

«Lo spettacolo enorme e disonesto» dei malgoverni ariosteschi

Sonia Trovato

Pubblicato: 28 luglio 2021

Abstract

A well-established and influential wave of literary criticism has restored Ariosto's work abrasive historical-political dimension, subtracting it from the ahistorical harmony of Crocian tradition. Part of this *engagée* dimension emerges in the poem through situations and places that, in various ways, have a dystopian vocation, inasmuch the alternative and different social orders on which they are based echo the dissonant wounds of sixteenth-century Italian society. The island of Alcina or that of Ebuda, like the iniquitous and despotic kingdoms of Cimosco, of the murderous females or of Marganorre, appear to be 'other' worlds in which the nightmares of a generation of thinkers and men of letters, helplessly witnessing the crumbling of the humanistic utopia, continually emerge. The objective of this contribution is to explore Ariosto's fervid dystopian imagination to detect the political and ethical functionality of such narrative inserts, as mirrors and scarecrows of the ambiguities of Italian Renaissance society, a gangrenous system, engrossed in a political and cultural crisis that now appears ineluctable and has entered the predatory orbit of the other European powers.

Un'ormai consolidata e autorevole vulgata critica ha restituito all'opera ariostesca la propria corrosiva dimensione storico-politica e l'ha sottratta all'antica armonia di ascendenza crociana. Parte di questa dimensione *engagée* emerge nel poema attraverso situazioni e luoghi che, a diverso titolo, presentano una vocazione distopica, in quanto fondati su ordini sociali alternativi e difformi, nei quali spesso riecheggiano le piaghe dissonanti della società italiana cinquecentesca. L'isola di Alcina o quella di Ebuda, al pari degli iniqui e dispotici regni di Cimosco, delle femmine omicide o di Marganorre, si presentano all'apparenza come mondi 'altri' nei quali affiorano però di continuo gli incubi di una generazione di pensatori e letterati che assiste, inerme, allo sgretolamento dell'utopia umanistica. Obiettivo del contributo è penetrare la fervida immaginazione distopica ariostesca per rilevare la funzionalità politica ed etica di questi inserti narrativi, in quanto specchi e spauracchi delle ambiguità della società rinascimentale italiana, incancrenita in una crisi politica e culturale che appare ormai ineluttabile ed entrata nell'orbita predatoria delle altre potenze europee.

Parole chiave: crisi del Rinascimento; follia; guerre d'Italia; malgoverno; «Orlando furioso».

Sonia Trovato: Università degli Studi di Parma

✉ sonia.trovato@unipr.it

Ha conseguito un dottorato di ricerca in Letteratura italiana all'Università di Verona, ateneo presso il quale ha tenuto corsi di Letteratura e cultura italiana e laboratori di Composizione italiana. Attualmente è docente di materie letterarie nella scuola secondaria e specializzanda in didattica dell'italiano L2. Collabora con l'Università di Parma ed è tra i redattori della sezione didattica di «Griseldaonline». È autrice di articoli in rivista e in volume e della monografia «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea* (Carocci, 2018).

Copyright © 2021 Sonia Trovato

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

I mondi 'possibilmente reali' del Furioso

In un celebre intervento del 1959 poi confluito nella raccolta di saggi *Una pietra sopra*, Italo Calvino, riflettendo sulla tradizione poetica italiana, formalizzò quanto la propria opera, sin dall'esordio, aveva già manifestato, ossia l'inossidabile sodalizio con Ariosto, «incredulo italiano del Cinquecento che trae dalla cultura rinascimentale un senso della realtà senza illusioni, e mentre Machiavelli fonda su quella stessa nozione disincantata una dura idea di scienza politica, egli si ostina a disegnare una fiaba...».¹ Quella ariostesca è, però, una fiaba tenacemente ancorata alla *verità effettuale*, poiché affonda continuamente nell'ambiguo e contraddittorio tessuto sociale della società cinquecentesca e poiché, attraverso lo schermo mitico delle leggende carolingie, restituisce l'«inquieto pessimismo»² del suo fautore, il quale solo dalla seconda metà del secolo scorso poté scrollarsi di dosso le ingombranti bardature crociate e candidarsi a interprete privilegiato della lacerata sensibilità contemporanea.³ La storicizzazione problematizzante della figura di Ariosto fu certamente condizionata da una nuova prospettiva che investì gli studi rinascimentali: «All'immagine di un Rinascimento a tutto tondo, aureo, magnifico, perfetto, si sostituiva quello di un Rinascimento inquieto, problematico, caratterizzato da profondi contrasti e drammatici conflitti, a specchio della grave e sconcertante crisi politica, morale e sociale manifestatasi in modo macroscopico e con crescente violenza dal 1494».⁴ I contorni vaghi e indefiniti del tempo e dello spazio che sorreggono l'architettura narrativa del *Furioso* non implicano, pertanto, il rigetto, da parte dell'autore, di un confronto con gli snodi cruciali della propria epoca. Ariosto costruisce un 'mondo possibile'⁵ che è al contempo 'possibilmente reale', fondato «su una *doppia valenza* del raccontare, in superficie appagante ma al

¹ I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Saggi*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, p. 75.

² Cfr. G. Padoan, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, «Lettere italiane», XXVII, 1975, 3, p. 290: «nell'insieme le vicende contemporanee sono guardate con perplessità; diciamo pure, con inquieto pessimismo. Non è solo pessimismo derivato dalle vicende politiche; ché esso nasce anzitutto da attenta e non illusa considerazione della natura umana».

³ Cfr. M. Santoro, *Il nuovo corso della critica ariostesca*, «Cultura e scuola», XIII, 1974, 52, pp. 20-31. Per un *excursus* della critica ariostesca più recente, cfr. S. Jossa, *Ariosto*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 136-144. Per un'indagine sull'influenza dell'*Orlando furioso* sulla cultura contemporanea, cfr. S. Trovato, «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2018.

⁴ M. Santoro, *Il nuovo corso della critica ariostesca*, cit., p. 22.

⁵ La definizione è di Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 22: «È a questo punto utile far ricorso alla nozione di *mondo possibile*, cui sinora quasi nessun ariostista, con la parziale eccezione di Marco Praloran, ha fatto riferimento. Viceversa, questo concetto leibniziano è da tempo uscito dai territori della logica per incrociare quelli della letteratura e in specie della finzione narrativa [...]. In questa prospettiva, lo sforzo autoriale si concentrerebbe nella creazione di un universo dotato di regole proprie spesso lontane da quelle dell'economicità e della plausibilità: un universo credibile appunto nella sua specifica coerenza e non solo per una generica verosimiglianza rispetto a quello reale o attuale». Già Corrado Bologna aveva parlato di 'universo possibile', indicando il capolavoro ariostesco come «compimento in forma di *libro totale* d'un *universo possibile*, inglobante tutto il reale e tutto l'irreale, tutto il detto e lo scritto, tutto il mai detto e il mai scritto, tutto il pensato e tutto il pensabile: ed anche tutto l'impensato e tutto l'impensabile» (cfr. C. Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 51). Sull'accezione letteraria di 'mondo possibile' si rimanda all'imprescindibile saggio di T.G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1997.

fondo sottilmente inquieto»⁶ e nel quale «la storia vissuta non vi compare come mostro da esorcizzare bensì come condizione su cui meditare eticamente».⁷ Tra gli strumenti di meditazione politica e critica sociale messi in campo dal poeta estense sono annoverabili anche l'articolata dialettica utopico-distopica e l'incessante e repentina alternanza illusione-disillusione, che costituiscono, non a caso, le note discordanti su cui si sintonizzano i due estremi dell'opera: se nel primo canto i paladini non fanno in tempo a bramare l'utopico possesso di Angelica che già devono fare i conti con una perdita che diventerà il motore narrativo più pervasivo dell'intreccio, l'ultimo canto è segnato dall'irruzione del tracotante Rodomonte, che interrompe i festeggiamenti nuziali di Bradamante e Ruggiero e fa piombare sulle ultime battute del poema una truce immagine di morte. Anche l'episodio centrale dell'opera – l'obnubilamento e la degradazione bestiale del cortese e saggio Orlando – altro non è che il sinistro ribaltamento letterario del sogno umanistico, fondato sull'utopica esaltazione dell'intelletto umano, dell'autocoscienza e del libero arbitrio e sulla celebrazione della *misura* di cui è imbevuta la trattatistica cortigiana, che nel *Furioso* cede volentieri il passo alla *dismisura*. Significativamente, il primo e più ricorrente luogo del capolavoro ariostesco è la selva, che, da dantesco simbolo del peccato ma altresì luogo d'avvio del percorso ascensionale verso l'estasi divina, diviene teatro di un nomadismo inconcludente e l'inquietante contenitore delle fissazioni primordiali dei paladini, additati da Gianni Celati con l'efficace espressione di «selvatichezza maniacale».⁸ Un'analoga funzione è esercitata dal castello eretto dal mago Atlante, «un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi»⁹ e che diviene la proiezione irrisoria delle loro martellanti manie. All'interno dello sfondo catastrofico che aleggia sull'intero macrocosmo ariostesco,¹⁰ è possibile individuare dei microcosmi dai tratti distopici, in quanto fondati su ordini sociali alternativi e devianti e sull'anacronismo (arrivando, in almeno un caso, a sfiorare l'ucronia). Sul piano formale, questi microcosmi condividono una specificità stilistica, quella, cioè, di essere raccontati nel racconto e di dispiegarsi attraverso delle narrazioni di secondo o terzo grado¹¹ che hanno lo scopo di introdurre a questa realtà 'altra' i personaggi che vi incappano. Un altro elemento che contribuisce ad allontanare questi mondi alternativi è il modo casuale, imprevisto e talvolta turbolento in cui questi vengono raggiunti dai protagonisti e, di conseguenza, dalla penna apparentemente svagata ma mai disimpegnata del narratore-demiurgo.

Il contributo si propone di fornire una rassegna, inevitabilmente parziale e incompleta, di luoghi ariosteschi¹² che, a diverso titolo, presentano una vocazione distopica. Sebbene questi

⁶ A. Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, cit., p. 25.

⁷ Ivi.

⁸ G. Celati, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando furioso*, «Griseldaonline», III, 2003-2004.

⁹ I. Calvino, «Orlando furioso» di Ludovico Ariosto raccontato da I.C., Milano, Mondadori, 2010, p. 167.

¹⁰ Cfr. S. Jossa, *Ariosto*, cit., p. 71: «Lo sfondo dell'*Orlando furioso* è dunque uno sfondo di guerra e di morte, cui la letteratura può fare da controcanto, ma non fornire risposte o soluzioni».

¹¹ «il racconto di secondo grado è stato sfruttato da Ariosto come lo strumento narratologicamente più utile alla natura digressiva del romanzo, che ha permesso di aprire il sipario della trama principale su contesti spaziotemporali illimitati e che ha fatto precipitare sulla scena un popolo di attori e figuranti» (A. Izzo, *Il racconto di secondo grado nel «Furioso»*, «Italianistica», XXXVII, 2008, 3, p. 77).

¹² L'espressione 'luoghi ariosteschi' potrebbe, in taluni casi, risultare impropria, dato che molti spazi del poema discendono dalla tradizione classica o cavalleresca. Per un'esauritiva ricostruzione di questi debiti letterari, si rimanda

regni segnati dallo 'stato d'eccezione' siano incastonati nel presente narrativo del poema e possano, quindi, apparire manchevoli di un tratto peculiare della letteratura distopica (l'ambientazione futura), vale la pena ricordare come nell'*Orlando furioso* risulti «rotta ogni consequenzialità e referenzialità temporale»¹³ e come le vicende ariostesche non siano scandite da un andamento realistico e lineare del tempo.

Obiettivo dell'analisi è rilevare la funzionalità politica ed etica di queste narrazioni, in quanto occasioni di riflessione e proiezione delle ambiguità della società rinascimentale italiana, dilaniata dall'insanabile contraddizione tra la perfezione formale raggiunta dalle arti figurative e letterarie e la crisi politico-economica della penisola, entrata nell'orbita predatoria delle altre potenze europee. Pur costituendo all'apparenza dei laboratori ludici per la sperimentazione di una pluralità di modi e generi letterari e delle sapienti tecniche di 'deviazione', 'differimento', 'dilatazione temporale' sulle quali si sorregge l'intricata tela ordita dal poeta, questi inserti sono portatori di istanze ideologiche ed *engagées* e si configurano come concretizzazioni letterarie del disorientamento di una generazione che «ha fatto i conti con la realtà della servitù»¹⁴ e tenta, faticosamente, «di assimilare le lezioni della storia recente».¹⁵

La gabbia dorata della maga Alcina

Nell'economia del poema, l'isola di Alcina costituisce il primo banco di prova per il travagliato *Bildungsroman* di cui è protagonista Ruggiero¹⁶ ed è il primo «mondo a parte»,¹⁷ senza essere un Altrove.¹⁸ Il lettore ne ha notizia nel canto VI, attraverso il volo che Ruggiero sta compiendo in sella al magico ippogrifo: è proprio il «grande e strano augello» (VI, 18, 1),¹⁹ ancora indomito, a sorvolare le calde acque dell'oceano indiano e a calarsi sulla misteriosa isola, che al primo sguardo appare come il luogo più bello e giocondo che esista, per via di quelle «colte pianure e delicati colli, l'chiare acque, ombrose ripe e prati molli» (VI, 20, 7-8) che costituiscono le prime avvisaglie di una natura eccezionalmente rigogliosa, inserita nell'edenico contesto di un'eterna primavera.

all'intramontabile e monumentale studio di P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975 (ristampa della 2ª ed.).

¹³ G. Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008, p. 201. Sull'originale temporalità ariostesca, cfr. M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.

¹⁴ R. Durling, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, a cura di I. Campeggiani, Pisa, Pacini, 2017, p. 93.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Cfr. S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001², p. 26: «Il personaggio che incarna emblematicamente il differimento con la sua condotta irresoluta, perplessa, sospesa, è, come sappiamo, Ruggiero, un Ercole perennemente al bivio fra fedeltà al suo re o alla sua donna, fra onore e amore, fra Logistilla e Alcina».

¹⁷ C. Lardo, *I mostri dell'«Orlando furioso», specchi della natura umana*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 29.

¹⁸ Cfr. ivi: «L'isola di Alcina [...] Non è l'Altrove, perché l'Altrove, il non luogo, vorrebbe dire che implica una cancellazione. Nel *Furioso* i non luoghi sono nominati e sono quei posti dove vanno a sparire i personaggi che escono di scena: come il Catai, destinazione mai raffigurata di Angelica e Medoro, una volta assolto il loro compito narrativo e venuta meno la loro caratterizzazione esistenziale».

¹⁹ I passi citati dell'*Orlando furioso* sono tratti da L. Ariosto, *Orlando furioso*, nuova ed. a cura di C. Zampese, introduzione e commento di E. Biggi, Milano, Rizzoli, 2012.

Collocata al di là delle leggendarie colonne d'Ercole, tabù ormai infranto nell'epoca cinquecentesca ma ancora fertile terreno di ispirazione poetica, l'isola si configura inizialmente come un paradiso di pace e delizia, consacrato all'ozio e alla «seduzione nell'oblio erotico»;²⁰ un vero e proprio «eden che ci passa e ripassa invano nella fantasia durante la vita difficile»²¹ e nel quale è possibile dismettere l'ingombrante armatura del guerriero per indossare le morbide e sfarzose vesti orientali del languido amante. Da subito, però, gli elementi peculiari del *locus amoenus* si mescolano sapientemente ai tratti tipici del *locus horridus*: dopo il vano racconto ammonitore di Astolfo²² (che fa capolino nel romanzo cavalleresco in una metamorfosi vegetale che non consente di presagire il futuro ruolo cruciale che ricoprirà nella vicenda), le prime immagini che raggiungono Ruggiero sono infatti quelle di una schiera di creature allegoriche con tratti in parte umani e in parte animaleschi, un'orda grottesca munita di destrieri e armi improbabili, a cui fa da contrappunto l'arrivo di due bellissime donne in sella a due bianchi liocorni. Come è stato sottolineato, gli abitanti dell'isola di Alcina «sono creature ibride, fin da subito. Anche la discesa dell'ippogrifo sull'isola, a cerchi concentrici, disegna una spirale dal significato fin troppo scoperto: una *descensio* in un mondo «altro» in cui, altrettanto fin da subito, i conti non tornano».²³

Le seducenti ancelle conducono il futuro marito di Bradamante di fronte a due imponenti e sfarzose porte dorate, corredate da un architrave tempestato di gemme e da colonne in diamante. La strada è, però, tutt'altro che spianata per accedere alla gabbia dorata dominata dall'affascinante maliarda, perché, ancora, l'elemento difforme irrompe con forza nelle vesti di Erifilla, mostruosa gigantessa la quale, insieme a un mastodontico lupo, si pone come ostacolo all'ingresso in quel mondo di subdola voluttà. Abbattuta Erifilla, Ruggiero cade definitivamente nelle trappole insidiose della maga, che gli riserva un'accoglienza regale, esibendo una bellezza inequivocabilmente modulata sul canone stilnovistico-petrarchesco e sull'armoniosa bellezza rinascimentale: Alcina ha infatti una «bionda chioma lunga et annodata» (VII, 11, 3), le guance «misto color di rose e di ligustri» (VII, 11, 6), la fronte «di terso avorio» (VII, 11, 7), «duo negri occhi, anzi duo chiari soli» (VII, 12, 2), «la bocca sparsa di natio cinabro» (VII, 13, 2) abbellita da denti perlacei e da «quel suave riso, l'ch'apre a sua posta in terra il paradiso» (VII, 13, 7-8). L'intero episodio è in effetti attraversato da una fitta filigrana di tessere e *topoi* stilnovistici e petrarcheschi,²⁴ che dialogano a distanza con la tradizione, rifiutando la pedissequa imitazione e rientrando invece nella celebre formula segriana di «allusività scherzosa».²⁵ Scher-

²⁰ S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, cit., p. 100.

²¹ A. Momigliano, *Nell'isola di Alcina*, in A. Baldini (a cura di), *L'Ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto. Letture tenute in Ferrara per il quarto centenario della morte del poeta. Con due messaggi di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1933, p. 297.

²² Il lamento di Astolfo, oltre a costituire un racconto di secondo grado che, come precisato sopra, è un'introduzione imprescindibile a questi mondi 'altri', rappresenta già «un quadro del magico dominio di Alcina: Ruggiero, senza avvedersene, beve già dalle sue parole il dolcissimo veleno della fata ancora lontana» (A. Momigliano, *Nell'isola di Alcina*, cit., p. 303).

²³ C. Lardo, *I mostri dell'«Orlando furioso»*, cit., p. 27.

²⁴ Della questione mi sono occupata più estesamente in un saggio dedicato a *Gli «amorosi detti» del regno magico di Alcina*, contenuto nel volume a cura di A. Chiarelli, T. Artico, «*Al suon de' mormoranti carmi. Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*», Manziana (RM), Vecchiarelli, 2019, pp. 3-19.

²⁵ C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966, p. 57.

zosa sì, ma finalizzata a un distanziamento critico da quel codice che è, altresì, il codice della poesia cortigiana rinascimentale e il codice con il quale Ariosto confeziona l'edizione bembiana del poema. È dunque inevitabile che tra i passatempi dilettevoli e inebrianti dell'isola compaia anche l'intrattenimento poetico, attraverso la lettura dei versi degli autori antichi:

Non vi mancava chi, cantando, dire
d'amor sapesse gaudii e passioni,
o con invenzioni e poesie
rappresentasse grate fantasie.
[VII, 19, 5-8]

Spesso in conviti, e sempre stanno in feste,
in giostre, in lotte, in scene, in bagno, in danza.
Or presso ai fonti, all'ombre de' poggietti,
leggon d'antiqui gli amorosi detti;
[VII, 31, 5-8]

Come ha rilevato Laura Giannetti Ruggiero, «In queste ottave, ed in altri luoghi dell'episodio di Alcina, si fa menzione per la prima volta, in ordine di tempo nel poema, della letteratura e della poesia, connotandole negativamente, come un diversivo cui dedicarsi in momenti di ozio».²⁶

L'antenato dei duchi ferraresi si trova così imbrigliato in un «regno dei contrari»,²⁷ dove «nessuna cosa è quello che sembra»,²⁸ poiché i suoi segni si rifanno a un alfabeto indecifrabile, primo fra tutti quello che riguarda la natura edenica dell'isola, che non ha in realtà nulla di naturale, essendo il frutto degli incantesimi di Alcina sugli uomini adescati e caduti nella sua invisibile rete. Nel mondo dipinto nei canti VI-VII, il mostruoso è la norma e il naturale è mostruoso, dato che la natura è, nella sostanza, un mausoleo delle vittime della maga. Come osserva Cristiana Lardo,

Sull'isola c'è una concentrazione di figure fantastiche di gran lunga superiore a tutti gli altri luoghi del poema: diversissime tra loro, all'insegna della *variatio*, tutte accomunate però dalla caratteristica di essere autonome e non direttamente dipendenti dalle magie di Alcina. Sono creature mostruose *vere*, non opera di finzione. La magia si esercita in altri elementi naturali: le piante, gli animali, che sappiamo essere gli amanti della maga trasformati in «fonti, fere, legni e sassi». Mentre i mostri vivono di vita propria.²⁹

In questo universo rovesciato di segno, Ruggiero perde ogni capacità di discernimento, *in primis* quella di distinguere il vero dal falso³⁰ e di rimanere ancorato alla sua identità di virile ed eroico guerriero, promesso sposo e «ceppo vecchio» (I, 4, 4) di una dinastia prestigiosa. Il

²⁶ L. Giannetti Ruggiero, *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'«Orlando furioso»*, «Italice», LXXVIII, 2001, 2, p. 162.

²⁷ C. Lardo, *I mostri dell'«Orlando furioso»*, cit., p. 42.

²⁸ Ivi, p. 38.

²⁹ Ivi, p. 34.

³⁰ È il narratore stesso a chiosare la descrizione delle porte della città con un ammonimento sull'illusorietà di questa sfarzosa visione: «O vero o falso ch'all'occhio risponda, l non è cosa più bella o più gioconda» (VI, 71, 7-8).

paladino si abbandona così a un estatico e ottenebrante turbinio di piaceri sensuali e carnali, candidando da subito la propria «contrastata *paideia* umanistica»³¹ a parabola più dinamica e frastagliata dell'opera.

Nel finale dell'episodio, questo *locus amoenus* insolitamente popolato di mostri e inganni acquista definitivamente lo statuto di *locus horridus*: grazie alla mediazione della maga Melissa e agli effetti dell'anello magico, Ruggiero si risveglia dal torpore abbacinante che lo teneva prigioniero può conoscere la reale apparenza di questo «regno effeminato e molle» (VII, 48, 3) e della creatura che lo sovrintende.

Pallido, crespo e macilente avea
 Alcina il viso, il crin raro e canuto:
 sua statura a sei palmi non giungea:
 ogni dente di bocca era caduto;
 che più d'Ecuba e più de la Cumea,
 et avea più d'ogn'altra mai vivuto.
 [VII, 73, 1-6]

Se prima Alcina sembrava essere l'essenza stessa della bellezza angelicata, ora è degradata a grottesca caricatura delle maghe odissiache e della donna-angelo, ottenendo il colorito epiteto di «puttana vecchia» (VII, 79, 6) e il grammo paragone con un frutto maturo che viene riposto da un fanciullo, dimenticato in un anfratto e rinvenuto quando ormai è «putrido e guasto» (VII, 71, 6). Ruggiero può salvarsi solo interiorizzando le regole di quel mondo, ossia fingendo, simulando e dissimulando: se all'inizio dell'episodio si ostina a rimanere abbarbicato ai dettami cortesi (combatte l'improbabile corazzata di mostri solo con la spada e ripudiando l'ausilio di strumenti magici, che pure avrebbe, «perché virtude usar volse, e non frodo» [VI, 67, 8]),³² nella conclusione ricorre sia alla simulazione e alla messinscena, fingendosi ancora vittima degli incantesimi dell'isola per potersi riappropriare delle armi con il pretesto di testare la propria prestanza fisica, sia alla magia, servendosi dello scudo incantato di Atlante e dell'imprescindibile aiuto della maga Melissa, la quale, a sua volta, si era presentata a Ruggiero con un artificio, camuffandosi sotto le mentite spoglie di Atlante.

Attraverso le vicissitudini descritte in quello che, secondo l'impressione restituita durante l'atterraggio dell'ippogrifo, appare inizialmente come «il più gentil paese»³³ (VI, 20, 4) che si sia mai visto, Ariosto compie una significativa profanazione e dissacrazione del codice stilnovistico-petrarchesco, quasi a prefigurare quanto avverrà nei canti centrali, quando il 'petrarchista' Orlando si troverà vittima inerme di un'assunzione acritica e ostinata di quello stesso codice che è, beffardamente, anche la 'lingua' con la quale Medoro trasfigura poeticamente il

³¹ S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, cit., p. 100.

³² Cfr. D. Del Corno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973, p. 103: «Per l'Ariosto la guerra è divenuta realtà quotidiana, chiave di lettura, per analogia o per opposizione, della guerra tra Cristiani e Saraceni. Non è più possibile l'atteggiamento divertito e indifferente del Boiardo e di altri nei confronti della lancia meravigliosa: nell'«Orlando furioso» la fedeltà all'antica tradizione di condanna alle armi incantate si carica di tutta la dolorosa esperienza contemporanea».

³³ L'aggettivazione non è priva di implicazioni poetiche e culturali, vista l'alta occorrenza di 'gentil' e derivati nell'episodio. Cfr. S. Trovato, *Gli «amorosi detti» del regno magico di Alcina*, cit., p. 9.

suo idillio amoroso con Angelica. Inoltre, com'è suggerito dal proemio del canto VIII, il narratore si serve dell'episodio per osservare, con biasimo, come il mondo, da intendersi come il tangibile mondo a lui contemporaneo, sia popolato di incantatori e incantatrici che, «cangiando i visi lor» (VIII, 1, 4) e «con simulazion, menzogne e frodi» (VIII, 1, 7), ingannano il prossimo e legano a sé i cuori altrui. Un po' come avviene a corte, quel sistema di adulazioni, inganni e frodi con cui Ariosto inaugura l'*indignatio* civile delle *Satire*, contrapponendo l'immagine del proprio «viso aperto e non con fraude» (*Sat.* I, 21)³⁴ a quella di chi, con ipocrita piaggeria, «con tutto il viso applaude» (*Sat.* I, 17) il proprio protettore.³⁵ Non è, infine, superfluo segnalare l'origine dell'impero ingannevole di Alcina, fondato sull'usurpazione mossa ai danni della sorella Logistilla, la cui rocca corredata di specchi è invece espressione di un buongoverno basato sull'autocoscienza e sulla ragione.

Cimosco e l'inganno' della guerra meccanica

Distopia *sui generis*, in quanto rappresentazione anacronistica di un futuro che costituisce però il presente storico-politico di Ariosto e manifesta interferenza della concreta esperienza cinquecentesca nella fiaba d'ambientazione medievale, è il regno di Cimosco, dove è custodita l'arma avveniristica che segna il racconto orrorifico dei travagli dell'infelice Olimpia. L'episodio costituisce uno dei più celebri inserti della terza e ultima edizione del poema e potrebbe celare una complementarità con un'altra addizione della terza edizione, quella, cioè, riferita alla celebrazione dell'impero universale di Carlo V:

Ma forse l'«addizione» in cui, attraverso la favola si reca nella trama narrativa un nuovo severo giudizio sulla realtà contemporanea, espresso (e ciò è particolarmente significativo) con un diretto intervento del narrante, non è collocato a caso pochi canti prima della «addizione» encomiastica delle scoperte e della monarchia di Carlo V (xv, 18-36): la dolorosa denuncia della realtà e la speranzosa utopica celebrazione dell'impero garante della pace e della giustizia si rivelano due motivi complementari, a specchio di un perentorio alternarsi in quegli anni drammatici di contrastanti e sconcertanti esperienze politiche e militari.³⁶

Se la giunta relativa a Carlo V si pone dunque come l'utopica figurazione di un impero di pace e giustizia guidato da un sovrano saggio e giusto, l'inserto su Cimosco è la distopica rappresentazione di un 'principato nuovo'³⁷ e di un re «prepotente e superbo [che] si fa forte di un'arma micidiale, l'arma del futuro, destinata a trasformare le guerre in carneficine e a metter fine alle gentili imprese della cavalleria».³⁸

³⁴ L'edizione di riferimento delle *Satire* è L. Ariosto, *Satire*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987.

³⁵ Nei canti lunari, i poeti cortigiani che si sperticano in adulazioni poetiche sono apostrofati con la corrosiva espressione di «cicale scoppiate» (xxxiv, 77, 7). Cfr. S. Trovato, *Le cicale scoppiate, i cigni e l'alta meraviglia: la scrittura secondo Ariosto*, in F. Bianco, J. Spička (a cura di), *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 51-60.

³⁶ M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, p. 316.

³⁷ La definizione emerge in un passo di virgiliana memoria del canto IX, quando è descritto l'arrivo di Orlando a Dordrecht, la città in cui è trincerato Cimosco e in cui il paladino trova «di molta gente armata in su la porta; l si perché sempre, ma più quando è nuova, l seco ogni signoria sospetto porta» (IX, 61, 2-4).

³⁸ I. Calvino, «*Orlando furioso*» di Ludovico Ariosto raccontato da I.C., cit., p. 76.

L'archibugio fa la propria comparsa nel canto IX, quando una tempesta e un uomo canuto spingono Orlando in soccorso della figlia ormai orfana del conte d'Olanda. La donna, vestita a lutto e unica custode di un palazzo interamente addobbato di nero, spiega a Orlando come l'amore per lo straniero Bireno le abbia rivolto contro l'ira del re di Frisa Cimosco, che, per opportunismo politico, l'avrebbe voluta dare in sposa al figlio Arbante. Il rifiuto categorico di Olimpia dà inizio alla guerra che «tutto il sangue mio cacciò sotterra» (IX, 27, 8), grazie a «un ferro bugio, lungo da dua braccia, l dentro a cui polve et una palla caccia» (IX, 28, 7-8). Tramite il monologo afflitto e atterrito della contessa, Ariosto presenta l'arma da fuoco al lettore come se si trattasse di un oggetto sconosciuto e magico, al pari dello scudo abbagliante di Atlante o del corno assordante di Astolfo:

Col fuoco dietro ove la canna è chiusa,
 tocca un spiraglio che si vede a pena;
 a guisa che toccare il medico usa
 dove è bisogno d'allacciar la vena:
 onde vien con tal suon la palla esclusa,
 che si può dir che tuona e che balena;
 né men che soglia il fulmine ove passa,
 ciò che tocca arde, abatte, apre e fracassa.
 [IX, 29]

È significativo che nell'ottava successiva, nella quale il lungo racconto di Olimpia assume i contorni di un film *splatter* ante litteram,³⁹ l'antenato del moderno fucile sia additato come un 'inganno' («Pose due volte il nostro campo in rotta l con questo inganno, e i miei fratelli uccise» [IX, 30, 1-2]). Come già il regno di Alcina, anche quello presieduto da Cimosco è dominato dalla frode, perché il re frisone ha avviato una guerra inevitabilmente impari, vinta grazie al disonorevole artificio di un «fulmine terrestre» (IX, 66, 5) capace di scagliare proiettili infuocati e di prevalere su qualsivoglia possanza cavalleresca.

Orlando può immediatamente riscattarsi dall'indecoro abbandono dell'accampamento carolingio in favore della propria tribolattissima inchiesta amorosa, mettendo «la sua spada l e l'usato valor» (IX, 58, 3-4) al servizio di questa ardita impresa, volta a ristabilire l'onorevole codice della cavalleria e ad allontanare lo spettro della riprovevole guerra meccanica. Dopo essersi difeso dagli intrighi di Cimosco, che prevedibilmente, dato che «né virtù né cortesia l conobbe mai, drizzò tutto il suo intento l alla fraude, all'inganno, al tradimento» (IX, 63, 6-8) tendendogli un agguato alle spalle, il cavalier d'Anglante fende la testa del re fuggiasco, libera Bireno dalla sua prigionia e getta l'archibugio in fondo al mare, con una dura apostrofe di biasimo:

O maledetto, o abominoso ordigno,
 che fabricato nel tartareo fondo
 fosti per man di Belzebù maligno
 che ruinar per te disegnò il mondo,
 all'inferno, onde uscisti, ti rasigno.
 [IX, 91, 1-5]

³⁹ Si veda anche l'ottava 41, dove è contenuto il cruento dettaglio della gola di Arbante segata da Olimpia.

Attraverso un espediente ucronico, il nipote di Carlo Magno sembra dunque salvare la storia futura dall'incubo delle armi da fuoco: l'archibugio è stato seppellito in un fondale marino e l'umanità si potrà così salvare dalle brutture della guerra meccanica. La *cortezia* della letteratura ha apparentemente trionfato sull'abbrutimento della Storia. Ma (ed è proprio questa la congiunzione avversativa con cui è rotto l'utopico incanto) il ripiegamento consolatorio ha breve durata e trova, poco oltre, una brutale smentita: il canto XI chiarisce come Orlando non abbia affatto corretto le storture della Storia, dato che la macchina maledetta verrà rinvenuta da un negromante e portata tra gli alemanni, che ne diffonderanno l'uso, rendendo vano il valore individuale e senza onore il mestiere delle armi. Nel passo in questione, è lo stesso Ariosto a prendere la parola, per una lunga e violentissima requisitoria contro le degradazioni belliche contemporanee:

Ma poco *ci* giovò: che 'l nimico empio
de l'umana natura, il qual del telo
fu l'inventor, ch'ebbe da quel l'esempio,
ch'apre le nubi e in terra vien dal cielo;
con quasi non minor di quello scempio
che ci diè quando Eva ingannò col melo,
lo fece ritrovar da un negromante,
al tempo de' nostri avi, o poco inante.

La machina infernal, di più di cento
passi d'acqua ove ste' ascosa molt'anni,
al sommo tratta per incantamento,
prima portata fu tra gli Alamanni;
li quali uno et un altro esperimento
facendone, e il demonio a' nostri danni
assuttigliando lor via più la mente,
ne ritrovaro l'uso finalmente.

[...]

Come trovasti, o scelerata e brutta
invenzion, mai loco in uman core?
Per te la militar gloria è distrutta,
per te il mestier de l'arme è senza onore;
per te è il valore e la virtù ridutta,
che spesso par del buono il rio migliore:
non più la gagliardia, non più l'ardire
per te può in campo al paragon venire.

Per te son giti et anderan sotterra
tanti signori e cavallieri tanti,
prima che sia finita *questa guerra*,
che 'l mondo, *ma più Italia*, ha messo in pianti;
che s'io v'ho detto, il detto mio non erra,
che ben fu il più crudele e il più di quanti
mai furo al mondo ingegni empii e maligni,
ch'imaginò sì abominosi ordigni.
[XI, 22-23; 26-27]

Gli elementi messi in rilievo dal corsivo evidenziano come, nella finzione romanzesca, abbiano fatto irruzione l'orrore e la scelleratezza dei fatti d'armi cinquecenteschi, per il tramite di una veemente intemerata scopertamente antimilitarista e con sottese implicazioni antienciomistiche.⁴⁰

Significativamente, l'autore si sofferma sulle pratiche moderne dell'assemblaggio, della riproduzione in serie delle armi da fuoco e della mercificazione della guerra, i caratteri forse più sinistri che affiorano nella distopia di Cimosco. La possibilità della riproducibilità tecnica di armi che, invece, nel mondo vagheggiato dalla tradizione canterina sono così uniche da vantare addirittura una nomina propria e la conversione del nobile cavaliere a soldato prezolato sono infatti oggetto di polemica in due sferzanti ottave:

Italia e Francia e tutte l'altre bande
del mondo han poi la crudele arte appresa.
Alcuno il bronzo in cave forme spande,
che liquefatto ha la fornace accesa;
bugia altri il ferro; e chi picciol, chi grande
il vaso forma, che più e meno pesa:
e qual bombarda e qual nomina scoppio,
qual semplice cannon, qual cannon doppio;

qual sagra, qual falcon, qual colubrina
sento nomar, come al suo autor più agrada;
che 'l ferro spezza, e i marmi apre e ruina,
e ovunque passa si fa dar la strada.
Rendi, miser soldato, alla fucina
pur tutte l'arme c'hai, fin alla spada;
e in spalla un scoppio o un arcobugio prendi;
che senza, io so, non toccherai stipendi.
[XI, 24-25]

L'episodio dell'archibugio va dunque letto all'interno di quel copioso filone cinquecentesco di riflessione sulle lettere abbruttite dalle armi dopo l'*annus horribilis* del 1494, quando la discesa in Italia del re di Francia Carlo VIII diede inizio alla campagna di guerre e saccheggi che acquistò il nome di 'guerre d'Italia'. Il riferimento alle traversie belliche rinascimentali non è isolato e trova un riscontro anche in altre sezioni del *Furioso*: si citano, a titolo esemplificativo, le pitture della rocca di Tristano (XXXIII, 5-64),⁴¹ opere del mago Merlino che vi ha voluto raffigurare le future guerre dei francesi in Italia, e l'invettiva contro le «famelice, inique e fiere ar-

⁴⁰ Si rimanda al commento di L. Ballerini, *Orlando contro Cimosco: divagazioni sulle armi bianche (o quasi)*, in S. Parmiggiani (a cura di), *L'Orlando furioso. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2014, pp. 136-137: «Osserviamo, innanzitutto, quel cambiamento repentino nell'assegnazione del destinatario del discorso. Si passa dal "tu" della prosopopea con cui Ariosto si rivolge all'arma da fuoco [...] a un "voi" che designa il suo uditorio, e quindi, *in primis*, quel cardinale Ippolito cui il poema è dedicato e che, guarda caso, è fratello del duca Alfonso, secondo, in ordine di tempo, *padrone* dell'Ariosto e uno dei più rinomati gettatori di armi da fuoco di tutto il Rinascimento, e non per interposta persona, avendo lui stesso nozioni non raccogliatrici di quell'arte».

⁴¹ Curiosamente, anche in questo caso si tratta di una 'gionta' dell'edizione del 1532.

pie» (XXXIV, 1, 1), allegoria per gli invasori stranieri che hanno infranto la pace della penisola, grazie anche alla connivenza colpevole dei principi italiani.

Le tirannie della 'querelle des femmes'

La dialettica utopico-distopica è funzionale anche alla *querelle des femmes*, tema cardine del poema e snodo fondamentale del dibattito culturale dell'Europa rinascimentale. Tre sono principalmente le narrazioni distopiche nelle quali si concretizza la riflessione di genere ariostesca: l'isola di Ebuda (VIII, X, XI), la città delle femmine omicide (XIX-XX) e l'iniquo regno del tiranno Marganorre (XXXVII).

L'isola di Ebuda sorge nel freddo mare del Nord ed è stanziata sotto un cielo nel quale echeggiano ogni giorno «l'angoscie, i pianti, i gridi, l'alta querela» (VIII, 66, 1,2): qui, infatti, per effetto di una sanguinosa leggenda assurda a legge indiscussa del lido, «le belle donne e delicate | son per vivanda a un marin mostro date» (XI, 28, 7-8).

Ebuda è da subito «un posto dissonante e cubistico, Ebuda è il rovesciamento dell'isola di Alcina. E se l'avventura di Ruggiero dalla maga ha presieduto quasi tre canti, l'isola del nord non è da meno: le protagoniste vittime sono due, Angelica prima e poi Olimpia. Ancora una volta dislocazioni dal centro, come ogni mostro, in periferia, e ancora una volta trovato per caso». ⁴² La maledizione che l'ha fatta ribattezzare 'Isola del Pianto' affonda le proprie radici nel tempo indeterminato del mito: la figlia bellissima di un antico re dell'isola venne sedotta dal dio marino Proteo e condannata a morte dal padre, che volle punire brutalmente la giovane per il figlio illegittimo che portava in grembo. Proteo, indignato per l'oltraggio subito, decise di rifarsi sull'intera popolazione di quella terra addestrandolo il suo gregge marino per seminarvi vendetta e rovina. Su consiglio dell'oracolo, il popolo decise di ritualizzare un orrendo sacrificio di giovinette, le cui nude bellezze venivano esposte pubblicamente su una rupe rivolta al mare, nella speranza che prima o poi il dio marino venisse compensato della bellezza perduta e placasse la propria ira. Ma il dio, eternamente insoddisfatto, le lasciava quotidianamente divorare da un'orca rimasta presso la foce. I corsari dell'isola avevano il compito di esplorare nuove terre per procacciarsi delle prede straniere, così da sottrarre le donne autoctone dalle fameliche fauci del mostro. Il narratore non esclude che il mito possa servire a giustificazione di questo «empio olocausto» (VIII, 59, 4):

O vera o falsa che fosse la cosa⁴³
di Proteo (ch'io non so che me ne dica),
servosse in quella terra, con tal chiosa,
contra le donne un'empia lege antica:
che di lor carne l'orca monstuosa
che viene ogni dì al lito, si notrica.
[VIII, 58, 1-6]

⁴² C. Lardo, *I mostri dell'«Orlando furioso»*, cit., p. 91.

⁴³ Si rimanda, per la somiglianza dell'espressione, a n. 30.

Nella chiusura dell'ottava si può comprendere come la barbara usanza di Ebuda vada inserita nella polemica ariostesca sulla condizione sociale della donna: «Ben ch'esser donna sia in tutte le bande | danno e sciagura, quivi era pur grande» (VIII, 58, 7-8). Nel *Furioso*, l'isola di Ebuda è teatro di due episodi, secondo una duplicazione prospettica che costituisce uno dei tanti espedienti ariosteschi per riflettere sulla varietà dei casi umani. Il primo suggella la sfortunata catena di eventi che vede protagonista Angelica: sfuggita alle mire di Sacripante e al patetico tentativo d'assalto dell'eremita, la principessa del Catai viene rapita dai corsari e rinchiusa in una grotta, in attesa di essere sacrificata. La raggiunge, mentre è legata allo scoglio ed è esposta all'orca, il fortuito volo di Ruggiero sull'ippogrifo: il pagano, seppur reduce dal cammino espiatorio verso la rocca di Logistilla, imbandisce un salvataggio non propriamente eroico, dato che, oltre a non uccidere il cetaceo e a ricorrere ancora agli espedienti magici dell'ippogrifo, dello scudo e dell'anello, si infiamma d'amore per Angelica e la conduce in un boschetto per brutalizzarla. Più edificante sarà invece l'addizione del '32 che riguarda Orlando: venuto a conoscenza della turpe legge da un'anonima donzella incontrata nel canto VIII, teme per la vita della donna amata e vi ritrova invece Olimpia, abbandonata da Bireno su un'isola deserta e rinvenuta durante il quotidiano setacciamento degli abitanti dell'isola. Come già per l'archibugio, di cui la duplicazione della vicenda di Ebuda rappresenta la continuazione, l'intervento del signor d'Anglante punta dritto alla radice del problema e rimedia all'arrendevolezza lassista di Ruggiero: munito di fune e àncora, il paladino blocca le fauci dell'orca entrandovi con una barchetta e fendendo nella sua gola dei decisi colpi di spada, fino a trascinarla, esangue e morente, sulla riva; mette in fuga Proteo e le altre divinità marine; affronta poi il linciaggio degli abitanti che, temendo ulteriori ritorsioni da parte del dio marino ed essendo ormai assuefatti dall'empia legge che li governa, difendono il regime sacrificale e gli si scagliano contro; libera Olimpia e la riscatta dall'abbandono subito dandola in sposa a Oberto, re d'Irlanda. Anche in questo caso, i piani temporali sono confusi e ambigui: «Quella di Orlando che trascina l'orca insanguinata verso la spiaggia è una visione che annulla e confonde le distanze temporali («le antique storie») e il labile confine che passa tra mito e storia («o vere o false»). Orlando *ora* ha ucciso il mostro e Proteo *ora* si infuria addolorato».⁴⁴

Al pari di quella di Ebuda, la dissonante storia delle femmine omicide affonda le proprie radici nel mito, in particolare nel leggendario esodo da Troia, e, come Ebuda, scaturisce da una vendetta, anche se a istituirla non è stato un dio marino, ma un gruppuscolo di donne sedotte e abbandonate.

Come nell'episodio sulle armi da fuoco, è per effetto di una violenta tempesta⁴⁵ che la narrazione ariostesca irrompe ad Alessandretta, ed è un racconto esterno, seguito da un ulteriore resoconto interno, a introdurla all'aspra legge di un dispotico matriarcato, che prevede la condanna a morte o la riduzione in schiavitù per chiunque non riesca a battere in campo dieci uomini e a sposare dieci donne. Astolfo, in compagnia di Marfisa, Aquilante e Grifone, vuole tentare l'impresa, che non si profila tra le più semplici: il gruppo si vede infatti venire incontro

⁴⁴ C. Lardo, *I mostri dell'«Orlando furioso»*, cit., p. 109.

⁴⁵ Per un'analisi puntuale delle implicazioni simboliche della tempesta in questione, cfr. le pagine iniziali di G. Bárberi Squarotti, *Le donne al potere: lo Stato secondo Machiavelli*, in *Le donne al potere e altre interpretazioni*. Boccaccio e Ariosto, San Cesario (LE), Manni, 2011, pp. 7-48.

una galea di seimila donne armate di archi, mentre il resto del porto viene circondato per impedire ogni tentativo di fuga. Poiché accettano la sfida lanciata dalla più anziana di queste, i cavalieri attraversano la città e possono così toccare con mano il sovvertimento dei tradizionali ruoli di genere inscritto in quel luogo, dato che le donne cavalcano e armeggiano in piazza mentre gli uomini, in proporzione del dieci per cento, sono intenti alle occupazioni domestiche e ai lavori forzati nei campi:

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

Tutti gli altri alla spola, all'aco, al fuso,
al pettine et all'aspo sono intenti,
con vesti feminil che vanno giuso
insin al piè che gli fa molli e lenti.
Si tengono in catena alcuni ad uso
d'arar la terra o di guardar gli armenti.
Son pochi i maschi, e non son ben, per mille
femine, cento, fra cittadi e ville.
[XIX, 71-72]

Sebbene si tratti di un regno perpetuato attraverso l'imposizione violenta di leggi efferate e inedite, la città delle femmine omicide «ha un ordinamento coerente, ragionevole nel suo intrinseco orrore, nella sua crudeltà. C'è del metodo»,⁴⁶ tanto da sembrare «un'eseemplificazione della crudeltà necessaria per il consolidamento dello Stato nuovo, come nel *Principe* dice Machiavelli».⁴⁷ Non a caso, la città ha «l'impostazione dell'urbanistica ideale tipicamente rinascimentale»⁴⁸ e, a riprova della sua longevità, si rivela inespugnabile anche per i valorosi paladini carolingi: il piano ordito con Guidon Selvaggio, un cugino di Astolfo rinvenuto provvidenzialmente nel campo, fallisce; la ciurma non riesce a sterminare la popolazione femminile e a distruggere la città e dovrà accontentarsi della salvezza grazie al prodigioso corno magico di Astolfo, che mette in fuga e fa disperdere le «armigere femine» (XIX, 76, 7).

Il canto XXXVII è invece dedicato alle iniquità del sovrano Marganorre, una calcolata inversione del regime delle donne omicide. L'abietto sovrano (quasi un calco di Cimosco⁴⁹ e,

⁴⁶ Ivi, p. 18.

⁴⁷ Ivi, p. 30.

⁴⁸ Ivi, p. 20. Il dettaglio può suggerire come, anche negli episodi di ascendenza classica (l'antefatto della vicenda delle femmine omicide si rifà al mito greco di Lemno), Ariosto mantenga sempre uno sguardo vigile sulla realtà storico-culturale cinquecentesca.

⁴⁹ Per le analogie tra Marganorre e Cimosco e per il ruolo antitetico svolto rispetto alla società capitanata dalle bellicose donne, si rimanda all'esauritivo commento in nota di Bigi nell'edizione del *Furioso*. Cfr. n.d.c. 3, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1193.

come lui, frutto di un'addizione dell'ultima edizione), in seguito alla perdita dei due figli a causa di amori non contraccambiati e inutilmente perseguiti con l'uso della forza, instaura un regno misogino, che esclude le donne dalla comunità e le strappa dagli affetti familiari di mariti e figli, relegandole in un borgo al confine delle sue terre. Alle malcapitate straniere è riservato il trattamento più barbaro, perché queste sono punite con la fustigazione e con il taglio della gonna e, se accompagnate da un cavaliere, vanno incontro a morte certa. La dittatura misogina ha delle drammatiche ripercussioni anche sulla compagine maschile, dato che la vicinanza femminile implicherebbe la confisca delle armi, la prigionia e, per chi è graziato, il solenne giuramento, sull'ostia dell'Eucarestia, di odio eterno verso le donne.

Anche la dittatura maschilista di Marganorre, come già la torva usanza di Ebuda, si manifesta agli ignari visitatori attraverso gli accorati lamenti e pianti che echeggiano in una valle antistante. Bradamante, Marfisa e Ruggiero vi approdano fortuitamente, odono le affezioni di cui è carica l'aria e osservano l'insolito spettacolo di tre donne sedute a terra nell'impacciato tentativo di celare la loro parziale nudità. Dopo aver riconosciuto in una delle offese Ullania, la messaggera della regina d'Islanda già incontrata da Bradamante nella rocca di Tristano, apprendono i raccapriccianti dettagli di questo antesignano di *Handmaid's Tale* per il tramite del minuzioso racconto di un'anonima donna del borgo, la quale chiarisce come il signore di quelle terre sia stato «sempre crudel, sempre inumano e fiero; l ma tenne un tempo il cor maligno ascosto» (XXXVII, 44, 6-7) e poté scoprirsi solo quando le vite dei figli furono prematuramente stroncate. Come osserva Bárberi Squarotti, in prima battuta «la vicenda che sta per essere raccontata è assolutamente nuova, straordinaria, imprevedibile, mai accaduta in precedenza»,⁵⁰ poiché «Lo scorciamento delle gonne di Ullania e delle damigelle è al di fuori di ogni precedente notizia e avvenimento. È una novità nell'infinita varietà dei casi umani»⁵¹ ed è, infatti, apostrofata da Ariosto come «spettacolo enorme» (XXXVII, 28, 1), ossia, in senso etimologico, fuori da ogni norma. Una riflessione di Ullania riporta però il fatto «nella "norma" narrativa, anche se spunta a tratti qualche eccesso fra il folle e il sadico»:⁵² la messaggera della regina d'Islanda denuncia «una certa sfiducia nei costumi del continente, dove è giunta dall'Isola Perduta, verificando il fatto che lì, dove pure re Carlo regna, possono capitare azioni così efferate e vergognose».⁵³

I tre protagonisti dell'episodio decidono di sovvertire l'ordine vigente, catturando Marganorre e instaurando una società matriarcale, nella quale il governo del borgo sia ceduto alla compagine femminile e nella quale possano essere ospitati soltanto uomini amici del sesso femminile. La nuova legge instaurata è affissa a quella stessa colonna dove prima troneggiava quella di Marganorre ed è esibita insieme alle armi del tiranno abbattuto. «Marfisa fa porre sulla colonna la nuova e utopica norma del tutto opposta a quella ignominiosa e crudele che il tiranno aveva imposto»⁵⁴ e si pone «garante dell'osservanza della nuova costituzione»,⁵⁵ pro-

⁵⁰ G. Bárberi Squarotti, *Lo Stato ideale secondo le donne virtuose*, cit., p. 52.

⁵¹ Ivi, p. 55.

⁵² Ivi, p. 57.

⁵³ Ivi, pp. 56-57.

⁵⁴ Ivi, p. 79.

⁵⁵ Ivi.

mettendo di tornare di lì a un anno per verificare l'effettiva attuazione del neonato codice. La *querelle des femmes* si conclude con un'impossibile utopia, quello delle donne al potere, in un'epoca in cui ancora, come denuncia a più riprese Ariosto, le donne non possono nemmeno figurare nei libri di storia e sono schiacciate da secolari vessazioni.

Va precisato che l'utopia non è priva di note dissonanti, visto che la folla – sudditi e vittime, compresa Ullania – infierisce sul tiranno abbattuto, facendo scempio del suo corpo e gettandolo da un'alta torre, all'insegna di un regolamento dei conti che ricorda il livore delle femmine omicide. La specularità dei due episodi è comunque sancita già dai rispettivi proemi (XX, 1-3; XXXVII, 1-24), nei quali Ariosto lamenta la parzialità di una storiografia interamente votata alla rappresentazione maschile e che, per invidia, esclude le donne e ne tace meriti, talenti, virtù. Secondo Zatti, queste narrazioni sarebbero dunque delle drammatizzazioni letterali di quanto espresso metaforicamente nel proemio. Il tiranno misogino, in particolare, come gli scrittori invidiosi, «rimuove la virtù delle donne e fa dell'«immondo» femminile uno spettacolo pubblico. Gli scrittori sono, in poche parole, altrettanti Marganorre». ⁵⁶ Marganorre è forse il più *smisurato* dei dittatori ariosteschi e la sua parabola rappresenta l'acme e il sigillo degli incubi politici dell'autore del poema: smisurate sono le sevizie inflitte alle damigelle; smisurato e gratuito è il sadismo della seminudità imposta alle straniere; smisurato è il furore del tiranno («'l rio signor vaneggia | in furor tanto» [XXXVII, 40, 7-8]); smisurata è la sua forza fisica (ch'aggiunto al mal voler gli ha la natura | una possanza fuor d'umana sorte. | Il corpo suo di gigantea statura, | è più che di cent'altri insieme forte» [XXXVII, 41, 3-6]); smisurato è il terrore suscitato nei sudditi («'l populo ha di lui quella paura | che maggior aver può l'uom de la morte» [XXXVII, 41, 1-2]). Si può notare come, anche in questo regno iniquo, Ariosto insista sulla connivenza colpevole dei sudditi, dato che parte del potere del tracotante sovrano si fonda proprio sugli accoliti che lo sostengono – «che sempre notte e giorno | si trova più di mille uomini intorno» (XXXVII, 84, 7-8) – e che poi, con furia cieca e con la stessa foga eccessiva del tiranno, gli si rivoltano contro quando ormai la dittatura è stata abbattuta:

che quella gente, oltre al timor ch'avea
che più faccia Marfisa che non dica,
ch'uccider tutti et abbruciar volea,
di Marganorre affatto era nimica
e de la legge sua crudele e rea.
Ma 'l populo facea come i più fanno,
ch'ubbidiscon più a quei che più in odio hanno.
[XXXVII, 104, 2-8]

Le 'zone grigie' del poema

La rappresentazione della 'zona grigia' su cui si sorreggono sistemi politicamente disfunzionali è una costante nell'immaginazione distopica ariostesca e sembra anticipare le peculiari-

⁵⁶ S. Zatti, *Leggere l'«Orlando furioso»*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 152.

tà delle distopie politiche contemporanee: i regni descritti sono tutti esempi di malgoverno suggellati da leggi aliene al buon senso e sorretti da fiancheggiatori dai ruoli più o meno attivi.

Non sono, dunque, casuali le insistenze sulla funzione gregaria della massa informe delle creature mostruose che tenta di arrestare la fuga di Ruggiero dall'isola di Alcina, o quella dei sudditi di Olimpia, che la consegnano al turpe Cimosco. Non sono meno corresponsabili del regime che subiscono gli abitanti di Ebuda, che, sotto scacco dei capricci di Proteo, istituzionalizzano un'orrenda caccia di delicate giovinette e vorrebbero poi rifarsi su Orlando per propiziarsi le divinità marine, o gli sgherri di Marganorre, che assecondano le depravazioni sadiche del loro sovrano. E anche la moltitudine delle femmine omicide ha il proprio concorso di colpe, avendo ereditato e perpetuato in armi un rovesciamento dell'ordine sociale innaturale quanto quello di Marganorre. Se, come sottolinea Franca Janowski, un «indicatore dell'incidenza del paradigma utopico nel poema ariostesco è l'importanza attribuita al motivo dell'autocoscienza»,⁵⁷ che è un'istanza imprescindibile dei progetti utopici di ogni epoca, specularmente, un indicatore della presenza del paradigma distopico nell'opera sarebbe proprio la dissoluzione del sé, che nel *Furioso* equivale a «perdere quanto di umano ci contraddistingue, rinunciare all'esercizio della ragione, abdicare all'equilibrio e al discernimento, rendersi preda della passione ossessiva, smisurata».⁵⁸ Questi inserti apparentemente accessori si configurano dunque come specchi e spauracchi della crisi cinquecentesca, come rappresentazioni simboliche di «una consapevolezza spregiudicata dell'insanabile contrasto tra il mondo ideale che pur l'Ariosto continua a vagheggiare e la dura lezione della realtà effettuale».⁵⁹

⁵⁷ F. Janowski, *Mondo immaginario e immagine del mondo. Utopia e allegoria nel «Furioso»*, «Horizonte», IX, 2005, p. 94. Si rimanda anche a P. Gervasi, «*Orlando furioso: il poema della coscienza*», «Doppiozero», 19 settembre 2016.

⁵⁸ N. Bonazzi, *Dall'inferno del reale all'utopia della letteratura. Il «Furioso» tra la terra e la luna*, «Griseldaonline», XIV, 2014, 1.

⁵⁹ E. Bigi, *Introduzione*, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 30.