva raccontato di Ariodante: questi non era morto, ma aveva solo tentato il suicidio, senza riuscirci. Salvatosi, aveva deciso di sfidare il fratello, pur ritenendolo nel giusto, per amore di Ginevra, facendo prevalere, nel classico conflitto tra amore e amicizia, il primo sulla seconda:

---

<sup>16</sup> Bonadeo ritiene che, essendo venuto meno il presupposto che aveva spinto Rinaldo all'impresa (difendere il diritto delle donne agli amorosi abbracciamenti), perché Ginevra è ormai palesemente innocente, «duellando con Polinesso il paladino difende in effetti la virtù e la castità di Ginevra e non più certo il diritto». Ne conseguirebbe che «Rinaldo si batte per la causa esattamente opposta (castità) a quella che l'aveva indotto a intraprendere l'avventura (amore corrisposto). Questo paradossale capovolgimento di situazione fa dell'avventura del paladino qualcosa di assolutamente inconsistente e fittizio» (Bonadeo, «L'avventura di Rinaldo», cit., p. 203). Più che valorizzare l'inconsistenza del progetto e l'incoerenza del comportamento di Rinaldo, potrà essere opportuno sottolineare il carattere «fittizio» della sua impresa, il cui significato resta un messaggio di uguaglianza indipendentemente dai fatti proprio perché si sviluppa su un piano simbolico, poetico, anziché evenemenziale, storico.

Contra il fratel d'ira minor non arse,  
 che per Ginevra già d'amor ardesse;  
 che troppo empio e crudele atto gli parse,  
 ancora che per lui fatto l'avesse.

(VI 8)

Eppure Ariodante è convinto di sostenere le ragioni del torto, benché l'amore sia più forte della ragione e della giustizia:

So ch'io m'appiglio al torto; e al torto sia:  
 e ne morirò; né questo mi sconforta,  
 se non ch'io so che per la morte mia  
 sì bella donna ha da restar poi morta.  
 Un sol conforto nel morir mi fia,  
 che, se 'l suo Polinesso amor le porta,  
 chiaramente veder avrà potuto,  
 che non s'è mosso ancor per darle aiuto;

e me, che tanto espressamente ha offeso,  
 vedrà, per lei salvare, a morir giunto.  
 Di mio fratello insieme, il quale acceso  
 tanto fuoco ha, vendicherommi a un punto;  
 ch'io lo farò doler, poi che compreso  
 il fine avrà del suo crudele assunto:  
 creduto vendicar avrà il germano,  
 e gli avrà dato morte di sua mano. -

(VI 11-12)

Siamo nello spazio del paradosso, perché ciò che Ariodante considera sbagliato (sostenere le ragioni di Ginevra) e ciò che considera giusto (punire il fratello, che pure sta sostenendo il giusto) s'intrecciano inestricabilmente. Sono giusti entrambi i punti, il primo perché il fatto non sussiste, il secondo perché il punto di vista di Ariodante è diverso da quello di Lurcanio, con la conseguenza che la classica opposizione tra diritto e torto risulta assolutamente insufficiente in questa situazione. Subentra dunque l'elemento della soggettività, che solo la poesia può introdurre, perché Lurcanio, che ragiona solo in base ai fatti, non ha compreso un dato che l'esteriorità non può contemplare, cioè i sentimenti. Il trionfo d'amore

spiega l'insufficienza della legge; e la complessità della situazione spiega la necessità del discorso.

Fedeltà, amore e giustizia sono saldati in un nesso inscindibile nel giubilo del re alla scoperta che il cavaliere misterioso era Ariodante:

Narrato v'ho come il fatto successe,  
 come fu conosciuto Ariodante.  
 Non minor gaudio n'ebbe il re, ch'avesse  
 de la figliuola liberata inante.  
 Seco pensò che mai non si potesse  
 trovar un più fedele e vero amante;  
 che dopo tanta ingiuria, la difesa  
 di lei, contra il fratel proprio, avea presa.  
 (VI 14)

Più che una storia sull'identità femminile, sul rapporto tra uomini e donne, ovvero sul trionfo dell'amore, com'è stata generalmente interpretata,<sup>17</sup> la vicenda di Rinaldo, Ginevra e Ariodante, si configura infine come una riflessione su quelli che saranno i temi centrali del poema: il valore della legge, il bisogno della fede, la coscienza della finzione.

A gestire il tutto, aprendo uno squarcio sulla funzione della finzione poetica, è il narratore, che si esibisce due volte nella chiusura dell'episodio: «come ho già narrato», al verso 7 dell'ottava 13, e «narrato v'ho come il fatto successe», al primo verso dell'ottava 14, con quel meccanismo di ripresa interna che spesso caratterizza i nessi tra le ottave ariostesche. Nessi di suono e di sintassi, senza dubbio; ma anche di senso, se è vero, come abbiamo cercato di dimostrare, che qui Ariosto sta affidando alla sua storia

---

<sup>17</sup> Sull'episodio vanno visti Mario Santoro, «Rinaldo ebbe il consenso universale», in Id., *Lectures Ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, pp. 81-134, dove si valorizza il femminismo ariostesco; Peter De Sa Wiggins, «Homo Prudens o 'Gran Pedone'?», in Id., *Figures of Ariosto's Tapestry: Character and Design in the Orlando furioso*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 17-40, dove si insiste piuttosto sull'ironia del poeta; Shemek, «Of Women», cit., pp. 72-75, dove si mette in luce la complessità e contraddittorietà dell'universo ariostesco (soprattutto in considerazione del fatto che alla fine dell'episodio la castità di Ginevra viene premiata e l'attivismo di Dalinda punito); Benson, *The Invention of the Renaissance Woman*, cit., pp. 95-101, dove si sostiene la misoginia di Rinaldo, che parlerebbe solo nel proprio interesse; Ferroni, *Ariosto*, cit., pp. 250-257, dove si parla di «desideri mediati» e «giochi di apparenza, di sostituzione, di visione, di aggressività» dei personaggi, sullo sfondo del «nesso originario tra desiderio, visione, cecità, inganno artificio» (pp. 256-257).

una meditazione non solo sui temi della giustizia e della verità, ma anche e soprattutto sul valore discorsivo di questa verità.

Piuttosto che ragionare su schematiche contrapposizioni in dialettica o in alternanza fra loro, Ariosto propone una scrittura della complessità e della contraddizione, in cui l'esperienza acquista senso solo con l'esercizio del giudizio. Tra i canti quarto e sesto, proprio all'ingresso del poema, il *Furioso* propone una riflessione su tre dei suoi temi portanti, la legge, la simulazione umana e la verità poetica, in modo da superare la tradizione romanzesca di stampo bretone a favore di un nuovo modello cavalleresco che da Rinaldo, cavaliere di transizione, giungerà infine a Ruggiero, l'eroe della modernità.

**Stefano JOSSA**  
**Royal Holloway – University of London**