

## «Sia Marganorre esempio di chi regna» Catastrofe, tirannia e misoginia nel XXXVII canto dell'«Orlando furioso»

Ottavia Branchina

Pubblicato: 28 luglio 2021

### *Abstract*

A double catastrophe is narrated in the XXXVII canto of *Orlando furioso*. The first calamity, unleashed by the tragic death of both Marganorre's sons, is of an individual sort; yet it reveals an 'apocalyptic' trait, since it unveils the tyrant's cruel, barbaric and ferocious nature. The second catastrophe, which is a consequence of the former, involves the masses: while exercising a tyrannical power, Marganorre imposes a cruel and misogynistic law, that forces women to leave their men and to live with the fear of death. However, in the world of *Furioso* sins are never unpunished: while heroes take actions in order to reverse (more than re-establish) the *status quo*, the crowd is encouraged to avenge. Behind the fictional world and the plan to celebrate women, Marganorre's dark episode, with its catastrophes, shows a disturbing aspect that goes beyond fiction and encourages reflection.

Nel XXXVII canto dell'*Orlando furioso* viene narrata una doppia catastrofe. La prima, scatenata dalla tragica perdita dei figli, si colloca sul piano della vicenda personale di Marganorre, eppure assume un valore 'apocalittico' nel momento in cui 'svela' la natura crudele e bestiale del «barbaro» tiranno. Il secondo disastro, che è una conseguenza del primo, ha dimensioni collettive: esercitando un potere tirannico, Marganorre impone una legge crudele e misogina che separa le donne dai loro uomini, costringendole a vivere nel terrore della morte. Tuttavia, nel mondo del *Furioso* le colpe non restano impunte a lungo: mentre gli eroi intervengono per capovolgere, più che ristabilire, l'ordine costituito, il popolo è chiamato a vendicarsi e a fare scempio del proprio carnefice. Dietro la finzione narrativa e il disegno di celebrare le donne, la vicenda di Marganorre, tra le più cupe del poema, con le sue catastrofi, mostra un lato perturbante che va ben oltre la finzione e invita alla riflessione.

**Parole chiave:** catastrofe; Marganorre; misoginia; «Orlando furioso»; tirannia.

**Ottavia Branchina:** Università degli Studi di Catania  
✉ [ottavia.branchina@phd.unict.it](mailto:ottavia.branchina@phd.unict.it)

È dottoranda in Scienze dell'Interpretazione. Si occupa di indagare il fenomeno delle novelle nei poemi cavallereschi di Boiardo, Cieco da Ferrara e Ariosto, in una prospettiva di storia delle forme e poetica immamente al testo. I primi risultati della sua ricerca sono apparsi di recente, con il titolo *Le novelle dell'«Orlando furioso» e il multiverso della narrazione*, sulla rivista «[Arnovit](#)» (v, 2020).

Il suono misterioso di un pianto, a conclusione del XXXVI canto, aveva suscitato l'attenzione di Bradamante, Marfisa e Ruggiero e la curiosità del lettore.<sup>1</sup> La soluzione dell'enigma è però differita al canto successivo, quando, dopo un lungo proemio dedicato alle donne, l'autore riprende le fila del racconto e torna a narrare delle guerriere e di Ruggiero intenti a individuare la fonte del pianto seguendone il suono, che si fa sempre più chiaro. A questo punto la percezione uditiva lascia spazio a quella visiva: le guerriere e Ruggiero si imbattono in tre donne, tra le quali Ullania già nota a Bradamante, «che fin all'ombelico ha lor gonne | scorciate non so chi poco cortese».<sup>2</sup> L'atto dello scorciare le vesti, peraltro usanza desunta dalla realtà storica,<sup>3</sup> si qualifica immediatamente come contrario al codice cortese e preannuncia già lo scontro con un 'barbaro', ma non lascia ancora presagire la tragedia. Lo spettacolo è «enorme e disonesto»: le donne, accovacciate a terra con le gambe disposte in modo da nascondere le nudità, evocano l'immagine di Erittonio dai piedi di serpente. In questo particolare e nella sproporzione tra figurante alto (Erittonio) e figurato vile (la nudità delle donne) della similitudine erudita, Veronica Copello rintraccia una rara nota ironica.<sup>4</sup> Ma, sotto la superficie del sorriso, la similitudine introduce nel testo un elemento perturbante, in virtù del quale le donne stesse assumono, per un breve istante, sembianze ofidiche. Ullania racconta di essere stata aggredita da una «ria gente» nei pressi di un castello poco distante. Tanto è sufficiente per indurre le donne e Ruggiero a mettersi in viaggio e vendicare l'offesa, tuttavia il sopraggiungere della sera li convince ad alloggiare presso un villaggio vicino. Qui la compagnia trova ottima ospitalità, ma resta colpita dal fatto che tra tante donne «faccia non v'apparia d'un uomo solo» (XXXVII, 35, 8).

Evocando un altro episodio mitologico, quello delle donne di Lemno, che fecero strage dei loro uomini, Ariosto fa cadere sul villaggio l'ombra di una minaccia. Il mito delle donne di Lemno aveva, infatti, già fornito il materiale narrativo per l'ideazione dell'episodio delle femmine omicide dell'isola di Alessandria, contro le quali si era già scontrata Marfisa assieme ad Astolfo, Grifone, Aquilante e Sansonetto (canti XVIII-XX). Il ricordo di questo eccesso doveva essere ancora vivo nella memoria della guerriera, ma il narratore sceglie di seguire il punto di vista di Ruggiero, attraverso il cui sguardo, maschile, viene filtrata la realtà. Nella sua reazione

<sup>1</sup> Una modalità tipica delle chiuse di canto è quella dell'evento che entra nel campo percettivo dell'eroe. Cfr. M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, p. 24.

<sup>2</sup> Tutte le citazioni dall'*Orlando furioso* sono tratte da L. Ariosto, *Orlando furioso*, ed. a cura di C. Zampese, commento di E. Bigi, Rizzoli, 2020<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Per l'usanza delle vesti, cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, 2<sup>a</sup> ed. corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900, pp. 483-484.

<sup>4</sup> V. Copello, *L'elaborazione delle similitudini nell'«Orlando furioso»: i canti XXXVII e XLVI*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2012, 1-2, pp. 77-96: 81. Per la contaminazione della fonte ovidiana con quella boccacciana nell'ottava 28, cfr. ivi, pp. 79-81. Sul frammento autografo del XXXVII canto e sull'analisi delle varianti redazionali cfr. anche E. Carrara, *Marganorre*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, IX, 1940, 3, pp. 155-182. Sull'immagine fallica associata ai piedi di Erittonio, cfr. A. Ascoli, *Il segreto di Erittonio: poetica e politica sessuale nel canto XXXVII dell'«Orlando furioso»*, in S. Zatti (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Pisa, Pacini Fazzi, 1998, pp. 53-76. Secondo Elissa Weaver, tuttavia, l'interpretazione fallica dei piedi di Erittonio è possibile, ma non ovvia come ritiene Ascoli. E. Weaver, *Canto XXXVII*, in G. Baldassarri, M. Praloran (dir. da), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, vol. II a cura A. Izzo, F. Tomasi, Firenze, Galluzzo, 2018, pp. 367-384: 375 n. 17.

di stupore, Ruggiero è significativamente assimilato a Giasone, avversario delle donne di Lemno: «Non più a Iason» né «agli Argonauti che venian con lui» fecero meraviglia le donne che uccisero i mariti, di quanto il villaggio ne fece a «Ruggier quivi, e chi con Ruggier era» (XXXVII, 36). Che si tratti di un nuovo caso di femmine omicide, sembra quasi voler suggerire il narratore. D'altra parte, non è un mistero che Ariosto, introducendo questo canto nell'edizione del 1532, abbia voluto costruire una corrispondenza con l'episodio delle Amazzoni di Alessandria.<sup>5</sup> Ma quest'ipotesi altamente perturbante è scongiurata dalla scoperta che le mogli, le madri e le figlie del villaggio amano i loro uomini, dai quali si trovano separate a causa dell'esilio cui sono state costrette, e che l'autore della tragedia ha il volto di un uomo.

Questa che forse è meraviglia a voi,  
che tante donne senza uomini siamo,  
è grave e intolerabil pena a noi,  
che qui bandite misere viviamo.  
E perché il duro esilio più ci annoi,  
padri, figli e mariti, che sì amiamo,  
aspro e lungo divorzio da noi fanno,  
come piace al crudel nostro tiranno.  
[XXXVII, 38]

Gli indizi di minaccia che, probabilmente a causa del ricordo della società di Alessandria, erano stati assegnati inizialmente al mondo femminile, conducono invece al mondo maschile.

Cinque ottave precedono la dichiarazione di identità del crudele tiranno, finendo per creare un effetto di *suspense* che contribuisce a rendere la figura dell'uomo ancora più temibile.

Marganor il fellon (così si chiama  
il signore, il tiran di quel castello),  
del qual Nerone, o s'altri è che ch'abbia fama  
di crudeltà, non fu più iniquo e fello,  
il sangue uman, ma 'l femminil più brama,  
che 'l lupo non lo brama de l'agnello.  
[XXXVII, 43, 1-6]

Marganorre è un flagello che si è abbattuto sulla comunità generando terrore, sconvolgendone la quotidianità, distruggendo le secolari strutture sociali e familiari. La sua folle ira non è rivolta solo contro le sue suddite ma contro l'intero genere femminile. E se alle donne del villaggio, per intercessione degli uomini del popolo, ha concesso, dopo averne sterminate alcu-

<sup>5</sup> La funzione delle giunte, come è stato più volte rilevato dalla critica, è quella di riequilibrare i rapporti di forza tra singoli personaggi o sistemi di personaggi: dopo l'esempio di eccesso femminile, serviva un esempio di eccesso maschile. Cfr. S. Zatti, *Il cosmo, la corte, il poema: il sistema delle corrispondenze* (1989), in *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Milano, Le-dizioni, 2018<sup>2</sup>, p. 127-171: 159-160; A. Casadei, *I poeti e la questione delle donne (canto XXXVII)*, in *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, p. 95-103. Per i mutamenti intervenuti sull'asse sintagmatico e paradigmatico del racconto, cfr. G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 143-144 e 156-167.

ne, la grazia dell'esilio, è ben più crudele con le straniere, per le quali la punizione è la morte. Di fronte a tanta follia, «non è chi 'l correggia»

che 'l populo ha di lui quella paura  
che maggior aver può l'uom de la morte;  
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, 40, 8; 41, 1-6]

Un orrore per certi versi distopico, degno degli scenari immaginati dalla Atwood, aleggia su tutto il canto, il quale, non a caso, è il più cupo tra le giunte del 1532. L'ironia, qui del tutto assente, come ha più volte rilevato la critica, non interviene a smorzare in un sorriso il potenziale perturbante che scaturisce dalle immagini mitiche di Erittonio e delle donne di Lemno, né occulta l'ambiguità sprigionata dalla soluzione dell'episodio.

Bradamante, Marfisa e Ruggiero non possono che declinare l'invito dell'anonima donna del villaggio a fuggire e abbandonare la regione per mettersi in salvo dalla folle ira di Marganorre. È loro compito scacciare il tiranno e vendicare le offese. Ma prima di gettarsi a piene mani nell'azione, le guerriere e il paladino desiderano conoscere le ragioni del furore di Marganorre. Una richiesta che introduce una frequente modalità di presentazione del racconto analettico di tipo metadiegetico, ma risponde anche all'esigenza di sondare l'orizzonte morale delle azioni e quello delle passioni estreme che inducono uomini e donne a cadere vittime della follia.<sup>6</sup> Così ha inizio «il conto intero» o la novella di Marganorre.<sup>7</sup>

Vi fu un tempo, racconta la narratrice, in cui il signore del castello, che pur era «sempre crudel, sempre inumano e fiero», seppe nascondere «il cor maligno e ascoso» dietro l'amore per i suoi due figli, Tanacro e Cilandro, i quali erano «schivi l di crudeltate e degli altri atti vili» (XXXVII, 45, 4-6). Nel mondo 'pre-apocalittico' di Marganorre, grazie ai figli, «le cortesie», «i bei costumi» e le «opere gentili» abbondavano e «le donne e i cavallier» erano i benvenuti. Ma una potente forza, foriera di catastrofe, era in agguato. Se solo Tanacro e Cilandro, racconta la narratrice, non si fossero dati «in preda» al desiderio amoroso, non sarebbero andati incontro al disastro. La forza calamitosa di Amore è tale da traviare gli uomini e trascinarli «al labirinto et al camin d'errore» (XXXVII, 47, 7). Ma non solo. Come un virus Amore è capace di contaminare persone e azioni: a causa di Amore, quanto di buono Tanacro e Cilandro avevano fatto «restò *contaminato* e brutto a un tratto» (47, 8). Il primo a cadere nella trappola di Amore è Cilandro: invaghitosi della moglie di un forestiero, pianifica l'imboscata e il rapimento, salvo perdere poi la vita nello scontro. Non è ancora passato un anno da questo inci-

<sup>6</sup> Sulla teoria delle passioni estreme e sul nesso esistente tra 'appetito', 'ragionamento' e 'soverchio' nella letteratura medievale e rinascimentale cfr. E. Menetti, *Introduzione alle passioni estreme: Boiardo, Bembo e la teoria degli affetti*, «Griseldaonline», XVIII, 2019, 1, pp. 1-8; Doi 10.6092/issn.1721-4777/9635.

<sup>7</sup> Per un discorso sulla metadiegesi e sulle novelle nel *Furioso*, cfr. A. Izzo, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in Id. (a cura di), «D'im parlar ne l'altro». *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Ets, 2013, pp. 113-140; A. Franceschetti, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, 1989, pp. 805-841.

dente che anche Tanacro si innamora di una donna estremamente bella e degna di virtù ma sposata, Drusilla: «Tosto s'estingue in lui, non pur si scema | quella virtù su che solea star sorto» (XXXVII, 54, 5-6). Ancora una volta la via intrapresa dal giovane per ottenere quanto sperato passa attraverso il tradimento e l'omicidio. Morto il marito per mano di Tanacro, Drusilla si getta giù da una sponda scoscesa pur di rimanergli fedele, eppure non muore, «ma con la testa | rotta rimase, e tutta fiacca e pesta» (XXXVII, 56, 7-8).<sup>8</sup> A Tanacro non resta che portarla al castello per curarla. Ogni giorno il giovane le professa amore, ne chiede il perdono e giura di fare ammenda. Ma Drusilla, costante nel suo odio per Tanacro quanto nel suo amore per il defunto marito, pianifica già la vendetta assieme alla propria morte: «[...] se vuol far quanto disegna, è forza | che simuli, et occulte insidie tenda» (XXXVII, 59, 3-4). Si tratta di uno di quei casi in cui la menzogna e l'inganno sono giustificati dal poeta, conscio della difficoltà delle relazioni e della pericolosità di un mondo in cui tutti mentono e si fingono altro per ottenere ciò che desiderano. Così, era giustificata Bradamante a ingannare Brunello, il padre degli inganni.<sup>9</sup> Il simulare, afferma infatti Ariosto nel proemio del IV canto, benché sia generalmente indizio di una mente malvagia («mala mente indici»), «[...] si truova pur in molte cose e molte | aver fatti evidenti benefici, | e danni e biasmi e morti aver già tolte» (IV, 1, 3-8). D'altra parte, «[...] non conversiam sempre con gli amici | in questa assai più oscura che serena | vita mortal, tutta d'invidia piena» (IV, 1, 6-8). Questa frode è necessaria come lo era stata quella di Olimpia nel IX canto, poiché «solo il simular può dare aita» (IX, 36). Ciononostante, come ha acutamente rilevato Francesco Ferretti, dalla descrizione di queste due frodi emerge un *quantum* di orrore che è reso più evidente dall'assenza di ironia.<sup>10</sup> Sono le azioni e l'abile messa in scena di Drusilla, accompagnata dall'esplosione finale della rabbia e dell'odio, a parlare da sé. La donna finge amore e si mostra lieta di contrarre matrimonio, ma chiede che questo venga celebrato secondo la tradizione della sua patria: la vedova che intende sposarsi deve placare l'anima del defunto marito celebrando uffici e messe. Tanacro accetta e intanto Drusilla chiede alla cameriera di preparare un potente veleno. Il giorno delle nozze è giunto: la bara di Olindro è disposta su due colonne, il popolo è accorso ad assistere e, fra tutti, Marganorre appare «lieto [...] più de l'usato», in compagnia del figlio (XXXVII, 68, 7). Dopo aver bevuto «quanto al suo decoro | si conveniva, e potea far l'effetto» (XXXVII, 69, 5-6), Drusilla passa il nappo avvelenato allo sposo, che ne trangugia il contenuto con ingordigia. Infine questi fa per abbracciare la moglie, ma ne è respinto: «Or quivi il dolce stile e mansueto | in lei si cangia e quella gran bonaccia» (XXXVII, 70, 3-4). La donna abbassa la maschera, manifesta il suo odio per Tanacro e confessa di avere avvelenato il calice. Le sue parole sono terribili:

Io vo' per le mie man ch'ora tu muoia:  
questo è stato venen, se tu nol sai.

<sup>8</sup> Weaver segnala che le modalità del tentato suicidio di Drusilla recuperano quelle della moglie di Rossiglione in *Dec.* IV, 9. Cfr. E. Weaver, *Canto XXXVII*, cit., p. 381. Significativo anche l'elemento della comune sepoltura che le guerriere daranno ai legittimi sposi.

<sup>9</sup> «Simula anch'ella; e così far conviene | con esso lui di finzioni padre» (IV, 3, 1-2).

<sup>10</sup> «L'orrore congenito ad azioni moralmente inquietanti come queste assume un rilievo che il narratore del '16 avrebbe cercato di smussare o di filtrare con l'ironia». F. Ferretti, *Menzogna e inganno nel «Furioso»*, «Versants», LIX, 2012, pp. 85-109; 108; Doi 10.5169/seals-323596.

Ben mi duol c'hai troppo onorato boia,  
 che troppo lieve e facil morte fai;  
 che mani e pene io non so sì nefande,  
 che fosson pari al tuo peccato grande.  
 [XXXVII, 71, 3-8]

Drusilla ha pianificato di offrire in dono, davanti all'altare sul quale è innalzata la spoglia del marito, la vita di Tanacro. Un vero e proprio sacrificio umano, compiuto per mezzo del veleno mescolato al vino benedetto («fu col toscò il vino benedetto» XXXVII, 69, 2), si compie nel tempio di Dio. Un letale *black humor* sembra aver preso il posto dell'usuale ironia, finendo per parodiare, capovolgendola, la simbologia cristiana nel tentativo di creare un vero orrore.<sup>11</sup> Drusilla chiede alle «sante esequie» del marito l'intercessione presso Dio affinché la propria anima venga accolta in Paradiso (XXXVII, 69, 1). Ma il «Signor» al quale si rivolge non ha certo le fattezze e le caratteristiche del Dio cristiano: è, a tutti gli effetti, un dio pagano della guerra, un dio che concede l'accesso all'Aldilà solo a chi porta con sé doni e offerte. E Drusilla è pronta a offrire le «spoglie opime» di un grande nemico: quale merito maggiore?<sup>12</sup>

Questa vittima, Olindro, in tua vendetta  
 col buon voler de la tua moglie accetta;  
 et impetra per me dal Signor nostro  
 grazia, ch'in paradiso oggi io sia teco.  
 Se ti dirà che senza merito al vostro  
 regno anima non vien, di' ch'io l'ho meco;  
 che di questo empio e scelerato mostro  
 le spoglie opime al santo tempio arreo.  
 E che meriti esser puon maggior di questi,  
 spenger sì brutte e abominose pesti?  
 [XXXVII, 73, 7-8; 74]

Lieta in volto, e preceduta da Tanacro, la donna «finì il parlare insieme con la vita» (XXXVII, 75, 1).

Drusilla, in effetti, si staglia sulla scena e ne occupa lo spazio come indiscussa protagonista della novella: la sua, non a caso, è l'unica voce che domina l'intero racconto. Marganorre fino all'ottava 76 non è che una presenza silenziosa, a stento nominata, che osserva l'accadere degli eventi dall'esterno. Ma, morti i figli e morta Drusilla, l'uomo torna ora a occupare il centro della narrazione.

La scena è, sulle prime, pietosa: Marganorre, sconvolto, tiene il corpo esanime del figlio tra le braccia. «[...] Fu per morir con lui», racconta la narratrice, a causa del «grave duolo | ch'alla sprovvista lo trafisse» (XXXVII, 76, 3-4). Presto realizza di essere rimasto solo: «Duo n'ebbe un tempo, or si ritrova solo: | due femine a quel termine l'han spinto. | La morte a l'un da l'una fu causata; | e l'altra all'altro di sua man l'ha data» (76, 5-8).

<sup>11</sup> Sul «travisamento grottesco» della simbologia cristiana cfr. A. Ascoli, *Il segreto di Erittonio...*, cit., pp. 62-63.

<sup>12</sup> Per il personaggio di Drusilla, Ariosto ha tratto ispirazione dalla Camma di Plutarco, la cui conoscenza è mediata dalla lettura del *De re uxoria* di Barbaro e del III libro del *Cortegiano*. Cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit. pp. 521-526. Per il riuso del nome a partire da Livia Drusilla, moglie di Augusto, cfr. A. Ascoli, *Il segreto di Erittonio...*, cit., p. 63.

Duplicando l'errore dei due fratelli persino nelle modalità di esecuzione dell'inganno, l'autore iscrive il destino di Tanacro e Cilandro all'interno della stessa sfortunata parabola di vita. In tal modo la tragicità dell'esperienza personale dei due giovani si somma alla percezione dell'ineluttabile: la morte di Cilandro prediceva già quella di Tanacro; viceversa, con l'avveramento della morte di Tanacro, anche quella di Cilandro assume il senso della fatalità. Marganorre, che non è in grado di rintracciare la responsabilità dei figli nell'accaduto, ma riesce solo a cogliere il fattore esterno e fatale che ne aveva accomunato la vicenda, proprio in virtù del meccanismo della duplicazione trae la conclusione generale per cui le donne sono la causa della tragedia. Come tanti altri personaggi del *Furioso*, anche Marganorre di fronte alla disgrazia resta vittima di una distorsione cognitiva di tipo ipergeneralizzante.<sup>13</sup>

L'anonima narratrice, per conto di Ariosto, coglie tutti i segnali del trauma, descrivendo una vera e propria fenomenologia della catastrofe psicologica.<sup>14</sup> «Amor, pietà, sdegno, dolore et ira, l disio di morte e di vendetta insieme» (77, 1-2): il climax restituisce lo spettacolo di un dramma delle passioni che si agita nell'animo di Marganorre. È questo il momento in cui si spezza il delicato ingranaggio che preserva la distanza tra ragione e follia. Folle e bestiale, Marganorre cerca Drusilla per sfogare la sua vendetta, ma la trova già morta e allora si scaglia sul corpo esanime.

Qual serpe che ne l'asta ch'alla sabbia  
la tenga fissa, indarno i denti metta;  
o qual mastin ch'al ciottolo che gli abbia  
gittato il viandante, corra in fretta,  
e morda invano con stizza e con rabbia,  
né se ne voglia andar senza vendetta:  
tal Marganor d'ogni mastin, d'ogni angue  
via più crudel, fa contra il corpo esangue.  
E poi che per stracciarlo e farne scempio  
non si sfoga il fellon né disacerba,  
vien fra le donne di che è pieno il tempio,  
né più l'una de l'altra ci riserba;  
ma di noi fa col brando crudo et empio  
quel che fa con la falce il villan d'erba.  
Non vi fu alcun ripar, ch'in un momento  
trenta n'uccise, e ne ferì ben cento.  
[xxxvii, 78-79]

Tra l'orrore generale, le donne e gli uomini che ne hanno la possibilità si riversano fuori dalla chiesa, nella speranza di lasciarsi quel «pazzo impeto» alle spalle. Marganorre è a un tempo

<sup>13</sup> Cfr., sull'argomento, G. Lo Iacono, *Introduzione alla psicoterapia del Disturbo Post-traumatico di Stress/DPTS*, «Cognitivismo clinico», II, 2005, 2, pp. 171-194.

<sup>14</sup> Per quanto di 'psicologia' sia concesso parlare. Benché nel *Furioso* siano assenti ritratti interiori a tutto tondo, è tuttavia innegabile «la sensibilità di Ariosto per la psicologia umana», la quale emerge nelle reazioni e negli atteggiamenti dei personaggi di fronte a determinate situazioni. C. Rivoletti, *Latenza manifesta e ironia romanzesca. Narratore e psicologia dei personaggi nell'«Orlando furioso» e nel Settecento tedesco*, in A. Barbieri, E. Gregori (a cura di) *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Padova, Esedra, 2016, pp. 145-157: 146.

vittima della tragedia e flagello. Nell'esatto momento in cui la sua ferocia si riversa sulla folla, la catastrofe assume proporzioni collettive e 'apocalittiche'. Il tiranno è, finalmente, sottratto alla simulazione: la sua natura feroce e bestiale è 'svelata' sul piano del narrato dalle azioni del personaggio, ma anche, a livello della narrazione, dall'introduzione di similitudini tratte dal mondo animale. Carlo Delcorno ha evidenziato la funzione per nulla ornamentale del bestiario ariostesco, il cui immaginario «tende sempre a connotare più o meno esplicitamente, una situazione morale, un atteggiamento psicologico».<sup>15</sup> In questi versi la stizza della serpe e il desiderio di vendetta del mastino restituiscono la condizione psicologica di Marganorre ritratto in preda alla furia omicida, ma colto anche nella frustrazione che deriva dalla consapevolezza di non poter togliere la vita a Drusilla. Sfogandosi sul corpo esanime, allora, appare persino più feroce di questi animali. Il paragone con il serpente, inoltre, concorre a riprendere e capovolgere quello delle donne con Erittonio, rivelando che l'unico 'mostro' è Marganorre. La forza portentosa, la gigantesca statura e la natura bestiale, in parte ofidica, in parte licantropa, lo rendono a tutti gli effetti un *monstrum*, un flagello giunto a portare il caos tra il popolo. Natura anche licantropa perché nelle ottave precedenti la narratrice aveva paragonato la brama di sangue di Marganorre a quella del lupo («il sangue uman, ma 'l feminil più brama, | che 'l lupo non lo brama de l'agnello» XXXVII, 43, 6).<sup>16</sup>

Andrea Moudarres ricorda che il lupo è animale associato alla figura del tiranno tanto nella tradizione classica quanto in quella biblica. In particolare lo studioso, che, interessato a identificare nel Sé uno dei tanti volti assunti dal nemico nell'epica rinascimentale, avvia la sua riflessione riprendendo la concezione platonica dell'armonia dell'anima, rintraccia la presenza dell'animale nella *Repubblica* di Platone (*Rep.* 565d-566a): «Traditionally presented as an archetype of ferociousness and voracity (not least of all in the first canto of Dante's *Commedy*), the wolf seems a well suited analogue for Plato's mad tyrant».<sup>17</sup> L'archetipo andrebbe reperito nel mito di Lycaone, ricordato dallo stesso Platone nella *Repubblica* (ma narrato anche da Ovidio in *Met.* I, 233-235), il tiranno che, avendo tentato, nella sua infinita tracotanza, di servire al padre degli dèi carne umana, era stato trasformato in un lupo. Secondo Moudarres, la metamorfosi di Lycaone in lupo rende letterale («literalizes») la crudeltà e l'appetito per il potere. Vorace e feroce come un lupo è anche Marganorre, oltre che 'barbaro' («[...] qui ci ha mandato il *barbaro* in confine [...]»; XXXVII, 39, 3). In generale, come ha rilevato Alessandra Villa, «nell'ambito della *factio* narrativa, l'accezione più negativa di 'barbaro' si applica a coloro che sono crudeli in particolare nei confronti delle donne [...]». Utilizzato come sinonimo di «inumano», «ignobile», «crudele» e antinomo di «nobile» e «cortese», il termine spetta a quanti in-

<sup>15</sup> C. Delcorno, *La tradizione dell'«exemplum» nell'«Orlando furioso»*, in «Giornale storico di letteratura italiana», LXXXIX, 1972, 468, pp. 550-564: 553.

<sup>16</sup> Veronica Copello considera 'formulare', cioè ad alta ripetizione nella tradizione letteraria e canterina, la similitudine del lupo che brama il sangue dell'agnello. V. Copello, *L'elaborazione delle similitudini...*, cit., p. 78. Ciò a conferma del fatto che, secondo Delcorno, la conoscenza da parte di Ariosto del bestiario e delle funzioni attribuite agli animali dalla tradizione didascalica-moralistica possa essere stata filtrata dalla tradizione narrativa in ottave. C. Delcorno, *La tradizione dell'«exemplum» nell'«Orlando furioso»*, cit., p. 555.

<sup>17</sup> A. Moudarres, *The Enemy as the Self: Madness and Tyranny in Ariosto's «Orlando Furioso»*, in *The Enemy in Italian Renaissance Epic. Images of Hostility from Dante to Tasso*, Newark, University of Delaware Press, 2019, pp. 75-104: 85.

frangono il codice etico cavalleresco.<sup>18</sup> Ha quindi senso che nell'immaginario di Ariosto i tratti della licanropia e della barbarie si richiamino a vicenda. Significativamente, nel XIV canto si verifica una co-occorrenza di questi due lemmi. Alessandra Villa nota giustamente che la barbarie attribuita a Mandricardo, mentre osserva Orlando combattere sotto le mura di Parigi, è messa in relazione con la «strana» e «immensa» invidia del pagano per le stragi compiute dal paladino.<sup>19</sup> Ma a rendere l'ottava 37 degna di nota, quanto meno in questa sede, è il fatto che, per qualificare la natura della strana invidia del 'barbaro' affamato di stragi, l'autore introduca la similitudine del lupo e del mastino: «Come *lupo* o *mastin* ch'ultimo giugne | al bue lasciato morto da' villani, | che truova sol le corna, l'ossa e l'ugne, | del resto son sfamati augelli e cani; | riguarda invano il teschio che non ugne: | [...] | così fa il *crudel barbaro* in que' piani» (XIV, 37, 1- 6).

Serpe, mastino, lupo: la percezione della bestialità di questo personaggio è accresciuta dal rilievo assegnato alla brama (l'appetito) di sangue e alla sfera olfattiva. Marganorre è, infatti, persino incapace di sostenere l'odore del sesso femminile: «Nimico è sì costui del nostro nome, | che non ci vuol, più ch'io vi dico, appresso, | né ch'a noi venga alcun de' nostri, come | l'odor l'ammorbi del femineo sesso» (XXXVII, 40, 1-4). Si coglie quell'attenzione, tipica di Ariosto, per il dettaglio psicologico: Marganorre non odia solamente il genere femminile, ma prova un disprezzo che rasenta il disgusto. E, proprio come un animale, sembra affidarsi all'olfatto, dunque all'istinto, per individuare la minaccia. È assodato che, dal punto di vista evolucionistico, una delle principali funzioni del disgusto, negli animali quanto negli esseri umani, sia quella di prevenire il contatto con agenti patogeni pericolosi. In considerazione di ciò, il termine adoperato dalla narratrice per definire il malessere di Marganorre nei confronti del «femineo sesso» ha la facoltà di illuminare la trama delle segrete corrispondenze che prendono forma nella mente del personaggio. Di fatto, nell'immaginario di Marganorre tutte le donne appaiono nocive, contagiose, mortali: un vero 'morbo'. Sfortunatamente, Marganorre è dotato del potere di modellare a suo piacimento le sorti della società. Questa, dopo lo scoppio della catastrofe in chiesa, versa nel caos e, quindi, deve essere ricostruita. A questo punto, il processo che conduce alla definizione del nuovo ordine è lineare: se la donna (non Amore, come invece sottolineava la narratrice) è una malattia contagiosa, l'unica misura da prendere per salvare tanto se stesso quanto il genere maschile dal rischio della morte (una morte che è del corpo ma anche della ragione) passa per la separazione. Nell'ambito della psicologia clinica e cognitiva è stata d'altra parte rilevata l'esistenza di una sotterranea connessione tra l'elevata predisposizione al disgusto, l'inclinazione all'ordine e la propensione alla definizione di strutture sociopolitiche conservatrici altamente organizzate.<sup>20</sup> A ben vedere, è proprio il disprezzo

<sup>18</sup> A. Villa, *Variazioni sull'idea di barbarie nell'«Orlando furioso»*, «Chroniques italiennes», s. web, 2011, 19, pp. 1-20: 4-6. Ma Matteo Di Gesù individua un'ulteriore occorrenza del termine, apparentemente trascurata dalla studiosa, che «non presenta ambiguità esegetiche»: nel XI canto 'barbari' vale per 'stranieri', si riferisce alle truppe mercenarie non autoctone e possiede un'evidente valenza spregiativa. M. Di Gesù, *L'«Orlando furioso», l'Italia (e i Turchi). Note su identità, alterità, conflitti*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 78-79. Sulla relazione tra follia e barbarie in contrapposizione ai valori della *humanitas*, cfr. anche M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 265-274.

<sup>19</sup> A. Villa, *Variazioni sull'idea di barbarie...*, cit., p. 6 n. 7.

<sup>20</sup> Cfr. X. Xu et al., *An orderly personality partially explains the link between trait disgust and political conservatism*, «Cognition and Emotion», 2019, pp. 1-14: 4; Doi 10.1080/02699931.2019.1627292 («We suggest that the desire to maintain or-

(quell'odio tanto simile al disgusto) a guidare Marganorre verso la progettazione di una società strutturata sul principio della separazione tra i sessi.

Se questi sono i presupposti, la legge che sancisce l'atto di nascita del mondo nuovo di Marganorre non può che portare il segno della follia e dell'ingiustizia.

Ogni donna che trovin ne la valle,  
 la legge vuol (ch'alcuna pur vi cade)  
 che percuotan con vimini alle spalle,  
 e la faccian sgombrar queste contrade:  
 ma scorciar prima i panni, e mostrar falle  
 quel che Natura asconde et Onestade;  
 e s'alcuna vi va, ch'armata scorta  
 abbia di cavallier, vi resta morta.  
 Quelle c'hanno per scorta di cavallieri,  
 son da questo nimico di pietade,  
 come vittime, tratte ai cimiteri  
 dei morti figli, e di sua man scannate.  
 Leva con ignominia arme e destrieri,  
 e poi caccia in prigion chi l'ha guidate.  
 [XXXVII, 83; 84, 1-6]

Non è certo questo l'unico caso di legge iniqua nel poema. Quello del rapporto tra legge e giustizia è, infatti, un tema centrale e complesso nel *Furioso*.<sup>21</sup> Anche la legge scozzese, aspramente criticata da Rinaldo nel IV canto, era formulata ai danni delle donne e, in particolare, della loro libertà sentimentale (forse a protezione dei diritti dell'uomo sulla legittima discendenza). In questi episodi e in altri simili (è il caso della Rocca di Tristano, delle Femmine omicide e dell'isola di Ebuda) la legge crudele è quanto rimane di una tradizione logora, non più percepita come vitale o necessaria, o è il risultato di un potere corrotto. In entrambi i casi gli eroi «della transizione» e gli eroi vendicatori intervengono per incoraggiare il rinnovamento (o, per lo meno, la riflessione) e contrastare la corruzione.<sup>22</sup>

Esorcizzato il perturbante femminile ed escluse le donne dalle strutture sociali, trasformati gli uomini in 'odiatori seriali' del «femmineo sesso», imponendo loro un giuramento d'odio eterno «su l'ostia sacra» (XXXVII, 85, 1-4), e ridotto il popolo intero al silenzio per la paura, Marganorre ha ottenuto una riformazione completa della società. Universo femminile e maschile sono adesso inconciliabili, al riparo dal rischio della 'contaminazione'.

Simili erano stati gli effetti dell'unica legge del poema imposta ai danni del genere maschile sulla società dell'isola di Alessandria. Anche in quel caso era richiesto il sacrificio, sull'altare della Vendetta, degli uomini che approdavano su quelle terre. Analogamente, il perturbante

der that is motivated by trait disgust may extend beyond the physical environment to maintaining an orderly social environment. This may lead to the endorsement of ideologies that emphasise societal structure and order. [...] Orderliness may predispose people to lean toward ideologies that favour the strengthening of organised (or traditional) social structures.»).

<sup>21</sup> Per ciò che concerne la complessità e la centralità della legge nel *Furioso*, cfr. S. Jossa, *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'«aspra legge di Scozia» («Orlando Furioso» IV-VI)*, «Chroniques italiennes», s. web, 2011, 19, pp. 1-20: 7-8.

<sup>22</sup> Secondo Stefano Jossa (ivi, p. 2), «eroe della transizione» è Rinaldo, espressione del passaggio dal vecchio mondo dei cavalieri e della tradizione bretone a quello ideato e auspicato da Ariosto con il suo poema.

maschile era stato allontanato, salvo poi reintrodurlo, per consentire alla comunità di sopravvivere nel tempo, attraverso modalità che ne permettessero l'assoggettamento e il controllo. Assieme, i due episodi descrivono dei mondi paralleli, per certi versi distopici, caratterizzati dall'esistenza di microcosmi sociali in cui l'ipotetica guerra tra i sessi è stata vinta ora dagli uomini, ora dalle donne.

La rappresentazione delle donne e il dibattito sulle loro virtù e sul loro ruolo nella società, conosciuto come *Querelle des femmes*, occupano uno spazio centrale nel *Furioso*. Non di rado il narratore, che pur occasionalmente si abbandona a qualche invettiva contro di esse (XXIX, 73-74), interviene direttamente in difesa delle donne, scagliandosi contro i propri personaggi o dialogando a distanza con la tradizione letteraria del tempo. Ma l'operazione più originale consiste nell'aver saputo narrativizzare i termini opposti della *Querelle des femmes*, inscrivendoli nell'intreccio in forma di episodi.<sup>23</sup> Rispetto a queste posizioni le novelle assumono spesso una funzione esemplare: è il caso del racconto di Fiammetta, Iocondo e re Astolfo, incorniciato dalle argomentazioni del misogino oste e del filogino vecchio avventore (XXVII-XXVIII).<sup>24</sup> Le narrazioni iperboliche del regno di Marganorre e dell'isola di Alessandria concorrono, invece, a esporre i meccanismi interni alla *querelle* indicandone i difetti logici e, soprattutto, i rischi derivanti dalla generalizzazione, dalla convinzione che le donne o gli uomini siano assolutamente migliori o peggiori della loro controparte.<sup>25</sup> Rappresentando una vasta gamma di personaggi femminili e maschili onesti e malvagi, l'autore intende dimostrare che tanto le donne quanto gli uomini sono perfettamente in grado di assecondare la virtù o il vizio.<sup>26</sup> Contemporaneamente l'autore si impegna a lodare e a incoraggiare le donne, affinché impugnano la penna per celebrare da sé il proprio valore, opponendosi agli uomini che per invidia ne hanno taciuto i meriti (XXXVII, 23, 6).<sup>27</sup>

Nel mondo ideale del *Furioso*, uomini e donne sono alleati contro le generalizzazioni e gli eccessi. Nulla di strano, dunque, che in questi due episodi il compito di intervenire e portare 'giustizia' sia affidato alla forza congiunta di un gruppo di uomini e donne. Certo, nell'episodio di Marganorre il ruolo delle guerriere è di gran lunga più determinante di quello di Ruggiero. D'altra parte l'orizzonte ideale stabilito da Ariosto nel proemio filogino è quello della rivincita

<sup>23</sup> D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, «MnL», CIV, 1989, 1, pp. 68-97: 72; E.B., Weaver, *Filologia e misoginia*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-98: 82.

<sup>24</sup> Sugli aspetti misogini e filogini dell'episodio cfr. A. Izzo, [Misoginia e filoginia nell'«Orlando furioso»](#), in «Chroniques italiennes», s. web, 2012, 22, pp. 1-24.

<sup>25</sup> Proprio la soluzione del XXXVII canto, secondo Deanna Shemek, rivelerebbe «Ariosto's profound intuition that the conception of polar-opposed roles for the genders is itself destructive, since it assumes that women are either much better or much worse than men». Insomma, «Ariosto's contextualization of the *querelle* arguments [...] implies that the very basis of the *querelle* is misconceived [...]». D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love*, cit., p. 95-96. Alla stessa conclusione conduce la novella 'esemplare' di Argia e del giudice Anselmo (XLIII, 72-143).

<sup>26</sup> Così alle fedeli Drusilla, Olimpia e Isabella si oppongono le crudeli Lidia e Gabrina.

<sup>27</sup> A partire dal XV secolo le donne avevano iniziato a partecipare attivamente alla *Querelle des femmes*. Dal XVI secolo le eroine dei poemi cavallereschi ricorrono nei trattati delle scrittrici come esempi di donne che eccellono nelle imprese maschili. Cfr. V. Cox, *Woman as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in F. Villari et al. (a cura di), *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari della Society for Italian Studies*, Society for Italian Studies, Leeds, 1997, pp. 134-145.

delle donne, chiamate a rendere immortale la propria virtù con le proprie forze.<sup>28</sup> Non c'è dunque da stupirsi che a dettare tempi e ritmi dell'azione siano Marfisa e Bradamante, né che il narratore (questa volta di primo grado) accordi maggiore rilievo allo sdegno delle due donne trascurando la reazione di Ruggiero: «Così dicendo, le guerriere mosse | prima a pietade, e poscia a tanto sdegno | che se, come era notte, giorno fosse, | sarian corse al castello senza ritengo» (XXXVII, 86, 1-4). Ripreso il cammino, lungo la strada la compagnia incontra la vecchia cameriera di Drusilla che, dopo la morte della padrona, aveva inizialmente trovato rifugio in Austria, ma, dopo qualche tempo, era stata rintracciata da Marganorre. I cavalieri, accompagnati da Ullania e dalle altre dame, la incontrano dunque nel momento in cui viene scortata sulla via del patibolo dai soldati del tiranno. Ancora una volta, Ariosto vuole che si conoscano le emozioni delle guerriere nell'apprendere questa nuova ingiustizia:

Elle fur d'odio, elle fur d'ira tanta  
 contra il crudel, per tante colpe, accese,  
 che di punirlo, mal grado di quanta  
 gente egli avea, conclusion si prese.  
 Ma dargli presta morte troppo santa  
 pena lor parve e indegna a tante offese;  
 et era meglio fargliela sentire,  
 fra strazio prolungandola e martire.  
 [XXXVII, 93]

I venti uomini in armi che accompagnavano la cameriera sono immediatamente messi in fuga da Marfisa, Bradamante e Ruggiero, come il lupo è messo in fuga dal cacciatore e dai suoi cani. Ma sono raggiunti e assaliti dalle guerriere e dal cavaliere, disarmati, disarmati e denudati, esattamente come la legge di Marganorre prevede nei confronti delle donne e dei loro accompagnatori.

Bradamante, Marfisa e Ruggiero si affrettano verso «l'infame e dispietata villa» e portano con sé la cameriera affinché questa possa assistere alla «vendetta di Drusilla» (XXXVII 97, 2-3). Giunti al ricco e grande borgo, le guerriere e il cavaliere sono però bloccati all'ingresso della cittadina. Ecco venire Marganorre, assieme alla sua gente in arme, per esporre con «brevi» ma «orgogliose» parole, la sua legge. Per tutta risposta Marfisa colpisce con un pugno l'elmo del tiranno, tramortendolo. La possanza e la gigantesca statura di Marganorre sono un ricordo lontano o comunque sono nulla in confronto all'abilità guerresca di Marfisa, la quale ha già legato il crudele con le mani dietro la schiena e lo ha consegnato alla cameriera di Drusilla.<sup>29</sup> Intanto, Bradamante e Ruggiero affrontano i soldati, ferendoli o uccidendoli in un sol colpo. Il popolo, come già in chiesa all'esplosione della follia di Marganorre, si dà alla fuga e cerca riparo dove può: chi nel castello, chi nelle chiese, chi nelle case.

<sup>28</sup> Per l'approfondimento dei rapporti che intercorrono tra proemio e racconto cfr. S. Zatti, *Poesia, verità e potere "Furioso" XXXV, "Furioso" XXXVII, "Liberata" IV*, in *Les Années trente du XVI<sup>e</sup> siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004), Parigi, Cirri, 2007, pp. 274-283; A. Casadei, *I poeti e la questione delle donne...*, cit.

<sup>29</sup> Già Enrico Carrara rilevava un certo scontento per una soluzione tanto rapida del conflitto con l'uomo dalla «gigantea statura» e dall'immane possanza. «È chiaro che il poeta nel suo disdegno contro il fellone non ha voluto onorarlo d'una fiera lotta», preferendo destinarlo alla vendetta delle donne da lui offese. E. Carrara, *Marganorre*, cit., p. 172.

Assoggettato il nemico, le guerriere sono pronte ad ardere l'intero borgo se il popolo non accetta di riscattare il grave errore rimuovendo l'antica legge e promuovendone una nuova.

Non fu già d'ottener questo fatica;  
 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]

Affrancati dalla condizione di paura e prigionia in cui versavano e finalmente liberi di manifestare il proprio «animo ribelle», i padri, i mariti, i fratelli, i figli delle vittime e la folla tutta si riversano sul tiranno con il cuore colmo di ira e odio («Or quella turba d'ira e d'odio pregna | con fatti e con mal dir cerca vendetta | [...] | Di vederlo punir de' suoi nefandi | peccati, avean piacer piccioli e grandi»; XXXVII, 106, 1-2; 7-8). A stento le «magnanime» guerriere (ecco, forse, un cenno d'ironia) e Ruggiero riescono a difendere il crudele dall'ira del popolo e tenerlo in vita abbastanza a lungo da destinarlo a una fine ben più mortificante. Marganorre è consegnato, nudo, alle donne. La prima a vendicarsi è la cameriera, che «gli andò facendo la persona rossa» approfittando di un pungolo messo in mano da un contadino (XXXVII, 108, 6). A lei si uniscono presto Ullania e le sue dame, la cui frustrazione per l'incapacità di adeguare la vendetta alla brama di nuocere rasenta quella provata da Marganorre alla morte dei figli; eppure si sfogano come possono: «Chi con sassi il percuote, chi con l'unge; | altra lo morde, altra cogli aghi il punge» (XXXVII, 109, 7-8). Marganorre, che un tempo aveva fatto tremare chiunque al solo udirne il nome, adesso è docile, stanco, privo di forze. In queste condizioni è affidato a Ullania affinché ne abbia completo dominio e ne determini, a suo piacimento, tempi e modalità di morte.

Prima di ripartire, alle guerriere spetta il compito di rifondare la comunità sulla base di una nuova legge. Tutti gli abitanti sono chiamati a compiere un solenne giuramento, dal cui rispetto sarebbe dipesa la sopravvivenza del borgo stesso: Marfisa in persona sarebbe tornata, di lì ad un anno, a verificare le condizioni della comunità. Agli uomini è imposto di cedere il controllo del territorio alle donne e di vietare l'accesso a quelle terre a chiunque non si professi amico delle donne e nemico dei loro nemici. Nel mondo nuovo di Marfisa e Bradamante, la legge, per la quale «in somma quel ch'altrove è del marito, | che sia qui de la moglie è statuito», è fatta incidere sulla stessa colonna sulla quale si trovava iscritta quella iniqua di Marganorre, di fianco alla corazza, all'elmo e allo scudo (le spoglie opime) del tiranno.

Riprendendo una massima di Machiavelli, Marganorre avrebbe dovuto sapere che bisogna temere l'ira del popolo tanto quanto l'invasione dei potenti e avrebbe dovuto ricordare che, se è prudente che il popolo nutra nei confronti del proprio principe un opportuno timore, è tut-

tavia indispensabile fuggirne l'odio, «il che farà sempre, quando si astenga da la roba de' suoi cittadini e da' suoi sudditi e de le donne loro» (*Principe*, XVII, 3).<sup>30</sup>

La punizione assegnata a Marganorre è, pertanto, esemplare: «Sia Marganorre esempio di chi regna; | che chi mal opra, male al fine aspetta» (XXXVII, 106, 5-6). Si tratta di un monito che oltrepassa i confini della *fictio* narrativa per arrivare a coinvolgere la realtà storica. Ben lontano dall'essere solo il poeta della fantasia, Ariosto con il suo romanzo si impegna in una riflessione sulla storia coeva, sulle dinamiche politiche e cortigiane e sulla dimensione del potere. Nella sua valutazione, «il potere, per essere degno di gloria, deve conformarsi ad un ideale cavalleresco», i cui valori risultano ancora perseguibili nella civiltà ideale delle corti.<sup>31</sup> D'altra parte, tanto Carlo V quanto il rivale Francesco I nel XXXVI canto sono celebrati come modelli di virtù cortesi, virtù nemiche della cupidigia e «garanzia di pace e buon governo». <sup>32</sup> Giustamente, dunque, Marganorre è esempio dell'illegittimità del potere e monito per i sovrani-lupi.

Il canto intero ha seguito la legge, cara ad Ariosto, del 'capovolgimento' (un capovolgimento tanto metaforico quanto letterale, dato che in greco *καταστρέφω* significa 'capovolgere'). Gli indizi di pericolo, che in apertura dell'episodio lasciavano presagire un caso simile a quello di Alessandria, sono stati proiettati sulla figura di Marganorre. Lo stesso intervento di Marfisa e Bradamante è all'insegna del sovvertimento. D'altra parte, lo ricorda Elissa Weaver, quella del 'sottosopra' è la modalità tipica di questi personaggi femminili.<sup>33</sup> Le guerriere disarmano, disarmano e denudano la scorta della cameriera; denudano ancora Marganorre e lo consegnano alle donne, sul cui corpo nudo si abbattono come il tiranno aveva fatto con il cadavere di Drusilla. Ma è con l'imposizione della nuova legge che le guerriere operano il sovvertimento finale, distruggendo definitivamente il mondo auspicato da Marganorre. Le donne un tempo escluse sono messe a capo della società e il giuramento d'odio degli uomini sull'«ostia sacra» è trasformato in un giuramento di fede al cospetto di Dio e dei santi. Significativamente, la legge è affissa sulla colonna simbolo del potere «falocratico» del tiranno, ora tramutata in emblema della vittoria femminile sulla tirannia misogina anche in virtù della coincidenza tra il significante 'colonna' e il nome della poetessa celebrata nel proemio come esempio di onore e iniziativa femminile, Vittoria Colonna.<sup>34</sup>

A ragione Elissa Weaver ritiene che la nuova legge imposta dalle donne sia ingiusta come quella in vigore ad Alessandria, benché non altrettanto crudele.<sup>35</sup> Ciò dimostra che, per quanto gli eroi possano intervenire per contrastare il potere dei tiranni, in fondo «la correzione delle ingiustizie» e delle leggi «rimane un desiderio non appagato nel poema». <sup>36</sup> Cavalieri e guer-

<sup>30</sup> La citazione è tratta da N. Machiavelli, *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Milano, Rizzoli, 2020.

<sup>31</sup> M. Dorigatti, *La raffigurazione del potere nell'«Orlando furioso»*, in G. Bonsaver, B. Richardson, G. Stellardi (ed. by), *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 69-83: 75; Doi 10.2307/j.ctv16kkxtz.11.

<sup>32</sup> M. Di Gesù, *L'«Orlando furioso», l'Italia, (e i Turchi)*, cit., pp. 31-43: 34.

<sup>33</sup> E.B. Weaver, *Canto XXXVII*, cit., p. 381.

<sup>34</sup> Cfr. A. Ascoli, *Il segreto di Erittonio*, cit., p. 58. Secondo Sergio Zatti, il recupero di Vittoria Colonna alla fine dell'episodio, auspicando l'integrazione di virtù patriarcali e matriarcali, concorrerebbe a conciliare i due modelli societari proposti nel canto, cioè quello misogino da un lato e quello «radicalmente femminista» dall'altro. S. Zatti, *Poesia, verità e potere...*, cit., p. 275.

<sup>35</sup> E.B. Weaver, *Canto XXXVII*, cit., pp. 367-384.

<sup>36</sup> E.B. Weaver, *Filoginia e misoginia*, cit., p. 84

riere si muovono per lo più nell'ambito dell'eccezione alla regola, ossia della temporanea sospensione della legge o, come in questo caso, del suo capovolgimento.<sup>37</sup> Questa consapevolezza motiva alcune letture scettiche del finale del XXXVII canto, quasi che il poeta abbia voluto, in fondo, contraddire quanto affermato nel proemio, esprimendo delle riserve sulla capacità delle donne di gestire il potere.<sup>38</sup>

L'oggettiva ambiguità del finale potrebbe essere la conseguenza dell'ammissione del 'perturbante' quale elemento intrinseco alla narrazione stessa, affinché dallo stridore tra la realtà e gli scenari paradossali (ma non del tutto inverosimili) descritti nasca la riflessione.<sup>39</sup> Così, il finale del XXXVII canto potrebbe aprire una riflessione sul rischio dell'esclusione delle donne dalla vita culturale, sulla riconsiderazione del loro ruolo e sulla natura delle strutture sociali.<sup>40</sup>

Ma a chiarire ulteriormente le ragioni della condotta delle guerriere interviene un altro elemento. È doveroso precisare che non è tanto la giustizia, intesa quale creazione di una società che contempra l'integrazione e la collaborazione del femminile e del maschile, a interessare Ariosto o le sue eroine in questo canto, quanto, piuttosto, l'introduzione di un'adeguata giustizia penale. La soluzione operata dalle guerriere nel senso del capovolgimento non può essere compresa se non alla luce della correlazione tra «sin and punishment», teorizzata da Julius Molinaro, e del «sistema delle corrispondenze», individuato da Sergio Zatti.<sup>41</sup> Il principio ariostesco della corrispondenza, postulato e a un tempo negato tanto nella realtà storica e cortigiana quanto nell'universo finzionale dell'opera, fa sì che nel mondo del *Furioso* a ogni offesa corrisponda una pena adeguata. Mettendo in atto questo principio Ariosto «trasferisce nel proprio microcosmo laico il provvidenzialismo cristiano operante nel modello dantesco»: <sup>42</sup> «Ma il cor che tace qui, su nel ciel grida, | fin che Dio e santi alla *vendetta* invoglia; | la qual, se ben tarda a venir, *compensa* | l'indugio poi con *punizion* immensa» (XXXVII, 105, 5-8). «Sin must be punished», direbbe Molinaro.<sup>43</sup> E la vendetta giunge a risarcire le vittime, a riparare il torto e a concludere un'azione altrimenti incompleta.<sup>44</sup> In questo disegno provvidenzialistico,

<sup>37</sup> L'unica legge 'equa' del poema è formulata dal vecchio avventore del XXVIII canto. Questa legge, avanzando la possibilità di punire l'adultera solo in caso di comprovata fedeltà da parte del marito, si oppone a quella iniqua dell'episodio scozzese e fornisce validità 'giuridica' alla soluzione della vicenda di Argia e del giudice Anselmo, narrata nel corso del XLIII canto.

<sup>38</sup> Cfr. E.B. Weaver, *Canto XXXVII*, cit., p. 370; D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love...*, cit., p. 95; E. Carra, *Marganorre*, cit., pp. 6-7.

<sup>39</sup> Un'ambiguità simile è tipica del genere distopico. Se da un lato l'elemento perturbante invita alla critica, dall'altro rischia di creare assuefazione nei confronti della propria realtà. Cfr. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021, pp. 23-24.

<sup>40</sup> È questa la tesi di Elissa Weaver (E.B. Weaver, *Canto XXXVII*, cit., p. 382). Se l'oppressione dell'uomo nelle società al rovescio è percepita come ingiusta, «non sarebbe logico vedere come ingiusto il governo di soli uomini che sottomette le donne e le esclude dal potere e dalla formulazione delle leggi che le riguardano?» (Ead., *Filologia e misoginia*, cit., p. 85). È quanto il finale lascerebbe intendere forse più alla sensibilità del lettore contemporaneo che a quello del XVI secolo. Ma sulla possibilità di tale inclusione nei trattati più filogini della *Querelle*, cfr. Ead., *Canto XXXVII*, cit. p. 382.

<sup>41</sup> Cfr. J.A. Molinaro, *Sin and Punishment in the «Orlando Furioso»*, «Mnl», LXXXIX, 1974, 1, pp. 35-46, e S. Zatti, *Il cosmo, la corte, il poema...*, cit., pp. 127-171.

<sup>42</sup> S. Zatti, *Il cosmo, la corte il poema...*, cit., p. 157.

<sup>43</sup> «Ariosto's concern with an equitable system of punishments for sins committed is an essential feature of the poem». J.A. Molinaro, *Sin and Punishment...*, cit., p. 40-41.

<sup>44</sup> Perché «un'offesa impunita è in un certo senso l'equivalente di un'azione incompleta». S. Zatti, *Il cosmo, la corte, il poema...*, cit., p. 157.

Marfisa e Bradamante non agiscono come eroine «della transizione» ma, piuttosto, come eroine della vendetta, braccio divino, flagello inviato a restituire una «punizion immensa», applicando la legge del contrappasso. D'altra parte, il loro obiettivo era stato dichiarato: «Ma dargli presta morte troppo santa | pena lor parve e indegna a tante offese; | et era meglio fargliela sentire, | fra strazio prolungandola e martire» (XXXVII, 93, 5-8). La punizione deve essere adeguata alla colpa. È, quindi, giusto che il tiranno Marganorre venga aggredito dal popolo che ha vessato, ed è giusto, entro il sistema della corrispondenza, che la rifondazione del mondo sia assegnata a coloro che egli disprezza più di ogni altra cosa.

In effetti, però, l'imposizione del matriarcato, mentre risarcisce e assegna il potere alle donne, sembra voler punire non solo il tiranno ma anche gli uomini del popolo per non aver saputo resistere a Marganorre, venendo meno al dovere di proteggere la famiglia e la comunità. Dagli uomini, infatti, la legge di Marfisa è accettata come una punizione: «D'arder quel borgo fu poi ragionato, | s'a *penitenzia* del suo error non viene: | levi la legge ria di Marganorre, | e questa accetti, ch'essa vi vuol porre» (XXXVII, 103, 5-8). Di fronte a questo fallimento, forse, le donne faranno meglio (sebbene il ricordo dell'isola di Alessandria penda ancora su questo finale incerto). Certo è inquietante, ma non fantasioso, ritenere che il popolo abbia meritato la catastrofe della tirannia. Altrove Ariosto-narratore aveva infatti cantato:

Il giusto Dio, quando i peccati nostri  
hanno di remission passato il segno,  
acciò che la giustizia sua dimostri  
uguale alla pietà, spesso dà regno  
a tiranni atrocissimi et a mostri,  
e dà lor forza e di mal fare ingegno.  
[XVII, 1, 1-6]

Il canto XVII ricorda la figura di Ezzelino III da Romano, probabile ispirazione per il personaggio di Marganorre,<sup>45</sup> e continua evocando le immagini dei lupi, guardiani arrabbiati di «greggi inutili e mal nati», ancora presenti al tempo di Ariosto e mandati da «Dio per pena e per tormento» (XVII, 3, 4).<sup>46</sup> Che i principi, gli uomini, così come i poeti invidiosi, siano venuti meno al compito di guidare il popolo, proteggere le donne e celebrare verità e virtù?

Certamente sull'episodio, il più cupo del poema, anche per effetto della descrizione di una catastrofe personale e sociale, cade un'ambiguità che coinvolge popolo, regnanti e, non per ultimo, eroi ed eroine stessi.

<sup>45</sup> P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 483-484.

<sup>46</sup> «Di questi [cattivi regnanti] abbiàn non pur al tempo antiquo, | ma ancora al nostro, chiaro esperimento, | quando a noi, greggi inutili e mal nati, | ha dato per guardiani lupi arrabbiati» (XVII, 3, 5-8). Moudarres ricorda che la prima vittima di Lycaone trasformato in lupo è proprio un gregge di pecore. Inoltre, l'immagine del tiranno-lupo inviato da Dio per punire gli uomini si trova in Ezechiele. A. Moudarres, *The Enemy as the Self*, cit., pp. 86-87.