UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS DE TOURS

PUCVL Pôle Universités Centre Val de Loire

UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS TOURS

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ED DE LA SOCIÉTÉ

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE

THÈSE présentée par :

Cecilia LATELLA

doctorante de l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" en co-tutelle avec l'université François - Rabelais de Tours

soutenue le : **27 avril 2009**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François - Rabelais**

Discipline/ Spécialité : Littératures Comparées

« GIOVANE DONNA IN MEZZO 'L CAMPO APPARSE ». FIGURE DI DONNE GUERRIERE NELLA TRADIZIONE LETTERARIA OCCIDENTALE

THÈSE dirigée par :

Mme GIAVERI Maria Teresa	Professore ordinario, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

THÈSE co-dirigée par :

M. LA BRASCA Frank	Professeur, université François – Rabelais

RAPPORTEURS :

M. BOLOGNA Corrado	Professore ordinario, Università degli Studi Roma Tre
M. GUÉRIN Philippe	Professeur, université Rennes 2- Haute Bretagne

---

JURY :

Mme GIAVERI Maria Teresa	Professore ordinario, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
M. LA BRASCA Frank	Professeur, université François – Rabelais
M. BOLOGNA Corrado	Professore ordinario, Università degli Studi Roma Tre
M. GUÉRIN Philippe	Professeur, université Rennes 2 – Haute Bretagne

Alla memoria di Francesco Guglielmi, 1981-2008

Remerciements

Il mio primo ringraziamento va a Marina Giaveri, che ha seguito ed incoraggiato i miei progressi fin dai tempi della tesi di laurea sostenendo la mia scelta di approfondire gli studi di comparatistica, e a Frank La Brasca, che mi ha preso sotto la sua ala protettrice presso il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance all'Université François Rabelais di Tours.

Un ringraziamento speciale a Daniele Rota, che mi ha generosamente donato alcuni volumi della sua biblioteca. Per aver chiarito alcuni dubbi, dato suggerimenti, e per aver messo a mia disposizione materiale bibliografico ringrazio sentitamente Anna Cerbo, Marcella Trambaioli, Vincenzo Placella, Anna Airò, Encarnación Sánchez García, Giuseppe Grilli, Juan Carlos Garrot, Chiara Lastraioli e Richard Trachsler. Desidero inoltre esprimere la mia riconoscenza a Dante Della Terza, il cui seminario "La vicenda umana e le scelte operative dei personaggi musulmani nella *Gerusalemme Liberata* del Tasso" all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, nell'ottobre del 2003, ha avuto molto peso nell'ispirare l'argomento di questa tesi.

Vorrei ringraziare i miei colleghi dottorandi e dottori di ricerca, di Napoli e non, in particolare Raffaella La Scaleia, Massimo Scotti, Enzo Salerno, Gianna Fusco, Rosanna Morace, Mariangela Masullo e Eva Thienpont. Per il loro aiuto ringrazio Marisa De Felice e Béatrice Toureille.

Grazie al comitato di supporto amicale: Francesca, Linda, Sabrina e Silvia.

Il ringraziamento più grande, infine, alla mia famiglia, per il loro appoggio costante e assoluto.

Loyaulté me lie

C. L.

Résumé

Les femmes guerrières, de Camille à Bradamante, de Marphise à Clorinde, représentent des personnages fixes de l'épique, des poèmes et des romans chevaleresques. Présentes dès l'époque classique, elles re-émergent dans l'épopée française du XII siècle pour s'intégrer ensuite définitivement aux poèmes italiens du XV siècle. Elles vont connaître leur apogée grâce aux grands poèmes chevaleresques de la Renaissance. Les imitations et les réécritures de ces poèmes diffusent le personnage des femmes guerrières dans l'Europe entière. Le champ géographique et historique de notre thèse, après un premier chapitre introductif consacré à l'épopée classique, est constitué par des textes italiens, français, anglais et espagnols qui datent du Moyen Age au début du XVIIe siècle. Nous étudiont les étapes les plus remarquables de cette filiation littéraire intertextuelle ainsi que le sens changeant des guerrières dans le système des rapports de pouvoir entre personnages masculins et féminins.

Mots-clés : Femmes guerrières, poésie épique, poésie chevaleresque, personnages féminins à la Renaissance

Résumé en anglais

From Camilla to Bradamante, from Marfisa to Clorinda, women warriors are fixed characters in epic, chivalric poems and romances. Described from ancient times, they re-emerge in French epic of XII cent. before being integrated by XV cent. Italian poems, where they will know the height of their glory during the Renaissance. Imitations and rewritings of those poems are responsible for the great European diffusion of characters of woman warrior. After an introductory chapter about classical epic, the historical and geographical area of my thesis concentrate on Italian, French, English and Spanish texts dating from Middle Ages to early XVII cent. My research study the notable stages of this intertextual literary filiation and the changing significance of women warriors in the system of power between male and female characters.

Keywords: women warriors, epic poetry, chivalric poetry, female characters in the Renaissance

Résumé en italien

Da Camilla a Bradamante, da Marfisa a Clorinda, le donne guerriere costituiscono dei personaggi fissi dell'epica, dei poemi e dei romanzi cavallereschi. Presenti dall'età classica, esse riemergono nell'epica francese del XII secolo per poi inserirsi definitivamente nella poesia italiana del Quattrocento, conoscendo infine il loro apogeo nei grandi poemi cavallereschi del Rinascimento. Le imitazioni e le riscritture di tali poemi diffondono questi personaggi in tutta Europa. Dopo un primo capitolo dedicato all'epica classica, lo spazio storico-geografico della nostra tesi è formato da testi italiani, francesi, spagnoli e inglesi che vanno dal Medioevo agli inizi del Seicento. Il nostro studio analizza le fasi fondamentali di tale filiazione letteraria intertestuale e il cambiamento del significato delle guerriere nel sistema di rapporti di potere tra personaggi maschili e femminili.

Parole chiave: donne guerriere, poesia epica, poesia cavalleresca, personaggi femminili nel Rinascimento

Table des matières

Remerciements 3
Résumé 4
Résumé en anglais 5
Résumé en italien 6
Table des matières 7
Liste des annexes 10
Introduction 11
Capitolo I. Le premesse classiche 33
I. 1. Il mito delle Amazzoni 33
I. 1. 1. Rassegne etnografiche sulle Amazzoni 37
I. 1. 2. Amazzoni ed eroi 43
I. 1. 3. Le Amazzoni contro Atene 47
1. 2. Pentesilea. L'amore funesto 53
I. 3. Camilla, copia e prototipo 66
Capitolo II. Il Medioevo 88
II. 1. I *romans d'antiquité*: Camille e Pentesilea nel *Roman d'Énéas* e nel *Roman de Troie* 90
II. 2. Altri testi sulla guerra di Troia 112
II. 3. Altri rimaneggiamenti dell'*Eneide* 118
II. 4. Le *chansons de geste* 122
II. 5. I Tornei di Dame 151
II. 6. Le *chansons de geste* tardive 158
Capitolo III. Verso il poema cavalleresco italiano 189
III. 1. L'intervento colto. Boccaccio e le Amazzoni 189
III. 1. 1. Il *Teseida* 191
III. 1. 2. Il *De Mulieribus Claris* 206
III. 2. L'approccio popolare. La penetrazione in Italia dei temi epici francesi 233
III. 3. I motivi del travestimento e del cambio di sesso 236
III. 4. La *doncella guerrera* e altri travestimenti 253
III. 5. Il motivo di Brunilde, il *Milione* di Marco Polo e il motivo dell'elmo 264
III. 6. Storie di Galiziella 271
III. 7. L'*Aquilon de Bavière* e lo sdoppiamento delle guerriere 283

III. 8. Storie di Bradamante 300
Capitolo IV. La stagione del poema cavalleresco in Italia 315
IV. 1. Una “cosa inusitata e nuova”. Le donne guerriere nel *Morgante* di Luigi Pulci 316
IV. 2. Marfisa furiosa e Bradamante innamorata nell’*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo 351
IV. 3. Accenni sulle continuazioni dell’*Orlando Innamorato* 385
Capitolo V. L’Orlando Furioso 392
V. 1. L’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, opera mondo 393
V. 1. 1. Il percorso di Bradamante tra epica e romanzo 404
V. 1. 2. *Quêtes* e avventure della fenice Marfisa 424
V. 1. 3. Bradamante e Marfisa alla fiera del *gender* 433
V. 2. Successo e successori del *Furioso* 454
Capitolo VI. La Gerusalemme Liberata 471
VI. 1. Le reazioni degli spettatori esterni 477
A) La prospettiva degli abitanti di Gerusalemme 477
B) La descrizione del narratore 479
C) La prospettiva di Aladino 481
VI. 2. Desideri e proiezioni di innamorati e manipolatori 484
A) L’immagine di Tancredi 484
B) I desideri di Erminia 490
C) Il racconto di Arsete 497
D) Lo sguardo di Sofronia 501
E) Clorinda e Argante 507
F) Il duello 514
VI. 3. Imitatrici 531
A) Armida 531
B) Gildippe e Odoardo 537
Capitolo VII. Aspetti del processo di imitazione tra Francia e Italia 547
VII. 1. Christine de Pizan e la forza della tradizione 552
VII. 2. Cavalleria al femminile: Moderata Fonte 573
VII. 3. Ariostismo e tassianesimo in Francia 591
VII. 4. L’“hommace pucelle” Favente nell’*Espagne conquise* di Nicolas de Montreux 609
Capitolo VIII. La *Faerie Queene* e l’Inghilterra 619
VIII. 1. Edmund Spenser 622

VIII. 1.1. Britomart, *lady knight* 629
VIII. 1. 2. La transizione da *lady* a *knight* 642
VIII. 1. 3. Da campionessa della castità a personificazione dell'equità 677
Capitolo IX. Lope de Vega e la Spagna 703
IX. 1. I *libros de caballerías* 705
IX. 2. La *Jerusalén Conquistada* di Lope de Vega, "epopeya trágica" 716
IX. 2. 1. La costruzione di una guerriera *disfrazada de hombre*: Ismenia da Cipro a Gerusalemme 727
IX. 2. 2. Decostruzione di una regina guerriera. A. Il *gender* maschile 739
IX. 2.3. La decostruzione di una regina guerriera. B. Il potere politico 755
Conclusion 761
Résumé 852
Résumé en anglais 852
Résumé en italien 852

Liste des annexes

Annexes 825

Introduction

Non aveva però intenzione di salirci. Una vera signora non l'avrebbe fatto. Perché? Perché le grandi cose, perlopiù, non si addicevano alle signore? Una volta Charlotte aveva cercato di spiegarselo. Non che le donne fossero inferiori agli uomini, erano semplicemente diverse. La loro missione era di ispirare grandi cose agli altri, piuttosto che compierle di persona. Indirettamente, facendo uso di un tatto innato, conservando immacolato il proprio nome, una donna poteva realizzare molte cose. Ma se si fosse gettata nella mischia, sarebbe stata dapprima disapprovata, poi disprezzata e alla fine ignorata. Per illustrare questo punto, erano state scritte perfino delle poesie.

Questa figura di donna medievale è sotto molti aspetti immortale. I draghi non esistono più, e nemmeno i cavalieri, ma lei aleggia ancora tra di noi. Ha regnato in molti castelli della prima epoca vittoriana, è stata la regina di molte canzoni dell'epoca. È bello, proteggerla nelle pause tra un affare e l'altro, è bello renderle onore quando ci prepara una buona cena. Ma ahimè! Quella creatura va degenerando. Nel suo cuore spuntano strani desideri. Anche lei è innamorata della forza dei venti, dei vasti orizzonti e delle verdi distese del mare. Anche lei ha guardato il mondo, ha visto come è pieno di ricchezza, di bellezza, e di guerra – una crosta radiosa, costruita sopra il fuoco centrale, che ruota verso cieli in fuga. Gli uomini si muovono gioiosamente sulla superficie, fanno piacevolissimi incontri con altri uomini, felici, non perché sono maschi, ma perché sono vivi. E sostengono che è lei, a ispirarli a tutto questo. Prima che la festa finisca, lei vorrebbe rinunciare al nobile titolo di Eterno Femminino e parteciparvi con il proprio io transitorio.

Lucy non apprezza la donna medievale, che è semplicemente un ideale al quale le è stato ordinato di riferirsi quando si sente di umore grave. Né sa come ribellarsi.[1]

La letteratura occidentale abbonda di figure femminili che si sono "gettate nella mischia", come nota Lucy Honeychurch in *A Room with a View*, romanzo cronologicamente lontano dal corpus che andremo ad esaminare in seguito. Alcune di loro sono state davvero "disapprovate" e poi "disprezzate", e sicuramente una parte dei testi che le contengono è stata scritta apposta per dimostrare questo punto; raramente, invece, sono state ignorate. I personaggi delle donne guerriere attraversano le opere poetiche europee dalla loro origine conosciuta fino all'epoca contemporanea, modificandosi e adattandosi ai cambiamenti ideologici e formali, sopravvivendo al genere che le aveva contenute in un primo momento e dimostrando una perpetua capacità di interessare e affascinare il pubblico. Il loro studio permette di seguire trasversalmente l'evoluzione delle forme poetiche e narrative e della storia delle idee.

La guerra, purtroppo, costituisce una realtà insopprimibile della storia dell'umanità ed è stata pertanto resa oggetto di ricreazione artistica fin dagli albori della civiltà nelle sue varie accezioni, da contrasto tra due singoli individui a scontro tra eserciti formati da un numero imprecisato di soldati, da conflitto psicologico a battaglia campale, da zuffa con strumenti grezzi come le pietre a combattimento con armi sempre più raffinate, da conflitto intestino a lotta tra due schieramenti opposti per appartenenza etnica, culturale, religiosa oltre che

[1] Edward Morgan Forster, *Camera con vista*, tr. it. di Marisa Caramella, Milano, Mondadori, 2004, pp. 45-46.

politica. La possibilità che anche le donne abbiano partecipato o partecipino a questo tipo di attività, tradizionalmente considerata maschile, è stata esplorata da scrittori e poeti con non minori varianti e biforcazioni atte a precisare le modalità del loro intervento e a suggerire un giudizio su di esso. Inoltre, la rappresentazione testuale di simili personaggi è stata studiata dai critici appartenenti a diverse scuole di pensiero secondo differenti impostazioni metodologiche, inseguendo obiettivi diversi e ottenendo risultati altrettanto distinti. Nelle analisi che si concentrano sulle donne guerriere sono state di volta in volta messe in luce le circostanze della loro creazione, problemi di poetica, la questione del genere letterario e del *gender* sessuale, la commistione tra storia e letteratura, a seconda della loro riesamina da parte di filologi, storici della letteratura, critici marxisti, studiosi di stilistica ed esperti di *gender studies*. La ricchezza formale e contenutistica dell'argomento permette una pluralità di approcci interconnessi tra loro.

Un primo, possibile modo di indagine è l'analisi delle forme poetiche in cui sono contenuti questi personaggi e della relazione tra le due entità, a partire dalla definizione delle caratteristiche del genere letterario che ospita le guerriere, problematica che si potrebbe allargare considerando le differenze di nomenclatura adoperata nelle epoche passate e le nostre eventuali ridenominazioni attuali. I conflitti bellici sono sempre stati argomento eletto, ma non esclusivo, dell'epica, ed è di conseguenza nella produzione epica che andremo a rintracciare la maggioranza dei casi di donne guerriere.[2] Ma l'epica non è un insieme monolitico e invariabile: data una definizione generica di racconto di imprese memorabili, che fanno spesso da fondamento ad una civiltà, di racconto delle origini, esso risente di alcune circostanze basilari, quali il rapporto tra l'oralità e la scrittura, il passaggio da un'eventuale prima fase orale ad una seconda scritta e le modificazioni intercorse in tale passaggio, la presenza di un autore unico dietro la singola opera oppure di una creazione collettiva, il livello culturale dell'autore, il contesto della composizione (siamo in presenza di un'epica cosiddetta popolare? di un'epica cosiddetta colta?), insomma tutte le variabili che presiedono alla formulazione del racconto e alla sua eventuale trasposizione scritta, compreso il ruolo della committenza; quindi, i fattori che regolano la ricezione dell'opera al momento della sua prima diffusione e in seguito, con le reazioni presso il pubblico non specialista e presso il pubblico più ristretto dei nuovi creatori d'arte, in ambito letterario e non, quindi la sua

---

[2] Sul legame tra donna ed epica vedi Mihoko Suzuki, *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca, Cornell University Press 1989.

fortuna, in termini di edizioni (nel caso), influenza sulla successiva produzione letteraria, pittorica, musicale, ovvero il ciclo perpetuo della vita di un'opera[3].

Lo stesso termine *epos* utilizzato da Aristotele a proposito dei poemi omerici viene applicato ad un'opera come l'*Eneide*, che si distingue dall'*Iliade* e dall'*Odissea* per circostanze esterne come la presenza di un unico autore riconosciuto, certo e individuabile, il momento preciso della sua composizione, le notizie sulla sua committenza e le ipotesi sul suo utilizzo da parte di quella committenza, ma si rapporta ad esse in base ad una serie di fattori interni quali l'argomento, la sua *dispositio*, lo stile, gli episodi, i personaggi, entrando in un rapporto intertestuale con la poesia omerica qualificabile in termini di influenza, di riscrittura e di competizione. Mentre la composizione di opere epiche in latino prosegue ben oltre la caduta dell'impero romano, il termine epica è utilizzato dagli studiosi per definire una serie di prodotti poetici medievali in volgare quali le *chansons de geste* francesi o le saghe germaniche e scandinave che, mutate le condizioni linguistiche, storico-politiche e socioeconomiche, continuano a riproporre il tema della guerra, dell'eroe e della fondazione di una civiltà. All'epica attengono pure le creazioni poetiche nate dalla contaminazione tra il genere epico e il genere romanzesco quali i cantari e i poemi cavallereschi, così come, agli esordi dell'era moderna, i tentativi di rinascita dell'epica antica sotto il nome di poema eroico da parte di un gruppo di teorici e di autori colti. Le discussioni sulla precisazione dei confini del poema epico, del poema eroico e del romanzo cavalleresco impegnano tra Cinquecento e Seicento scrittori e teorici in tutta Europa. In quale modo i personaggi delle donne guerriere passano attraverso queste trasformazioni dell'epica potrebbe già costituire, come è stato fatto, materia di indagine[4]. Ci domanderemo pertanto: in che modo questi personaggi incorporano in sé le caratteristiche generali dell'epica? In quale posizione si trovano rispetto all'eroe, Qual è il loro ruolo all'interno del conflitto che si dipinge nell'opera? In quali termini esse trasmigrano di epica in epica? Questo passaggio segue o differisce dalla ripresa intertestuale di altri elementi del testo?

---

[3] Il genere epico è oggetto di una corposa bibliografia, tra cui vedi Daniel Madelénat, *L'épopée*, Paris, Presses Universitaires de France 1986; Alberto Limentani e Marco Infurna (a cura di), *L'epica*, Bologna, Il Mulino 1986; Juan Victorio e Jean-Charles Payen, *L'épopée*, Turnhout, Brepols 1988; Pierre Frantz (a cura di), *L'épique: fins et confins*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises – Paris, Les Belles lettres 2000; Sergio Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza 2000; Jean Derive (a cura di), *L'épopée: unité et diversité d'un genre*, Paris, Éd. Karthala 2002. Sulla tradizione orale vedi Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press 1960.

[4] Oltre al testo già citato della Suzuki vedi Lillian S. Robinson, *Monstrous Regiment: The Lady Knight in Sixteenth-Century Epic*, New York, Garland 1985.

Tali questioni sarebbero rilevanti anche senza considerare che i generi si modificano a contatto con gli altri generi, a volte facendone nascere dei nuovi, e che i personaggi seguono le trasformazioni dei generi trasferendosi da un genere a l'altro, coabitando in più generi e talvolta costituendo l'elemento che porta un genere a modificarsi per influenza di un altro genere. La genesi e la metamorfosi dei generi letterari è peraltro materia complessa, più volte affrontata dagli studiosi, e di cui qui non possiamo dare che schematici accenni. Nel corso del XII-XIII secolo in Francia, per esempio, il rilievo dei personaggi femminili nei romanzi condiziona l'aumento di tali personaggi nella *chanson de geste* e, ricevuta questa ed altre impronte romanzesche, le *chansons de geste* tendono a diventare sempre più simili ai romanzi coevi, fino ad arrivare al momento in cui i due generi sono virtualmente indistinguibili. I personaggi trasmigrano tra i generi, e così, oltre che in testi epici, troveremo le donne guerriere in opere romanzesche, opere di carattere enciclopedico, trattati, materiale poetico che va dalla ballata al *planctus* alla lirica, raccolte etnografiche, e infine nel teatro, sotto forma di commedia, di tragedia, di tragicommedia, di opera e di melodramma. La ramificazione generica in cui è possibile ritrovare rappresentate donne guerriere dà conto del grado di adattabilità a cui esse sono sottoposte e testimonia la loro persistente attualità nell'immaginario degli autori e del pubblico. Le domande che il critico si porrà comprenderanno allora: cosa rende possibile il passaggio delle donne guerriere dall'epica al romanzo? In base a quali criteri avviene l'adattamento? In che modo le caratteristiche dei nuovi generi influenzano il personaggio?

Il problema dell'origine dei generi, su cui pure non ci soffermeremo, comporta un'altra serie di questioni intersecanti e di concetti letterari da tener presente. Alle spalle dell'epica grecolatina, quale bacino da cui attingere figure e situazioni, si colloca il mito, comportando non solo, a livello più ampio, la problematica della commistione tra mito ed epica, ma anche, nel nostro caso particolare, il legame tra i personaggi epici (e poi romanzeschi, e poi teatrali) delle donne guerriere con i personaggi mitici che sono alla loro base, ovvero non soltanto con le Amazzoni, ma con figure divine come Artemide e Atena (specie nella sua manifestazione di dea della guerra) e eroiche come Atalanta o Arpalice[5]. Dietro il mito, il pensiero junghiano è risalito a rintracciare degli elementi ancora più primigeni, gli archetipi, di cui il mito costituisce già un'elaborazione ragionata e strutturata. Il rapporto tra mito e archetipo, nello

[5] Vedi Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York, Schocken 1975 (tr. it. *Donne in Atene e Roma*, Einaudi 1978).

specifico l'individuazione di un archetipo dietro il mito delle Amazzoni, resta ancora aperto all'indagine critica.

Escludendo le motivazioni archetipiche e sociali, dal punto di vista narrativo le guerriere rispondono al quesito sul modo in cui si possa inserire una donna nell'epica. Se il personaggio femminile fosse una donna tradizionale, dovrebbe stare in casa o, nelle opere medievali, in un castello, come di fatto ci stanno le mogli del paladini, Alda, Clarice ecc. La donna rappresenta un momento di pausa dalla guerra, quando il cavaliere può andare e venire dal castello per incontrare la sua bella. Per questo tale opzione può trovare maggiormente posto nella narrativa cortese, dove la guerra non è così incalzante nella vita del cavaliere ed egli può liberamente dedicarsi alle belle donne nei castelli. In un racconto guerresco la presenza della donna, che attira l'uditorio maschile e risulta gradito a quello femminile, deve avvenire all'interno del contesto della guerra, non al suo esterno. Nell'epica classica questo poteva avvenire anche con l'inserimento delle divinità, maschili e femminili, nel conflitto. Era e Atena partecipano attivamente alla guerra molto più di Elena e Briseide. In epoca cristiana tale presenza divina su un campo di battaglia può essere sostituita da quella della fata che ha allevato e istruito l'eroe nel bosco e che continua ad accompagnarlo nelle sue avventure oppure da una maga, buona se sta dalla parte dell'eroe e cattiva se agisce contro di lui o se cerca di deviarlo dalla guerra con mezzi leciti o illeciti, per esempio seducendolo.

Il personaggio che può partecipare alla guerra come gli uomini e insieme agli uomini senza caratteristiche divine è invece la donna guerriera. La sua esistenza è motivata da un problema spazio-temporale; la posizione migliore per un personaggio femminile allettante in un contesto epico è proprio all'interno della guerra stessa. Dove il personaggio femminile può incontrare gli uomini, parlare con loro, agire con loro in un modo gradito al pubblico.

È per questo che la donna guerriera è per lo più assente dal romanzo d'avventure di stampo arturiano: semplicemente perché non è richiesto il suo intervento su un campo di battaglia, non essendo la guerra al centro della narrativa cortese.[6] La presenza femminile è già garantita a sufficienza dalle damigelle che il cavaliere incontra nel corso delle sue avventure, avventure che sono individuali e non riguardano una guerra collettiva. Il cavaliere cortese alla ricerca

---

[6] Un'amazzone chiamata appropriatamente Maligne, seguita da un cavaliere a lei sottomesso, Célidos, compare però nel romanzo arturiano intitolato a *Laurin, fils de Marques le Sénéchal*. Vedi Régine Colliot, "Les bizarreries amoureuses dans le *Roman de Laurin*", in *Amour, mariage et transgression au Moyen Âge, Colloque Université Piccardie*, a cura di Danielle Buschinger e André Crepin, Göppingen, Kümmerle Verlag 1984, pp. 301-315, in

della ventura ha più possibilità di incontrare donne in un contesto "normale" di quante ne abbia il cavaliere carolingio. I personaggi di donne guerriere sono un prodotto del contesto guerresco, quelli di donne tradizionali di un contesto dove la guerra è in secondo piano e non costituisce la parte maggiore.

In una forma di letteratura codificata come quella cavalleresca, la presenza o meno di una determinata tipologia di personaggio è condizionata dai tempi e dagli spazi narrativi. I tempi del romanzo d'avventure sono aperti: le venture e le inchieste sono continuamente rinnovabili, in uno schema capace di sostenere nuove aggiunte all'infinito. Ad un drago può sempre seguire un altro drago, ad un palazzo incantato un altro palazzo incantato. Il cavaliere si sposta, a piedi, a cavallo o con mezzi incantati, in una grande varietà di luoghi, dal palazzo del re ai castelli dei vari vassalli che incontra nel suo cammino, dalla foresta a luoghi di confine come ponti o burroni, dalle catapecchie in cui trova riparo alle dimore di cristallo o d'avorio dei maghi che lo incantano. Gran parte della ventura è costituita proprio dallo spostamento da un luogo all'altro e dalla descrizione di nuovi ambienti. In ognuno di questi posti il cavaliere ha la possibilità di incontrare nuovi personaggi, maschili o femminili, legati alla qualità del luogo in cui si trovano. Nei castelli il cavaliere incontrerà castellani e dame, nella foresta damigelle perseguitate da salvare o fate aiutanti, nei palazzi incantati maghe e stregoni. I personaggi femminili nel suo cammino possono appartenere ad uno spettro relativamente ampio di categorie – regine, dame, principesse, fate, maghe; quasi ognuno di questi personaggi può intraprendere una relazione sentimentale o sessuale con il nostro cavaliere; possono essergli favorevoli, contrarie, donargli oggetti magici, imprigionarlo, liberarlo da prigione, calunniarlo, curarlo, ecc. È nel corso del suo normale peregrinare che il cavaliere può incontrare tutti questi personaggi; non c'è bisogno di farlo spostare più di quanto normalmente non faccia già.

In un'opera di tipo carolingio, spazi e tempi sono in generale più ristretti (spazi e tempi interni, naturalmente – distinti dalla lunghezza dei poemi). C'è un inizio e una fine della guerra, e anche se dopo una guerra può sempre essercene un'altra, ognuna avrà una durata abbastanza definita. I cavalieri si muovono dal palazzo del re al campo di battaglia, con un viaggio che solitamente non è descritto nei dettagli ma riassunto con brevi formule[7]. Sede

---

particolare p. 307, e Lewis Thorpe, "Trois guerrières arthuriennes: Maligne, Avenable et Silence", *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 3, 1951, p. 104.

[7] Almeno finquando non sarà il viaggio in quanto tale a costituire materia di narrazione, come avviene nelle *chansons de geste* tardive e, più tardi, nei poemi sulle avventure orientali di Orlando, Rinaldo e altri paladini.

della battaglia può essere uno spazio aperto in cui i cavalieri erigono il loro accampamento, oppure un castello da assediare o da difendere. Il teatro della guerra può comprendere anche lo spostamento da una città all'altra seguendo l'avanzata dell'invasione o della ritirata. In ogni caso il cavaliere è sempre concentrato nell'impegno guerresco. Il ritorno a casa è consentito solo alla fine della guerra o di una parte di essa. Mentre il cavaliere arturiano non ha una casa fissa nel corso delle sue avventure, il guerriero carolingio ha una dimora a cui far ritorno. In quest'ultimo caso, il feudo domestico rappresenta tanto più il momento di interruzione della guerra; solo quando non è impegnato altrove il cavaliere può far ritorno a casa.

Se l'autore volesse inserire un personaggio femminile in tale contesto, dove potrebbe farlo? Nel palazzo del re, naturalmente, può mettere una regina e tutta una serie di principesse e damigelle. La presenza del cavaliere nel palazzo reale implica che egli sia contemporaneamente assente dal campo di battaglia, quindi o che non vi sia la guerra o che ci sia stata un'interruzione della guerra che abbia permesso al cavaliere di far ritorno al palazzo. Egualmente, serve una pausa nella guerra perché il cavaliere possa tornare alla propria abitazione, al feudo avito, dove possono risiedere sua madre, sua moglie o le sue sorelle. La guerra potrebbe portare il cavaliere in altri castelli e palazzi, in cui è più semplice che egli incontri una dama con cui intraprendere una relazione sentimentale o da sposare. I periodi di prigionia nelle segrete del castello di un re saraceno sono l'occasione ideale per introdurre uno dei tipi più diffusi di personaggio femminile medievale, le principesse saracene che, innamoratesi del cavaliere, lo libereranno mettendosi contro il proprio padre. Vi sono infine delle situazioni in cui il cavaliere va volontariamente alla ricerca di una donna di cui si è innamorato, come Guillaume d'Orange con Orable.

Tutti questi casi stabiliscono un'equivalenza tra i periodi di pace (o almeno non di guerra aperta) e la presenza femminile, essendo implicita la permanenza di una donna in un luogo chiuso in opposizione agli spazi aperti dove si svolgono le operazioni militari. Per incontrare questi personaggi femminili c'è sempre bisogno di uno spostamento, spaziale e narrativo, dalla sede della guerra a quella della pace (o della tregua), che richiede, da parte del narratore, almeno l'impiego di un certo numero di versi per spiegare perché è avvenuto tale spostamento. Il luogo di pace può essere il luogo di partenza della narrazione, poi abbandonato proprio perché inizia l'attività guerresca (oppure perché il cavaliere ne è stato esiliato, ecc.). Esistono poi casi in cui il luogo stesso della pace diventa teatro di guerra: la dimora del cavaliere può essere attaccata dai nemici, in sua assenza o anche in sua presenza. L'attacco in assenza del cavaliere è uno dei possibili scenari in cui le donne possono essere

presentate in una situazione di guerra: le abitanti del castello hanno il diritto di difendersi con i mezzi che hanno a disposizione, siano essi pietre, pece o più raramente armi. La difesa del castello da parte delle donne ivi residenti è considerata positivamente dal poeta, anche quando le donne in questione non abbiano abbastanza forza né organizzazione per sostenere seriamente l'assedio. La moglie del feudatario ha anzi il compito di difendere il castello in assenza del marito, e qualsiasi difesa da essa approntata non può che essere approvata. La donna che partecipa attivamente alla protezione del feudo rafforza l'organizzazione sociale patriarcale. In questo modo si prevede comunque l'esistenza di due piani narrativi, uno in cui vi sia il cavaliere protagonista (impegnato in un'altra azione di guerra, prigioniero, ecc) e un altro con il castello attaccato e difeso.

Se vuole mantenere un unico piano narrativo fisso sulla guerra, e in contemporanea introdurre un personaggio femminile, al poeta si presenta l'opportunità di far partecipare il personaggio direttamente alle azioni di guerra, ovvero di adoperare una donna guerriera. La guerriera è l'unica donna che, in un poema epico, appartenga alla geografia della guerra e non a quella della pace; che si trovi all'aperto e non nel chiuso del castello; che possa incontrare e scontrarsi col cavaliere senza comportare la creazione di un doppio ambiente. Ciò naturalmente non vuol dire che ogni poema epico di tipo carolingio presenti una donna guerriera. Nei luoghi del romanzo arturiano troveremo donne che abitano i luoghi più o meno normalmente o magicamente visitati dal cavaliere; nel poema cavalleresco donne che abitino i campi di battaglia e che partecipino alla guerra dall'interno e non come figure di contorno. Le donne guerriere stanno all'epica quanto le damigelle in pericolo al *romance*. Tuttavia, come elemento del meraviglioso, le guerriere, in special modo le donne travestite da guerriero, possono partecipare anche ad una narrazione romanzesca, in seguito soprattutto alla contaminazione tardomedievale tra epica e romanzo. Le *chansons de geste* tardive presentano elementi avventurosi, romanzeschi e fantastici. Maggiore spazio viene dato all'amore e alla *quête* amorosa, e ciò permette la presenza stabile pressoché per tutta la lunghezza del poema di un personaggio femminile le cui avventure fanno da specchio a quelle dell'eroe. Più la *chanson* è tarda, più gli elementi avventurosi prenderanno il sopravvento su quelli epici, e più troveremo donne in posizioni di eroine più o meno perseguitate che alla fine si ricongiungono con l'eroe dopo molte disavventure. In questo caso, però, anche l'eroe sarà impegnato perlopiù in azioni avventurose piuttosto che guerresche.

La popolarità della letteratura cavalleresca sarebbe stata impensabile se il pubblico non avesse apprezzato e condiviso il sistema di valori espresso dal genere. I poemi e i romanzi

cavallereschi erano il frutto congiunto dell'autore e del pubblico. Si veniva a creare un patto tra autore e lettore che comportava la completa adesione del lettore al mondo rappresentato. A dispetto del progressivo porre l'accento sul lato didattico del poema cavalleresco da parte dei teorici che volevano difendere la sua posizione rispetto al poema eroico, la caratteristica primaria del romanzo resta quella di essere una lettura fatta per piacere e per evasione, distinguendosi così dalle opere di carattere devozionale e filosofiche, fatte per pensare e per pregare. Il poema cavalleresco ha come scopo divertire e intrattenere il suo uditorio, e se il pubblico non aderisce alla narrazione, il patto viene a cadere. È difficile credere che opere che si nutrivano a tal punto della partecipazione del pubblico potessero presentare personaggi ad esso sgraditi, e soprattutto che potessero presentarli per un arco di tempo plurisecolare. La donna guerriera è quindi sicuramente gradita al pubblico e, anche se non è possibile scinderla dal contesto dell'opera di cui fa parte – un'opera composta da un numero di molteplici elementi, dalla varietà di personaggi e di ambientazioni geografiche al semplice variare ritmico della narrazione tra zone di pausa sentimentale e altre di incalzante azione guerresca – contribuisce in maniera talvolta determinante al carattere dell'opera stessa.

Resta naturalmente da stabilire il motivo per cui la donna guerriera risultasse tanto gradita al pubblico, se come personaggio che, appartenente alla schiera dei cattivi, fosse gratificante da condannare e biasimare, oppure se come figura positiva, a cui appassionarsi. Per rispondere a questa domanda è necessario staccarsi dalle definizioni generali per prendere in considerazione la singola opera. È indubbio che in alcune determinazioni narrative e in alcuni testi le donne guerriere rientrino tra gli esempi negativi e siano personaggi verso cui i lettori/uditori si pongono in termini di disaccordo, ma nondimeno da queste situazioni si distaccano, con maggiore o minore ambiguità, quelle in cui esse lottano in favore della comunità per cui parteggia l'autore e agiscono con la sua approvazione. Questo secondo caso, perlomeno per quanto riguarda il genere cavalleresco, risulta essere quello prevalente. Nel Medioevo le Amazzoni si cortesizzano, si possono innamorare e, convertite al cristianesimo, possono essere integrate nella società dominante.

L'organizzazione interna di un'opera letteraria e la sua comunicabilità con le altre opere si rende possibile per mezzo di un'altra categoria testuale frequentemente adoperata dai critici e potenzialmente generatrice, nel nostro caso, di confusione: il tema, legato ai concetti adiacenti

di motivo, tipo e personaggio[8]. Utilizzando talvolta i termini in maniera intercambiabile, i critici parlano di "tema delle donne guerriere", "motivo delle donne guerriere", "tipo" e "personaggio" della donna guerriera. In quanto definizione di un complesso di significato trasferibile da un'opera a un'altra, il termine "tema" viene normalmente impiegato nelle ricerche incentrate su un medesimo oggetto o argomento (quale può essere, ad esempio, un mezzo di trasporto, un elemento urbanistico, un'entità geografica o un tipo di personaggio, come in questo caso) seguito nelle sue apparizioni di carattere diacronico e sincronico, e come tale costituisce un tradizionale campo di indagine del comparatismo, interessato appunto ai percorsi tematici in un dato arco temporale e spaziale. Quello che in effetti seguiremo nei prossimi capitoli è il tema della donna guerriera nella letteratura europea fino agli albori del Seicento, in area italiana, francese, inglese e spagnola. All'interno del contenitore chiamato tema, individueremo alcune unità di contenuto ricorrente che definiremo motivi, quali ad esempio il motivo della caduta dell'elmo, del duello prematrimoniale, ecc. Come i generi non sono entità fisse e stabili, ma si trasformano con la successione delle opere, così un tema non può essere disgiunto dalle trasformazioni del genere o dei generi in cui affiora e dalla specificità dell'opera in cui si incarna in un contesto e in un modo particolare. Per parlare di "tema delle donne guerriere" è necessario riconoscere i caratteri particolari dei testi in cui compare e prestare la dovuta attenzione alle caratteristiche specifiche dei singoli personaggi in cui tale tema è rappresentato. Il rischio è quello di non percepire le differenze occorrenti nella loro presentazione e di uniformare le peculiarità della loro ricezione. La categoria da usare con maggiore prudenza, in questo caso, crediamo sia quella del tipo. Non esiste il tipo della donna guerriera, o meglio non esiste un tipo unico e univoco di donna guerriera, poiché il corpus comprende una moltitudine di testi, afferenti come abbiamo accennato a generi diversi, in ognuno dei quali, o in un gruppo molto ristretto dei quali, questi personaggi presentano caratteristiche diverse, e soprattutto manifestano una sorta di personalità distinta. Per ovviare all'opacità del termine "donna guerriera", i critici hanno adoperato le definizioni di "amazzone", "donna guerriera gentile", "virago", "donna cavaliere" (soprattutto nella forma inglese *lady knight* o in quella francese di *femme chevalier*), per descrivere i sottotipi in cui il tipo generale si suddivide. Purtroppo simili definizioni non si basano su criteri comuni e risultano a volte imprecisi o persino contraddittori. I due termini usati più frequentemente, "amazzone" e "donna guerriera", sono usati a volte per attribuire una qualità morale ai due gruppi (le amazzoni sono cattive, le donne guerriere no), a volte per stabilire una differenza di

---

[8] Per una panoramica sulle posizioni critiche a proposito del concetto di tema e di motivo vedi Cesare Segre,

organizzazione sociale (le amazzoni agiscono in gruppo, le donne guerriere da sole), a volte una diversa tendenza sentimentale (le amazzoni perseguono la verginità, le donne guerriere si sposano), oppure ancora per dare conto dell'insieme di queste varianti. Per esempio, acconsentendo al matrimonio un'amazzone può trasformarsi in una più accettabile donna guerriera, o viceversa, non ottenendo il matrimonio desiderato, una donna guerriera può peggiorare in amazzone; simili definizioni rischiano di perdere di vista i cambiamenti diacronici del tema (in questo caso, offuscando il fatto che le pratiche matrimoniali costituiscono parte integrante del mito delle Amazzoni già nell'elaborazione dagli etnografi greci) e di apportare confusione invece che chiarezza.

Oltre la definizione, a volte utile, a volte fuorviante di tipo, ritroviamo i singoli personaggi. Poco considerato nei secoli passati dal punto di vista teorico, il personaggio è una categoria testuale diventata nel '900 oggetto di una messe di studi volti a definirne lo statuto, offrendo una vasta gamma di interpretazioni che vanno dal considerarlo meramente un prodotto linguistico, un segno semantico, al ritenerlo quasi un individuo vivente, suscettibile di essere analizzato con i metodi della psicanalisi[9]. Una parte rilevante di tali ricerche si concentra sullo studio dei personaggi romanzeschi, talvolta negando la qualifica di personaggi ai protagonisti dei generi anteriori al romanzo (intendendo questo genere a partire dal *Don Quijote* o dai romanzi inglesi del XVII secolo) o comunque considerandoli inferiori a quelli romanzeschi, perché più fissi, meno introspettivi, sbozzati con uno scalpello più grosso di quello che cesella le descrizioni psicologiche dei personaggi del romanzo e che rende quest'ultimi quasi persone agli occhi dei lettori e dei critici. Di fronte ai personaggi del romanzo, che sembrano concentrare in sé un maggiore grado di verosimiglianza mimetica e di individualità, i loro predecessori non romanzeschi possono apparire stereotipi, superficiali, semplici attanti o funzioni narrative. Una simile, eventuale esitazione teorica davanti ai personaggi preromanzeschi viene pertanto correntemente smentita nella pratica critica da parte di tutti

---

"Tema/motivo", in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1999 (1985), pp. 331-359.

[9] Dalla bibliografia sul personaggio, in continua crescita specie negli ultimi decenni, segnaliamo Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil 1977, pp. 115-180 (trad. it. di Antonio Marinelli, "Per uno statuto semiologico del personaggio", in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo letterario*, Parma, Pratiche editrice 1977, pp. 87-127); Id. e J.-P. Morel, "Romanzo", in *Enciclopedia del Novecento*, VI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 237-254; Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative fiction: contemporary poetics*, London-New York, Methuen, 1983; Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori 1966; *Le Personnage en question*, Actes du IVe colloque du SEL, Toulouse, 1-3 décembre 1983, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984; Pierre Glaudes e Yves Reuter, *Personnage et histoire littéraire*, Actes du Colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 1991; Chiara Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Atti del IV convegno dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Torino, 14-16 settembre 2006), Alessandria, Edizioni dell'Orso 2008.

quegli studi che invece si soffermano, da una prospettiva teorica o empirica, sui personaggi della letteratura classica e medievale[10].

Uno dei problemi teorici affrontati dai teorici del personaggio è la relazione tra eroe e personaggio, che può ricondurre ad una distinzione lessicale, sistemica, narrativa, oppure tipologica. Talvolta il termine "eroe" è usato quale sinonimo del termine "personaggio", in frasi come "X è l'eroe del romanzo Y", indicando così la sua supremazia nel sistema gerarchico dei personaggi di un dato testo e distinguendo così un protagonista (o eroe appunto), eventualmente affiancato da un antagonista (definito con il termine "antieroe" nel senso di "colui che si oppone all'eroe"), dai personaggi la cui presenza o importanza viene giudicata minore e che sono perciò definiti secondari[11]. Gli eroi (o meglio i protagonisti) non saranno superiori fisicamente o moralmente ai personaggi secondari, ma si differenzieranno in termini di quantità e presenza narrativa, concentrando su di sé le vicende dell'intreccio e portando avanti l'azione. L'eroe sarà così l'agente o l'attante delle funzioni narrative nelle definizioni di strutturalisti come Propp o Greimas. Diverso invece il caso di una differenziazione sul piano fisico, sociale, morale o conoscitivo tra l'eroe e gli altri personaggi; se visto dal punto di vista ontologico, l'eroe sarà colui che supera gli altri per una delle caratteristiche sopra elencate e che le contiene già in germe dentro di sé alla nascita, anche se poi provvederà a svilupparle in un adeguato percorso educativo: l'eroe nasce eroe, appartenendo per così dire ad una razza diversa da quella del resto dell'umanità[12]. I miti delle varie culture esplorano la differenza tra l'eroe e gli altri uomini distinguendo le fasi della sua vita da quelle considerate normali e comuni; la nascita, la carriera e la morte dell'eroe sono caratterizzate da elementi magici, meravigliosi o misteriosi che segnano la sua distanza dalla norma[13]. Intermediario tra la condizione divina e quella umana, l'eroe abita di preferenza la regione del mito, da cui poi traggono ispirazione i due generi principi della riflessione classica, l'epica e la tragedia. Secondo Aristotele, la tragedia (e per converso l'epica)

---

[10] Vedi su tutti Alberto Varvaro, "La costruzione del personaggio nel XII secolo", in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di Francesco Fiorentino e Luciano Carcereri, Roma, Bulzoni 1998, pp. 21-44. Si vedano anche François Suard, "Le personnage épique", in *Proceedings of the Fifth Conference of the Rencesvals Society, Oxford 1970*, Salford, University of Salford 1977, pp. 167-176, e Claude Roussel, "La catégorie du personnage dans la littérature médiévale", in *Le personnage dans les récits*, a c. di Yves Reuter, *Cahiers de Recherche en Communications et Didactique de l'Université Blaise Pascal* 2, 1988, pp. 11-33.

[11] Sui personaggi secondari vedi Alex Woloch, "Per una teoria del personaggio minore", in *Il romanzo, IV: Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi 2003, pp. 659-681.

[12] Vedi Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi 2000 (ed. or. *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press 1957), pp. 45-48.

[13] Per una dettagliata analisi delle caratteristiche dell'eroe vedi Dean A. Miller, *The Epic Hero*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 2000.

rappresenta gli uomini migliori di come sono nella realtà, la commedia peggiori (*Poetica* 1448a e 1454b).

I personaggi dell'epica classica sono dunque in prevalenza eroi, estendendo questo termine sia ai protagonisti che ai loro antagonisti, sia ai "nostri" che agli avversari. Gli uni e gli altri costituiscono eccezioni alla norma (sono i più forti, i più belli, i più coraggiosi, ecc nei rispettivi gruppi d'appartenenza), tanto da essere caratterizzati dalla *hybris*, e a decidere la vittoria dell'uno o dell'altro è soltanto la mano del fato. Nelle *chansons de geste*, influenzate dall'avvento del cristianesimo e dell'islam e dal processo di ricostituzione di identità politiche nazionali dissolte con la caduta dell'impero romano, il conflitto tra le due fazioni deriva dalla completa opposizione delle realtà politiche, culturali e religiose dei cristiani da un lato e dei saraceni dall'altro. La qualifica di "eroe" resta appannaggio dei migliori guerrieri cristiani che, come i loro antecedenti greco-latini, sono caratterizzati dall'eccezionalità, dalla *démesure* rispetto ai loro vicini.

Contenuti nei medesimi generi, attanti di analoghe azioni guerresche, eroi e donne guerriere vanno visti in un rapporto di interrelazione. I miti delle Amazzoni sono incentrati appunto sull'incontro tra queste e gli eroi, e l'epica successiva conserva questo fondamentale elemento di confronto sviluppandolo in vari modi e misure. Il rapporto tra eroi e donne guerriere comporta una nuova serie di interrogativi: le donne guerriere sono degli eroi? In che modo incorporano elementi costitutivi della caratterizzazione degli eroi? Che cosa comporta il fatto che riproducano alcuni fattori basilari del percorso dell'eroe, per esempio la morte eroica?

Anche i protagonisti del mito, eroi o meno, sono personaggi letterari. Come tutti gli altri personaggi, le donne guerriere si trovano inserite, all'interno di un'opera specifica, in un sistema di personaggi di cui occupano una posizione in relazione, analogia e opposizione agli altri personaggi, maschili e femminili. Una sola donna guerriera in un'opera il cui resto dei personaggi è interamente maschile si trova in un contesto diverso rispetto a un'opera in cui i personaggi femminili abbondano ma non sono guerriere, così come la presenza di più donne guerriere, che possono combattere insieme o separate, in un testo che può a sua volta comprendere o meno altri personaggi femminili, modifica la nostra interpretazione della loro funzione.

Un altro problema è quello della relazione tra la natura finzionale dell'opera letteraria – in questo caso di un suo elemento, il personaggio – e la realtà. Se sembra pacifico che i

personaggi siano rappresentazioni mimetiche di esseri umani in un contesto che funziona con la stessa logica della realtà[14], è più incerto stabilire se un singolo personaggio sia frutto di imitazione di uno specifico individuo, o più in generale se un tipo di personaggi sia ispirato ad una tipologia umana. Molti studiosi credono alla presenza di un'ispirazione reale dietro la creazione letteraria, e, nel caso dei personaggi delle donne guerriere, molti le hanno poste in relazione con l'esistenza storica di donne combattenti nelle più diverse epoche e situazioni. In particolare riguardo al mito delle Amazzoni, molte forze sono state e vengono spese per accertare l'esistenza archeologica di una popolazione di donne guerriere[15], per recuperare utensili e armi dalle loro tombe e per verificare se le descrizioni degli etnografi greci corrispondano ad una realtà storica. Dietro la presenza di donne guerriere nella letteratura medievale, si citano i casi conosciuti di castellane rimaste a guardia del loro feudo, di volenterose partecipanti alle crociate, o anche di soldatesse di bassa estrazione sociale. Le cronache riportano esempi di donne intervenute in massa nella difesa delle loro città assediate, e più avanti, le biografie di alcune gentildonne registrano la loro eventuale partecipazione in battaglia o comunque in affari militari. Nei cataloghi di donne celebri si confondono le imprese di eroine di carta e quelle di donne realmente esistite che dichiarano di voler emulare le loro ave immaginarie, finché, in un corto circuito della mimesi, i personaggi letterari imitano le persone reali che a loro volta si ispirano ai personaggi letterari. In ogni caso, anche qualora un personaggio letterario fosse manifestamente riconducibile all'esistenza di una persona reale che portava lo stesso nome e aveva compiuto pressoché le medesime azioni, nel momento stesso in cui viene integrato in un'opera letteraria, esso diventa un personaggio letterario sottoposto alle medesime regole dei personaggi fittizi, poiché il ruolo della realtà cede davanti al filtro letterario. Poiché tuttavia seguire la trasformazione della persona storica in personaggio letterario rappresenta un campo di ricerca a sé, abbiamo lasciato fuori dal presente studio da un lato la menzione delle figure storiche di donne guerriere, dall'altro le opere palesemente ispirate da elementi reali, come il ciclo di Alessandro Magno, in cui l'imperatore incontra l'Amazzone Talestri, nonché gli adattamenti letterari di figure storicamente accertate quali Semiramide, Tomiri, Boadicea, Zenobia, Giovanna d'Arco. Quello che ci preme indagare in questa sede è la letterarietà dei personaggi delle donne guerriere. Come afferma Josine H. Blok nell'introduzione del suo importante studio sulle

---

[14] Vedi Segre, *op. cit.*, pp. 346-7.
[15] Vedi ad esempio Jeannine Davis-Kimball, "Warrior Women of the Eurasian Steppes", *Archaeology*, Jan-Feb 1997, pp. 44-48.

Amazzoni, "instead of opting a priori for history, human mental structures or ritual as the ultimate source for the myth, I shall stress the narrative character of the Amazon motif"[16].

La sin troppo ovvia considerazione della natura necessariamente finzionale della letteratura sarà utile non solo per evitare il rischio estremo della confusione tra letteratura e realtà, tra gli uomini e le donne e i *personaggi* di uomini e donne (guerriere), ma anche per trattare con le dovute precauzioni l'operazione di estrapolare il succo ideologico di un'opera letteraria o peggio ancora di ridurla a morale. Nelle storie di donne guerriere è facile vedere un *pattern* di colpa e punizione su cui negli ultimi anni si è insistito fin troppo. La problematica acquista rilievo quando si considera il peso rivestito dal genere sessuale all'interno dei generi letterari.

Derivato dal medesimo etimo con cui è designato il genere letterario, il genere sessuale (che qui chiameremo con termine inglese *gender*, sia per distinguerlo dal genere che per conservare la distinzione tra distinzione tra sesso biologico e la costruzione culturale, sociale e mentale che ne deriva) è una categoria ormai imprescindibile per affrontare una tematica legata ai personaggi[17]. Le creature viventi, gli esseri umani e i personaggi letterari antropomorfi (e non solo) sono sessuati; una volta riconosciuta questa banale e basilare condizione del reale, la fondamentale distinzione di maschile e femminile (con gli eventuali stadi di transizione) permea la vita come la letteratura. Le battaglie storiche del femminismo, trasportate e condotte anche attraverso la critica letteraria, hanno insegnato a leggere i testi sotto una prospettiva di *gender* e ad analizzare quindi, nel caso, i personaggi femminili come portatori di specificità diverse da quelle che governano i personaggi maschili, ad individuare una mappa di relazioni, rapporti, conflitti tra i personaggi maschili e femminili di un'opera e di più opere considerate nel loro insieme[18]. Per studiare le significazioni letterarie delle questioni di carattere sessuale sono sorti degli appositi dipartimenti di *gender studies*, a loro volta ramificati in *women's* (o *feminine*) *studies*, *men's* (o *masculine*) *studies* e *queer* (o *gay*)

---

[16] Josine H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E. J. Brill 1994, p. 5.

[17] Sulla distinzione tra sesso e gender vedi l'ormai classico studio di Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge 1990.

[18] "Affrontare la questione del rapporto donna-letteratura significa dunque assumere la consapevolezza che la neutralità del discorso si nutre di una differenza negata nella propria specificità e nel proprio valore, per forzare i confini dell'assetto culturale, scomporne l'immagine e ripensare alle tessere che lo compongono. Significa leggere il discorso con l'occhio di chi, in esso, viene detto: il diverso in questo modo rientra, come identità sessuata, rimettendo in gioco, del testo stesso, una complessità non pacificata. Significa, dunque, non solo analizzare la donna come oggetto di rappresentazione o soggetto di scrittura, ma prevedere anche – per quella parte costitutiva di un testo che è data dalla circolazione e dall'uso dello stesso – un'identità femminile soggetto di lettura". Marina Zancan, "Le donne", in *Letteratura Italiana. V: Le questioni*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi 1986, pp. 765-827, a p. 766.

studies. Le storie di donne guerriere sono storie di personaggi femminili in una rete di personaggi maschili e recano quindi una problematica di *gender*, sono anzi potenzialmente uno dei luoghi privilegiati delle indagini dei *gender studies*, per questo soggette a volte a fraintendimenti o più spesso utilizzate per illustrare un'impostazione ideologica. Il mito delle Amazzoni – donne che vivono nell'organizzazione sociale del matriarcato e praticano la guerra contro gli uomini – è stato visto come un antecedente delle lotte per l'emancipazione della donna e le Amazzoni sono state considerate un ideale da parte delle femministe[19]. Seguendo la generale riscoperta e rivalutazione dei personaggi femminili, i personaggi di Amazzoni e donne guerriere sono stati e vengono considerati dalla critica femminista, quasi in blocco, con uno sguardo positivo, mentre i personaggi maschili contro cui esse combattono e che alla fine le sposano o, peggio ancora, le uccidono, hanno ricevuto valutazioni ben più negative, talora ancora precedenti l'epoca contemporanea[20]. Nelle uccisioni o nei matrimoni delle donne guerriere sono generalmente riconosciuti metodi di punizione o comunque di reinserimento nella norma attraverso una punizione, e negli autori che scrivono storie in cui le guerriere vengono uccise si ravvisa la volontà – motivata da sincero conformismo o da una rassegnata autocensura – di ribadire che chi trasgredisce i principi sociali della distinzione generica riceverà una pena adeguata, insomma vi si legge l'intenzione di fornire un esempio didattico ai lettori, di proporre una morale. Lo schema di colpa e punizione è individuato sia nelle forme narrative più semplici che in quelle più complesse, come risulterà anche alla nostra verifica. L'eventuale radicalizzazione interpretativa – i personaggi di donne guerriere sono tutti buoni, i personaggi maschili tutti cattivi – replica un'analoga semplificazione cognitiva – le donne sono tutte vittime, gli uomini tutti carnefici – riducendo l'intero tema letterario alla stregua di una tesi da difendere o rigettare. Si alternano quindi casi di deprecazione per il trattamento letterario delle donne guerriere, punite dai personaggi maschili e, per mezzo di essi, dall'autore conformista, a casi di esaltazione per le imprese di quelle donne, come d'altronde avviene nella stessa trattatistica rinascimentale, oscillante tra la lode e il disprezzo, tra una sorta di protofemminismo e l'arroccamento su posizioni maschiliste.[21]

---

[19] Vedi a proposito Abby Kleinbaum Wettan, *The War Against the Amazons*, New York, McGraw Hill 1983.

[20] Già nel Quattrocento la scrittrice Christine de Pizan proponeva le Amazzoni come esempi per le donne. Un secolo e mezzo più tardi, Tasso criticava la descrizione ariostesca del comportamento di Ruggiero nei confronti di Bradamante.

[21] Per esempio, per una netta definizione di Ariosto come femminista, contrapposto ad un Tasso maschilista, posto che il primo lascia vivere i personaggi delle guerriere mentre il secondo li fa morire, vedi John C. McLucas, "Amazon, Sorceress and Queen: Women and War in the Aristocratic Literature of XVIth century Italy", *The Italianist*, 8, 1988, pp. 33-51.

La focalizzazione sulle problematiche di *gender*, ridotte nei casi peggiori alla schematizzazione che abbiamo accennato, porta in secondo piano altre questioni legate al testo, ovvero la produzione, la diffusione ed il consumo. Lo scrittore che introduce una donna guerriera nella sua opera lo fa per proporre una morale, per imitare i suoi autori di riferimento, o entrambe le cose? Entro quali limiti agiva la forza del *topos*? I testi che contengono personaggi di donne guerriere sono numerosissimi; non c'è quasi poema cavalleresco, epico o eroico del Rinascimento che non contenga una. Alla presunta, eterna volontà di castigare questi personaggi, fa fronte l'enorme fortuna delle opere in cui sono presenti. Dobbiamo ipotizzare che i lettori per secoli abbiano letto tali opere soltanto per il gusto di vedere questi personaggi condannati, oppure – ipotesi altrettanto estrema – vi assaporavano la realizzazione letteraria di una condizione impossibile nella realtà? La composizione del pubblico introduce una nuova incognita, portando a domandarci se lettori maschili e lettrici femminili vi vedessero esposte due istanze diverse. Mentre gli uomini si sentivano rassicurati dalla punizione/integrazione finale, le lettrici vedevano raffigurato nelle loro avventure un eventuale, desiderabile esempio di liberazione dalle restrizioni della loro quotidianità? Oppure erano soltanto, per entrambi i gruppi di pubblico, un modo di evasione, una bella storia da gradire, più per la sua qualità estetica che per i suoi contenuti ideologici? Una forma di adeguato valore narrativo, poetico, musicale, poteva far passare inavvertitamente un contenuto ideologicamente sovversivo? Non è possibile rispondere in maniera univoca a queste e simili questioni a proposito del tema nel suo complesso, ma spesso neppure, purtroppo, a proposito delle singole opere, se non avanzando ipotesi necessariamente soggettive. L'esatta diffusione delle opere in esame, al di là dal computo delle edizioni o delle copie manoscritte qualora esso possa essere effettuato con sicurezza, ci sfugge; le opere venivano lette, ripetute, declamate di fronte a un pubblico che non possiamo calcolare, i libri a stampa circolavano tra un numero di persone molto più ampio del rapporto di una copia per lettore. La fortuna di un testo va dedotta dalla sua capacità di informare di sé nuovi testi, di essere citato, rielaborato, trasformato in un prodotto artistico di diverso tipo, pittorico e musicale. Quanto alle reazioni personali dei lettori, esse restano per lo più inattingibili al critico moderno, a meno che non siano state espresse in un altro testo di carattere privato o pubblico, come per esempio le opinioni dei lettori specializzati, i critici rinascimentali, contenute nei loro commenti ai poemi[22]. Gli scrittori testimoniano la loro ricezione componendo le proprie opere sulla base di un gruppo più o meno largo di testi di riferimento

[22] Vedi Marina Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino 2006.

definibili “fonti”, come facevano i positivisti, o “ipertesti”, secondo l’uso introdotto da Gérard Genette, di quell’opera. Cosa gli autori pensassero dei propri personaggi è materia poi estremamente delicata, e non soltanto per la diffusa assenza di testi che documentino una riflessione critica del poeta sulla sua opera in epoca prerinascimentale (con alcune notevoli eccezioni, certamente, Dante in primis) oppure per l’ignoranza dell’identità dell’autore nei casi di opere anonime come la maggioranza dei testi medievali di cui ci occuperemo, ma anche per l’inevitabile corredo psicologico che tali riflessioni, quando esistono, comportano; il giudizio dell’autore deve essere estrapolato da elementi interni all’opera e non esterni ad essa. Invece di sostenere la naturale polisemia del rapporto tra il poeta e le sue creature, alcuni critici ravvisano un senso di disagio dell’autore di fronte all’ambiguità dei suoi personaggi e sostengono che l’autore si senta in imbarazzo nel trattare le guerriere, argomento che mi sembra parzialmente incoerente dal momento che egli stesso ha stabilito che fossero tali.[23] Per l’uno o per l’altro motivo, gli scrittori hanno considerato valide per secoli le storie di donne guerriere e hanno continuato a riproporle. Ai due estremi della griglia interpretativa abbiamo così il dato della funzione di esempio negativo delle donne guerriere e quello della loro immensa fortuna letteraria, che possono essere visti sia come una contraddizione – il loro successo presso scrittori e pubblico è inconciliabile con il fatto che fossero considerate negative, quindi esse non potevano essere realmente considerate cattive se ricevevano tanta attenzione – sia come una conseguenza – il pubblico ama sentirsi ripetere le stesse storie morali di punizione dei cattivi – oppure ancora in una forma mista: il pubblico amava questi personaggi *nonostante* fossero moralmente condannabili[24]. Come scrive Forster nel brano che abbiamo citato all’inizio dell’introduzione, le donne guerriere sono state disapprovate e disprezzate, e “per illustrare questo punto, *sono* state scritte perfino delle poesie”, ma esse non esauriscono l’intero quadro. Proprio perché le donne guerriere risultavano tanto gradite al pubblico e/o perché risultassero ancora più gradite, gli scrittori hanno modificato la prima versione del tema (quello delle Amazzoni) rivestendola di aspetti più conformi e maggiormente accettabili: dalla posizione di *altri*, i nemici, le guerriere sono diventate i *nostri*, sono state rese cristiane, irreprensibili, addirittura martiri o sante. Alcune letture femministe continuano a vedere anche in questi spostamenti semantici un tentativo di

---

[23] Catherine M. Jones, “«Se je fusse hons»: Les guerrieres dans *Ansëys de Mes*”, pp. 291-97, sostiene il disagio dell’anonimo autore nei confronti dei suoi personaggi; più correttamente Margaret Tomalin, in *The Fortune of the Warrior Heroine in Italian Literature: An Index of Emancipation*, Ravenna, Longo 1982, nota che a volte gli autori non sapendo risolvere gli intrichi della trama (sempre a proposito di storie di guerriere) interrompevano i loro poemi lasciandoli incompleti.

[24] Ringrazio il professor Richard Trachsler per avermi confermato l’esistenza di questa possibilità.

imposizione patriarcale, raggiunto non più con l'eliminazione del nemico ma con la sua integrazione nella cultura egemonica, e quindi egualmente con la smussatura delle sue caratteristiche trasgressive. Parafrasando l'affermazione di Forster, alcune poesie vengono scritte per dimostrare che, se una donna guerriera incorpora certe determinate caratteristiche, non sarà né disprezzata né disapprovata ma anzi risponderà alle aspettative culturali di una data comunità.

Anche noi, senza dubbio, ritroveremo degli esempi di punizione e correzione della sovversione generica incarnata dalle guerriere. Tuttavia, la rigida ripartizione tra testi pro- e anti-femminili deve essere superata mettendo in evidenza l'ambiguità con cui avviene tale punizione, o anche, nel caso contrario, con cui è descritta la loro premiazione e il loro recupero in positivo, ambiguità che rientra tra le caratteristiche precipue dell'opera d'arte, capace di contenere in sé stessa la negazione del proprio dettato ufficiale o esplicito. Come scrive Mihoko Suzuki a proposito del ruolo dei personaggi femminili nell'epica, "it is my contention that the texts I consider here do not take solely the perspective of the persecutors nor do they singlemindedly affirm sacrifice. Showing interest in and awareness of the victim's subjectivity, these texts reveal the consequences of, and at times even contest the efficacy and justice of scapegoating"[25]. Per quanto i testi epici e cavallereschi di cui ci andremo ad occupare siano perlopiù opera di autori maschili – anche se includeremo una breve analisi di alcune autrici impegnate nel campo, nello specifico quelle di Christine de Pizan e di Moderata Fonte – essi erano non solo recepiti anche da un pubblico di donne che facevano mostra di amare molto il genere, ma integravano al loro interno quella voce femminile che poi eventualmente pretendevano di negare. Come renderà chiaro il Boccaccio nella sua collezione di biografie femminili, il *De mulieribus claris*, l'unico modo di sopprimere un argomento controverso qual è quello delle donne guerriere non è di scriverne in maniera negativa, ma di non scriverne affatto; solo il silenzio della penna (e, talvolta, persino questo è un fattore parlante) segna la morte della storia, delle storie. La scrittura salva dall'oblio e lascia vivere, nel mondo eterno delle parole, anche gli elementi apparentemente repressi e rigettati. Nel momento in cui si orienta verso l'uccisione o l'addomesticamento di un'Amazzone, l'opera inscena anche le ragioni che hanno portato a tale scelta e soprattutto mostra l'eventuale

[25] M. Suzuki, *op. cit.*, p. 9.

punizione come tale; essa espone "that very process of symbolic representation, and hence repression, of woman"[26].

Allo stesso modo in cui rifiutiamo di applicare l'etichetta di femministi oppure misogini a dei testi di irriducibile complessità e ricchezza come l'*Eneide* o il citato *De mulieribus*, o ad autori quali Ariosto e Tasso, noteremo come l'individuazione di alcune tendenze della narrazione, per esempio la scelta di far sposare le guerriere anziché ucciderle, non è riducibile sempre ad un'ideologia univoca né tanto meno risponde esclusivamente ad un'esigenza moralizzatrice. L'analisi dei testi nella loro successione cronologica permette di valutare da un lato i mutamenti intervenuti nel corso dei secoli, le nuove determinazioni narrative introdotte a partire da un certo periodo, dall'altro di apprezzare come alcuni procedimenti continuino ad essere impiegati anche in un arco temporale molto vasto. Abbiamo deciso di seguire l'evoluzione del tema delle guerriere dalle prime apparizioni letterarie delle Amazzoni nell'epica classica fino all'alba del XVII secolo, quando il genere epico si avvia verso un lento ma inesorabile declino. Lo studio è condotto attraverso l'analisi formale di un ricco corpus di testi, scelti nella tradizione greco-latina, italiana, francese, inglese e spagnola. I percorsi intertestuali che si stabiliscono tra tali letterature sono facilitati dalla vicinanza geografica, dalle relazioni culturali e politiche tra i paesi di cui sono espressione: la rapida circolazione dei libri tra Italia, Francia, Spagna e Inghilterra, la diffusione intereuropea delle *chansons de geste*, dei poemi cavallereschi, dei *libros de caballerías* permette e condiziona la ripresa di temi, stilemi e motivi, incoraggiata soprattutto da una poetica che, durante tutto il periodo preso in esame (anche se con le opportune variazioni), si basa sui principi dell'*auctoritas* e dell'*imitatio*. Siamo altresì coscienti del fatto che la presenza letteraria delle donne guerriere non si esaurisce in questi paesi e in queste letterature, e neppure si conclude nei limiti cronologici che ci siamo imposti, ma è un fenomeno mondiale che continua ben oltre il Seicento. Si ritrovano guerriere nella letteratura araba[27], cinese[28], dell'Europa orientale[29] e della Scandinavia[30]; ma sarebbe più facile dire ovunque vi siano racconti di guerra e di imprese eroiche, dalle saghe germaniche all'epica persiana, dalle leggende russe a

---

[26] *Ivi*, p, 5.
[27] Vedi Remke Kruk, "Warrior Women in Arabic Popular Romance: Qannâsa bint Muzâhim and Other Valiant Ladies. Part One", *Journal of Arabic Literature*, 24.3, 1993, pp. 213-30; "Part II", *Journal of Arabic Literature*, 25.1, 1994, pp. 16-33.
[28] Vedi Louise Edwards, "Women Warriors and Amazons of the mid Qing Texts *Jinghua yuan* and *Honglou meng*", *Modern Asian Studies*, 29.2, 1995, pp. 225-55.
[29] Vedi Jessica Hooker, "The Hen Who Sang: Swordbearing Women in Eastern European Fairytales", *Folklore*, 101.2, 1990, pp. 178-184.

quelle indiane. Per non parlare delle riproposizioni contemporanee nella produzione narrativa e cinematografica di consumo, dai film d'azione al *fantasy*.

I nove capitoli in cui è suddivisa la nostra tesi sono raggruppabili in tre parti, al cui centro troviamo il poema epico-cavalleresco italiano cinquecentesco, preceduto dall'esame delle sue premesse classiche e medievali, indispensabili alla comprensione dell'elaborazione rinascimentale della figura della guerriera, e seguito dallo studio del personaggio in testi francesi, inglesi e spagnoli. Nel primo capitolo si analizzano le ricorrenze del mito delle Amazzoni nell'epica e nell'etnografia greca, e l'emergenza delle prime figure individuali con Pentesilea nelle *Etiopiche* di Arctino di Mileto e nelle *Postomeriche* di Quinto Smirneo, e con Camilla nell'*Eneide* virgiliana. Il secondo e il terzo capitolo descrivono le trasformazioni dei personaggi delle donne guerriere nel Medioevo, con il passaggio ad una letteratura in volgare e ad un nuovo modello di epica, prima in Francia, nei *romans d'antiquité*, nelle *chansons de geste* e nei poemetti dei Tornei di dame, quindi in Italia, attraverso il trattamento colto di Boccaccio e quello popolare dei cantari e dei primi poemi cavallereschi. I successivi tre capitoli sono dedicati all'analisi dei grandi poemi rinascimentali italiani, il *Morgante*, l'*Orlando Innamorato*, l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*. Si passa quindi, negli ultimi tre capitoli, a valutare la diffusione europea dei poemi italiani e l'influenza dei personaggi di Bradamante e Clorinda sull'elaborazione di Favente nell'*Espagne Conquise* di Nicolas de Montreux, di Britomart nella *Faerie Queene* di Spenser e di Ismenia nella *Jerusalén Conquistada* di Lope de Vega.

---

[30] Vedi Carol J. Clover, "Maiden Warriors and Other Sons", *Journal of English and Germanic Philology*, 85.1, 1986, pp. 35-49.

Capitolo I. Le premesse classiche

Vidi Cammilla e la Pantasilea…
Dante, *Inf.* IV, 124

I. 1. Il mito delle Amazzoni

L'esistenza del mito delle Amazzoni nell'immaginario e nella letteratura classica costituisce la fondamentale base ideologica e testuale per l'elaborazione della figura della donna guerriera nell'epica cavalleresca medievale e rinascimentale. In un contesto letterario fondato sulla poetica dell'*auctoritas*, la presenza sedimentata delle Amazzoni in una lunga serie di testi e di autori rappresenta la giustificazione sufficiente per l'immissione di donne guerriere in cantari, romanzi cavallereschi e poemi eroici. Galiziella, Bradamante, Marfisa, Ismenia e altre guerriere sono ripetutamente paragonate alle Amazzoni e le loro gesta costituiscono motivo di canto come nel passato lo erano state quelle di Ippolita, Antiope e Pentesilea. Un'analisi introduttiva del mito delle popolazioni amazzoniche nella letteratura greca, pur senza la pretesa di addentrarci in questioni filologiche ed antropologiche che esulano dall'oggetto del nostro studio, sarà dunque utile sia per mostrare il substrato testuale su cui si fondano le creazioni successive, sia per evidenziare le variazioni a cui il tema è sottoposto sin dall'antichità.

La definizione del mito rappresenterebbe da sola un argomento sufficiente a molte pagine di discussione, ed è stata infatti al centro dell'attenzione di studiosi e pensatori di diverse epoche, culture e correnti di pensiero. Questa forma minima del racconto, per parlare in termini narratologici, condensa una capacità cognitiva intensissima, punto di congiunzione tra un'istanza epistemologica, in quanto strumento dell'interpretazione delle varie categorie del reale, e un'istanza rappresentativa, come espressione figurata della psiche umana. Del mito fanno uso la filosofia, la letteratura, l'antropologia, la psicanalisi e altre scienze umane, sfruttando la sua inesauribile capacità di costituire un crogiolo di significati. Ricercate da generazioni di studiosi, le origini del mito si confondono con quelle del pensiero e della

civilizzazione dell'uomo.[1] A seconda delle specifiche discipline di riferimento, il mito è stato indagato di volta in volta nei suoi legami con la speculazione intellettuale, la realtà storica, le pratiche culturali (specie nel rapporto tra miti e riti) e la creazione letteraria. Accanto alla formula di mito, C. G. Jung ha sostenuto la presenza di un'entità ancora più delimitata, l'archetipo, quale incarnazione originaria dell'inconscio collettivo.[2] In questo caso, per tornare al nostro argomento, all'analisi storica, letteraria, antropologica del mito delle Amazzoni si dovrebbe far accompagnare uno studio dell'archetipo delle Amazzoni come formulazione psichica.

Quando e in che modo sia nata nell'immaginario collettivo l'idea che le donne, oltre a partorire e ad allevare i figli, potessero anche reggere il potere e partecipare alle attività militari, ovvero quando e come si sia formato l'archetipo delle Amazzoni, è questione di alto interesse speculativo ma, al contempo, pressoché irrisolvibile. Molti hanno cercato di intravedere, alla base dell'idea, una realtà storica corrispondente. Nella seconda metà dell'Ottocento l'antropologo svizzero tedesco J. J. Bachofen fu il primo a postulare, in *Das Mutterrecht* (1861), l'esistenza di una struttura matriarcale, comune a tutte le civiltà, precedente all'affermazione del patriarcato.[3] All'inizio della strutturazione di società organizzate da un punto di vista politico, l'umanità aveva visto il dominio delle donne, dominio appunto definito matriarcato. Il governo femminile era poi stato sostituito e cancellato da quello maschile, ma nell'animo dell'uomo erano rimasti ricordi del passato matriarcale, i quali avevano servito da presupposto per l'invenzione di miti quali quello delle Amazzoni. L'intuizione dello studioso è stata però criticata e rivista nel Novecento, sia negando del tutto l'idea di matriarcato, sia correggendola con l'ipotesi della matrilinearità, che distingue una gestione del potere di tipo propriamente matriarcale (in cui il potere passa dalla madre alla figlia all'interno dello stesso clan) da una di tipo appunto matrilineare, in cui è solo la successione ad avvenire attraverso la linea femminile, mentre il potere resta in mano agli uomini. Nella società matrilineare i detentori del potere non sono i padri e i mariti,

---

[1] Vedi su tutti Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it., Torino, Einaudi 2001 (1970). Ed. or. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Librairie François Mospero 1965.

[2] Vedi Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934-1954)*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri 1977.

[3] Vedi Johann Jakob Bachofen, *Il Matriarcato: Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, ed. it. a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi 1988; Id., *Il potere femminile: storia e teoria*, a cura di Eva Cantarella, Milano, Il Saggiatore 1977 (poi Milano, Mondadori 1992).

secondo la logica patrilineare, bensì i fratelli e gli zii della donna[4]. Tuttora, una parte considerevole degli studi sulle Amazzoni è volta a comprovarne l'esistenza storica, sulla base di ritrovamenti archeologici, in particolare sulla scoperta di complessi funerari comprendenti, nelle tombe femminili, simboli di potere nonché armi e strumenti bellici. Mentre l'effettiva pratica di società matriarcali è ancora incerta, appare ormai indubbio che, presso alcune tribù, specie dell'Asia Minore, le donne ricevevano un'educazione militare e combattevano al fianco degli uomini. Alcuni studi identificano quindi le Amazzoni con donne di stirpe mongola che combattevano insieme agli uomini[5], oppure con giovani ittiti senza barba scambiati dai greci per donne a cavallo[6]. Tuttavia, nel presente studio non considereremo la questione dell'esistenza storica delle Amazzoni come essenziale per la nostra interpretazione della loro rielaborazione – o creazione – mitica, e soprattutto per la loro definizione letteraria.

Dal punto di vista dell'invenzione teorica, l'idea delle Amazzoni sembra il frutto di un pensiero maschile, rivolto ad una comunità di interlocutori maschili e diretto alle donne solo ed eventualmente come monito. Vi si legge dietro non l'approvazione, ma la paura ed il connesso tentativo di controllo. Presso i greci, il mito delle Amazzoni è tutt'altro che l'espressione di un'utopia proto-femminista o una qualsiasi forma di apprezzamento delle capacità femminili o mozione per l'emancipazione della donna. Le Amazzoni formano una comunità che è l'esatto rovesciamento della struttura della *polis*, e il mito che le riguarda è costruito attraverso il costante ribaltamento delle caratteristiche della società greca. Donne che vivono senza la protezione e la guida degli uomini, che non restano chiuse in casa a filare ma si dedicano ad attività all'esterno dell'*oikos* (non solo alla guerra, ma anche alla caccia, all'agricoltura e al governo dello stato, tutte tradizionali prerogative maschili), che si uniscono agli uomini in maniera promiscua, al di fuori del matrimonio, le Amazzoni sono l'antitesi della donna greca. Provenienti dalla parte barbara del mondo, doppiamente esterne al soggetto dell'enunciazione in quanto donne e in quanto donne non conformate, esse riassumono tutti gli elementi che per un greco costituiscono la definizione dell'"Altro" elevati a forma mitica, così come, su un piano opposto e complementare, lo sono i Centauri.[7] Più che un'aspirazione femminista, le Amazzoni servono da spauracchio per le donne greche. Nessuna ragazzina

---

[4] Vedi Simon Pembroke, "Women in Charge: The Function of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient Idea of Matriarchy", *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 30, 1967, pp. 1-35.
[5] Vedi K. A. Bisset, "Who were the Amazons?", *Greece & Rome* 18.2, October 1971, pp. 150-151.
[6] Walther Leonard, *Hettiter und Amazonen*, Leipzig, B.G. Teubner 1911. Vedi William Blake Tyrrell, *Amazons: A Study in Athenian Myth-Making*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1984, p. 129 n. 1, per ulteriore bibliografia.
[7] Cfr. Page DuBois, "On Horse/Men, Amazons, and Endogamy", *Arethusa*, 12, 1979, pp. 35-49.

ateniese è invitata a comportarsi come un'Amazzone; anzi, diventare un'Amazzone è quello che potrebbe succederle se non rispetta i limiti imposti dalla rigida società patriarcale.

Se lo spirito, come affermava Hegel, si concretizza storicamente nei vari generi letterari, il mito, forma primaria della narrazione, viene a sua volta incorporato dai vari generi letterari con modalità e finalità risultanti dalla correlazione tra le caratteristiche proprie del genere e il contesto in cui la singola opera è prodotta. I diversi generi dell'antichità fanno tutti uso del mito per narrare, spiegare, dimostrare. Si ritrova il mito delle Amazzoni nell'epica, nella storiografia, nell'etnografia, nella mitografia, nell'oratoria, nella poesia lirica e nel teatro. Per quanto non sia possibile stabilire una datazione precisa dell'elaborazione del mito, la sua origine antichissima e la sua importanza concettuale sono testimoniate dalla sua menzione nei due testi fondativi dell'epica e della storiografia greca, l'*Iliade* omerica e le *Storie* di Erodoto. Purtroppo, per quanto riguarda il genere che più ci interessa, ben poco è stato conservato a proposito della presenza delle Amazzoni nell'epica arcaica, esclusi i capolavori omerici, a causa della perdita quasi totale dei poemi del ciclo troiano. Un'analoga penuria testuale inficia lo studio dell'utilizzo di questo mito nel teatro greco. Le rappresentazioni figurative delle Amazzoni nella scultura e nella pittura vascolare sono allora chiamate talvolta in causa per compensare la mancanza di testi e ricostruire le lacune nelle versioni del mito rimasteci[8].

La più antica testimonianza letteraria del mito, per quanto fugace, già pone le Amazzoni in un contesto epico: Omero cita due volte le Amazzoni nell'*Iliade*. Nel primo episodio (III, 184-189), Priamo osserva dalle mura di Troia le schiere dei greci, che gli vengono descritti da Elena. Reputa felice Agamennone per avere sotto il suo comando schiere così forti e numerose: più numerose delle armate dei Frigi, di cui è stato alleato, quando avevano affrontato l'attacco delle Amazzoni pari agli uomini (ἀντιάνειραι) sulle sponde del Sangario. È una presentazione neutra delle Amazzoni: solo dalla desinenza femminile di ἀντιάνειραι, "(coloro) che stanno davanti agli uomini come loro pari", capiamo che si tratta di donne[9]. Nel secondo episodio (VI, 186) Glauco racconta a Diomede di discendere da Sisifo, figlio di Eolo; l'eroe della stirpe è Bellerofonte, il quale, per adempiere agli ordini del re della Licia che lo vuole morto, sconfigge la Chimera, i Solimi, le Amazzoni ἀντιανείρας e quindi gli stessi Lici. Le Amazzoni sono validi nemici, considerate degni avversari dell'eroe Bellerofonte al pari

---

[8] Sull'iconografia delle Amazzoni vedi Dietrich von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford, Clarendon Press 1957.

[9] Vedi Josine H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E.J. Brill 1995, pp. 157-170.

della Chimera e dei Solimi famosi (κυδαλίμοισιν v. 184 e 204), e dunque famose come questi ultimi. Attraverso prove del genere Bellerofonte acquisisce quell'onore che gli permette di estinguere l'ostilità del re della Licia e di meritare sua figlia in sposa e metà del regno in dote (191-193). Da questi brevi accenni si può già capire come le Amazzoni siano un gruppo avversario giudicato di sufficiente valore per essere affrontate da un eroe, e che la loro funzione nel racconto è di essere sconfitte da questi, che riceve gloria da tale vittoria. Anch'esse ricevono gloria, ma soltanto dopo e grazie alla morte: dal gruppo indistinto emerge un nome solo quand'è associato ad una tomba, ad un culto funebre. Un colle davanti a Troia è definito "tumulo dell'agilissima (πολύσκαρθμος) Mirina" (II, 814), nella quale si è voluta riconoscere una regina delle Amazzoni.[10] Con la morte le Amazzoni raggiungono lo status eroico e divino: tomba di Mirina è il nome che gli dei danno al colle, mentre per i mortali è chiamato semplicemente Batiea. Tuttavia, solo l'Amazzone singola ha diritto a quest'onore. Si intravede già in germe la futura contrapposizione tra la l'accettazione della guerriera singola e la condanna della società muliebre.

I. 1. 1. Rassegne etnografiche sulle Amazzoni

Una descrizione del modo di vita delle Amazzoni non manca mai nei trattati storico-etnografici greci che sono sopravvissuti fino a noi. Procedendo in una maniera che sembra anticipare le ricerche dei moderni antropologi, gli etnografi si preoccupano di ancorare il mito ad una realtà storico-geografica riconosciuta come esistente, per quanto straordinaria; propongono teorie sulla formazione della comunità amazzonica, indagano la loro organizzazione sociale, con particolare attenzione sulle loro pratiche sessuali e sull'educazione degli infanti. Una trattazione-tipo comprende in genere una breve storia dell'origine dello stanziamento, l'esame dell'organizzazione politica delle Amazzoni, dei loro rapporti con gli uomini, la procreazione e l'allevamento dei bambini, le attività a cui si dedicano, le loro armi, i culti che praticano e si conclude con le guerre che hanno contrapposto le Amazzoni ai greci portando al loro sterminio. Sulla localizzazione del sito abitato dalla mitica razza da parte degli etnografi esistono vaste divergenze di vedute, che seguono tuttavia la costante tendenza a spostare sempre più lontano dalla Grecia, in direzione nord, sud o est, la sede del loro regno. La concentrazione degli etnografi sulle modalità di procreazione delle Amazzoni fa distogliere l'attenzione dal problema della loro

[10] Strabone riferisce (XII, 8.6) che secondo alcuni era un'Amazzone molto veloce a guidare il carro.

partecipazione alla guerra, e sposta l'accento sulla loro funzione femminile (tradizionale e accettata nella biologia sebbene aberrante nelle modalità estranee al matrimonio greco) piuttosto che sul loro ruolo maschile sul campo di battaglia[11].

Il padre della storiografia occidentale, Erodoto (ca. 484-425 a.C.), inserisce la sua discussione sulle Amazzoni all'interno della trattazione sull'origine del popolo dei Sauromati (IV, 110-117). Secondo Erodoto, le Amazzoni arrivano nella palude Meotide dopo essersi ribellate ed aver ucciso i greci che le tenevano prigioniere nelle loro navi, in seguito ad una battaglia sul Termodonte. Non riuscendo a governare le navi poiché non conoscevano l'arte nautica, le Amazzoni sono portate alla deriva fino alle coste della Scizia, dove rubano alcuni cavalli e saccheggiano case e villaggi degli Sciti, che si decidono a fare loro guerra; ma al termine della battaglia, quando gli Sciti ne spogliano i cadaveri, si accorgono che sono donne e si rifiutano di combattere oltre. Poiché vogliono avere figli dalle Amazzoni, si accampano vicino ad esse e le abituano gradualmente alla loro presenza, finché un'Amazzone non accetta le *avances* di un giovane Scita. In breve tempo tutti gli Sciti arrivano a domare (ἐκτιλώσαντο) le restanti Amazzoni. Le donne imparano la lingua degli uomini e rifiutano di andare tra gli Sciti come loro mogli, perché non sono pratiche dei lavori femminili:

> "Non potremmo vivere con le vostre donne poiché noi e loro non abbiamo gli stessi usi; noi tiriamo con l'arco, scagliamo giavellotti e andiamo a cavallo, mentre non abbiamo appreso i lavori femminili. Le vostre donne non fanno nulla di quanto abbiamo detto; si occupano invece di lavori femminili rimanendo sui carri; non vanno a caccia né in alcun altro posto"12.

Spingono invece gli uomini a farsi dare dai genitori la loro parte di patrimonio e, per evitare l'ira dei padri, lasciano l'accampamento e si stabiliscono a tre giorni dal fiume Tanai. Dall'unione dei giovani Sciti e delle Amazzoni sopravvissute alla battaglia del Termodonte ha così origine il popolo dei Sauromati, che continuano a parlare la lingua scitica in modo scorretto, avendola appresa dalle madri. Le donne dei Sauromati non si sposano prima di aver ucciso un nemico e chi non ci riesce non ha diritto ad accedere al matrimonio. Come nota W.

---

[11] Vedi Blok, *op. cit*., 281.

[12] «ἡμεῖς οὐκ ἂν δυναίμεθα οἰκέειν μετὰ τῶν ὑμετέρων γυναικῶν· οὐ γὰρ τὰ ατ νόμαια ἡμῖν τε καὶ ἐκείνῃσί ἐστι. ἡμεῖς μὲν τοξεύομέν τε καὶ ἀκοντίζομεν καὶ ἱππαζόμεθα, ἔργα δὲ γυναικήια οὐκ ἐμάθομεν· αἱ δὲ ὑμέτεραι γυναῖκες τούτων μὲν οὐδέν, τῶν ἡμεῖς κατελέξαμεν, ποιεῦσι, ἔργα δὲ γυναικήια ἐργάζονται μένουσαι ἐν τῇσι ἁμάξῃσι, οὔτε ἐπί θήρην ἰοῦσαι οὔτε ἄλλῃ οὐδαμῇ.» Erodoto, *Le Storie*, IV, 114.3, tr. it. di Augusto Fraschetti, Milano, Fondazione Valla 1993.

B. Tyrrell, la versione erodotea del mito concerne appunto il matrimonio, non la guerra. Erodoto afferma che gli Sciti hanno "domato" le Amazzoni, eppure agli Sciti sono assimilate caratteristiche delle donne greche: sono molto giovani al momento del matrimonio e, soprattutto, consegnano alle Amazzoni una "dote" (la loro parte di patrimonio) e abbandonano la propria terra per vivere in un luogo scelto dalle Amazzoni[13].

Nel trattato *Delle arie, acque e luoghi*, facente parte del *Corpus Hippocraticum* (raccolto tra il V e il IV sec. a.C.), le Amazzoni sono esplicitamente inserite in un discorso che contrappone alla sanità fisica e morale dei greci e in generale degli europei l'inferiorità degli abitanti dell'Asia, che ha sia motivazioni ambientali (la temperatura stabile, i cibi poco variati frenano lo sviluppo psicofisico) sia cause politiche, perché vivono sotto monarchie e tirannidi invece che in democrazia. L'inferiorità dei popoli asiatici si mostra spesso con la difficoltà a procreare, con la pinguedine e altri disturbi organici.

> Questa è la situazione per gli abitanti dell'Asia. In Europa poi v'è un popolo degli Sciti, che risiede presso la palude Meotide, ben diverso dagli altri popoli. Sauromati è il loro nome. Fra di essi le donne cavalcano e da cavallo tirano d'arco e di giavellotto e combattono contro i nemici, finché sono vergini. Né peraltro lasciano la verginità finché abbiano ucciso tre nemici, né si sposano prima di aver compiuto i sacri riti tradizionali. E quando si sono scelte un uomo, cessano di cavalcare, finché non vi siano costrette da una mobilitazione generale. Non hanno la mammella destra. Quando infatti sono ancora bambine, le madri arroventano un bronzo costruito proprio a questo scopo e lo applicano alla mammella destra e la cauterizzano, sicché ne è impedita la crescita, e tutta la forza e la grossezza sono trasmesse alla spalla e al braccio destro.14

Nella continuazione del trattato è ripetutamente messa in luce l'effeminatezza degli Sciti, contrapposta alla virilità espressa dalle donne dei Sauromati. Per via del grasso e dell'assenza di peli, l'aspetto degli uomini e delle donne è simile (19);

> Oltre a ciò, gran parte degli Sciti divengono impotenti e attendono a lavori femminili e vivono come le donne e parlano allo stesso modo: sono chiamati da costoro Anarieis [...] Allora ritengono di aver commesso qualche peccato verso la divinità, e a quella addossano la causa, e indossano vesti femminili rinunciando apertamente alla propria virilità. E si atteggiano a donne e con le donne condividono i loro stessi lavori. (22)

---

[13] Vedi W. B. Tyrrell, *op. cit*., p. 42.
[14] *Le arie, le acque e i luoghi*, 17, in Ippocrate, *Opere*, a cura di Mario Vegetti, Torino, UTET 1976[2].

In una monarchia orientale afflitta dalla tirannide, dall'inoperosità e dalla mollezza, quando gli uomini perdono la propria virilità e diventano effeminati, le donne vanno a cavallo e combattono contro gli uomini. La virilizzazione delle donne e la femminilizzazione degli uomini si riflettono l'una nell'altra come segnali di un disordine sessuale e sociale che trova riscontro nello squilibrio politico di un paese in cui vige un regime amministrativo diverso da quello della Grecia.

La descrizione di Ippocrate, a cominciare dal nome dei Sauromati, deriva da quella di Erodoto, con alcune significative varianti. Come in Erodoto, le donne si possono sposare solo dopo aver ucciso un nemico (che qui si moltiplica per tre: segno di derivazione da un racconto precedente), ma per Ippocrate le donne smettono di combattere e di andare a cavallo con il matrimonio, a meno che non accada una situazione d'emergenza. L'abbandono delle attività guerriere con il matrimonio è una caratteristica che ritroveremo anche nelle donne guerriere rinascimentali. La ricomposizione di un nucleo familiare pone fine alla trasgressione costituita dall'esercizio delle armi. In seconda istanza, Ippocrate introduce la pratica della rimozione del seno destro per adoperare meglio l'arco, mentre il sinistro veniva conservato per allattare, usanza a cui si faceva tradizionalmente risalire l'etimologia di Amazzone (da α- privativo e μαζός, ionico per μαστός, seno) e che viene considerata emblema del loro rifiuto della femminilità.

Nella sua *Biblioteca storica* in 40 libri, Diodoro Siculo (I sec. a.C.) tende a spiegare i miti razionalizzandoli e scorporandone nel tempo le diverse versioni. Alle tradizionali Amazzoni Scite, di cui ripercorre la cronologia esponendo i miti di Pentesilea, Ippolita e Antiope (vedi oltre), egli accosta le meno note Amazzoni Libiche, affermando di trarre il racconto dal mitografo Dionisio di Mitilene detto Scitobrachione ("braccio di cuoio") (II-I sec. a.C.). La sede della popolazione guerriera viene così allontanata dalla Grecia non solo verso l'oriente, ma anche verso il sud-ovest. Secondo Diodoro (III, 52-55), le Amazzoni Libiche sono vissute molto prima di quelle scite, per cui se n'è persa memoria. Vivevano in un regime ginecocratico ed erano sottoposte alla clausola del compimento del servizio militare per potersi sposare:

> Era costume di queste donne coltivare con impegno le cose di guerra, ed esse erano obbligate a prestare servizio militare per un tempo determinato, conservando la propria

> verginità; trascorsi gli anni del servizio, andavano con gli uomini per fare figli, però erano loro ad amministrare le magistrature e tutti quanti gli affari pubblici.[15]

Sebbene si stia riferendo ad un'epoca persino anteriore a quella già mitica delle Amazzoni Scite, l'organizzazione statale delle Amazzoni è descritta con una terminologia (στρατεύεσθαι, δ΄ἀρχὰς καὶ τὰ κοινὰ διοικεῖν) che riprende l'amministrazione della *polis*. Inoltre l'autorizzazione al matrimonio previa uccisione del nemico è sostituita dal più "razionale" compimento del servizio militare. I ruoli tra i due sessi sono stati invertiti: gli uomini sono sottomessi alle donne, non partecipano né alla guerra né al governo dello stato, ma hanno il compito di allevare e nutrire i bambini. Alle bambine vengono bruciate entrambe le mammelle. Combattono protette da pelli di grandi serpenti, con spade, lance ed archi.

Oltre alla ginecocrazia, la caratteristica precipua delle Amazzoni di Diodoro è quella di essere instancabili conquistatrici e colonizzatrici di terre, richiamando, in modo rovesciato ma mai ironico, l'imperialismo ateniese: le Amazzoni sono addirittura "le prime a inviare una spedizione oltre confine, e a sottomettere con le armi un'ampia zona della terra abitata" (III, 71.3). Le Amazzoni Libiche originariamente abitavano un'isola, chiamata Espera, dove praticavano la pastorizia ma non l'agricoltura, poiché il grano non era ancora stato scoperto; oltre alla carne e al latte degli armenti si cibavano dei frutti spontanei dell'isola. Impadronitesi prima di tutta l'isola, le Amazzoni conquistano le terre che circondano Espera e vi fondano una città chiamata Cheronneso ("penisola"). Quindi, guidate dalla regina Mirina (colei a cui era dedicato il colle nell'*Iliade*), muovono contro gli Atlanti, che, sconfitti in battaglia campale, si arrendono e ricevono clemenza. Dietro richiesta degli Atlanti le Amazzoni affrontano le Gorgoni e le sconfiggono a prezzo di grandi perdite; le cadute sono sepolte nei cosiddetti "tumuli delle Amazzoni". Mirina continua la sua grande campagna militare, stringendo un'alleanza con Horus re dell'Egitto, sottomettendo la Siria e accordando la libertà ai Cilici, sconfiggendo i Tauri e conquistando tutte le terre che attraversa, finché è sconfitta e uccisa in battaglia da Mopso di Tracia. Dietro di sé lascia una scia di città da lei fondate, due Mirine eponime, Cuma, Pitane, Priene, Mitilene a Lesbo, consacra Samotracia ("isola sacra") alla Grande Madre Cibele e le dà questo nome: vari miti locali attestavano che queste città erano state fondate dalle Amazzoni. La sconfitta subita ad opera di Mopso di Tracia pone fine alle imprese delle Amazzoni Libiche, che tornano in patria e sono dimenticate.

---

[15] Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* vol. I (libri I-III), a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano, BUR 2004, III, 53.1.

Se Diodoro aveva accennato a razionalizzare il mito delle Amazzoni, Strabone (ca. 64 a.C.-24 d.C.) inizia a mettere in dubbio la possibilità dell'esistenza storica delle Amazzoni e la validità del mito. Dopo essersi dilungato sull'ubicazione del regno delle donne guerriere, confutando le opinioni di coloro che lo situano sui monti sopra l'Albania e approvando quelli che lo collocano ai confini con i Gargareis, sul Caucaso, questi passa agli usi e costumi delle Amazzoni (*Geografia* XI, V.1-4). *Contra* Diodoro che aveva escluso l'agricoltura, le Amazzoni caucasiche si occupano di ciascun lavoro, dall'aratura alla pastorizia, e allevano cavalli; le più forti si esercitano nella caccia grossa e nelle arti guerresche. Si cauterizzano il seno e si vestono di pelli. In guerra adoperano il giavellotto, l'arco, la sagaris (ascia bipenne scitica) e la pelta, il loro tipico scudo a forma di luna. Durante una "stagione degli amori" di due mesi si uniscono ai vicini Gargareis, poi, al termine della gestazione e del parto, restituiscono loro i maschi e si tengono le femmine. Gli accoppiamenti sono promiscui, al buio, e di conseguenza i Gargareis riprendono i bambini come capita, senza badare alla paternità. Amazzoni e Gargareis erano arrivati insieme nel Caucaso dalla pianura di Temiscira, ma poi avevano avuto dei contrasti e si erano divisi; i Gargareis avevano mosso loro guerra alleandosi con i Traci e gli Eubei, e i due popoli si ritrovano ora solo per la procreazione. Il carattere promiscuo di questi accoppiamenti contrasta con la concezione del matrimonio greco, in cui la notizia delle future nozze è ampiamente pubblicizzata, e soprattutto in cui è fondamentale essere sicuri della paternità del nascituro: gli uomini greci allevano solo i figli che riconoscono come propri e che accolgono all'interno dell'*oikos*; i figli rifiutati vengono esposti[16]. Accettando di allevare i figli delle Amazzoni nati probabilmente da un padre diverso, i Gargareis si comportano come nessun greco sarebbe disposto a fare. Ciò spinge Strabone a dubitare della veridicità di quanto ha appena riferito e a polemizzare con gli altri etnografi:

> La letteratura sulle Amazzoni ha avuto una vicenda singolare; infatti, negli altri racconti l'aspetto storico e quello mitologico sono distinti, e chiamano mito le tradizioni antiche, false e prodigiose. Invece la storia, sia essa recente o antica, richiede la verità, e in essa di prodigioso vi è poco o nulla. Ma riguardo alle Amazzoni, ora come un tempo, vengono fatti gli stessi discorsi prodigiosi e incredibili. Del resto, chi crederebbe che un esercito, una città, o una nazione di donne possa sopravvivere senza uomini? E, oltre a sopravvivere, addirittura abbia attaccato la terra altrui, giungendo a dominare non soltanto i vicini, in modo da arrivare fino all'attuale Ionia, ma anche inviare una spedizione

[16] Vedi W. B. Tyrrell, *op. cit.*, pp. 54-55.

> marittima fino all'Attica? Sarebbe proprio come se qualcuno dicesse che gli uomini di allora erano donne, e le donne uomini! E tuttavia, ancor oggi si dicono cose del genere su di esse, aumentandone così la singolarità; in tal modo si finisce per credere più alle cose vecchie che a quelle attuali.[17]

Secondo alcuni le Amazzoni avrebbero addirittura fondato città come Efeso, Smirne, Cuma nell'Eolide e Mirina, e riferiscono storie come quella di Talestri e di Alessandro Magno; ma nessuno saprebbe attualmente dove trovare un'Amazzone, quindi, conclude Strabone, i racconti su di esse contengono grandi inverosimiglianze.

I. 1. 2. Amazzoni ed eroi

I ragguagli etnografici si preoccupano di trovare un collegamento con la realtà che le versioni narrative del mito considerano già noto. I racconti sulle Amazzoni composti dai mitografi non le vedono partecipare a oscuri conflitti con gli Sciti o i Gargareis, o relegate alla remota isola Espera; in essi invece le Amazzoni si trovano ad essere le avversarie dei grandi eroi civilizzatori, costituendo un banco di prova fisso che l'eroe deve affrontare per dimostrare il proprio valore. L'essere scelte come antagoniste da eroi quali Bellerofonte, Eracle e Teseo getta luce su entrambi i contendenti: prova da un lato l'effettiva validità delle Amazzoni come guerriere e la loro temibilità; dall'altro mette in risalto il coraggio e la bravura dell'eroe. Combattere contro donne come le Amazzoni non è disonorevole, anzi sconfiggerle è motivo di gloria per l'eroe. È appunto sulla base dell'esito dello scontro che si definiscono le caratteristiche dei due gruppi avversari: dalla vittoria si riconoscono gli uomini, dalla sconfitta le donne. Questo aspetto resta valido nonostante le modifiche a cui va incontro la figura dell'Amazzone nel corso delle opere e a seconda del momento storico-politico della composizione. Dalla definizione neutra di "Amazones antianeirai", guerrieri di sesso femminile ma pari agli uomini di *Iliade* III, 189 e VI, 186, si passa in Pindaro (prima metà V sec. a.C.) ad un più deciso emergere della natura femminile della formidabile schiera: Bellerofonte "sterminò con quello [Pegaso] la femminea / gente delle Amazzoni arciere / bersagliandole dai freddi seni del cielo deserto / e sterminò Chimera che fuoco spirava e i Solimi"[18]. Il γυναικεῖος στρατός delle Amazzoni è un esercito composto di donne, un'organizzazione militare retta non da uomini ma da Amazzoni che usano l'arco, un'arma

---

[17] Strabone, *Geografia* XI, V.3, a cura di Roberto Nicolai e Giusto Traina, Milano, BUR 2000.

[18] "καί ποτ'Ἀμαζονίδων / αἰθέρος ψυχρῶν ἀπὸ κόλπων ἐρήμου / τοξόταν βάλλων γυναικεῖον στρατόν", *Olimpiche* XIII, 4.87-90, a cura di Franco Ferrari, Milano, BUR 1998.

non propriamente degna di un guerriero perché si usa a distanza e non per il confronto diretto, possibile segno di codardia e di viltà. L'imbelle Paride usa l'arco, ma esso è anche l'arma degli dei che puniscono senza concedere al bersaglio possibilità di difendersi, poiché non è immaginabile che un mortale replichi con la spada alla volontà di un dio[19].

Il primo eroe che vediamo combattere contro le Amazzoni, già nell'*Iliade*, è dunque Bellerofonte. Secondo Omero, il re Preto l'ha mandato dal re della Licia con un messaggio di morte per il latore. Ma il re della Licia, che aveva già preso a ben volere il giovane eroe, invece di ucciderlo seduta stante gli assegna una serie di prove, quattro combattimenti contro avversari fortissimi e favolosi: la Chimera invincibile e di stirpe divina, i Solimi famosi, le Amazzoni *antianeirai* e infine i guerrieri più forti tra gli stessi Lici. Superate le prove, il re della Licia riconosce che Bellerofonte è di stirpe divina (*theou gonon*) e gli dà sua figlia in moglie e metà del suo regno in dote. Ciononostante, con le precedenti vittorie Bellerofonte aveva urtato la suscettibilità degli dei: quasi come contrappasso, Ares gli uccide il figlio Isandro in una battaglia contro i Solimi e Artemide uccide la figlia Laodamia, madre di Sarpedone, vendicando implicitamente le Amazzoni sconfitte (*Iliade* VI, 155-205). Le Amazzoni possono dunque godere della protezione di Artemide, alla quale sacrificano ed erigono templi; le mortali e la dea sono legate dalla comune dedizione alla caccia, dall'uso dell'arco e dalla vita in una comunità femminile, anche se, come abbiamo visto, le Amazzoni non preservano la verginità per sempre né rifuggono dal contatto con gli uomini.

Tra le avversarie di Bellerofonte non emerge il nome di una regina o di un'Amazzone qualsiasi come concrezione di una personalità individuabile: sono una massa indistinta e anonima. Con l'insieme di miti che riguardano il successivo eroe amazzonomaco, Eracle, compare invece un nome e un'ombra di storia individuale. All'interno delle fatiche che deve compiere per volontà di Era, Eracle è mandato da Admeta, figlia di Euristeo, a prendere la cintura (ζωστήρ) di Ippolita, regina delle Amazzoni. Non ci sono rimasti racconti di questa spedizione di Eracle antecedenti la tarda antichità; l'origine arcaica del mito è testimoniata dalle rappresentazioni iconografiche, in particolare vascolari, dove la lotta con le Amazzoni occupa il secondo posto delle fatiche di Eracle raffigurate, con 409 esempi, dietro la lotta con il leone (725 esempi)[20]. Secondo Diodoro Siculo, Eracle, ricevuto l'ordine di portare ad

---

[19] "In the language of the weapons code, then, the bow is ambivalent. It denotes a mode of fighting that is both beneath a Greek and terrifying to him – a suitable weapon for an Amazon, a woman yet a redoutable foe". W. B. Tyrrell, *op. cit.*, p. 51.
[20] J. H. Blok, *op. cit.*, p. 379. Sull'amazzonomachia di Bellerofonte vedi *ivi*, pp. 303-347.

Euristeo la cintura di Ippolita, si mise in mare e si accampò a Temiscira, dove si trovava il palazzo delle Amazzoni. Chiese loro la cintura ma esse rifiutarono di dargli una risposta; ebbe così inizio la battaglia. Tutte le Amazzoni si schierarono di fronte ad Eracle. La prima ad attaccarlo fu Aella ("turbine"), ma fu sconfitta; la seconda, Filippide, fu uccisa al primo colpo. La terza a cadere fu Protoe, che si diceva avesse già vinto sette combattimenti. La quarta, Eriboia, seguì le prime. Le successive tre, Celaino, Euribia e Febe, compagne di caccia (συγκυνηγοὶ) di Artemide, furono tranciate tutte insieme da spalla a spalla. Poi furono sconfitte Deianira, Arteria e Marpesa, Tecmessa e Alcippe; in questo modo le Amazzoni furono sterminate. Allora Eracle, delle due rimaste prigioniere, diede Antiope a Teseo e lasciò libera Melanippe, la regina, in cambio della sua cintura (IV, 16).

Più semplicemente, dopo aver ricordato ai lettori chi sono le Amazzoni (abitano presso il Termodonte, allevano solo le femmine, si dedicano ad attività guerresche, si comprimono il seno destro) Apollodoro racconta che Eracle ottiene da Ippolita la promessa di dargli la cintura. Ma Era, trasformatasi in Amazzone, getta lo scompiglio tra le donne e le solleva contro Eracle, il quale uccide Ippolita, tiene a bada le altre e si impadronisce della cintura, voluta da Admeta (*Biblioteca* II, 5.9). Una messe di dettagli – i nomi delle Amazzoni in Diodoro, la buona disposizione di Ippolita verso Eracle poi sconvolta da Era in Apollodoro – si sono chiaramente accumulati nei secoli sull'intelaiatura del nucleo centrale: Eracle combatté le Amazzoni e le vinse; questa vittoria, oltre che con il combattimento, potrebbe essere avvenuta tramite una sottomissione sessuale, perché sciogliere la cintura ad una donna indica un rapporto carnale. Il combattimento contro una donna inizia ad acquistare un sottotesto erotico, che vedremo poi realizzato più compiutamente in Pentesilea. Tuttavia, sia nel caso di Ippolita che in quello di Pentesilea, su cui ci soffermeremo in seguito, l'espressione di un coinvolgimento erotico di qualsiasi tipo tra l'eroe e l'Amazzone resta esclusiva della parte maschile: mentre nelle rassegne etnografiche ritorna con insistenza la descrizione delle abitudini (anti)matrimoniali delle Amazzoni, nella mitologia e nell'epica più antica si tace di una loro inclinazione nei confronti dell'eroe che non sia, almeno esplicitamente, il desiderio del combattimento. Erodoto presenta un'Amazzone che, avvicinata da un giovane Scita, "non lo respinse, anzi gli permise di averla"[21]; pur rifiutando la vita all'interno delle mura domestiche delle donne Scite, le Amazzoni di Erodoto perseguono un modello di vita matrimoniale che è in contrasto con quello greco ma che è

[21] "καὶ ἡ Ἀμαζὼν οὐκ ἀπωθέετο, ἀλλὰ περιεῖδε χρήσασθαι", Erodoto, IV, 113.1.

nondimeno finalizzato alla generazione della prole e alla nascita di un nuovo popolo, i Sauromati. Nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, le Amazzoni sono una razza di vergini guerriere che vivono agli estremi confini del mondo e odiano gli uomini (Ἀμαζόνων στρατὸν ἥξεις στυγάνορ')[22]. La polarità dipende non solo dalla differente visione degli autori ma anche dal contesto narrativo e dal diverso scopo dei generi letterari: la prosa storico-geografica che descrive le meraviglie della terra e la poesia epica o drammatica che mette in scena il conflitto tra due forze che hanno egualmente ragione e sono egualmente destinate a soccombere.

Se affrontare le Amazzoni costituisce una prova immancabile per garantire l'eroicità dell'eroe, evitare il confronto non depone a favore del guerriero renitente. In Apollonio Rodio, gli Argonauti doppiano il promontorio delle Amazzoni,

> dove un tempo Eracle tese un agguato
> alla figlia di Ares, che si era spinta troppo in avanti,
> Melanippe; allora Ippolita, per riscatto della sorella,
> gli diede la sua cintura, tutta splendidamente
> cesellata, e l'eroe la rimandò indietro incolume.[23]

Se avessero indugiato in quel luogo, gli Argonauti

> Sarebbero scesi a battaglia
> contro le Amazzoni, e sarebbe stata battaglia cruenta
> – non erano miti le Amazzoni che abitavano la pianura Doanzia,
> non rispettavano le leggi della giustizia, ma ad esse
> erano care soltanto la violenza e i lavori di Ares:
> di lui erano figlie e della ninfa Armonia
> che si unì al dio nel profondo del bosco di Acmone,
> e gli partorì le fanciulle che amano sopra ogni cosa la guerra (φιλοπτολέμους τέκε κούρας) –
> se per volere di Zeus non fosse tornato il soffio di Argeste,
> e, spinti dal vento, lasciarono il promontorio ricurvo
> dove si stavano armando le Amazzoni di Temiscira. (II, 985-95)

---

[22] Eschilo, *Prometeo incatenato*, 719-724. Cfr. anche vv. 410-15.
[23] Apollonio Rodio, *Argonautiche* II, 964-69, a cura di Guido Paduano e Massimo Fusillo, tr. it. di G. Paduano, Milano, BUR 1986.

Massimo Fusillo osserva che lo scontro evitato con le Amazzoni "rientra in una serie di atti mancati che caratterizzano l'opera di Apollonio" e che "a questi passi sulle Amazzoni, e a tutti i richiami a questo popolo che ricorrono ripetutamente in questo tratto [cfr. II, 777], si può attribuire un valore figurale: essendo un modello antonomastico di negazione dell'eros e di valorizzazione della guerra, esse si configurano nel poema di Apollonio come un *exemplum a contrario*, un contraltare al comportamento degli Argonauti, che sfruttano l'eros e ricusano la guerra"[24]. Ciò offre comunque l'occasione ad Apollonio per fornirci la sua versione sull'etnografia delle Amazzoni, divise in tre tribù dalle sedi separate: quelle di Temiscira sotto la regina Ippolita, le Licastie e le arciere (ἀκοντοβόλοι) Cadesie (II, 986-1000).

I. 1. 3. Le Amazzoni contro Atene

Quando la democrazia ateniese inizia ad affermarsi nel panorama greco, trova il suo riferimento mitico in Teseo, che va perdendo alcune delle sue caratteristiche primigenie (specialmente quella di rapitore di donne, da Arianna ad Elena) e viene rimodellato sull'esempio dell'eroe nazionale per eccellenza, Eracle. Prendendo il posto di quest'ultimo, l'eroe ateniese fa proprie le sue avventure. Anche nella carriera di Teseo è quindi previsto che, come Eracle e come Bellerofonte, debba affrontare le Amazzoni e batterle. L'elaborazione del mito si articola in tre fasi: nelle versioni più arcaiche, Eracle andava a recuperare il cinto di Ippolita da solo; in un secondo momento, Teseo inizia a comparire tra i nomi di coloro che accompagnano Eracle nella spedizione e ne viene ricompensato con la consegna di Antiope, spesso considerata sorella di Ippolita. In una terza fase, la lotta di Teseo contro le Amazzoni si stacca da quella di Eracle e si rende autonoma, mentre la narrazione della contro-spedizione delle Amazzoni in Attica prende il sopravvento su quella dell'originario rapimento di Antiope e assume i contorni di una vera e propria guerra condotta dal popolo delle donne guerriere, che diventano quasi una metafora dei Persiani, i veri nemici di Atene[25]. Le Amazzoni non sono più i degni avversari di un tempo ma schiere di invasori da abbattere a qualsiasi costo, barbari che minacciano per un breve momento la stabilità di Atene prima di essere ricacciati per sempre nell'oblio. I nomi di Antiope e di Ippolita vengono confusi e in seguito verranno utilizzati in maniera intercambiabile per denominare l'Amazzone sposa di Teseo.

---

[24] *Ivi*, p. 357.

Diodoro Siculo racconta che le Amazzoni, offese dalle azioni di Teseo e dal rapimento di Antiope, si allearono con gli Sciti per punire gli ateniesi. Giunte in Attica, piantarono l'accampamento sull'Areopago. Quando Teseo lo venne a sapere si preparò ad affrontarle portando con sé Antiope, da cui aveva già avuto Ippolito. Gli ateniesi vinsero la battaglia e le Amazzoni furono uccise o disperse. Antiope, che combatteva al fianco di Teseo, si distinse per il suo coraggio e morì eroicamente. Le Amazzoni sopravvissute tornarono in Scizia e non si fecero più vedere (IV, 28). Le guerriere che avevano combattuto contro Eracle, anche se rapidamente sconfitte, avevano avuto il privilegio di portare ciascuna un nome proprio, che le rendeva, se non personaggi, almeno individui identificabili nella narrazione; i membri dell'esercito che procede contro Atene non hanno nome. Solo Antiope, l'Amazzone che si è schierata dalla parte di Teseo, ha diritto ad un nome e ad una morte eroica.

Respingendo esplicitamente l'ipotesi della partecipazione di Teseo alla spedizione di Eracle, Plutarco approva la terza versione del mito, riportata da storici come Ferecide, Ellanico e Erodoro, ovvero quella della spedizione autonoma di Teseo successiva a quella di Eracle. Teseo non aveva avuto difficoltà a prendere prigioniera Antiope, salita fiduciosamente sulla sua nave, dal momento che le Amazzoni sono per natura amanti degli uomini (φύσει γὰρ οὐσας τὰς Ἀμαζόνας φιλάνδρους), ma sostenere le conseguenze del rapimento "non fu cosa da poco né da donnicciole" (φαίνεται δὲ μὴ φαῦλον αὐτου μηδὲ γυναικεῖον γενέσθαι τὸ έργον)[26]. Conquistata l'Attica, le Amazzoni portano infatti la battaglia fin dentro la città di Atene e sostengono l'offensiva ateniese per ben quattro mesi, al termine dei quali Antiope riesce a stipulare una tregua[27]. La particolareggiata descrizione della battaglia, seguita metro per metro lungo le strade di Atene, offre lo spunto per spiegare l'origine di feste ateniesi (i *Boedromia* si celebrano in onore di questo evento, avvenuto nel mese di Boedromione), l'etimologia dei nomi di alcuni monumenti (l'*Amazoneion* dove sono sepolte alcune Amazzoni, l'*Horkomosion* – "luogo del giuramento" – dove si firmò la tregua) e per polemizzare con quanti credono che le Amazzoni siano arrivate attraverso il Bosforo ghiacciato e che la causa della guerra sia stato il divorzio di Teseo da Antiope per sposare Fedra. Sulla veridicità storica dell'evento non c'è da dubitare: prova ne siano le innumerevoli tombe di Amazzoni che sorgono lungo il cammino. I reperti spiegano la storia. C'è spazio

---

[25] Vedi Enrica Culasso Gastaldi, "L'Amazzonomachia teseica nell'elaborazione propagandistica ateniese", *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino* II. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche 111, 1977, pp. 283-96.

[26] Plutarco, *Vita di Teseo* 27.1, tr. it. di Marco Bettalli, Milano, BUR 2003.

anche per una breve digressione romantica, tratta da "un certo Menecrate": durante una sosta in Bitinia nel viaggio di ritorno, uno dei compagni di Teseo, Soloente, si innamora di Antiope e, nell'impossibilità di realizzare il suo amore, si uccide. Per Plutarco Antiope è prima l'Amazzone che porta i doni ospitali a Teseo, restando intrappolata sulla sua nave, quindi la donna, integrata nel ruolo di moglie, che respinge i tentativi di Soloente "con saggezza e tranquillità, senza comunque accennarne a Teseo"[28] e che manda le Amazzoni ferite a Calcide perché vengano curate; infine colei che, secondo alcuni, fu uccisa dalla guerriera Molpadia mentre combatteva insieme a Teseo[29]. L'Amazzone che aveva accettato il matrimonio con un eroe greco è considerata una traditrice dalle compagne e viene punita per questo.

Tombe di Amazzoni e monumenti ad esse collegati puntellano il *Viaggio in Grecia* di Pausania (seconda metà II sec. d.C.), a cui dobbiamo anche notizie su altre versioni dei miti. All'ingresso di Atene si possono osservare il monumento funebre di Antiope: secondo Pindaro (fr. 175 M) fu rapita da Piritoo e da Teseo.

> Egia di Trezene, però, riferisce nel suo poema quest'altra versione: Eracle assediava, ma non riusciva a conquistare Temiscira sul Termodonte, e Antiope, innamoratasi di Teseo (in quella spedizione con Eracle c'era anche Teseo) gli consegnò la roccaforte. E questo ha scritto Egia: gli ateniesi invece dicono che, quando vennero le Amazzoni, Antiope fu colpita da una freccia da Molpadia e Molpadia fu uccisa da Teseo.[30]

Ad Atene c'è dunque anche la tomba di Molpadia, la vendicatrice. Al centro del portico Poikile ("ornato di colori"), nel lato settentrionale dell'agorà, è rappresentata la battaglia fra gli Ateniesi guidati da Teseo e le Amazzoni, "le sole donne alle quali le sconfitte non toglievano il generoso ardire di fronte ai pericoli" (I, 15.2). A Megara, presso il sacrario di Pandione, si trova la tomba di Ippolita a forma di pelta: i Megaresi raccontano che ella, sorella di Antiope e al comando delle truppe che invasero l'Attica, mentre la battaglia volgeva al peggio riuscì a riparare a Megara insieme a poche altre, ma poi, venuta a sapere della disfatta dell'esercito, morì di dolore (I, 41.7). Un tempio di Ares, legato alla vittoriosa battaglia di Teseo contro le Amazzoni, sorge a Trezene, in località Genetlio (II, 32.9). L'amazzonomachia eraclea orna il basamento del trono di Zeus a Olimpia, una delle sette meraviglie del mondo. Ai piedi del trono corrono quattro aste; la prima è decorata con gare olimpiche. Le restanti

---

[27] Apollodoro, *Biblioteca*, Epit. 1.16, non fa menzione di questa tregua.
[28] "τὸ δὲ πρᾶγμα σωφρόνως ἅμα καὶ πρᾴως ἐνεγκεῖν καὶ πρὸς τὸν Θησέα μὴ κατηγορῆσαι", 26.4.
[29] "μετὰ τοῦ Θησέως μαχομένην πεσεῖν τὴν ἄνθρωπον ὑπὸ Μολπαδίας ἀκοντισθεῖσαν", 27.6.

aste mostrano la spedizione di Eracle contro le Amazzoni, e nella schiera di Eracle compare anche Teseo. In tutto sono raffigurate ventinove persone. Sotto il trono c'è una barriera dipinta da Paneno; uno dei dipinti rappresenta Pentesilea morente sorretta da Achille. Sullo sgabello posto sotto i piedi di Zeus, sgabello chiamato *thranion*, sono scolpiti leoni e la battaglia di Teseo contro le Amazzoni, "la prima gloriosa impresa che gli Ateniesi condussero contro genti straniere" (V, 11.4-7). Il tempio di Artemide ad Efeso non è stato fondato dalle Amazzoni come diceva Pindaro, ma le Amazzoni vi sacrificarono "quando erano venute qui come supplici fuggendo davanti a Eracle, e in tempi ancor più remoti davanti a Dioniso" (VII, 2.7-8).

Atene cresce sulle tombe delle Amazzoni, i greci sull'abbassamento del barbaro. Nelle parole degli oratori del IV secolo a.C., quando Atene è uscita vittoriosa dal conflitto con i Persiani, la campagna di Teseo contro le Amazzoni diventa una prefigurazione delle successive imprese degli ateniesi contro i barbari venuti dall'oriente. La vittoria sulle Amazzoni è solo un episodio di una serie di gloriose imprese degli ateniesi contro i nemici, successi collettivi – non più del solo Teseo – che testimoniano il coraggio individuale e i risultati del costante addestramento di un esercito composto da cittadini di una democrazia. Scritta per i morti ateniesi nella guerra corinzia (ca. 392 a.C.), l'*Orazione Funebre* di Lisia si apre con il ricordo della prima impresa degli Ateniesi contro un popolo straniero: quella, appunto, contro le Amazzoni. Stanziate sul Termodonte, le Amazzoni sono state le prime in quelle zone ad armarsi di ferro e a montare cavalli, e a vincere per questo i popoli confinanti, che ne erano sprovvisti: "Erano considerate uomini per il loro grande coraggio, piuttosto che donne per il loro sesso; superavano talmente gli uomini in spirito da non sembrare in svantaggio a causa della loro forma"[31]. Inorgoglite dalle conquiste, esse decisero di puntare contro Atene, "la nazione più guerriera di tutte", e furono sconfitte e punite. "Di fronte ad uomini così valorosi si accorsero che il loro animo era ormai in sintonia con il loro sesso; l'animo che si ritrovavano adesso era l'opposto del precedente, e dai rischi corsi, più che dai loro corpi, furono costrette ad essere donne". Non poterono neanche tornare in patria a riferire della loro disfatta e del valore degli ateniesi, in modo da imparare dai propri errori, "perché morirono sul posto, e furono punite per la loro follia, rendendo la memoria della nostra città imperitura per il suo valore, mentre, debitrici del disastro nella nostra regione, oscurarono il nome del loro paese. E così quelle donne, a causa della loro ingiusta avidità per le terre altrui, persero

---

[30] Pausania, *Viaggio in Grecia*, *libro I: Attica e Megaride*, tr. it. di Salvatore Rizzo, Milano, BUR 2000, I, 2.1.
[31] Lisia, tr. ingl. di W. R. Lamb, Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1976.

giustamente la propria" (4-6). I nemici con cui avevano precedentemente combattuto le Amazzoni erano altri barbari, non degli avversari apprezzabili, non possedendo neppure le armi di base; davanti al vero valore degli ateniesi, le pretese delle Amazzoni mostrano tutta la loro pochezza e si dissolvono come fumo nel vento. Gli ateniesi dimostrano che i loro avversari, per quanto ritenuti temibili altrove, non sono altro che fragili donne rispetto al loro maschio ardimento, e questo è applicabile sia nel caso delle Amazzoni sia nel caso di altri nemici: gli spartani, in questo caso, o i Persiani. È scomparso qualsiasi riferimento a Teseo e al rapimento di Antiope (anche se doveva aleggiare comunque nella memoria dell'uditorio): limitandoci al racconto di Lisia, le Amazzoni invadono l'Attica di propria volontà, senza motivo né giustificazione alcuna oltre la loro mostruosa brama di terra altrui, non come risposta ad una precedente offesa. La sconfitta di simili invasori si rende quindi tanto più necessaria quanto minori sono le loro ragioni.

Anche Isocrate riprende frequentemente l'episodio delle Amazzoni nei suoi discorsi. Nel *Panegirico*, composto per l'adunanza panellenica di Olimpia del 380 a.C., troviamo qualche accenno ad una comune lotta ellenica contro gli invasori; ma l'obiettivo particolare dei nemici è annientare Atene, che riceve quindi maggior prestigio dall'aver vinto, sola, tali minacce. Le Amazzoni figlie di Ares attaccano l'Ellade insieme ai Traci di Eumolpo, figlio di Poseidone, mossi entrambi dal desiderio di estendere il loro dominio sull'Europa e dall'odio verso l'intera stirpe ellenica, ma soprattutto verso Atene (Poseidone era nemico della città perché essa aveva preferito la protezione di Atena alla sua). Tuttavia il loro tentativo va a vuoto: "benché si fossero scontrati con i soli nostri progenitori, furono annientati del pari che se avessero combattuto contro l'intero genere umano"[32]. Il fatto che ci si ricordi ancora della loro sconfitta, dopo tanti secoli, è prova sufficiente dell'eccezionale *hybris* che aveva motivato l'attacco. La perdita della guerra a causa dell'invincibilità degli ateniesi è capace di condizionare anche le sorti interne del paese attaccante: "circa le Amazzoni, dunque, si racconta che di quelle venute nessuna tornò indietro, e che quelle rimaste in patria, in seguito alla disfatta subita qui, furono sbalzate dal potere"[33]. La schiacciante superiorità degli ateniesi traspare anche nell'*Aeropagitico* (VII, 75), dove Isocrate ripercorre brevemente la loro lotta contro i Traci e le Amazzoni, seguita da quella contro i nemici di Atene nelle guerre del Peloponneso: "nessuna di queste imprese essi avrebbero compiuto, se non avessero avuto doti

---

[32] *Panegirico* (discorso IV) 68, in Isocrate, *Opere*, a cura di Mario Marzi, Torino, UTET 1991.
[33] IV, 70. Cfr. Eschilo, *Persiani* 532-97: in seguito alla sconfitta di Salamina tutto l'impero persiano si incrina, destinato ad andare in rovina.

di natura molto superiori agli altri". L'esaltazione del sé si ottiene attraverso il distanziamento dai propri nemici. L'intento propagandistico è evidente: a rigor di termini, se i nemici sono tanto inferiori, poca gloria dovrebbe derivarne a chi li sconfigge; ma l'epoca dell'equivalenza tra greci e troiani nell'*Iliade* è passata. Quando Isocrate scrive in vecchiaia il *Panatenaico* (342-339 a.C.), la Grecia vive sotto la paura di Filippo di Macedonia. Il mito viene manipolato perché risponda all'intento dell'oratore: mentre nella versione più diffusa le Amazzoni invadono l'Attica per vendicarsi di Eracle e di Teseo, ora l'unica colpevole diventa l'Amazzone che ha osato seguire ad Atene l'innocente Teseo, e l'invasione diventa una spedizione punitiva contro la sola rea, lasciando Atene intatta: "Fu poi la volta degli Sciti insieme con le Amazzoni figlie di Ares, che fecero una spedizione contro Ippolita colpevole di aver trasgredito le leggi in vigore presso di loro, di essersi innamorata di Teseo, di averlo seguito abbandonando il suo paese e di averlo sposato" (XII, 193).

Il passo è breve perché si giunga al paradosso di Dione Crisostomo, che nel *Discorso della Virtù, o del Vero Atleta*, in cui paragona le prove sostenute in esilio alle fatiche di Eracle, capovolge l'offensiva dell'Alcmeonide contro Ippolita in una stoica battaglia dell'eroe per difendersi dalle lusinghe della donna tentatrice: Eracle "sciolse la cintura dell'Amazzone, che tentò di civettare con lui e di vincerlo grazie alla sua bellezza. Egli finse di stare al gioco, facendole allo stesso tempo capire che non poteva essere giammai vinto dalla bellezza e che non avrebbe mai indugiato lontano dai suoi possedimenti per amore di una donna" (VIII, 32).

Ultimo dei grandi eroi dell'antichità, anche ad Alessandro Magno viene attribuito un incontro con un'Amazzone, che si svolge a questo punto su un piano esclusivamente erotico. La regina Talestri, accompagnata da una corteo di compagne riccamente adornate, va incontro ad Alessandro mentre questi è impegnato in una campagna in Battria, intorno al 323 a.C., e gli propone di congiungersi con lei: dall'unione della donna più valente e dell'uomo più coraggioso del mondo non potrà che nascere un bambino superiore a tutti gli altri. Alessandro, divertito, accetta la proposta e si rinchiude in una tenda per tredici giorni con l'Amazzone per soddisfare le sue voglie. Quando la regina ritiene di essere rimasta incinta, riparte e torna nel suo paese; non si viene a sapere se il bambino nasca o no. Questo esperimento di eugenetica ante litteram è riferito in maniera pressoché identica in un discreto numero di testi[34], e la sua veridicità fu messa in dubbio fin dal primo momento; Plutarco (*Vita di Alessandro*, 46)

[34] Diod. Sic. XVII, 77; Plut. *Alex*. 46; Strabo XI, 5.4; Quint. Curt. VI, 5.24-32; Just. XII, 3.5-7; Arr. IV, 15.4 e VII, 13.2-6.

riferisce che Lisimaco, un generale che aveva accompagnato Alessandro nel corso di tutta la campagna persiana, all'udire la storia dell'Amazzone replicò: "Ed io dov'ero in quel momento?". Nonostante questo e altri tipi di riserve – Strabone ritiene impossibile che le Amazzoni avessero percorso una distanza simile solo per incontrare il grande imperatore – l'incontro entrò a far parte della leggenda di Alessandro Magno in pianta stabile, sino a confluire in rifacimenti medievali e posteriori. La regina delle Amazzoni, privata di intenzioni e attributi guerreschi e conservando unicamente quelli sessuali, si presenta come un'ennesima meraviglia esotica che si offre spontaneamente al godimento di Alessandro Magno, anzi lo stanca poiché i suoi appetiti sono maggiori di quelli del re (Quinto Curzio VI, 5.30). L'ipotesi di uno sfruttamento sessuale ai fini della riproduzione non traspare agli occhi di Alessandro Magno e dei suoi contemporanei o comunque non costituisce motivo di svilimento, bensì rappresenta una lusinghiera conferma della virilità dell'imperatore. Dietro la proposta di Talestri continua a celarsi il rovesciamento dei costumi sessuali antichi che è uno degli elementi caratteristici dei discorsi etnografici sulle Amazzoni, ma di segno opposto rispetto a quello osservato finora: da vergini le Amazzoni sono diventate mantidi sessuali. La loro aggressività, non più espressa nella guerra, trova sfogo nell'incontro erotico con l'uomo.

1. 2. Pentesilea. L'amore funesto

Ippolita e Antiope sono nomi che vengono dati ad un'Amazzone per identificarla, ma sono ancora solo dei termini vuoti. La regina delle Amazzoni si può chiamare in un modo o nell'altro, senza che questo corrisponda ad una qualche variazione nel suo carattere. Pentesilea è la prima Amazzone a emergere dalla massa indistinta delle altre e la prima ad avere una storia individuale stabile sebbene aperta alle varianti. La sua vicenda è così precisa da risultare inconfondibile con quella di altre amazzoni e di altre figure mitiche femminili. Si potrebbe addirittura asserire che con Pentesilea si profila per la prima volta il salto da Amazzone quale appartenente ad un gruppo sociale pluriindividuale alla donna guerriera come individuo singolo, riconoscibile e differenziabile dalle altre, protagonista di avventure autonome e capace di accentrare su di sé l'interesse e la partecipazione dell'uditorio. La specificità di Pentesilea è indispensabile per la creazione di Camilla, così come Camilla sarà indispensabile per la creazione degli altri personaggi a venire.

La morte di Pentesilea semina per la prima volta un dubbio nell'orecchio dell'ascoltatore: in alcune versioni la sua uccisione viene rimpianta, si ha pietà del suo corpo sepolto con onore.

È quando la certezza granitica nella necessità della sua morte inizia a vacillare che si viene a creare il varco per la partecipazione emotiva del pubblico alla vicenda. Uccise in gruppo dall'eroe di turno, le Amazzoni non suscitano l'adesione dell'uditorio, non provocano in lui turbamento; lo sterminio collettivo è anzi approvato e incoraggiato. Ma quando il singolo personaggio emerge dalla massa, la sua morte diventa la scomparsa di un singolo individuo conosciuto, facendo presa sul pubblico. La commozione di Achille alla vista dell'Amazzone defunta riassume ed esprime quella dell'uditorio. Il Pelide non ha certo bisogno di uccidere Pentesilea per diventare un eroe. L'uccisione si situa alla fine della sua carriera, quando egli non ha più bisogno di dimostrare niente a nessuno. Achille ha già compiuto il suo fato uccidendo Ettore e restituendo il suo corpo a Priamo. La pietà dimostrata post mortem verso Pentesilea discende da quel medesimo ceppo.

In realtà quasi sempre, anche senza uccidere le amazzoni, la carriera dell'eroe sarebbe stata la stessa. Le amazzoni sono una tappa di questa carriera, ma non quella determinante, né come momento iniziale né come momento finale. È raro che le amazzoni costituiscano il culmine del processo epico dell'eroe. L'uomo che uccide le amazzoni ha indubbiamente connotati eroici, ma sarebbero tali anche senza incontrare la popolazione di donne combattenti. Le storie che eserciteranno maggiormente la loro influenza nei secoli non sono tanto le imprese di Bellerofonte, di Ercole e di Teseo, quanto da un lato le descrizioni etnografiche sull'organizzazione sociale delle Amazzoni, dall'altro le vicende dell'amazzone-donna guerriera, Pentesilea. La fortuna letteraria di Antiope e Ippolita non è paragonabile a quella della loro più famosa compagna.

Per poter passare stabilmente dal mito all'epica, le Amazzoni non possono presentarsi come gruppo ma come personaggio singolo; la rappresentazione collettiva deve incarnarsi in quella di un unico individuo, il capo del gruppo, che diventa rappresentante dell'intero popolo da lui guidato (πρόμαχος). Il gruppo trova questo rappresentante in Pentesilea, primo personaggio amazzonico a venire dotato di un mito facilmente identificabile e distinguibile, e soprattutto inserito in un contesto epico.[35] Altrove, le Amazzoni erano descritte come appartenenti ad un

---

[35] I particolari sulla sua origine geografica (la Tracia) e di stirpe (figlia di Ares) funzionano nell'*Etiopide* come approfondimento su una figura singola in un contesto epico rispetto al gruppo in un ambiente mitico. "The course taken by the narrative in the episode of Achilles and Penthesileia reflects a desire to give the Amazon motif a more specific function in the epic material", Josine Blok, *op. cit.*, p. 217. A proposito del passaggio dal mito all'epica la Blok, *ivi*, p. 239, cita un passo di M. L. West ("The Rise of the Greek Epic", *JHS*, 108, 1988, p. 172): "Other innovation may have been caused by the new success and popularity of epic itself: I have in mind the epicization of what had been cult myths of folk tales. Legends of heroes overcoming monsters were dressed up in hexameters; travellers tales from far and wide, of being marooned on an island with a beautiful nymph, of

passato che le teneva lontane dalla mimesi della storia, e soprattutto non erano le proprietarie del loro mito: facevano parte del mito altrui, quello di Bellerofonte, di Eracle, di Teseo. Pentesilea è la prima ad essere protagonista del proprio mito.[36] L'inserimento nel vivo della narrazione, nel presente del discorso piuttosto che nel ricordo del passato mitico, è un altro aspetto innovativo del personaggio.[37] L'ingresso nell'epica è segnato anche dal passaggio da un nome collettivo di origine non greca (Amazones) a un nome greco, Penthesileia, che occupa esattamente due piedi di un esametro.[38] Pentesilea è l'unica amazzone (a parte la Mirina citata nell'*Iliade*) a comparire nel ciclo troiano e a risentire, dunque, dell'immensa fortuna di questo ciclo. La presenza di Pentesilea nella ceramica attica è attestata a partire dal VII secolo, quando doveva già essere un personaggio noto nell'epica, e la formulazione scritta del suo episodio deve essere considerata contemporanea a quella dell'*Iliade*, all'incirca intorno al 650 a.C.

La sua partecipazione alla guerra di Troia, successiva alla morte di Ettore, si colloca in un punto immediatamente successivo alla fine dell'*Iliade* scritta, sebbene nella fase di elaborazione orale del ciclo il distacco tra *Iliade* e narrazioni seguenti, meno ovvio, permetteva una congiunzione diretta tra la morte di Ettore e l'arrivo dell'eroina. Una versione alternativa del finale dell'*Iliade*, registrata dallo scoliaste, prevede questo passaggio continuo: "Alcuni scrivono: / questi furono i funerali di Ettore, domatore di cavalli. / Oppure: Allora arrivarono le Amazzoni / figlie di Ares magnanimo, uccisore d'uomini" (Schol. Il. XXIV, 804; T).

Il testo del ciclo troiano che comprendeva l'episodio di Pentesilea venne intitolato *Etiopide* e fu attribuito ad Arctino di Mileto.[39] Di esso ci resta solo il riassunto che ne fece molti secoli dopo Proclo nella sua *Crestomazia*; l'intervento di Pentesilea vi è così sintetizzato:

---

outwitting a one-eyed giant or a brace of seductive Sirens, were not only epicized but attached to a hero of the Trojan War and put in a relationship with that war".

[36] "The position of the Amazons within the pattern becomes clear: they are the opponents of the hero. [...] Since they only feature as an opponent and have no narrative of their own – at least in the archaic material predating the middle of the sixth century – it is preferable to refer to their role in epic as the Amazon *motif* rather than the Amazon *myth*, to bring out the fact that they feature as an element in *someone else's myth*, which is determined by the heoric pattern. Only Penthesileia spans the whole pattern, so that in her case we are justified in speaking of the myth of Penthesileia". Blok, *op. cit*., p. 249. I corsivi sono nell'originale.

[37] *Ivi*, p. 216 e 221-222.

[38] *Ivi*, p. 222.

[39] Sulla divisione del materiale tra *Iliade* ed *Etiopide*, vedi Blok, *op. cit*., pp. 211-213. La morte di Ettore, l'arrivo di Pentesilea e poi quello di Memnone costituivano a livello orale un unico flusso che fu poi spezzettato, durante la fase di scrittura del materiale, tra il testo dell'*Iliade* e quello dell'*Etiopide*. Secondo E. C. Kopff (citato

> L'amazzone Pentesilea, figlia di Ares, trace di stirpe, viene a stringere alleanza con i Troiani; ed Achille uccide quella che era la migliore (delle eroine), i Troiani la seppelliscono. Ed Achille uccide Tersite, offeso da lui ed oltraggiato per il così detto amore per Pentesilea; e da ciò nasce tra gli Achei una sommossa riguardo all'uccisione di Tersite. In seguito Achille naviga verso Lesbo ed avendo sacrificato in onore di Apollo, di Artemide e di Leto, si purifica dell'uccisione a messo di Odisseo.[40]

Il "così detto amore per Pentesilea" (τὸν ἐπὶ τῇ Πενθησιλείᾳ λεγόμενον ἔρωτα) è l'aspetto scandaloso di questo mito, quello che andrà incontro alle maggiori revisioni e censure nelle versioni successive. Senza questo motivo dell'amore, lo schema dell'episodio ricalcherebbe quello usuale del ciclo troiano: arrivo (o presentazione) di un nuovo eroe, duello tra gli avversari degli opposti schieramenti, morte dell'uno e vittoria dell'altro, lamento e funerali del morto. L'avversario deve essere di pari livello con l'eroe, per il motivo etico che solo così entrambi possono raggiungere il *kleos*, uno con una morte onorevole (data da un eguale o da un superiore), e per la ragione narrativa di aumentare la tensione dell'ascoltatore con l'incertezza sul risultato dello sontro. Tra pari, il vincitore è deciso solo dal fato, una forza la quale né il guerriero né il pubblico può contrastare. In quanto Amazzone, Pentesilea può aspirare ad essere un degno avversario di Achille, un suo (quasi) pari, uniti come sono entrambi dalla discendenza semidivina e dal loro nome. Pentesilea (penthos + leia) è "colei che arreca dolore al popolo", così come Achille (achos + laos), suo equivalente maschile, è "colui che reca dolore al popolo".[41] Neppure l'eguaglianza tra l'eroina e l'eroe può naturalmente garantire la vittoria – in battaglia – della prima sul secondo, tant'è che Pentesilea viene uccisa senza troppe difficoltà da Achille. Il fato è chiaramente dalla parte del Pelide, ma cadere davanti alle mura di Troia assicura in eterno il *kleos* dell'Amazzone, *kleos* che risiede negli onori ricevuti dopo la sua morte, quando il suo corpo viene restituito ai Troiani per essere seppellito e Achille dà gloria alla sua memoria considerandola "la migliore delle eroine" (*aristeuousan*). Dal suo punto di vista, l'"amore" di cui viene accusato da Tersite non è probabilmente altro, al momento, che il riconoscimento dello status di eroina di Pentesilea, motivato dal suo valore e non dalla sua bellezza a cui Proclo non fa cenno. Se c'è davvero un innamoramento da parte di Achille in Arctino, per quanto ci è dato sapere, è solo per il valore

---

da Blok, *ibidem*) la collocazione della morte e dei funerali di Ettore è oscillata tra *Etiopide* ed *Iliade* prima di venire inclusa nella seconda. Alcuni inoltre attribuivano ad Omero anche la paternità dell'*Etiopide*.

[40] Proclo, *Crestomazia*, II, a c. di Domenico Ferrante, Napoli, Armanni 1957, pp. 155-157.

[41] Secondo l'interpretazione etimologica di Nagy, *Best of the Acheans*, pp. 72-78, riportata da Blok, *op. cit.*, pp. 219-220 n. 65.

guerresco di Pentesilea, che l'ha resa pari a lui nel confronto, non per la sua femminilità seducente; Achille ne ammira la "*bella morte* etica ed estetica".[42] La possibilità stessa di provare qualcosa in più per Pentesilea è respinta da Achille quale estranea e incongrua in un contesto epico. Sin dalla fine dell'VIII secolo le Amazzoni sono associate al mondo delle creature esotiche. Al contrario dei Centauri, delle Chimere o delle Gorgoni, però, le Amazzoni non presentano caratteristiche fisiche animalesche; non sono, dal punto di vista fisico-biologico, degli ibridi. Non sono mai descritte né considerate mostri. Il loro corpo è umano e interamente femminile, anche se de-femminilizzato con la cauterizzazione del seno; è il loro spirito, invece, il *thumos*, ad essere mascolino. È contro il loro spirito che i guerrieri greci possono combattere da pari a pari, senza vergogna; questo lato maschile è costruito secondo i valori dell'*ethos* greco. Combattere contro una donna è vile poiché essa non è un avversario di pari livello e ucciderla è vergognoso; combattere contro un'Amazzone è possibile poiché esse sono *antianeirai* e hanno un *thumos* maschile. Nell'epica, quindi, il lato femminile ed erotico delle Amazzoni è posto in secondo piano perché altrimenti minerebbe la possibilità di combatterle. Di conseguenza, almeno in una fase arcaica, le pitture vascolari raffigurano le Amazzoni vestite, nascondendo il loro corpo femminile, al contrario dei greci che sono nudi.

Se combatterle è possibile, basandosi sul *thumos*, ucciderle genera una serie di problemi. Il *thumos* maschile abbandona il loro corpo e quello che resta è il cadavere di una donna. Sottolineare che il morto è una donna rischia di minacciare l'onore dell'uccisore. È proprio quello che fa Tersite, insistendo sulla femminilità di Pentesilea e insinuando che Achille possa avere interesse nei suoi confronti in quanto donna e non in quanto avversario di pari grado. Si allude così anche alla possibilità, da respingere ad ogni costo, che Achille abbia combattuto contro una donna con la consapevolezza di farlo. L'accusa infamante deve essere punita con la morte del maligno Tersite, mentre viene scongiurata ogni possibilità di un effettivo coinvolgimento dell'eroe nei riguardi dell'eroina. Il corpo di Pentesilea morta, che testimonia il suo sesso femminile, viene trasportato fuori dalla scena e restituito ai Troiani, invece di essere conservato dal vincitore come accade con cadavere di Ettore, e non viene mai rappresentato in un manufatto artistico; al suo posto troveremo una Pentesilea ferita o agonizzante, ma mai morta.

---

[42] Giampiera Arrigoni, "Pentesilea e Marcia Elice: la bellezza dell'amazzone come ricordo d'amore", *Archeologia classica*, 33.1, 1981, pp. 253-272, a p. 262. Cfr. pure Ead, *Camilla amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano, Cisalpino-Goliardica 1982, p. 58: "Achille potrebbe essere l'eroe, che scopre la sua eroina, il suo *alter ego* al femminile, non ancora l'eroe che scopre nell'Amazzone la donna, come si pensò più tardi e con molti ricami".

Nell'*Etiopide* Achille vince Pentesilea come nell'*Iliade* aveva vinto Briseide. Come avversario di Achille sul campo di battaglia, Pentesilea è preceduta da Ettore e seguita da Memnone; come suscitatrice di ἔρως, Pentesilea segue Briseide e precederà, nelle versioni successive, Polissena.[43] In ognuno di questi esempi, la relazione contro l'avversario di sesso maschile (e contro Pentesilea dotata di *thumos* maschile) lascia Achille vincitore sul campo, mentre la relazione con il sesso femminile è dannosa per l'eroe. Briseide e Pentesilea conducono due volte il Pelide ad una manifestazione di ira incontrollata, la prima provocando la lite tra Achille e Agamennone e la seconda dando origine alla morte di Tersite; Polissena causa (volontariamente o involontariamente a seconda delle versioni) l'uccisione di Achille a tradimento da parte di Paride. Naturalmente è improprio dire che sono Briseide e Pentesilea a provocare attivamente la *menin* di Achille; la responsabilità delle azioni di Achille non risiede nei loro atti ma nell'insicurezza che egli prova quando vede incrinata da un lato la propria autorità politica di capo, dall'altro il proprio onore di guerriero. Le donne diventano così segno esterno della fragilità insita nell'eroe.

L'iniziale censura epica delle componenti erotiche dell'episodio sembra confermato dai ritrovamenti archeologici. Le ceramiche più antiche che raffigurano Achille e Pentesilea si concentrano sul momento dell'uccisione dell'Amazzone, non sullo stupore di Achille di fronte alla sua bellezza o sul compianto funebre. Questo aspetto del mito è assente anche dalla versione registrata da Diodoro Siculo nella sua *Biblioteca*: organizzando cronologicamente i diversi regni delle Amazzoni, Diodoro scrive:

> Infatti, dopo la spedizione di Eracle, pochi anni più tardi, all'epoca della guerra di Troia – affermano –, Pentesilea, che regnava sulle Amazzoni superstiti ed era figlia di Ares, poiché aveva ucciso una sua consanguinea, fuggì dalla patria a causa dell'infamia che gliene venne. Alleatasi con i Troiani dopo la morte di Ettore, uccise molti Greci, ed essendosi segnalata in battaglia, perse la vita eroicamente, uccisa da Achille. Delle Amazzoni, dunque, dicono che costei fu l'ultima a distinguersi per valore, e che successivamente quel popolo, sempre più abbattuto, si indebolì completamente.44

L'omicidio di cui Pentesilea si è macchiata e che viene a purificare a Troia appare come uno slittamento su di lei del motivo dell'omicidio di Tersite che occupa tanto spazio nell'*Etiopide*. Nella breve versione di Diodoro, Achille è lasciato privo di qualsiasi coinvolgimento emotivo

---

[43] Cfr. Blok, *op. cit*., p. 250.
[44] Diodoro Siculo, II, 46.5-6.

con l'amazzone, prima o dopo la morte, e di conseguenza anche l'intervento biasimevole di Tersite, con la susseguente uccisione e purificazione, perde ragione di esistenza e scompare. La memoria di un omicidio e del rituale purificatore comunque resiste, e questi elementi vengono attribuiti a Pentesilea anziché al suo avversario. Si conserva invece l'insistenza sul carattere eroico di Pentesilea, che muore di bella morte (*eroikos*), a viso aperto, dopo essersi distinta in un'aristia in cui ha fatto strage di Greci. Ultima della sua stirpe a segnalarsi per *andreia*, Pentesilea porta a conclusione il cerchio ciclico delle Amazzoni ricalcando le imprese della loro prima, anonima regina, la fondatrice di Temiscira, che si era fatta chiamare figlia di Ares (θυγατέρα μὲν Ἄρεος αὑτὴν προσαγορεῦσαι) ed era morta in battaglia dopo aver combattuto eroicamente (κατά τινα μάχην λαμπρῶς ἀγωνισαμένην ἡρωικῶς τελευτῆσαι τὸν βίον).[45]

La purificazione di Pentesilea, ricalcata su quella di Achille, ha successo presso i mitografi successivi, che non si lasciano anzi scappare l'occasione di riportarle entrambe, in maniera affiancata. In Apollodoro la codificazione dell'episodio aumenta anche attraverso la specificazione di quale sia la consanguinea che Pentesilea ha accidentalmente ucciso: si tratta di Ippolita, sua sorella. Alla purificazione di Pentesilea per l'omicidio involontario per mano di Priamo segue dunque quella di Achille per aver ucciso Tersite che si beffava di lui dopo la morte dell'Amazzone.[46]

Mentre i mitografi seguono Arctino-Proclo nel glissare sull'aspetto erotico del mito, altrove esso diventa sempre più importante e preponderante. Purtroppo quasi nulla sappiamo del trattamento del mito nel suo passaggio dall'epica al teatro. Pentesilea doveva comparire nella tragedia *Achilleus Thersitoktonos* di Cheremone (attivo intorno al 380 a.C.), in una commedia di Ferecrate (V sec. a.C.) a sua volta incentrata sull'uccisione di Tersite e in una tragedia latina intitolata *Penthesilea*, che si rifaceva probabilmente a Cheremone.[47] Anche contemplando la possibilità che commedia e tragedia riflettessero l'attitudine anti-amazzonica propria dell'oratoria ateniese, in particolare con la presentazione di una Pentesilea che arriva a

---

[45] *Ivi*, II, 45.2 e 5.
[46] Apollodoro, *Biblioteca*, 5.1.
[47] Su Cheremone vedi Giuseppe Morelli, *Teatro attico e pittura vascolare: una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*, Hildesheim, G. Olms, 2001. È da considerare l'ipotesi che Pentesilea comparisse anche in altri drammi del periodo classico, tra cui, forse, anche nella tragedia *Achille* di Aristarco di Tegea. Per i frammenti di Ferecrate vedi Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., n. 43 p. 31. Della tragedia latina *Penthesilea* sono conservati alcuni frammenti in *Scaen. Rom. Fragm*. I, *Trag. Fragm*. p. 316 (Klotz); vedi Ead., "Pentesilea e Marcia Elice", *cit*., n. 8 p. 257. La Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., n. 98 p. 49, non esclude che ci potessero essere degli accenni a Pentesilea nell'*Achilles* o nelle *Troades* di Accio.

Troia dietro profferta di denaro[48], la concentrazione dei titoli sulla punizione di Tersite lascia quantomeno intravedere uno spiraglio per un'esplorazione drammatica della manifestazione dell'eros di Achille per Pentesilea. Interpretando la *neotera istoria* a cui si riferisce Eustazio come l'*Achilleus Thersitoktonos*, si può supporre che in questa tragedia Achille tenesse un compianto sul corpo dell'Amazzone morta.[49] In un contesto non più epico, ma lirico, l'accento si era andato infatti spostando pian piano dalla duplice purificazione alla bellezza di Pentesilea morente, capace di suscitare un sentimento che travalica la vita umana. Si era scorta la possibilità di sfruttare la commozione suscitata dalla morte dell'amazzone, di puntare su quel lato femminile di Pentesilea che l'epica arcaica aveva cercato di nascondere. Il mito era andato rivestendosi di una carica sempre più erotica, racconto dell'eterno conflitto tra eros e thanatos e simbolo di amore che si prolunga oltre la morte. La vittoria non ottenuta da Pentesilea in battaglia è raggiunta invece attraverso la conquista erotica sull'avversario con le armi della bellezza. La posizione dei contendenti si capovolge, e la donna morta con la sua bellezza vince sul suo vincitore, come scrive Properzio:

> Ausa ferox ab equo quondam oppugnare sagittas
> Maeotis Danaum Penthesilea ratis;
> aurea cui postquam nudavit cassida frontem,
> vicit victorem candida forma virum.[50]

Pentesilea è accomunata da Properzio ad altre eroine (Medea, Semiramide, Canope, Cleopatra, ecc) famose per aver sottomesso i loro amanti, e che hanno agito nel passato così come adesso fa Cinzia nei confronti del poeta. Il ribaltamento dei ruoli è una delle azioni di Amore a cui nessuno si può opporre, ed il poeta esce quindi giustificato dal fatto di non saper resistere alla potenza del fascino di Cinzia.[51]

La diffusione del *topos* della bellezza di Pentesilea dopo la morte è testimoniata anche dalla sua menzione su un epitaffio romano del II-III sec. d.C., scritto in greco, in cui la bellezza di

---

[48] Così in Ferecrate secondo Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., p. 32.
[49] Eustazio, Il. II 220, p. 317, 19-21 van der Valk. Altri compianti di Achille sono registrati dallo Schol. Lycophr. 999 e da Tzetzes, Posthom. 203. Vedi *Ivi*, n. 118 p. 58.
[50] "La fiera Pentesilea Meotica un giorno osò attaccare / con dardi scoccati da cavallo le navi dei Danai: / ma quando l'aureo elmo le scoprì la fronte, / la sua splendida bellezza vinse l'eroe vincitore". Properzio, *Elegie* III, ix.13-16, traduzione di Luca Canali, Milano, BUR 2001 (1987).
[51] Seguono Properzio nella raffigurazione di un Achille "schiavo di guerra e d'amore di Pentesilea vinta": Nicolao di Mira (*Progymn*. 11, *Rhet. Gr.* I, pp. 272. 289, 16 Walz); Libanio (IV d.C.) fa dire ad Achille che in Pentesilea morta si manifesta un'Afrodite (Progymn. 12, 1. 13, 1-2, vol. VIII, pp. 402-4 Förster); in Nonno (IV

Marcia, la giovane sposa defunta, viene paragonata a quella di Afrodite in vita e a quella di Pentesilea in morte: "Dopo la morte, dell'Amazzone ebbe la bellezza incredibile, / tale da farla amare più da morta che da viva".[52]

Ma alcuni autori non si limitano a proporre una visione raffinata dell'amore di Achille per Pentesilea. L'accusa di *eros* da parte di Tersite viene interpretata in maniera letterale, come un commento su un atto lascivo effettivamente compiuto dall'eroe nei confronti della morta. Si sviluppa così una versione necrofila del mito di Pentesilea, che arriva a prevedere la nascita di un figlio, Caistro, dall'unione tra Achille e il cadavere dell'Amazzone; da Caistro sarebbe poi discesa Semiramide, degna erede della perversione dell'unione mostruosa.[53] Che Tersite accusasse Achille di intenzioni necrofile è forse già in Ferecrate; l'oggetto dell'accusa di Tersite passa quindi da un mancamento di fronte al codice epico alla rottura di un tabù sociale.[54] Ma il passaggio all'effettiva messa in atto di tale intenzione necrofila è sicuramente successivo all'epoca classica. La Arrigoni propone di attribuirne l'invenzione a Sotade di Maronea (III sec. a.C.), tra i cui *kinaidoi* osceni sono ricordati un'*Amazzone* e un'*Iliade*.[55]

Se l'accentuazione del lato lirico-sentimentale del mito di Pentesilea era nata come sviluppo del primo momento in cui tale aspetto erotico era stato trascurato, come reazione alle versioni salaci e necrofile dell'episodio sorgono invece delle versioni più o meno toccate da una volontà censurante. Un primo passo è quello di ripristinare una versione, per quanto ne sappiamo, più vicina a quella di Arctino. Le *Postomeriche* di Quinto Smirneo, un tardo poema epico del IV sec. d.C., si rifanno forse direttamente all'*Etiopide*, anche se con influenze teatrali e liriche.[56] La venuta di Pentesilea a Troia vi occupa il primo dei quattordici libri di cui è composto, ed è organizzata aritmicamente, secondo una struttura chiasmica che ne mette

---

d.C.), Dionysiaca XXXV 25, una delle Bassaridi uccise viene paragonata a Pentesilea. Vedi Giampiera Arrigoni, "Pentesilea e Marcia Elice", *cit.*, n. 9 p. 257 e n. 40 p. 267.

[52] Per testo, traduzione e analisi vedi *Ivi*. Pentesilea morente era divenuta popolare quale motivo funerario già nell'iconografia etrusca; nella seconda metà del IV sec. d.C., un epitaffio di Pallada di Alessandria celebra una coppia di sposi morti per un incidente durante le nozze con i nomi di Pentesilea e Penteo, entrambi segnati dal dolore.

[53] La nascita di Caistro, frutto dell'atto necrofilo, è ricordata da Eustazio (Il. II 220, p. 208, 24-5: Achille "giace con la bella Pentesilea" e II 461, p. 254, 26 van der Valk), Libanio (Vitup. 1, 22, vol. VIII, p. 289 Förster), Nonno (Dion. XXXV 27-28), Servio (Aen. XI 661), Scolio Il. II 461d Erbse.

[54] La calunnia di Tersite riecheggerebbe così il mito di Periandro (ricordato da Erodoto V 92η), tiranno di Corinto, che si unì al cadavere della moglie Melissa dopo averla involontariamente uccisa in uno scoppio d'ira. Vedi *Ivi*, p. 269.

[55] Ivi, p. 270.

[56] Nel 1951, Angelo Raffaele Sodano postulava "una diretta dipendenza di Quinto da Arctino" ("Il mito di Pentesilea nel I libro dei Meth'Omeron di Quinto Smirneo", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli* 1, 1951, pp. 55-73), ma studi successivi, in particolare quelli di Francis Vian

in evidenza sin dal primo momento la luttuosa conclusione. Il libro si apre infatti con il timore dei troiani dopo il funerale di Ettore, e si conclude con i funerali di Pentesilea e delle sue compagne. Presagi funesti accompagnano l'apparizione dell'Amazzone. Come in Diodoro e in Apollodoro, anche qui Pentesilea si reca a Troia per purificarsi dell'uccisione della sorella Ippolita, uccisa involontariamente durante una caccia alla cerva. La morte di Ippolita costituisce la colpa di cui Pentesilea dovrà pagare il fio – le Erinni, che "sempre tra i piedi ai rei / si volgono, né è dato a chi ha sbagliato sottrarsi alle dee" (31-32)[57], hanno iniziato a perseguitarla – e insieme prefigura quella della stessa Pentesilea. Ma Pentesilea si macchia anche di un'altra colpa: di *hybris*. A Priamo che l'accoglie come figlia, Pentesilea "promise cosa che un mortale non può compiere": uccidere Achille e sterminare gli Argivi bruciandone le navi. La folle presunzione le viene rinfacciata da Andromaca, che la giudica subito inferiore ad Ettore e ad Achille, vicina non alla vittoria ma a Thanatos e alla Moira (100-115). Atena le manda un sogno ingannatore che la sprona ad andare in prima linea contro Achille: in tal modo, invece di vincere, diventerà "la rovina e dei Troiani e di se stessa" (126-7). Un auspicio funesto appare a Priamo che prega Zeus per la vittoria della guerriera: una colomba straziata dagli artigli di un'aquila, come è stata straziata Ippolita, al posto della cerva, prima, e come sarà Pentesilea dopo (198-200).

La prima fase della battaglia è dominata dall'aristia di Pentesilea, che uccide nove guerrieri greci degni di un nome (Molione, Persinoo, Elisso, Antiteo, Lerno, Ippalmo, Emonide, Elasippo e Podarce) più altra soldataglia innominata, mentre sette delle sue dodici compagne vengono uccise (Clonia da Podarce, Bremusa da Idomeneo, Evandra e Termodossa da Merione, Derinoe da Aiace Oileo, Alcibia e Derimachia da Diomede), e solo due tra loro prima della morte uccidono a loro volta dei Greci (Derinoe uccide Laogono e Clonia Menippo). Esaltata dal suo furore e dal successo che sembra arriderle, Pentesilea si permette di schernire i Greci, minacciandoli tutti di morte, e di chiedere dove sia finito il valore di Aiace e di Achille (326-334). Ma nonostante il momento le sia favorevole, e nessuno dei suoi colpi vada invano, la fortuna non è destinata a durare a lungo: la Moira è in agguato per portarla davanti a colui che la ucciderà (389).

A metà della battaglia, a interromperne la fase ascendente, si situa quello che Robert Schmiel definisce un "interlude" con i discorsi di Ippodamia (o Tesifone a seconda delle versioni) e

---

(*Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*, Paris, Klincksieck 1959) hanno evidenziato invece l'influenza della tragedia.

[57] Quinto Smirneo, *Le Postomeriche*, vol. I, a cura di Giuseppe Pompella, Napoli, Loffredo 1979.

Teano. L'intermezzo inverte l'andamento dell'episodio, funzionando come una peripezia tragica.[58] Imbaldanzita dal successo di Pentesilea, Ippodamia sprona le Troiane a entrare in battaglia, prendendo l'Amazzone a modello, e a difendere Troia al pari degli uomini. Il suo discorso parte dal presupposto dell'uguaglianza naturale tra uomini e donne, dotate anch'esse di forte animo e di desiderio di combattere, accompagnato dalla volontà di vendicare i propri cari morti e proteggere quelli ancora vivi. L'orazione di Ippodamia riesce a infiammare gli animi delle Troiane, che si accingono quindi a uscire fuori dalle mura, ma sono bloccate dalla saggia Teano che le invita a desistere. Teano non nega l'uguaglianza naturale tra uomini e donne, ma sostiene che il costume ha poi modificato tale condizione di natura in modo che le Amazzoni, costantemente esercitate nel combattimento, hanno di fatto l'addestramento necessario ad affrontare gli uomini; mentre le donne di Troia, che non hanno tale preparazione, sono destinate a soccombere. Meglio per loro ritornare ai lavori femminili e lasciare la battaglia alle Amazzoni.

Ma persino Teano confida troppo in Pentesilea. La narrazione ritorna alla battaglia con l'ingresso in scena, finalmente, di Aiace e Achille, fino a quel momento tenuti lontani dalla mischia. Achille uccide le ultime Amazzoni rimaste (Antandra, Polemusa, Antibrote, Ippotoe e Armotoe): solo Pentesilea rimane in vita per il duello finale. L'infallibilità dei suoi colpi si è esaurita: la sua lancia rimbalza sullo scudo di Achille, e la sua seconda asta trapassa la gambiera di Aiace senza ferirlo. Nonostante lo smacco, Pentesilea ha ancora abbastanza fiducia in se stessa da sfidare i due eroi proclamando di avere una forza "superiore a quella degli uomini". Non colpito dalla provocazione, Aiace lascia il campo ad Achille, che rintuzza la baldanza di Pentesilea accusandola di pazzia (582). Davanti ad Achille, Pentesilea è come una cerbiatta davanti a un leone. Le similitudini animali chiudono il cerchio: Pentesilea si trova ormai dalla parte della cerva-Ippolita, della colomba nelle grinfie dell'aquila.[59] Achille la colpisce al seno e poi, con un secondo colpo, la trafigge insieme al cavallo. Ancora dopo la morte, Achille schernisce nuovamente Pentesilea, sempre rimproverando la sua follia che le ha fatto abbandonare il suo posto (652-3).

---

[58] Vedi Robert Schmiel, "The Amazon Queen: Quintus of Smirna, book I", *Phoenix* 40.2, 1986, p. 190.

[59] Le similitudini animali sono frequenti nella definizione di Pentesilea: ella è paragonata a una leonessa (315), ad una giovenca (396), a una pantera (541), ad una cerbiatta (587, 616). La sua azione è simile a quella degli elementi, pari alla pioggia a lungo desiderata (63-69), alla folgore (153), alla fiamma impetuosa (209), a una procella (355); mentre dopo la morte somiglia ad un abete spezzato (625). Ma d'altro canto ella è anche equiparata alle dee (190, 365-6): a Eos (49), a Eris (180), infine ad Artemide dormiente (664).

La rivelazione della bellezza di Pentesilea, quando le viene rimosso l'elmo, stupisce gli Argivi.

> … Dattorno i Troiani
> d'ogni parte accorsero, e molto stupirono quando scorsero
> del fiero Ares la figlia, con gli alti schinieri,
> somigliante ai beati; ché a lei sul volto
> l'aspetto era or tremendo or grazioso,
> allor che amabile sorrideva; e sotto le ciglia i begli
> occhi folgoravano simili ai lampi;
> la modestia le velava di rosso le guance, sulle quali
> una grazia divina si spandeva, ma impregnata di forza. (53-61)

Osserviamo qui l'intervento normalizzante di Quinto, che prevede un raffreddamento della partecipazione emotiva di Achille alla morte di Pentesilea: la reazione degli Argivi precede e introduce quella dell'eroe. Piuttosto che vincitrice del suo vincitore, come in Properzio, o suscitatrice di impulsi libidinosi, Pentesilea viene reintegrata in un contesto familiare, femminile e rassicurante, che esorcizzi la carica trasgressiva della sua carriera amazzonica. Davanti al bel cadavere di Pentesilea gli Argivi pregano di poter trovare, al ritorno a casa, una sposa come quella (ma greca, quindi, e all'interno delle mura domestiche) e Achille non fa che uniformarsi al desiderio degli Argivi, ripetendo che avrebbe preferito condurre Pentesilea come sposa a Ftia piuttosto che ucciderla. Questo desiderio si riferisce ovviamente ad una Pentesilea in vita, non ad una libido da applicare in maniera necrofila al cadavere della donna. Quinto descrive un sentimento smorzato, non un'esplosione di passione: "veramente amabile (*eraton*) all'eroe sembra, anche ora, solo la forza fisica (*sthenos*) dell'Amazzone distesa nella polvere, la cui morte lo cruccia e lo addolora né più né meno che quella dell'amico del cuore, del suo alter ego: Patroclo"[60]. La legittimazione di Pentesilea penetra anche nelle parole di Tersite, che accusa Achille di avere cara l'infelice amazzone "come fosse la saggia moglie" (726), chiesta in sposa in nozze legittime, con offerta di doni nuziali. La minaccia espressa da Tersite non è più quella di aver affrontato un avversario inferiore e di aver così mancato alla propria ricerca di *kleos*, e neppure quella della rottura di un tabù, ma l'equiparazione agli "effeminati Troiani" che preferiscono le mollezze del letto alla fatica della battaglia.

---

[60] Arrigoni, "Pentesilea e Marcia Elice", *cit.*, p. 268.

La visione negativa di Pentesilea – iniziata da Diodoro e Apollodoro, che le attribuiscono il marchio della sororicida – trova un picco nella descrizione filo-greca della guerra di Troia in Ditti Cretese. La sua *Ephemeris belli troiani* e il *De excidio Troiae* di Darete Frigio furono considerate nella tarda antichità e per tutto il Medioevo delle autentiche cronache della guerra troiana viste dagli occhi di due testimoni di eccezione, due dei soldati che vi parteciparono, uno di parte greca, l'altro di parte troiana. Sono invece, probabilmente, delle traduzioni latine di romanzi greci del III-IV sec. d.C. Ditti è ferocemente contrario a Pentesilea, che viene descritta come vile e avida di danaro: udita la notizia della morte di Ettore all'arrivo a Troia, Pentesilea medita di tornare in patria, se non fosse per l'oro offertole da Paride, che la convince a restare. È anche superba e presuntuosa: rifiuta l'aiuto dei Troiani, considerando le proprie truppe bastevoli ad affrontare e vincere i Greci. Achille la trafigge con un colpo d'asta, abbattendola di cavallo, e non contento, trascina il suo corpo per i capelli finché la donna non muore. Si accende quindi una disputa su cosa farne del cadavere: alcuni propendono per gettarlo nel fiume, altri per darlo in pasto ai cani; Achille, che conserva una briciola dell'antica stima, propone di seppellirla onorevolmente. Ma è il partito di Diomede a spuntarla, e il cadavere di Pentesilea è gettato nel fiume, a dimostrazione che una donna non deve osare innalzarsi al di sopra della propria condizione naturale.

La scomparsa del sentimento amoroso in connessione con la morte di Pentesilea non è considerata sufficiente per salvaguardare l'onore di Achille, Come procedimento estremo di censura, si giunge infine a sopprimere la partecipazione dell'eroe all'episodio, in modo da escludere completamente l'amore verso l'amazzone; la figura del Pelide quale uccisore di Pentesilea viene sostituita da quella di suo figlio Neottolemo Pirro. Il cambiamento del nome dell'uccisore non è, stavolta, meramente formale: Neottolemo non eredita l'attitudine di suo padre nei confronti dell'Amazzone ma si comporta, secondo le caratteristiche proprie del personaggio, solo come un bieco macellaio sul campo di battaglia. Ogniqualvolta l'avversario di Pentesilea diventa Neottolemo, è automatica la cancellazione di un amore pre- o post mortem tra eroe ed eroina. Con Achille scompare anche, naturalmente, Tersite. La prima testimonianza rimastaci sulla sostituzione di Neottolemo ad Achille è nell'*Orazione Troiana* di Dione Crisostomo, autore che prediligeva i paradossi sofistici. In questo discorso l'andamento della guerra di Troia è rovesciato in senso irriconoscibile per il lettore di Omero, e la comparsa di Neottolemo è da considerarsi, alla stregua degli altri stravolgimenti paradossali dell'opera, come un mezzo capovolto di giungere alla verità. Secondo Dione, è Achille, non Patroclo, ad essere ucciso da Ettore, e le Amazzoni arrivano a Troia quando

Ettore è ancora vivo e vittorioso, mentre i Greci si trovano a un passo dalla sconfitta. A soccorso dei Greci giungono però Neottolemo e Filottete. Nella battaglia che segue, Ettore uccide Aiace ma i Greci guadagnano egualmente terreno e Antiloco uccide Memnone prima di morire lui stesso. Pentesilea, "l'Amazzone che aveva assalito le navi tentando di bruciarle", viene uccisa da una picca scagliata da Neottolemo a bordo della sua nave.[61] La morte di Pentesilea viene così somministrata a distanza, al di fuori di un regolare duello, in modo da evitare non solo un coinvolgimento sentimentale, ma anche un qualche contatto fisico tra Amazzone e Amazzonomaco. Il gusto per la provocazione spinge anzi Dione a rimproverare Omero per non aver inserito nell'*Iliade* la spedizione delle Amazzoni e la battaglia tra Achille e Pentesilea, così splendida e strana (καλὴν οὕτως καὶ παράδοξον).[62]

Dione Crisostomo, tuttavia, ha un'importanza relativa per la propagazione della versione con Neottolemo. L'autore che invece saprà tramandarla con successo a tutto il Medioevo è Darete Frigio: nella sua breve cronaca la presenza di Pentesilea è ricordata, quasi *en passant*, come l'ultimo ostacolo, ma di mediocre difficoltà, che i Greci devono rimuovere prima di procedere alla presa della città. Per quanto l'autore sia dichiaratamente filo-troiano, poca enfasi circonda la morte di Pentesilea, somministrata da Neottolemo senza che alcun sentimento di amore o commozione, da nessuna delle due parti in conflitto, sia espresso.

I. 3. Camilla, copia e prototipo

Se le Amazzoni greche costituiscono la necessaria premessa ideologica per la creazione delle eroine medievali e rinascimentali, che entrano in parallelo con esse per quanto riguarda similitudini, onomastica, iconografia più che per la effettiva aderenza ai testi – al crollo dell'Impero romano d'Occidente il greco restò fuori dalla portata dei letterati fino alla seconda metà del XV sec. – il fondamentale punto di riferimento non solo per la storia letteraria delle donne guerriere ma anche in generale per la poesia, epica e non, dei secoli successivi, è rappresentato dall'*Eneide* virgiliana. Di fatto, si potrebbe affermare che se non ci fosse stata Camilla nell'*Eneide*, non avremmo né l'Antea del Pulci, né la Marfisa dell'*Innamorato* e del *Furioso*, né tanto meno la Clorinda tassesca, per citare solo gli esempi più noti. L'elemento di maggior rilievo per un'interpretazione a posteriori del ruolo dell'eroina virgiliana nella formazione del tema della donna guerriera è che Camilla non sia

---

[61] Dione Crisostomo, I *Discorsi* XI. 117.
[62] *Ivi*, XI, 31.

un'Amazzone ma agisca *come* tale. Camilla non è di stirpe amazzonica, ma una ragazza "qualsiasi" (status regale e protezione di Diana permettendo) che combatte; non proviene dalle remote regioni dell'Asia ma è nata da un padre italico e la sua relazione interpersonale più forte è quella con il padre, non con la madre, che resta assente; non invade il territorio altrui ma difende la propria patria. Poiché combatte, è paragonata ad un'Amazzone; sebbene Virgilio abbia usato per la costruzione di Camilla anche altri modelli – Atalanta, Arpalice – è solo a Pentesilea e Ippolita che la vergine guerriera viene esplicitamente paragonata. Camilla è quindi il primo personaggio letterario costruito a imitazione di un'Amazzone – le donne guerriere successive saranno imitazioni di Camilla.

L'*Eneide* è il poema della perdita. Della patria, della propria azione libera, degli affetti. E' il poema della rinuncia, che inscena una vittoria ottenuta solo a prezzo di una sconfitta; tanto che il finale, in modo analogo ma insieme diverso da quello dell'*Iliade*, si concentra sullo sconfitto, le ultime parole sono per lui, non per il vincitore. Roma è stata edificata sul sangue e sulle lacrime di coloro che erano i suoi precedenti abitanti, su cui i troiani piombano quali stranieri, venuti da lontano ad occupare le loro case. Troiani e latini sono entrambi stranieri gli uni rispetto agli altri; i troiani si trovano alle prese con un territorio che entra in loro possesso come predetto dal fato ma che non hanno mai visto, mai conosciuto, mai ancora amato, perché tutto quello che deve scaturire di buono da queste terre è qualcosa ancora in là da venire, si proietta in un momento futuro escluso dalla diegesi del poema. Il trionfo non esiste nella poesia virgiliana se non come promessa di una pace futura che i protagonisti del conflitto non vivranno abbastanza a lungo per vedere. Le gioie personali sono una categoria a cui gli uomini che giungono da Troia hanno rinunciato da tempo, da ben prima del loro viaggio, da quando la loro città-patria è stata scelta quale vittima sacrificale di un massacro necessario per propiziare l'edificazione della città nuova, Roma.[63] Senza passato – perché esso è stato raso al suolo nella terribile notte descritta nel libro II – i troiani fuggiaschi sono, nonostante le promesse, anche senza futuro. Esso esiste nella promessa ma non nella realtà poetica. Il matrimonio tra Enea e Lavinia resta senza storia, al di fuori del racconto e dell'immaginazione del poeta, e dalla loro unione nasce un figlio solo nella tarda età dell'eroe, Silvio, "postuma proles" (VI, 763), postumo non tanto perché partorito dopo la

[63] Sul sacrificio vedi René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset 1972. Per un'applicazione delle teorie girardiane all'epica, con una prospettiva femminista, vedi Mihoko Suzuki, *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca and London, Cornell University Press 1989, in particolare, sull'*Eneide*, pp. 92-149.

morte di Enea (il termine latino vale infatti “tardivo”), quanto perché la sua è già un’altra storia, che il narrato dell’*Eneide* rende possibile ma alla soglia del quale si ferma.

Ciò che Enea può sperimentare è solo un amore che nasce nell’errore e finisce nella disperazione e nella morte, quello per Didone, e quello per una donna che è già morta, Creusa, la quale ricompare sotto forma di ombra (II, 768-794) così come fredda ombra diventa Didone (VI, 450-476). I luoghi in cui si ferma l’eroe si trasformano in nuove Troie da cui rapidamente fuggire. La meta finale non lo accoglie come un liberatore, bensì come un invasore: egli non è accolto entusiasticamente nella patria adottiva perché l’ha salvata da un pericolo oppure perché ha superato una prova, come accade, sia pur per breve tempo, a Giasone o a Edipo; bensì è ritenuto dalle tribù italiche un usurpatore da respingere, nonostante prenda quanto la volontà del fato gli ha destinato. Ma di tale volontà gli altri, escluso le figure dotate di capacità profetiche, non sono al corrente; e anche quelle che lo sono, come gli dei stessi, cercano comunque di impedire il suo cammino.

Attorno ad Enea le persone muoiono. Muore l’amata sposa Creusa e muore, uccisa di suo pugno, l’amante da cui il fato l’ha separato; muore il padre e muoiono i compagni – Pallante, Miseno, Palinuro, Eurialo e Niso – e muore infine il grande avversario, Turno, che alla necessità profetica della venuta di Enea non aveva mai voluto credere. Il lutto nell’*Eneide* non fa distinzione di sesso o di età. Il viaggio di Enea è un viaggio verso e attraverso la morte e al suo interno contiene, come *mise en abîme*, un viaggio nel mondo della morte, dei morti. Al centro del poema, ad inaugurare l’arrivo dell’eroe in Italia, si pone la sua discesa negli Inferi, modellata sul viaggio nell’oltretomba di Odisseo nell’*Odissea* (libro XI). E soltanto passando attraverso il regno delle ombre Enea uscirà fuori, quasi tramutandosi già in quello che sarà la sua più celebre imago letteraria, Dante, personaggio-autore del suo personaggio-autore, Virgilio, pronto per fondare il regno nuovo nella terra promessa. La morte è nelle viscere e ai confini dell’*Eneide*, la inizia e la conclude dall’Anatolia all’Italia, ne rappresenta l’orizzonte con cui misurare tutto il vissuto: “nel viaggio di Enea gli episodi sono raccontati «dal di dentro»; vivono proiettati nell’ombra della fine”[64].

Nell’assedio di Laurento rivive, ribaltando le posizioni tra assedianti e assediati, l’assedio di Troia, l’evento fondamentale della storia conosciuta. Un evento tale da non essere soltanto raccontato da Enea a Didone, ma che aveva avuto, altra *mise en abîme*, un’immediata

rappresentazione ekfrastica nei dipinti sulle pareti del tempio di Cartagine, a prefigurare che anche la città africana sarebbe presto caduta sotto una simile, imperscrutabile decisione del fato. Un velo di tristezza riveste i dipinti, portando Enea alla commozione: i raffigurati sono tutti morti a Troia, la patria ormai perduta; Ettore, Priamo, Reso, Troilo, Memnone, ricevono il tributo di lacrime delle donne troiane che supplicano l'ostile Pallade. Un filo rosso della distruzione, della caduta (caduta fatale riflessa nella discesa nel mondo dei morti) lega Troia, Cartagine e Laurento/Roma: con la differenza che, mentre i Greci a Troia hanno portato solo distruzione e sono ripartiti lasciando solo macerie (così come succederà a Cartagine) nel Lazio i troiani sono arrivati per conquistare e rimanere: l'assedio non è che il prodromo per la rifondazione, il rito di passaggio verso la rinascita. E in transito – benché appunto fondamentale e fondante – è anche narrata la vita di Enea, di cui si vede solo la parte intermedia, né la fine né l'inizio; la sua fine e il suo inizio corrispondono ai due assedi inversi e speculari.

Di Camilla conosciamo la nascita e la morte. Gli eventi intermedi della sua vita sono sfocati e deducibili solo da brevi annotazioni, dal risultato. A compensare il silenzio che ricopre le tappe centrali della sua carriera – la riconquista del trono dopo la cacciata del padre Metabo, il farsi accettare come regina dai Volsci, uomini e donne, le esperienze belliche – la sua nascita e la sua morte sono narrate ciascuna due volte. La sua nascita testuale avviene quando ella viene elencata, fulgida apparizione, a chiusura del catalogo degli alleati di Turno. La sua nascita biologica, o meglio la sua infanzia, viene invece raccontata da Diana alla ninfa Opi in una sorta di prologo in cielo, in cui si danno anche le avvisaglie della sua morte ("tristis ubi infausto committitur omine pugna", XI, 589). Difatti, a troncare il racconto della giovinezza di Camilla arriva subito dopo la descrizione della sua aristia e della morte, data sul campo di battaglia. Ma questa morte era stata già prefigurata in quell'*ekfrasis* della caduta di Troia che al contempo prefigurava quella di Cartagine e di Laurento. Sul tempio di Cartagine era infatti dipinto l'intervento di Pentesilea a sostegno di Priamo:

> Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
> Penthesilea furens mediisque in millibus ardet
> aurea subnectens exsertae cingula mammae,
> bellatrix audetque viris concurrere virgo. (I, 490-93)

---

[64] Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, tr. it., Milano, Sansoni 2004 (ed. or. *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press 1967), p. 9.

Mentre si citavano esplicitamente le morti di Troilo e di Ettore, entrambe per mano di Achille, della conclusione tragica dell'avanzata dell'Amazzone non si fa cenno, perché essa verrà realizzata dieci libri dopo da Camilla. Il destino della Volsca è racchiuso già in quello della sua più celebre precorritrice. Le fasi della vita di Camilla – la nascita, il rapporto con il padre, quello con Diana, la decisione di partecipare alla guerra al fianco di Turno, il combattimento – sono racchiusi e circondati dalle narrazioni della sua morte, quella reale nel libro XI e quella anticipata nel libro I:

Pentesilea a Troia	presentazione di Camilla	racconto di Diana	morte di Camilla
I, 490-493	VII, 803-817	XI, 532-596	XI, 799-831

L'ombra della morte si stende invisibilmente su Camilla a partire dal primo libro del poema; la sua storia inizia con essa e con essa ovviamente finisce. Sin dalla sua prima apparizione si potrebbe dire, a scanso di equivoci, che Camilla è un personaggio che vive per morire. Soltanto la sua morte si pone in linea con il tracciato diegetico dell'opera: la sua infanzia e la sua educazione costituiscono una digressione estranea alla trama, narrata in *flashback* da un personaggio a sua volta esterno alla trama. Nel cuore del racconto di Diana c'è però un'altra nascita: quella del salvataggio della bambina in fasce ad opera della dea. Il padre Metabo è scacciato da Priverno "ob invidiam" e conduce in esilio con sé la neonata, che prendeva il nome dalla madre Casmilla. Incalzato dai sudditi che lo inseguono, Metabo si vede sbarrare il passo dalle gonfie acque del fiume Amaseno. Allora, fatto un fagotto di Camilla e di alcune cortecce di sughero, la lega all'asta e, dopo averla raccomandata a Diana, la scaglia al di là del fiume, che attraversa poi a nuoto. Sopravvivendo all'attraversata dell'Amaseno, attraverso il passaggio sull'acqua, principio vitale, Camilla rinasce come *comes* di Diana, sua compagna di caccia, sua protetta e, secondo, la Arrigoni, come vera e propria sacerdotessa di Diana Nemorense[65]. Prima di lanciarla oltre l'Amaseno, Metabo aveva infatti affidato Camilla alla protezione della dea attraverso una preghiera di consacrazione:

> «Alma, tibi hanc, nemorum cultrix, Latonia virgo,
> ipse pater famulam voveo; tua prima per auras
> tela tenens supplex hostem fugit. Accipe, testor,
> diva tuam, quae nunc dubiis committitur auris.»" (XI, 557-60)

[65] Vedi Giampiera Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., pp. 87-115.

Camilla è una *famula* di Diana, un *corpus sacrum* (XI, 591), cara a lei tra tutte ("cara mihi ante alias", XI, 537), e, se non avesse deciso di scendere in battaglia contro i troiani, sarebbe una delle sue fide compagne ("cara mihi comitumque foret nunc una mearum", XI, 586). *Camilla* e *camillus* erano i nomi con cui si indicavano, secondo la testimonianza di Varrone (*De l. lat.* VII, 34) gli attendenti dei sacerdoti, in particolare il *flamen Dialis* e sua moglie, la *flaminica*, e Callimaco riferisce che gli etruschi soprannominavano Hermes *Kadmilos* o *Kasmilus*[66].

Il viaggio iniziatico dei troiani lungo le rotte del Mediterraneo si ritrova qui, a livello microscopico, nel passaggio da una riva all'altra di un fiume all'interno della stessa Italia, e così come i troiani, Camilla rinasce dotata di un destino: vivere, combattere, morire per la patria. Davanti all'eroina – tale proprio in quanto rispondente ai criteri che formano un eroe – è stata apparentemente offerta una scelta: continuare a vivere a lungo tra le *comites* di Diana, anzi compagna prediletta della dea (è proprio per questo, più votata al sacrificio e alla morte) oppure anteporre il suo compito di regina a quello di *famula*, andare a difendere il suo paese, scegliendo per sé vita breve ma fama eterna. Ella si è macchiata di *hybris*: ha disobbedito alla volontà della dea preferendo il suo ruolo terrestre, innestato nella storia e nella politica, di capo di stato al suo ruolo tran-storico di seguace della dea. Al termine della sua vita, Camilla si rende colpevole di un atto di *hybris* inverso, ritorna sui suoi passi, capovolge i ruoli che aveva scelto: nel culmine della battaglia dimentica di essere un generale che deve guidare le truppe per tornare a sentirsi *comes* di Diana, cercando le armi lucenti di Cloreo (forse) per appenderle all'altare della dea ("hunc virgo, sive ut templis praefigeret arma / Troia, captivo sive ut se ferret in auro…", XI, 778-79). E se la prima scelta, quella di andare alla guerra lasciando il servizio di Diana, l'aveva già irrimediabilmente consegnata alla morte, perché nessuno contrasta impunemente il destino dei troiani, il ripensamento successivo diventa l'occasione materiale perché tale fato si possa adempiere: "fatis debitus" (XI, 759), il vile Arrunte colpisce con una lancia Camilla china sulle spoglie di Cloreo e la uccide.

In che modo si concili la Camilla compagna di Diana e abitante delle selve con la Camilla regina dei Volsci che guida il suo popolo in battaglia è una questione che ha procurato parecchi grattacapi agli studiosi, che hanno cercato di risolvere il problema considerando il

---

[66] Vedi *Ivi*, pp. 77-86, e Antonio La Penna, "Gli archetipi epici di Camilla", *Maya*, 40, 1988, pp. 221-250, a p. 231.

racconto di Diana come “un tentativo provvisorio del poeta cui è mancata l’ultima mano”[67], o accentuando la dicotomia tra una Camilla “divina” e una “umana”, una Camilla “positiva” per le sue radici pastorali e la naturale regalità e una Camilla “negativa” per la temerarietà in battaglia e la vanità che la uccide, e infine tra una Camilla cacciatrice e sacerdotessa e un’Amazzone fallita che non riesce ad adattarsi bene al ruolo di guerriera[68].

Tanti piani si sovrappongono e trovano sintesi nella morte della guerriera. Da un lato c’è l’aspetto della memoria, che anche prefigurazione, racconto di un passato che si cambia in futuro. La morte di Camilla è eco della morte altrui: nella tragicità della sua fine precoce si riverberano le modalità della morte di Pallante, di Eurialo e di Pentesilea. Una guerriera per una guerriera, un compagno di Enea per una compagna di Turno, una generosa avidità per una generosa avidità. Tutti questi echi si incrociano a tessere una tela fonica, visiva e mnemonica sulla fine di Camilla. Pentesilea muore sotto le mura di Troia, Camilla sotto quelle di Laurento, colpita nel seno come un’Amazzone, lei che amazzone aveva cercato di farsi. Pallante muore ucciso da Turno dopo una gloriosa aristia (X, 362-505), Camilla è altrettanto agente di un’aristia prima di essere uccisa. Eurialo si attarda a fare bottino delle armi dei nemici (IX, 359-378), come Camilla.

Tra tutte queste, è soprattutto come contrappunto e contrappasso per la morte di Pallante che appare la morte di Camilla. Dopo aver ucciso il giovinetto Turno si ferma e gli strappa il balteo con cui si fregia l’armatura, inconsapevole che un giorno ne pagherà le conseguenze; quindi Camilla, il braccio destro di Turno, verrà uccisa *en revanche* perché si è fermata a fare bottino.

> Nescia mens hominum fati sortisque futurae
> Et servare modum, rebus sublata secundis!
> Turno tempus erit, magno cum optaverit emptum
> Intactum Pallanta et cum spolia ista diemque
> Oderit. (X, 501-505)

Punizione per Turno, dunque, che ne resta sconvolto e vede il suo esercito sbandare sotto l’impeto dei Troiani (XI, 896-900), la morte di Camilla prefigura a sua volta la morte di

---

[67] Richard Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, Il Mulino 1996 (ed. or. *Virgils epische Technik*, Leipzig 1903), p. 444.

questi: la formula usata per descrivere il loro spirare è la stessa, celeberrima, per cui l'Ombra torna a riavvolgere chi dall'ombra proveniva ("vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras", XI, 831 e XII, 952). Il *fatum* di Camilla è *prae-fatum* della caduta di Laurento, della fine di Turno. Enea, che si era quasi convinto a risparmiarlo, non ha pietà del rivale perché gli vede addosso il balteo strappato a Pallante, e lo uccide urlandogli contro il suo *furor*: "Tune hinc spoliis indute meorum / eripiare mihi? Pallas, te hoc volnere Pallas / immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit" (XII, 947-49). Un vorticoso gioco di corrispondenze tiene unite fra loro tutte queste morti, che puntellano una dopo l'altra i libri finali dell'*Eneide*, cementando in bottini di sangue, nella *hybris* eroica e nella rabbia impotente di una vendetta anch'essa (pre)ordinata dal fato, la nascita di Roma.

L'altro aspetto della morte di Camilla è quello personale, legato alla singolarità del personaggio, individualità comunque sospesa tra il destino e la libera scelta, il fato e la *hybris*. Il peccato di *hybris* attanaglia Camilla a più livelli. Innanzitutto a un livello di *gender*; ella ha osato travalicare i ruoli femminili per appropriarsi di uno maschile. "Non illa colo calathisve Minervae / femineas adsueta manus, sed proelia virgo dura pati cursuque pedum praevertere ventos" (VII, 805-807), la guerriera guida i Volsci in battaglia invece di stare, come Lavinia, dentro le mura di Laurento ad aspettare la venuta dello sposo. Camilla è una vergine a cui non interessa il matrimonio, sacra alla vergine Diana, per quanto le altre donne la vedano come una potenziale nuora, perfetta per i loro figli:

> Multae illam frustra Tyrrhena per oppia matres
> Optavere nurum: sola contenta Diana,
> aeternum telorum et virginitatis amorem
> Intemerata colit. (XI, 581-584)

Il desiderio delle donne latine si può poggiare sul fatto che l'adempimento da parte di Camilla di funzioni maschili – la guerra, il governo – non trova espressione esteriore in un aspetto fisico maschile, così come non è maschile l'aspetto di Diana. La sua appropriazione di un *gender* diverso dal suo sesso non si traduce in un dato tangibile nella sua esteriorità, quanto nell'interiorizzazione di una componente maschile: Camilla è una *virgo* dotata di *virtus*. Per quanto non ci sia un ritratto della guerriera, risulta chiaro che la sua femminilità fisica è

---

[68] Rispettivamente Otto Schönberger, "Camilla", *Antike und Abendland* 12, 1966, pp. 180-88; W.P. Basson, "Vergil's Camilla: A Paradoxical Character", *Acta Classica* 29, 1986, pp. 57-69; G. Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., pp. 19-23.

indubbia, rappresentata emblematicamente dal seno scoperto con cui si mostra in combattimento (XI, 649) e sotto il quale viene colpita (XI, 803). Tutti sono consapevoli che Camilla è una vergine che si occupa di armi, e questa combinazione discordante agisce quale fonte di meraviglia per chi assiste allo spettacolo del suo passaggio. Alla testa del suo battaglione di cavalleria, dalle armature di bronzo rilucente, la regina dei Volsci, coperta da un mantello di porpora e con i capelli trattenuti da una fibbia d'oro, attira gli sguardi dei giovani e delle madri, che escono di casa per ammirarla a bocca aperta:

> Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus
> turbaque miratur matrum et prospectat euntem,
> attonitis inhians animis, ut regius ostro
> velet honos levis umeros, ut fibula crinem
> auro internectat, lyciam ut gerat ipsa pharetram
> et pastoralem praefixa cuspide myrtum. (VII, 812-817)

Camilla è un'apparizione prodigiosa tale da fare interrompere a donne e ragazzi il lavoro nei campi per accorrere ad osservarla, suscitando in loro una doppia meraviglia, come femmina armata per le donne che la guardano, come guerriera adornata per gli spettatori maschi: "ea enim sexus uterque miratur quae sunt posita contra opinionem, ut mirentur feminae arma in muliere, viri ornatum in bellatrice" (Servio *ad Aen*. VII, 813)[69]. Gli abitanti di Laurento che guardano la parata di Camilla "attonitis inhians animis" rimandano, secondo D. Nelis, alle donne di Drepane che dalle mura della città ammirano il corteo nuziale di Giasone e Medea in *Argonautiche* I, 721-786: anche in Apollonio Rodio Giasone è vestito di un manto purpureo fermato da una spilla d'oro.[70] Dietro la descrizione dell'apparizione di Camilla riaffiorerebbe dunque l'eco di un personaggio maschile, a moltiplicare i piani della sua appartenenza generica. Ella suscita l'ammirazione perché *è* una meraviglia, un essere al bivio, che provoca sia negli spettatori interni all'opera, alleati e nemici, sia nei lettori e sia pure nei critici una doppia sensazione, di terrore e di rapimento. Allo sguardo di Turno ella si offre come una "horrenda… virg*o*" (XI, 507), e dietro l'aggettivo ritroviamo il significato del δεινός greco: un termine bifronte, che indica qualcosa insieme di tremendo e di straordinario, per denotare un essere bifronte, perpetuamente ambiguo e affascinante.

---

[69] Vedi Barbara Weiden Boyd, "Virgil's Camilla and the Tradition of Catalogne and Ecphrasis (Aeneid 7.803-17)", *American Journal of Philology* 113, 1992, pp. 213-234.
[70] Vedi Damien Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, University of Leeds – Francis Cairns 2001, pp. 308-309.

L'anormale condizione di *virgo bellatrix* viene rilevata di proposito dai suoi avversari, una volta per cercare di nuocerle, un'altra volta per risvegliare il sopito coraggio degli uomini. Il figlio di Auno insinua che la sua abilità dipenda soltanto dal montare a cavallo (ovvero, tautologicamente, dall'occupare il posto di un guerriero maschile) per indurla a scendere con la prospettiva di un combattimento alla pari, a piedi, che significherebbe in maniera paradossale mettere a confronto due impari, un uomo e quella che, senza cavallo, torna ad essere una donna. L'essere "aequus" con un uomo vien fatto dipendere soltanto dall'uso di una protesi maschile, l'"equus", da cui deriverebbe il valore di Camilla:

> Incipit haec: «Quid tam egregium, si femina forti
> Fidis equo? dimitte fugam et te comminus aequo
> Mecum crede solo pugnaeque accinge pedestri:
> Iam nosces, ventosa ferat cui gloria fraudem.» (XI, 705-708)

Ma il dilemma generico è solo un cavillo per ingannarla e cercare di indebolirla. Mentre Camilla smonta e si accinge ad un combattimento corpo a corpo, il figlio di Auno resta in sella e fugge via. Con la sua proverbiale velocità nella corsa Camilla lo insegue, lo raggiunge, lo uccide. L'essere dotato di un cavallo non ha giovato molto al ligure. Alla fine è il cavaliere ad occupare una posizione femminile rispetto alla guerriera appiedata: mentre Camilla è un "sacro sparviere" ("accipiter… ales"), l'uomo è paragonato ad una "columba", ghermita e dilaniata dal più forte rapace (XI, 721-724). La maschilità acquisita di Camilla rischierebbe di ridurre tutti gli uomini alla condizione di colombe inermi se non vi si mettesse riparo. Il guerriero etrusco Tarconte si erge a rampognare il suo drappello perché si stanno già comportando come donne rispetto alla virilità esibita da Camilla. L'azione della guerriera fa risaltare in negativo l'effeminatezza degli etruschi, già visibile nella loro pregressa propensione per Venere e Bacco, e diventa in bocca a Tarconte un pungolo per spronarli a non farsi superare da una donna:

> Ergo inter caedes cedentiaque agmina Tarchon
> Fertur equo variisque instigat vocibus alas
> Nomine quemque vocans reficitque in proelia pulsos.
> «Quis metus, o numquam dolituri, o semper inertes
> Tyrrheni, quae tanta animis ignavia venit?
> Femina palantis agit atque haec agmina vertit!
> Quo ferrum quidve haec gerimus tela inrita dextris?
> At non in Venerem segnes nocturnaque bella

> Aut, ubi curva choros indixit tibia Bacchi,
> Expectate dapes et plenae pocula mensae
> (hic amor, hoc studium) dum sacra secundus haruspex
> nuntiet ac lucos vocet hostia pinguis in altos!» (XI, 729-740)

L'intervento dell'etrusco non è rivolto tanto ad abbassare Camilla quanto a spingere se stesso e i suoi a raggiungere lo stesso livello di valore maschile che ella sta mostrando[71]. Tarconte vuole, altro paradosso, cercare di rendersi pari ad una donna: difatti, terminato il suo discorso, egli attacca Venulo e viene paragonato ad una "fulva… aquila" (XI, 751-2) che stringe negli artigli un serpente dibattente, così come poco prima Camilla era stata paragonata ad uno sparviere.

Apparentemente, però, il pretesto per la morte di Camilla devia dalla sua appropriazione di un ruolo maschile. La sua parte femminile salta fuori all'ultimo momento e la perde. "Femineo… amore" (XI, 782) le fa bramare le armi di Cloreo, vanità femminile, attrazione per ciò che luccica. Camilla sembrerebbe esposta all'asta fatale di Arrunte perché si è mostrata infine donna sul campo di battaglia, contaminata anch'ella da una brama di adornarsi di oggetti preziosi. L'altra possibile motivazione fornita infatti dal narratore oltre all'intenzione di dedicare le armi a Diana è che la guerriera voglia sfoggiare l'oro personalmente ("captivo ut se ferret in auro", XI, 779). Eppure l'amore delle spoglie – perché di bottino di guerra si tratta, non dell'acquisto di un gioiello muliebre ("femineo predae et spoliorium ardebat amore") – non è tipico delle donne: è lo stesso per cui è morto Eurialo, per cui morirà Turno. È l'elmo predato a Messapo a tradire Eurialo facendolo riconoscere dalla schiera rutula al termine della spedizione notturna (IX, 359-378), ed è, come abbiamo visto, il balteo di Pallante a decidere, in ultimo, l'uccisione di Turno. Tuttavia, anche quello che condanna Eurialo e Turno potrebbe essere per converso un "femineo amore", una manifestazione di vanità, l'espressione di una femminilità sotterranea in base alla quale questi guerrieri devono essere espulsi da un poema che celebra il marziale e virile impero romano[72]. A considerare la divisione generica in maniera rigida e assolutamente vincolante, sarebbe quindi l'elemento femminile il responsabile delle morti di questi guerrieri, che erano invece protetti fintanto che

---

[71] Nell'*Eneide* Tarconte esce fuori scena senza aver mai parlato o combattuto direttamente con Camilla. Nel *Roman d'Énéas* e in altre rielaborazioni successive, invece, il discorso di Tarconte viene rivolto, con intonazioni sprezzanti e offensive, alla stessa Camilla, e si conclude con l'uccisione dell'etrusco da parte della guerriera.

[72] "Thus Virgil follows the Iliadic warriors in considering as feminine males who are weak or are defeated in battle (such as Turnus, Nisus, and Euryalus). Many critics have noticed links between Dido and Turnus; Turnus'

manifestavano caratteristiche solo maschili, compresa Camilla. Ma la separazione dei generi porta soltanto in evidenza la loro ambigua compresenza. A mettere in trappola Camilla intercorre un desiderio femminile verso una sfarzosa attrezzatura bellica che appartiene ad un uomo-donna, il sacerdote di Cibele, desiderio che è quindi al contempo una cupidigia maschile, in un tragico scontro e annullamento di contrari. Camilla, a cavallo tra i due *gender*, è attratta fatalmente da qualcosa che è uguale e contrario a sé, il sacerdote di Cibele, dea della fecondità la quale si trasforma anche, talvolta, nella dea della frenesia erotica, come accade quando porta Attis all'evirazione (cfr. Catullo, *Carmen* LVIII).

Al di sopra di Camilla si svolge una battaglia tra divinità. Ad un primo livello ci sono da una parte la sua protettrice Diana, dall'altra Cibele e Apollo; a livello più generale, ritroviamo l'intervento di Giunone, di Giove e di Minerva. La dea della verginità non sembra avere grande potere di intervenire a favore dei suoi protetti in un poema il cui protagonista è ricoperto dalla protezione della madre Venere, del sole-Apollo e dell'Alma Madre Cibele. A Diana è paragonata Didone (I, 498-504) nel momento in cui appare per la prima volta ad Enea, ancora castamente fedele alla memoria del primo marito Sicheo, prima che l'amore per l'eroe non la trascini al disastro. Eurialo viene scorto dai Rutuli perché i raggi della luna (Selene, Diana) si riflettono sull'elmo rubato (IX, 373-4) ma, inconsapevole di questo avviso funesto, Niso si affida giustappunto alla Luna prima di scagliare la sua lancia contro gli avversari (IX, 402-409), così come Metabo aveva affidato l'asta a cui era legata Camilla alla protezione di Diana. Invece Arrunte, prima di scoccare il dardo letale, prega Febo Apollo affinché guidi il suo colpo (XI, 783-798). La dea della caccia conduce a destinazione i lanci di Niso e di Metabo, ma non può salvare né la vita del primo né, alla fine, la figlia del secondo; Camilla alla fine, la sua prediletta, deve morire. Il protetto di Apollo e la protetta di Diana combattono per due cause diverse in due schieramenti opposti, ed il fato ha deciso che sia la fazione di Enea a vincere. Il massimo che la dea possa fare è assicurarle la sua pronta vendetta e una degna sepoltura in patria. Tra i due dei fratelli si giunge ad un silenzioso compromesso per cui Camilla muore e riceve la gloria, Arrunte l'ignominia: la preghiera di costui è esaudita solo parzialmente, il dio gli concede di abbattere Camilla ma non di far ritorno in patria. Quanto a Cibele, ella, chiamata Cybebe, aveva già protetto Enea una volta, trasformando in ninfe marine le sue navi incendiate dai Rutuli (X, 219-255) e adesso aiuta di nuovo Enea, offrendo Cloreo, il suo sacerdote, quale pedina sacrificabile perché Camilla possa cadere. La

---

contamination with feminine qualities, as well as the need of Roman fatum to defeat him, seems to justify, or even necessitate, his sacrifice", scrive ad esempio M. Suzuki, *op. cit.*, p. 133.

dea della fecondità, identificata con l'Alma Madre, si oppone dunque alla dea della verginità; per quanto lontano, intoccabile, postumo, il futuro di Enea è pur quello di generare una stirpe e l'azione di Diana si dimostra a ciò contraria.

Giunone e Giove intervengono al conflitto su Camilla in maniera più esterna, e per il coinvolgimento lato della prima dobbiamo ritornare all'inizio dell'opera. Mentre Enea, che ne partecipa dall'interno, interpreta i dipinti sulle pareti del tempio di Cartagine come una commossa memoria dell'infelice destino dei Troiani,

> Constitit et lacrimans: «Quis iam locus,» inquit, «Achate,
> Quae regio in terris nostri non plena laboris?
> En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi,
> Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
> Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.» (I, 459-463)

esse rappresentano invece, da un altro punto di vista, il monito della loro punizione: il tempio è infatti dedicato a Giunone, acerrima nemica di Troia, a cui il dipinto della caduta della città è offerto in omaggio. Si intende implicitamente che Giunone goda a vedere Pentesilea, ultima alleata di Priamo, sconfitta, ma l'ottica della dea viene rovesciata due volte: la raffigurazione dell'ultima notte di Troia non porteranno fortuna a Cartagine, e Didone, che fa il suo ingresso nel tempio proprio mentre Enea guarda la raffigurazione di Pentesilea, non riceverà quei degni premi che il reduce le augura (I, 603-605). Tuttavia, quando una donna guerriera lotterà contro i Troiani, Giunone non le porterà il minimo aiuto, restando indifferente alla vicenda così com'era tutto sommato indifferente anche a Pentesilea. Dal canto suo, dopo che Camilla ha ucciso il figlio di Auno, Giove si preoccupa di risvegliare l'attenzione di Tarconte, il quale, in virtù di ciò, viene associato all'aquila, uccello sacro al dio; ma non lo invia direttamente contro la guerriera né sceglie di persona Arrunte quale suo uccisore. Arrunte è anch'egli una pedina del fato, "fatis debitus", e contro l'arcana volontà del fato neppure il padre degli dei può intervenire, come egli stesso fa notare ad Ercole che gli chiede grazia per Pallante: "stat sua cuique dies; breve et inreparabile tempus / omnibus est vitae: sed famam extendere factis, / hoc virtutis opibus" (X, 467-469). Dall'inoppugnabilità del fato dipende anche il triste silenzio di Minerva, pregata sia dalle donne troiane raffigurate nei dipinti di Cartagine (I, 479-482), sia dalle donne latine, capitanate da Amata e Lavinia, appena prima che Camilla e Turno si accordino sulla disposizione della battaglia (XI, 477-485). Se a suo tempo la dea, sostenitrice dei greci, aveva potuto essere "adversa" alle troiane, alla fine anche lei deve

piegarsi alla volontà del destino e restare muta si fronte alle italiche che la supplicano di distruggere l'invasore troiano; tanto più che Camilla si era forse attirata l'ostilità della dea abbandonando le sue conocchie e i suoi cestelli ("non illa colo calathisve Minervae / femineas adsueta manus").

Come Pentesilea aveva offerto il suo aiuto a Priamo di propria volontà, andando incontro ad una irrimediabile sconfitta, così Camilla, mettendosi al servizio della causa di Turno, procede verso un'analoga fine[73]. In entrambi i casi, la colpa è quella di essere state dalla parte sbagliata al momento sbagliato, di essere andate contro la volontà del Fato; nell'*Etiopide* (ammesso e non concesso che sia stata questa la fonte di Virgilio per quanto riguarda Pentesilea)[74] vento spirava dalla parte dei greci, e non era ipotizzabile che una donna potesse sbarrare il passo ad Achille. Nell'*Eneide*, è generosa follia quella di chi si mette contro il fato e sfida i troiani: nessuno può impedire la fondazione di Roma. Neanche Diana, protettrice di Camilla, può prevenire la rovina della fanciulla a lei consacrata se questa sceglie di combattere i troiani: "Vellem haud correpta fuisset / militia tali, conata lacessere Teucros", esclama la dea, impotente contro il fato (XI, 584-5).

C'è un punto incerto nella fine di Camilla, ovvero se si tratti di una morte eroica o meno. Su questo punto si incontrano pareri discordi. Per la Arrigoni la morte di Camilla non è eroica perché ella non è considerata degna di tanto: la guerriera "muore per colpa sua", in quella che "non è una *pulchra mors*" bensì una *tristis mors* che "se è il contrario estetico della «bella morte», non è però il contrario etico, come lo è invece la *turpis mors* […]. Non lo è in quanto è un'ingiusta punizione […] e deturpazione fisica, che può essere riscattata da un'orazione funebre e da un tumulo"[75]. Nell'opinione di S. Small Camilla avrebbe meritato la morte perché è un concentrato di difetti: è *uncivilized*, innaturale e sterile; va alla guerra per amore delle stragi e della violenza e quindi disobbedisce a Diana che nell'epica virgiliana non è una dea della guerra, facendo un cattivo uso delle armi di Diana ("nostris nequiquam cingitur armis", XI, 536) e per questo Apollo la punisce. Ella non solo insulta il nemico, mostrandosi irrispettosa delle regole di guerra, ma poi viene anche meno ai doveri di comandante della cavalleria allorché insegue un obiettivo individuale, perdendo la testa come una donna

---

[73] Già Servio, *ad Aen*. XI, 842: "Luisse ergo supplicium Camillam dicunt, quae adversum Troianos arma tulerit, quibus maiores eius auxilium constat tulisse, id est Penthesileam".

[74] Sulle fonti di Virgilio, oltre all'articolo citato di La Penna, vedi Nicholas Horsfall, "Camilla o i limiti dell'invenzione", *Athenaeum* 66, 1988, pp. 31-51; Vicente Cristóbal, "Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano", *Estudios Clásicos* 31, 1988, pp. 43-61.

qualsiasi per il luccichio dell'oro; vanitosa come Eurialo, invece di aiutare la causa italica ne accelera la fine. Come opponente di Enea è più colpevole di Turno perché è femmina e perché si macchia di egoismo e di desiderio di protagonismo, di cui Enea è privo. Insomma Camilla la morte se la sarebbe proprio cercata ed è eccessivo pretendere di piangerci su[76]. Per altri, invece, ella resta una guerriera eroica e meravigliosa nonostante la morte riprovevole: "Camilla, la giovinetta appassionata di guerra, veloce, instancabile, risoluta, dall'orgoglio facilmente infiammabile (XI, 686, 709) e indifesa contro l'inganno, impavida anche nella morte e mai dimentica del proprio dovere (825), resta impressa nella mente più facilmente di qualsiasi altra figura virgiliana", scrive Richard Heinze[77]. Espandendo una sua annotazione, Antonio La Penna arriva ad ipotizzare che a Camilla non sia riservata una morte eroica perché, invincibile come Achille, non può essere superata sul campo da un avversario pari a lei; può essere uccisa solo a tradimento. Come Achille è vulnerabile nel tallone, così Camilla sarebbe vulnerabile solo per la debolezza femminile[78]. Camilla è considerata un tale ostacolo per i troiani da dover essere eliminata a qualsiasi costo, a tradimento appunto, come Achille attratto in trappola dalla promessa di sposare Polissena e colpito al tallone dall'imbelle Paride. E in effetti sullo status eroico di Camilla non sembrano esserci dubbi: ella conclude il catalogo di Turno in posizione di assoluto rilievo, l'ultima, ha diritto prima di morire ad una fulminante aristia condotta con impeto travolgente.

Entrando in scena a chiusura del catalogo delle truppe italiche alleate nella lotta contro Enea (VII, 803-817), Camilla occupa il posto d'onore, quello che in teoria dovrebbe essere riservato allo stesso Turno; invece il Rutulo la precede, seguito da schiere di fanti (VII, 783-792). Nel mettere così in rilievo in una posizione anomala Camilla Virgilio stava forse seguendo il modello di Erodoto, che pone Artemisia alla fine delle truppe persiane schierate per la battaglia di Salamina (*Storie* VII, 61-99), e quello del perduto poema *Persica* di Cherilo di Samo, dove ugualmente Artemisia chiudeva le armate di Serse.[79] Rintracciata la possibile fonte, è evidente che essa assume nella nuova opera un significato nuovo in rapporto con il contesto interno. Il posizionamento di una donna alla fine di un catalogo formato per il resto da guerrieri maschi potrebbe essere connesso con la sua stessa natura femminile: per far

---

[75] Sulla "tristis mors" vedi Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., pp. 55-63; le citazioni sono tratte dalle pp. 56 e 62-63.
[76] Vedi Small. G.P. Stuart, "Virgil, Dante and Camilla", *Classical Journal* 54, 1959, pp. 295-301. Per una esposizione della bibliografia anti-Camilla vedi G. Arrigoni, *ivi*, pp. 13-15.
[77] Vedi R. Heinze, *op. cit*., p. 247.
[78] Vedi A. La Penna, *art. cit*., pp. 236-242.
[79] Vedi a proposito l'articolo citato di Barbara Weiden Boyd.

risaltare la sua natura aliena, la guerriera avrebbe potuto essere enumerata solo per prima, o per ultima. In una posizione intermedia, si sarebbe persa tutta la novità e la meraviglia che la guerriera rappresenta. Abbiamo visto d'altro canto come l'episodio di Pentesilea sia l'ultimo osservato da Enea sulle mura del tempio di Cartagine: la presenza di una donna al termine del catalogo degli italici fa presupporre che un identico destino avverso attenda i due eserciti, le due città. Che all'ultimo posto degli alleati di Turno ci sia Camilla può indicare la fatale debolezza del rutulo, il quale, facendosi rappresentare da una donna, è pertanto destinato alla sconfitta. In un modo o in un altro, la sorte di Camilla e quella di Turno sono strettamente avvinte e complementari, dipendendo l'una dall'altra e influenzandosi a vicenda.

L'ingresso della guerriera in battaglia è fragoroso. [80] Dopo l'uccisione del latino Aconteo da parte di Tirreno, lo scontro procede a ondate, tra l'avanzare dei troiani e degli etruschi e il respingere dei rutuli, finché nella mischia non si apre uno squarcio: è Camilla che esulta come un'Amazzone, stringendo le armi e spargendo morte attorno a sé:

> At medias inter caedes exultat Amazon,
> unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla,
> et nunc lenta manu spargens hastilia denset,
> nunc validam dextra rapit indefessa bipennem. (XI, 648-51)

Il paragone con le Amazzoni è esteso poi anche alle sue fedeli compagne Larina, Tulla, Tarpea (a cui si aggiungerà in ultimo la prediletta, Acca), aiutanti di Camilla sia in guerra che nella pacifica amministrazione del regno ("pacisque bonas bellique ministras", XI, 658):

> Quales Threiciae cum flumina Thermodontis
> pulsant et pictis bellantur Amazones armis,
> seu circum Hippolyten seu cum se Martia curru
> Penthesilea refert magnoque ululante tumultu
> feminea exsultant lunatis agmina peltis. (XI, 659-63)

L'aristia di Camilla è rapidissima, secondo sua la caratteristica fulmineità: abbatte Euneo figlio di Clizio, Liri, Pagaso, Amastro Ippotade, Tereo, Arpalico, Cromi, Demoofonte, quindi il cacciatore Ornito vestito di pelli di lupi. Dopo averlo colpito, lo schernisce rintuzzando

---

[80] Sull'aristia di Camilla vedi Paolo Mazzocchini, *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos virgiliano. I cataloghi degli uccisi e le morti minori nell'Eneide*, Brindisi, Schena 2000, pp. 131-157, e G. Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., pp. 33-54.

l'orgoglio degli etruschi, che verranno finalmente sconfitti da armi femminili; a Ornito verrà però la gloria di essere caduto per mano di Camilla ("Advenit qui vestra dies muliebribus armis / verba redargueret. Nomen tamen haud leve patrum / Manibus hoc referes, telo cecidisse Camillae", XI, 686-8). Poi trafigge Bute e Orsiloco, che aveva tentato di ingannarla, sfondandogli il cranio, e infine il figlio di Auno. Ella si dimostra capace di usare un'ampia varietà di armi (arco e frecce, giavellotti, la scure bipenne, la spada), in maniera implacabile, persino feroce, apparendo "aspera virgo" (XI, 664). Nel suo attraversare le schiere nemiche ciò che si coglie è soprattutto la sua velocità, caratteristica associata a lei sin dalla sua presentazione nel catalogo:

> Illa vel intactae segetis per summa volaret
> gramina nec teneras cursu laesisset aristas,
> vel mare per medium fluctu suspensa tumenti
> ferret iter, celeris nec tingeret aequore plantas. (VII, 808-811)

La straordinaria velocità nella corsa è una peculiarità che mette in relazione Camilla con altre due figure avvicinabili per certi versi al modello amazzonico, Arpalice ed Atalanta. Quest'ultima ottiene di poter sposare solo colui che la supererà in una gara di corsa (torneremo nel cap. III sull'applicazione di questo mito alle storie di donne guerriere). Di Arpalice purtroppo sappiamo solo quanto dicono i commentatori di Virgilio a proposito di un passo in cui Venere si presenta al figlio Enea in abbigliamento da cacciatrice per invitarlo a procedere verso la reggia di Didone ed è paragonata alla tracia Arpalice, che stanca i cavalli correndo più veloce del corso del fiume Ebro ("vel qualis threissa fatigat / Harpalyce volucremque fuga praevertitur Hebrum" I, 316-7). Igino (*Fab*. 193) racconta che Arpalice, orfana di madre, fu nutrita con il latte di animali domestici da suo padre Arpalico e cresciuta da questi nell'esercizio delle armi, fino a diventare una temibile guerriera. Quando Arpalico fu ucciso da Neottolemo – o secondo altre versioni, dai suoi stessi sudditi – Arpalice ne vendicò la morte combattendo contro i nemici e poi si ritirò nei boschi, da dove usciva di tanto in tanto per compiere razzie, finché non fu uccisa da alcuni pastori. Queste notizie sembrano essere state messe insieme contaminando elementi della stessa Camilla con altri di Berenice e di Pentesilea, ma l'esistenza di un mito precedente è indiscutibile, altrimenti non sarebbe stato utilizzato in una similitudine[81].

---

[81] Di Arpalice tratta Servio, *ad Aen*. I, 317. Vedi G. Arrigoni, *ivi*, p. 21.

Nella selva di rimandi che legano Camilla a Pentesilea, a Pallante e alle altre figure cui abbiamo accennato, un particolare differisce: la guerriera non è uccisa in battaglia mentre combatte contro un eroe, bensì, allontanatasi dal combattimento, da un essere ignobile, vile, disprezzato dallo stesso Virgilio e ritenuto da Opi indegno di morire ucciso da una delle frecce di Diana. Perché Camilla non è uccisa di Enea, laddove Pentesilea è uccisa da Achille, Pallante da Turno? Perché anzi Enea nemmeno la incontra, nemmeno conosce la sua esistenza? Camilla si comporta da Amazzone ma non lo è geneticamente: è una vergine italica che regna non su un popolo femminile bensì sulla tribù dei Volsci. Imitatrice di Pentesilea e di Ippolita, ella muore una morte da Amazzone, trafitta al seno, punto topico dove la femminilità dell'Amazzone veniva esposta e negata, ma con un'essenziale variante: ella non muore la morte di Pentesilea. Non è uccisa da Enea, che sarebbe stato il perfetto corrispondente di Achille nella situazione. Come nel mito di Pentesilea con la sostituzione di Achille con Neottolemo scompare l'eros, così nella morte di Camilla, mancando Enea/Achille, manca l'eros. È Turno stesso a impedire che la guerriera si scontri con Enea, contro cui ella si era pur offerta di andare a guerreggiare. Al termine del concilio di guerra con Latino, Camilla chiede a Turno di lasciarla andare per prima contro le schiere di Enea, formate da etruschi e troiani, mentre egli resterà a difendere le mura di Laurento:

> «Turne, sui merito si qua est fiducia forti,
> audeo et Aeneadum promitto occurrere turmae,
> solaque Tyrrhenos equites ire obvia contra.
> Me sine prima manu temptare pericula belli,
> tu pedes ad muros subsiste et moenia serva.» (XI, 502-506)

Il generale Rutulo apprezza la sua offerta ma rovescia i loro compiti, conservandosi il comando della fanteria e affidando a Camilla quello della cavalleria: l'assalto della guerriera terrà impegnate le truppe nemiche il tempo necessario affinché Turno prepari un'imboscata ad Enea nel fitto della foresta ("Tu Tyrrhenum equitem conlatis excipe signis: / tecum acer Messapus erit turmaeque Latinae / Tiburtique manus: ducis et tu concipe curam", XI, 517-19). Nessun intervento esplicito del narratore lascia supporre che la fiducia di Turno sia mal riposta o che Camilla sia una novellina negli affari di guerra. Sarebbe vano cercare un verso che suoni come un monito rivolto da Virgilio a Turno per aver affidato l'avanguardia ad una donna. Ma l'assenza di un'indicazione univoca da parte del poeta non fa che aumentare la qualità ambigua della sua poesia. Il diniego di Turno, come ogni altra scelta in Virgilio, è polivalente: da un lato conferma il valore militare di Camilla, poiché la si ritiene degna di

garantire la protezione della città intera, dall'altro, visto l'esito della battaglia, vien fatto di chiedere se nell'affidare Laurento ad una donna non ristia la causa della sua caduta. Il Rutulo cerca in un certo senso di proteggere la guerriera, riservando a sé la missione che ritiene più perigliosa (anche se la difesa di Laurento è sempre compito di grande responsabilità) ma anche questa decisione sarà fatale, per entrambi: la caduta di Camilla accelera quella di Laurento, e porta Turno, non lei, a scontrarsi direttamente con Enea. Se quindi Turno riserva a se stesso l'avversario maggiore, così come a Pallante e Lauso (X, 436-38) è negato di duellare l'uno contro l'altro perché destinati ad antagonisti più elevati (rispettivamente, appunto, Turno ed Enea), allo stesso tempo evita che Camilla abbia contatti con l'eroe troiano, impedendo in effetti che si crei tra loro un legame che, sulla scia dell'esempio di Achille e Pentesilea, potrebbe eventualmente sfociare in risvolti erotici. Il vincolo più forte di Camilla dal lato maschile, dopo quello con Metabo, resta dunque quello con Turno, indizio su cui in seguito si iniziò talvolta a ricamare romanticamente.[82] La sottrazione di Enea al duello risponde pertanto a molteplici fattori. La sensibilità dei romani del I sec. a.C. è diversa da quella dei primi greci che formularono il mito di Pentesilea. Al *pius Aeneas* non può essere ascritta la morte di una donna, né un altro dei troiani può macchiarsi le mani con il sangue di una vergine sacra a Diana. Forse i troiani sono ancora memori dell'aiuto che le Amazzoni avevano dato alla loro città. Per uccidere la guerriera serve un sostituto di Enea, a cui si possa imputare il biasimo dell'atto.[83] L'assassino di Camilla è un etrusco dal nome oscuro, escludibile senza rimorsi dal seguito della narrazione. Far uccidere Camilla da Enea avrebbe significato far intravedere in controluce l'uccisione erotica di Pentesilea da parte di Achille: ma "nella parte iliadica dell'*Eneide* un Enea innamorato non poteva aver posto"[84]. Bisognerà aspettare Bradamante perché una donna guerriera possa sposare l'eroe e diventare la fondatrice di un impero.

Camilla si presenta quindi come la copia al contempo perfetta e imperfetta di Pentesilea: *imitatio* poetica di un testo che, nella perdita del materiale arcaico sull'Amazzone, ci sfugge;[85] e insieme nuovo inizio, personaggio davvero *vergine* perché il primo ad avere dietro un *auctor*, a non essere figlio del mito ma dell'*inventio* di un singolo poeta. Tuttavia anche su questo punto esistono opinioni contrarie: si sono effettuati tentativi di ancorare Camilla ad

---

[82] Vedi già l'atteggiamento quasi da innamorato che ha Turno per Camilla nell'*Énéas*, di cui discuteremo all'inizio del capitolo seguente.
[83] Cfr. Thomas G. Rosenmeyer, "Virgil and Heroism: *Aeneid* XI", *Classical Journal*, 55, 1960, pp. 159-164.
[84] La Penna, *art. cit.*, p. 226.
[85] Così come sfuggono anche i riferimenti ad Arpalice.

una realtà archeologica. I Volsci sono un'antica popolazione italica stanziata nell'alta valle del Liri; ciò ha portato gli studiosi a chiedersi se ella facesse parte di un mito locale volsco, noto a Virgilio grazie alle sue vaste conoscenze antiquarie e forse attraverso un passo non verificabile di Catone[86]. Si usava interpretare le decorazioni di una cista prenestina, ora al British Museum, con la morte di Camilla e di Turno, e si credeva che potesse esistere, a Priverno, un "tumulo di Camilla" conosciuto in età augustea. Tuttavia non è affatto dimostrabile che le testimonianze artistiche siano autentiche, né che siano mai esistite tracce documentabili di una leggenda volsca su Camilla[87].

Perso Arctino di Mileto, la prossima storia di Pentesilea sarà quella di Quinto Smirneo nei *Postomerica*, i quali sono posteriori all'*Eneide* e da essa influenzati, per cui Camilla, nata come risposta virgiliana a Pentesilea, diventa subito modello per una riscrittura dell'Amazzone, in un incrocio sublimato di copia, modello, originale e imitazione. La tradizione converge in e parte da Camilla. La prima imitazione di Camilla sarà, a meno di un secolo di distanza, Asbite nelle *Puniche* di Silio Italico, feroce regina dei Garamanti che, uccisa da Terone, verrà vendicata da Annibale (*Puniche* II, 56-263)[88]. Nei secoli successivi Camilla, complice il ruolo di rilievo assoluto che l'Eneide avrà nella vita letteraria europea, diventerà insieme a Pentesilea il prototipo per antonomasia della guerriera in un poema epico. Le modalità con cui Virgilio la descrive saranno riprese e rielaborate all'infinito. La presentazione di Camilla nel catalogo sarà considerata, dal *Roman d'Énéas* fino alla *Gerusalemme Liberata* e oltre, il modello formale su cui esemplificare la descrizione di una donna guerriera: la concisione stilistica con cui si esprime il connubio tra il rifiuto dei lavori femminili e la dedizione alla caccia e alla battaglia, il senso di meraviglia generato negli astanti che accorrono da lontano ad assistere al suo passaggio sono elementi che ritroveremo in maniera costante lungo tutto l'arco di testi che esamineremo in seguito. Se le Amazzoni fungono da premessa tematica per Camilla, ella diventa la premessa poetica per le successive

---

[86] Su cui vedi N. Horsfall, *art. cit*., p. 39: "Su *Aen*. xi.567, Servio commenta: *non mirum a nulla hunc civitate susceptum: nam licet Privernas esset, tamen quia in Tuscorum iure paene omnis Italia fuerat, generaliter in Metabum omnium odia ferebantur. nam pulsus fuerat a gente Volscorum, quae etiam ipsa Etruscorum potestate regebatur: quod Cato plenissime exsecutus est*. Dalle parole di Servio siamo autorizzati soltanto a concludere che Catone scriveva della pretesa dominazione etrusca sui Volsci; il passo non autorizza la conclusione che Catone menzionasse Metabo, tanto meno Camilla". (corsivo dell'autore).

[87] G. Arrigoni, *Camilla amazzone*, cit., pp. 63-76, sostiene l'esistenza della "saga" locale volsca. *Contra* N. Horsfall, *art. cit*., passim.

[88] Su Asbite vedi Antonio La Penna, "Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco)", in *Atti del Congresso internazionale di Studi Vespasianei*, Rieti, Centro studi varroniani 1981, pp. 223-251 (ora in Id., *Eros dai cento volti. Modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Venezia, Marsilio 2000, pp. 37-65) e l'*Introduzione* di Maria Assunta Vinchesi alla sua traduzione delle *Guerre Puniche*, Milano, BUR 2001, vol. 1, pp. 62-65.

riscritture. In Camilla il mito delle Amazzoni è stato già tematizzato come tale, nel momento in cui ella si rende uguale a loro e le supera. La guerriera diventa addirittura oggetto di imitazione all'interno della stessa opera: la sua morte riaccende l'amor di patria nelle matrone di Laurento, che fidando nel suo esempio iniziano a lanciare sui nemici dardi appuntiti dalle mura della città:

> Ipsae de muris summo certamine matres
> (monstrat amor verus patriae) ut videre Camillam,
> tela manu trepidae iaciunt ac robore duro
> stipitibus ferrum sudisbusque imitantur obustis
> praecipites primaeque mori pro moenibus ardent. (XI, 891-95)

Il suo ruolo nella storia letteraria delle donne guerriere è indescrivibile: per il solo fatto di essere una creatura virgiliana, ossia di un poeta a cui si daranno valenze magiche, religiose, cristologiche, ella autorizza i poeti ad inserire nei loro componimenti una donna guerriera; se Virgilio l'avesse descritta diversamente – così come se avesse scritto diversamente l'*Eneide* – probabilmente una grossa fetta della letteratura europea a proposito di donne combattenti sarebbe cambiata con lei, adattandosi in ogni caso al diverso dettato virgiliano.[89]

La sua importanza mitopoietica non può far dimenticare che Camilla è una guerriera che perde. Perde perché è donna, perché ha osato mettersi contro i Troiani, ma soprattutto perché, nell'*Eneide*, tutti perdono. La possibilità di descrivere una guerriera viva e vincente non fa neppure capolino tra le opzioni che si presentano a Virgilio perché contrasterebbe con l'impostazione etica dell'opera tutta.[90] È insito nella stessa natura della storia che Camilla debba morire. In quanto opponente di Enea, ostacolo all'unificazione degli antiche popolazioni italiche sotto lo stendardo di Roma e alleata di Turno è previsto che Camilla muoia. Il fatto che sia una donna guerriera e stia dalla parte sbagliata è allo stesso tempo la causa e la conseguenza delle precedenti ragioni. Come donna guerriera non potrebbe essere inserita tra le truppe di Enea; non è immaginabile in epoca augustea un senso di *camaraderie* tra gli eroi e le Amazzoni. Inoltre, l'esempio di Antiope, uccisa dalle proprie compagne

---

[89] Sul ruolo di Virgilio nella letteratura europea, in particolare del Medioevo, vedi *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome 25-28 oct. 1982)*, École française de Rome, Palazzo Farnese 1985; e i vecchi ma ancora utili studi di Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia 1981 (1872); e Vladimiro Zabughin, *Virgilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, Bologna, Zanichelli 1921-23.

[90] Risultano quindi vane le eventuali accuse (riferite comunque soprattutto al trattamento di Didone e di Lavinia) di antifemminismo da parte di Virgilio. Cfr. M. Suzuki, *op. cit.*, pp. 148-149.

nonostante si fosse schierata dalla parte dell'eroe ma anzi proprio perché aveva osato oltrepassare le barriere tra le due opposte nazioni, non garantisce che Camilla non avrebbe fatto la stessa fine pur parteggiando per Enea. Se Camilla è una donna guerriera, non può stare dalla parte degli antenati dei romani; se sta contro Enea, deve morire. Nel voler inserire una donna guerriera di taglio amazzonico nella sua epica, Virgilio era in un certo qual modo forzato e dai precedenti letterari che seguiva e dall'ideologia augustea che condivideva a conteggiarla tra gli avversari di Enea e a farla morire. La sua fine non è però tanto una punizione quanto un sacrificio, come sarà poi quello di Clorinda. Il motivo poetico di Camilla è connaturato con la sua morte precoce spesa per la patria: "decus Italiae virgo" la chiama Turno[91], e come tale la sua immagine si ripresenta, dodici secoli dopo, alla penna di Dante, che la ricorda addirittura nel canto proemiale della *Commedia*: preannunziando l'avvento del veltro, egli annuncia che "di quella umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Cammilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute" (*Inf.* I, 106-108). Morta perché avvenga la fondazione di Roma, Camilla muore anche per iniziare la storia letteraria delle donne guerriere.

[91] Per l'avversario Arrunte Camilla è al contrario un *dedecus* (XI, 789), una *dira pestis* (792) che percorre il campo di battaglia. Sull'opposizione decus/dedecus vedi Thomas Köves-Zulauf, "Camilla", *Gymnasium*, 85, 1978, pp. 182-205 e 408-436.

Capitolo II. Il Medioevo

Le roman médiéval c'est un clerc lisant et une dame qui l'écoute.
Albert Thibaudet, *Reflexions sur le roman*, Paris 1938

Il Medioevo, periodo spesso non sufficientemente approfondito da quei critici che, pur trattando della storia letteraria delle donne guerriere, si affrettano a dedicarsi al Rinascimento, è uno spazio-tempo di fondamentale importanza per garantire la continuità, permettere il passaggio ad altre lingue e ad altri sfondi culturali, modificare la forma dei personaggi presi in esame. I rifacimenti medievali dei testi epici classici assicurano la persistenza nell'immaginario delle figure basilari di Camilla e di Pentesilea; il sorgere di nuove forme epiche di derivazione feudale consente la creazione di nuovi personaggi di donne combattenti; infine, il repertorio di situazioni, attribuiti e atteggiamenti in cui è possibile trovare una donna guerriera si arricchisce di una gamma sfaccettata di nuovi motivi e *topoi*. Indagare le figure di donne guerriere medievali non serve soltanto ad analizzare un tema ricorrente dell'epica medievale ma per aprire nuove prospettive utili all'indagine delle donne guerriere nel Rinascimento e oltre.

La formazione di stati nazionali è il nuovo elemento che emerge dalla divisione e caduta dell'impero romano. Con la frammentazione del latino in una serie di lingue regionali, nell'Europa occidentale l'epicentro della creazione letteraria si localizza in Francia, circostanza che, oltre ad influenzare altri campi della produzione letteraria, come ad esempio la poesia lirica, si rivela determinante per lo studio tematico dei personaggi delle donne guerriere. L'impulso all'innovazione del tema segue infatti lo spostamento del centro propulsore dalla Francia all'Italia, e da questa di nuovo alla Francia, alla Spagna, all'Inghilterra. Scrive Piero Boitani:

> Nella cultura del Medioevo occidentale si susseguono fondamentalmente due centri culturali (che siamo abituati a considerare «nazionali») i quali, l'uno dopo l'altro, trasmettono al resto del continente europeo atteggiamenti, maniere di pensare e di scrivere, immagini: la Provenza e la Francia, prima, l'Italia, dopo. […] Nei secoli in cui si affermano le letterature volgari, e cioè dall'XI in poi, il centro propulsore è la Francia. Mentre l'area romanza conosce una circolazione di idee e mode che l'attraversano tutta, dalla Linguadoca alla Manica, dalla penisola

> iberica all'Italia, non c'è dubbio che, dalla Chanson de Roland e dalla lirica trobadorica, fino ai romanzi «di antichità» e a quelli di Chrétien de Troyes, al Ciclo Vulgato Arturiano, al Roman de la Rose, sono la Francia meridionale e settentrionale a «esportare» i propri prodotti, e a suscitare imitazioni, riscritture, e reinvenzioni, in tutto il Continente. […] A partire dalla seconda metà del Duecento, e poi sempre più intensamente dal Trecento, la funzione di centro propulsore passa all'Italia. […] Nell'ambito della letteratura, l'Italia funziona da luogo di smistamento: ha assorbito nei secoli precedenti modi, temi, e generi dalla Provenza e dalla Francia; li rielabora, li reinventa, ne consacra di nuovi – e li esporta. Non c'è paese europeo che non li riceva e, a sua volta, non li sviluppi. La letteratura del Trecento italiano, insomma, fa da ponte tra il Medioevo (latino e francese) e la modernità, in una fecondazione che supera le barriere linguistiche, le dilanianti divisioni nazionali, la stessa decadenza della penisola, scavalca l'Atlantico e giunge, attraverso una serie ininterrotta di narratori e poeti, sino al XX secolo e oltre.[1]

L'assunzione del ruolo innescante da parte della Francia avviene in combinazione con l'emergere e l'affermarsi delle novelle letterature in volgare, che in quel paese, per una serie di motivazioni storiche e politiche che per ovvie ragioni non potremo discutere in dettaglio, arrivano ad una formulazione e codificazione precoce rispetto a quelle del resto dell'Europa, servendo quindi da traino all'impiego letterario degli altri volgari. La trasformazione della letteratura nel segno del volgare costituisce l'irrinunciabile passaggio che permette la conservazione dei personaggi delle donne guerriere: ben prima di essere mutuate direttamente dai testi classici dagli umanisti nel XV secolo, le donne guerriere compiono la transizione dalle lingue classiche alle lingue volgari (e dunque nazionali) in epoca medievale. È nei volgarizzamenti dei testi classici effettuati intorno al XII sec. che rintracceremo le prime occorrenze in una lingua romanza di personaggi di donne guerriere.[2] La persistente fortuna del ciclo troiano consente la conservazione dei personaggi di donne guerriere che facevano parte integrante di quelle opere. La Camilla e la Pentesilea latine e greche potranno ora essere rintracciate nelle loro versioni in volgare.

La presenza di un patrocinio femminile dietro il crescente rilievo che i personaggi muliebri assumono in quasi tutti i generi letterari nel XII secolo è un postulato affascinante ma difficilmente provabile con certezza.[3] La corte di Eleonora di Aquitania risulta tuttavia al

---

[1] Piero Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino 2007, pp. 14-15.
[2] Continuano intanto i resoconti sul regno delle Amazzoni nelle storie universali in latino, come quella di Orosio.
[3] Vedi Joan Ferrante, "Whose voice? The influence of women patrons on courtly romances", in *Literary Aspects of Courtly Culture*, a cura di Donald Maddox e Sara Sturm-Maddox, Cambridge, Brewer 1994, pp. 3-18.

centro dell'area in cui si producono tali testi, e l'Angiò il punto di contatto e di passaggio tra la letteratura del sud, dove la lirica aveva già posto al suo centro la donna, e quella del nord, dove, nelle *chansons de geste*, troveremo i primi esempi di donne guerriere di novella invenzione. Eleonora stessa sembra si sia personalmente servita del mito delle Amazzoni per giustificare la propria partecipazione alla seconda crociata.[4]

II. 1. I *romans d'antiquité*: Camille e Pentesilea nel *Roman d'Énéas* e nel *Roman de Troie*

Intorno alla metà del XII secolo, la stabilizzazione e il crescere di richieste culturali da parte della nobiltà feudale provoca una nuova insorgenza di interesse per i cicli epici classici, la cui memoria si era conservata comunque viva all'interno dei monasteri e dei centri di cultura latina. L'assedio di Troia rievocava una realtà ben conosciuta, in patria e nelle spedizioni oltremare, nelle crociate.[5] Iniziava il lungo processo, perdurante fino al XVI sec. avanzato, per cui le casate nobiliari cercavano di innalzare i loro natali legando la propria origine a un qualche fuoriuscito troiano, e si andavano creando le leggende che vedevano Francia e Inghilterra entrambe fondate, al pari dell'impero romano, da un esule troiano, Franco per la Francia e Bruto per l'Inghilterra[6].

Elaborati nelle corti plantagenete dell'Angiò, sotto la possibile indicazione di Eleonora d'Aquitania, i *romans d'antiquité* offrivano al nobile pubblico lì riunito una versione aggiornata e comprensibile dei poemi latini che non era più in grado di leggere e apprezzare nella lingua originale. Negli anni intorno al 1160-80 alcuni tra i più importanti filoni dell'epica e della mitologia classica (il ciclo di Tebe, di Troia, di Enea e di Alessandro Magno) trovarono una rielaborazione in volgare che al cambiamento linguistico associava un adattamento alle nuove realtà culturali e ideologiche, risentendo in particolare di un processo di cristianizzazione e cortesizzazione. Gli autori dei volgarizzamenti erano chierici a cui la formazione ecclesiastica aveva consentito l'apprendimento del latino e la conoscenza in

---

[4] "La leggenda che Eleonora d'Aquitania si sarebbe compiaciuta di assumere la parte della regina delle Amazzoni, Pentesilea, nella seconda crociata, alla quale essa partecipò come moglie di Luigi VII, non è improbabile. Nelle fonti non si trova alcuna testimonianza precisa in proposito", Erich Auerbach, "Camilla o la rinascita dello stile elevato", in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it., Milano, Feltrinelli 1983 (1960), p. 191 n. 21.

[5] Vedi Jean-Yves Tilliette, *Introduction* a Giuseppe di Exeter, *L'Iliade, épopée du XIIe siècle sur la guerre de Troie*, a cura di Francine Mora e J-Y. Tilliette, Turnhout, Brepols 2003, p. 11.

[6] Vedi Penny Eley, "The Myth of Trojan Descent and Perceptions of National Identity. The Case of *Énéas* and the *Roman de Troie*", *Nottingham Medieval Studies* XXXV, 1991, pp. 73-89.

originale di opere e autori fondamentali, quali Virgilio, Ovidio, Stazio. Il loro pubblico non era però formato da altri chierici, come nel caso della letteratura in latino, ma da cortigiani laici.

Cambiando lingua, il poema epico classico muta anche genere: non è più "epica" ma "romanzo", nella doppia accezione di lingua e di genere, di parola e di forma:

> Et por ço me vueil travaillier
> En une estoire comencier
> Que de latin, ou jo la truis,
> se j'ai le sen e se jo puis,
> la voudrai en romanz metre,
> que cil qui n'entendent la letre
> se puissent deduire el romanz. (*Roman de Troie*, vv. 33-39)[7]

La trasformazione macroscopica del genere epico in romanzo determina ed è al contempo rappresentato dalla natura dei suoi personaggi. Camilla, la prima donna guerriera classica recuperata al moderno volgare, è un affascinante esempio di commistione tra epica e romanzo, tra fiabesco e marziale. Il suo ingresso in scena nel *Roman d'Énéas* inaugura in modo indimenticabile la rinnovata vita letteraria delle donne combattenti.

L'*Énéas* è un lungo poema in cui la storia virgiliana di Enea viene adattata al gusto medievale grazie ad una combinazione di processi che ne mutano forma e contenuto attraverso l'espansione, il passaggio dalla retorica classica a quella medievale, la feudalizzazione, la cristianizzazione, la cortesizzazione. L'adattamento che ne risulta non è una banalizzazione senza personalità, bensì un intervento ricreatore, "cette opération littéraire unique qui a consisté à la fois à traduire, à modifier, à recréer, à inventer"[8]. La trama dell'episodio di Camilla resta grossomodo fedele a quella dell'*Eneide*: la guerriera volsca giunge a Laurento come alleata di Turno, provocando lo stupore della popolazione; riceve da Turno il compito di difendere la città mentre il Rutulo tende un agguato ad Enea, combatte eroicamente finché non viene uccisa da una freccia di Arrunte. Le principali assenze testuali rispetto all'*Eneide* riguardano la soppressione dell'episodio in cielo con il racconto di Diana ad Opi sull'infanzia

---

[7] Il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure si cita dall'edizione in sei tomi a cura di Léopold Constans, Paris, Firmin Didot 1904-1916.

[8] Aimé Petit, "La reine Camille de l'*Enéide* au *Roman d'Enéas*", in *Colloque L'epopée greco-latine et ses prolongements européens*, a cura di Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres 1981, p. 154.

di Camilla, uno dei tanti esempi di intervento cristianizzante a cui la versione medievale sottopone l'*Eneide*, sfrondandola degli elementi mitologici pagani. Tra le aggiunte si registrano invece il finale dell'episodio, con la descrizione dei funerali e della tomba di Camille, e la lievitazione della presentazione di Camille da un breve e coinciso ritratto di quarantaquattro versi ad un pezzo di bravura di centoquarantasette versi. Le poche varianti a livello di intreccio si accompagnano però ad una rifunzionalizzazione dell'episodio all'interno dell'opera. Sempre costituendo una porzione secondaria nella trama complessiva del poema, l'episodio è strutturato perché sia il più splendente degli elementi secondari, in diretta relazione con la straordinarietà del suo contenuto. *Merveille* è la parola chiave dell'episodio di Camille, indispensabile per capire in che modo la novità delle donne guerriere venisse accolta dal pubblico e come tali personaggi si ponessero all'interno dei generi che frequentavano[9].

> A grant merveilles la tenoient
> Toute la gent qui la estoient
> Que ele se deüst combatre,
> jouster et chevaliers abatre. (4182-85)[10]

La meraviglia suscitata dall'insolita combinazione di bellezza muliebre e prodezza guerriera, vista probabilmente con sospetto se applicata ad un contesto realistico, risulta non solo accettabile ma anzi gradita e richiesta con sempre maggiore insistenza da parte degli ascoltatori/lettori. In quanto oggetto di meraviglia, Camille è un prodotto esemplare del genere a cui appartiene, una sorta di portavoce del nascente romanzo. Lo stile medio del romanzo medievale accentua infatti "la distanza temporale e locale degli oggetti, e quindi l'esotico, il meraviglioso e l'avventuroso"[11], tutti elementi che si ritrovano nella formulazione del personaggio. Il punto focale dell'episodio diventa allora la manifestazione stessa dell'oggetto meraviglioso alla vista degli altri, degli spettatori all'interno del testo e dei lettori all'esterno, tramite un'elaborata descrizione del suo aspetto e delle sue caratteristiche fisiche e morali. Ritratto fortunatissimo, espanderà la sua influenza non solo sulla letteratura in lingua d'oil ma anche, come vedremo, su quella italiana.[12] Che simile ritratto sia riservato ad una donna guerriera, non amante né amata da un personaggio maschile, è un *hapax* che apre con

---

[9] Usata in vari contesti, la parola *merveille* punteggia l'episodio di Camille con quindici occorrenze (ai versi 4049, 4054, 4182, 6988, 7054, 7061, 7064, 7076, 7108, 7476, 7568, 7597, 7683, 7697, 7700).
[10] L'*Énéas* si cita da *Le Roman d'Enéas. Il Romanzo di Enea*, edizione di Aimé Petit, introduzione, traduzione e note di Anna Maria Babbi, Paris – Roma, Memini 1999.
[11] Erich Auerbach, "Camilla o la rinascita dello stile elevato", *cit*., p. 190.

un fuoco d'artificio la presenza delle donne guerriere nella letteratura in volgare[13]. La rappresentazione di Camille come essere meraviglioso è una *mise en abyme* che "constitue une excroissance, un «surplus», grâce à quoi l'*Énéas* s'arrache à son modèle latin et à l'épopée pour inaugurer l'ère du roman"[14]. Donna-cavaliere, Camille merita una doppia presentazione, la prima negli abiti sfavillanti di una potente regina (vv. 4046-4084), la seconda in armatura (6913-6934). Come nell'*Eneide*, ella chiude il catalogo degli alleati di Turno:

> Aprés vint une meschine
> Qui de Vulcane fu roÿne;
> Camille ot non la damoiselle,
> a grant merveille par fu bele,
> et moult estoit de grant pooir;
> ne fu femme de son savoir.
> Moult ert courtoise, preuz et sage
> Et demenoit moult grant barrage;
> a merveilles tenoit bien terre
> et fu touz temps norie en guerre,
> et moult ama chevalerie,
> et maintint la toute sa vie.
> Onques d'oevre a femme n'ot cure,
> ne de filer ne de tisture;
> milz amoit armes a porter,
> a tournoier et a jouster,
> ferir d'espee ou de lance:
> ne fu femme de sa vaillance.
> Le jour est roys, la nuit roÿne;
> ja chamberiere ne meschine
> environ lui le jour n'alast,
> ne la nuit nulz homs n'i entrast
> ens en sa chambre ou ele estoit.
> Tant sagement se contenoit

---

[12] Già Edmond Faral, in *Recherches sur le sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion 1913, p. 413, aveva notato l'influenza che il ritratto di Camilla avrà sui ritratti a venire.

[13] "Le grand portrait féminin du *Roman d'Énéas* est celui d'un personnage secondaire – qui ne rencontrera jamais le héros – hostile à l'amour", scrive Aimé Petit, "La reine Camille dans le *Roman d'Énéas*", *Les Lettres Romanes* 36, 1982, pp. 5-40, a p. 21.

et en derriere et devant
que en fait ne en samblant
n'i pot home noter folie,
tant n'en eüst vers li envie. (4046-4073)

Il lunghissimo ritratto di Camille costituisce un *unicum* all'interno del *Roman d'Énéas* e degli altri *romans d'antiquité*: esso supera in lunghezza sia i ritratti delle protagoniste dell'*Énéas*, Didone e Lavinia, sia quelli dei principali personaggi femminili degli altri *romans d'antiquité*. Il ritratto delle figlie di Adrasto, Argia e Deifile, nel *Thèbes*, occupa trentanove versi (951-988), così come quello di Antigone (4045-84), sedici quello di Ysmaine (4085-4100) e ventuno quello di Salamandra (8000-8020)[15]. In *Troie*, il ritratto di Medea occupa quarantaquattro versi (1211-1254), Eloine ventidue (5119-5140), trentasei Polissena 5541-5576). Non soltanto: la descrizione di Camille supera quella degli altri alleati di Turno, Mezenzio (quattro versi), Lauso (sei vv.), Aventino (dieci vv.), il duca di Preneste e il signore del Palatino (un verso ciascuno), Messapo (18 vv), Clauso (due versi), gli alleati di Fabari, Puglia, Lazio, Genova, Pisa, Ungheria, Toscana, Napoli, Salerno e Volturno (dieci vv. tra tutti). In totale, tutti gli alleati di Turno occupano cinquantadue versi contro i centoquarantatre versi occupati dalla presentazione di Camille e del suo cavallo (4046-4189), che risulta quindi più lunga di circa due terzi. Insomma, Camille è un essere straordinario che si distacca da tutti gli altri personaggi dell'*Énéas*, sia maschi che femmine[16]. Se il suo avanzamento degli uomini si limita alla lunghezza di una descrizione, però, la sua superiorità nei confronti delle altre donne è addirittura schiacciante, e si estende dalla sfera della rappresentazione fisica a quella delle qualità morali, intellettuali, militari: "ne fu femme de son savoir" (4051), "ne fu femme de sa vaillance" (4063), "de biauté n'ert vers li egaus / femme nule qui fust mortaus" (4074-75); "ne fu feme de nul paraige / qui empreïst cest vasselage / ne qui de ce s'entremeïst" (7447, post mortem),

d'autres femmes estiez la flor:
onques Nature, ce me samble,

---

[14] Jean Charles Huchet, *Le roman médiéval*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 68.
[15] Il ritratto di Camille è stato da tempo messo in relazione con quello delle figlie di Adrasto per quanto riguarda la disposizione delle parti del viso, e con quello di Antigone per il rapporto che la lega al cavallo. Rispetto ai ritratti di *Thèbes* l'*Énéas* preferisce la concentrazione e l'espansione, da cui si manifesta, puramente, il piacere di scrivere. Vedi Jean Charles Huchet, *Le roman médiéval*, cit., pp. 63-64.
[16] Come fa notare Aimé Petit, "La reine Camille dans le *Roman d'Énéas*", *Les Lettres Romanes* 36, 1982, pp. 5-40, p. 6. Secondo il critico, Camilla può in ogni caso essere vista in opposizione a Didone e in parallelo con Pallante, che trova morte a tradimento per mano di Turno (6155-6 e 6286-7) dopo un'aristia (5673-5752); i loro funerali sono simili (6379-91, poi 6491-6508).

en .I. cors n'ajousta ensamble
si grant prouesce o tel biauté. (7466-69)

Alla bellezza, Camille aggiunge la pratica del valore, congiungendo in sé stessa le duplici qualità maschili e femminili. La volsca è "preuz et bele" (4181, 7314, 7469, 7732), "courtoise, preuz et sage" (4052) "courtoise et bele" (7442, 7476). Il ricordo della celebre definizione delle note caratteristiche di Roland e Olivier ("Rollant est proz e Oliver est sage", *Chanson de Roland*, v. 1093) mostra quale gradino di virtù raggiunga Camille, che, alla *sapientia* e alla *fortitudo*, aggiunge anche da un lato la *pulchritudo* e la *castitas* femminili e la *courtoisie*, nuovo ideale del cavaliere e del sovrano medievale[17]. Il poeta dichiara infatti l'impossibilità di magnificare a sufficienza la perfezione toccata da Camille nei diversi campi:

en un des plus lons jors d'esté
ne diroie ce qu'en estoit
de la biauté que ele avoit,
de ses mors et de sa bonté
qui miex valent que la biauté (4089-93)

Camille partecipa delle prerogative dei due sessi: è di giorno re, di notte regina. Jean-Charles Huchet ha quindi offerto un'interessante lettura di Camille come esempio di androgino. Ma ciò che il personaggio proietta fuori di sé come elemento distintivo non è tanto la sua doppia pratica generica del maschile e del femminile, quanto la sua contrapposizione rispetto al mondo esterno nei termini della normalità e della straordinarietà. Piuttosto che essere interessato a sottolineare la sua androginia, il testo ascrive sempre chiaramente Camille al sesso femminile: la regina che si comporta da re è sempre una *meschine*, una *pucelle*. La sua femminilità non lascia adito a dubbi su una possibile incertezza sessuale: Camille è sempre e molto chiaramente una donna[18]. La sua prima apparizione, in abiti civili, presenta Camille come una bellissima donna vestita con opulenza. Anche la seconda apparizione di Camille, in armatura, conserva il tocco femminile per eccellenza – la cascata di capelli biondi che le

---

[17] Grazie alla combinazione di *pulchritudo* e *fortitudo*, "l'un des premiers modèles féminins selon la mentalité courtoise pourrait être, à partir du thème de l'Amazone, celui de la femme-chevalier, qui réunit en elle prouesse, beauté, virginité et chasteté", come nota Aimé Petit, *Naissance du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1985, p. 358.

[18] Questi gli appellativi di Camille: *meschine* (4046, 4097, 7004, 7309, 7506, 7545); *roÿne* (4047, 4094), *damoiselle* (4048, 7295, 7313, 7475, 7495), *dame* (4098, 7016, 7141, 7279, 7498, 7590), *pucelle* (7015, 7221, 7321, 7441, 7731).
Le donne che compongono la compagnia di Camille sono definite: *pucelles* (7048, 7062, 7117, 7125, 7285, 7497); *damesses* (7055); *meschines* (7065, 7069).

copre le spalle, fuoriuscendo da un elmo tagliato appositamente – all'interno dell'armatura maschile che la ricopre. La straordinarietà di Camille supera l'aspetto dell'androginia, per toccare la differenza tra la verità biologica di un essere umano e l'apparizione di una creatura dell'immaginazione. Camille si configura quindi non solo e non tanto come esponente di un terzo sesso, un androgino, come vuole la lettura di Huchet, quanto come un essere talmente staccato dalla realtà degli altri esseri umani (con le loro differenze sessuali) da essere piuttosto accostabile ad una creatura fantastica[19].

La natura fantastica di Camille si riverbera sulla descrizione del suo abbigliamento e della sua cavalcatura. Il ritratto di Camille non sarebbe completo senza quello, immediatamente successivo, del suo cavallo. Cavaliere e cavalcatura hanno ognuno la ragione di essere nell'altro, di modo che sottolineando l'integrazione tra cavallo e Camille il poeta riconosce la donna come cavaliere[20]. Corrispettivo della straordinaria Camille è infatti, lo straordinario cavallo; ma il destriero non è l'unico animale a cui viene accostata Camille. *Poissons marages, oisiaus volanz, bestes sauvages* sono ricamati sulla sua veste di porpora (4106-7), ella indossa scarpe dalle suole a scaglie di pesce (4113), ermellino e martora foderano il suo mantello (4118-9), il cui bordo è decorato da uccelli straordinariamente caldi (4122-4131)[21]. Il cavallo ha le zampe color di lupo (*lovinas*, 4144), il ventre color di lepre (*leporins*, 4146),la groppa leonina (*leonins*, 4147)[22]. La presentazione di cavallo e cavaliere comprende così riferimenti a altre specie animali (pesci, uccelli, lepri, leoni) in una variopinta miniatura da bestiario medievale; Camille è una creatura fantastica in mezzo alle altre, non meno straordinarie, creature che la vestono e che quindi formano l'aspetto straordinario che di lei si trasmette a coloro che la guardano. L'immissione di Camille in un contesto animalesco non

---

[19] Aimé Petit ha già contestato l'associazione delle Amazzoni dei *romans d'antiquité* con l'androginia: "[la mutilazione del seno, che] ait pu donner à l'Amazone le caractère de l'androgyne, elle a disparu des romans antiques, alors qu'elle subsiste postérieurement dans les *Chroniques* [che Petit considera di mano di Benoît], chez Brunetto Latini, et dans le *Roman de Troie en prose*. Les romans antiques, en conservant parfois exceptionnellement certains éléments qui pourraient sembler des séquelles figurées de l'androgynat, agissent au contraire dans le sens d'une féminisation des Amazones en leur conférant, dans l'*Enéas* et dans *Troie*, une réelle originalité", *Naissance du roman*, cit., p. 356.

[20] "Le romancier a exploité particulièrement le fait que ce personnage féminin était un chevalier… en faisant le portrait du cheval de Camille" (Aimé Petit, "La reine Camille dans le *Roman d'Énéas*", cit., p. 28). Sul rapporto tra Camilla e cavallo vedi anche Jean Charles Huchet, *Le roman médiéval*, cit., p. 64: "le rapport étroit de la jeune fille et de la bête, le caractère fantastique de l'un réhaussant le surplus de beauté de l'autre". Nel secondo ritratto i capelli collegano Camilla al cavallo: "l'or des cheveux ne vient plus connoter la féminité, mais, à l'inverse, dissimuler le corps et lier davantage le heaume au cheval, le cavalier à sa monture" (*ivi*, 65). La contraddizione del cavallo rende anche Camilla una contraddizione, "comme si la monstruosité de l'animal n'était que l'envers, la caricature, de la beauté de Camille" (*ivi*, 66-7).

[21] L'uccello caldo (*fullica*) è descritto da Isidoro di Siviglia. Vedi E. Faral, *Recherches*, cit., pp. 90-91.

[22] Prima del cavallo di Camilla, il poeta ha descritto degli strani cavalli marini (3935-3944).

sottolinea la bestialità di Camille, quanto il suo carattere fiabesco: la veste-bestiario è difatti opera delle fate (4102)[23].

Attraverso le parole di compianto di Turno, il poeta riconosce apertamente la natura fiabesca di Camille, una *fable* in cui le diverse componenti della donna-cavaliere formano un insieme di straordinaria ed incantata dissonanza:

> Qui voudroit dire verité,
> Il sambleroit que ce fust fable;
> Moult par estoient dessamblable
> Vostre valor et vostre aaige,
> Vostre vis et vostre coraje;
> Vous estïez une danzele
> Cortoise, a merveilles belle,
> Si estïez hardie et forte. (7470-77)

Incapaci di comprendere la dimensione Altra e straordinaria in cui abita Camille, la sua "inquiétante étrangeté"[24], i suoi avversari cercano di inserirla in categorie più riconosciute, riconoscibili, e dunque comprensibili e dominabili: quelle della dea (la prima reazione avuta dai troiani) poi quella delle donne (con Orsiloco e Larina) e infine quella della prostituta con Tarconte. L'etrusco in un primo momento cerca di strappare l'effetto di illusione dagli occhi dei suoi compagni, ricordando loro che sono donne[25], in un secondo momento si rivolge a Camille con parole sprezzanti. Agli occhi di Tarconte, Camille sovverte il normale ordine delle cose, non ponendosi a giacere per il piacere degli uomini ma piombando *su* di loro per abbatterli:

> «Dame, fait il, qui estez vous
> qui ci vous embatez seur nous?
> Nos chevaliers vous voi abatre:
> femme ne doit mie combatre
> se par nuit non et en gissant,

---

[23] Secondo Francine Mora, "Sources de l'*Énéas*: la tradiction exégétique et le modèle épique latin", in *Relire le Roman d'Énéas*, a cura di Jean Dufournet, Genève-Paris, Slatkine 1985, pp. 83-104, a p. 102, le tre sorelle potrebbero essere le Parche, e l'abbigliamento di Camille predirrebbe quindi la sua morte.
[24] Secondo la definizione di J-Ch. Huchet, *Le roman médiéval*, cit., p. 63.
[25] Discorso di Tarconte: prima parte rivolta ai Troiani: "«Ou fuiez vous, mauvais guerrier? / tornez arriere en la place. / dont ne savez vous qui vous chace? / ce sont femmes! or ait vergoigne / qui por elles fuit de besoigne. N'allez avant, estez arriere, / ne doutez point; chascuns i fiere!» (7132-38).

la puet faire homme recreant;
mais ja nul preudom o l'escu
par femme ne sera vaincu.» (7141-48)

Tralasciando i lavori femminili per la guerra maschile, Camille pecca di *desmesurance*, ovvero l'eccesso, parente della *hybris*, tipico dell'eroe epico maschile:

«Laissiez ester desmesurance,
L'escu metez jus et la lance,
Et l'hauberc qui trop vous blece;
Ne moustrez point vostre prouesce.
Ce n'est mie vostre mestier,
mais bien filer, coudre ou taillier;
en belle chambre soz cortine
fait bon combatre o tel meschine.» (7149-56)

Anche qualora si trovi su un campo di battaglia, la donna ha una sola funzione possibile. L'unico tipo di donna che Tarconte riesce a concepire sono le prostitute che seguono normalmente le truppe, e come tale tratta Camille:

«Venistes ça por vous moustrer?
Je ne veul mie acheter.
Pour quant blanche vous voi et bloie:
.IIII. deniers ai ci de Troie,
qui sont moult bon, de fin or tuit;
ceuz vous donra por mon deduit
une piece mener o vous;
je n'en seray point trop jalous,
bailleray vous aus escuiers.» (7157-65)

Secondo la pratica vassallatica, Tarconte è peraltro pronto a cedere la donna ai subordinati, dopo averla usata. L'ultimo insulto dell'etrusco ripete uno dei motivi cari ai discorsi misogini, quello delle insaziabili voglie femminili (per cui Camille non avrebbe da lamentarsi se dovesse soddisfare tutti i vassalli a cui viene ceduta), il vecchio incubo di una sessualità femminile che prosciuga gli uomini:

«Bien vous veul vendre mes deniers:

Se tant y perch, point ne m'en plaing,
Vous en avrez double gaaing:
L'un ert que de mon or avrez,
L'autre que vostre bon ferez;
Mais ne vous souffiroit naient,
Je cuit, se li estoient cent;
Vous en porriez estre lassee,
Mais ne seriez mie saoulee.» (7166-7174)

In quattro fasi, il discorso di Tarconte mira a scardinare l'identità di Camille, trasformandola prima in una donna-oggetto sessuale, quindi in prostituta, e infine in mostruosa divora uomini che non uccide più gli avversari con la spada ma li depriva di denaro e di forze attraverso l'attività sessuale.[26] Uno degli aspetti più commendevoli della personalità della guerriera, la decisione di conservare la verginità e di rifuggire i contatti carnali con gli uomini, in pieno accordo con i precetti religiosi del tempo, viene paradossalmente ribaltato e vilipeso da Tarconte, con il risultato di far risaltare ancora di più la correttezza della posizione della donna rispetto a quella falsa dell'uomo. Ripudiando uno degli estremi in cui il Medioevo fissa la sua immagine del femminile, quello della Santa (dea) e vergine, Tarconte si getta sull'altro versante della medaglia, la donna prostituta, la donna Eva rispetto alla Vergine Maria. La categoria a cui Tarconte ascrive Camille è quella più infima, la donna prezzolata, distante sia dalla purezza fisica di Camille in quanto vergine, sia dalla sua natura di creatura fantastica. Le uniche donne che possono avere un posto nell'esercito sono le prostitute che seguivano le truppe. Dell'animalesca straordinarietà di Camille Tarconte percepisce solo il gradino più basso e deviante, quello della bestialità sfrenata di una donna che non conosce limiti nella sua ricerca di soddisfazioni sessuali. La prostituta descritta da Tarconte è una categoria della femminilità ben chiara, conosciuta e descritta dalle descrizioni misogine, e come tale già usata in altri contesti poetici. L'immagine del passaggio di proprietà della donna dal signore al vassallo lega la Camille vista dalla prospettiva di Tarconte con le donne-cavalli da monta di Guglielmo di Poitiers in *Companho, farai un vers qu'er covinen*: "Dos cavals ai a ma sselha, ben e gen; / bon son ez ardiz per armas e valen; / mas no·ls puesc tener amdos, que l'uns

[26] Cfr. J-Ch. Huchet, *Le roman médiéval*, cit., p. 76. "Au-delà du mépris affiché avec provocation, la tractation tente de maîtriser, par l'estimation et la fixation d'un prix, une féminité qui ne cesse d'inquiéter sous le rôle masculin. Réduite à l'argent qu'elle coûte, la femme peut à nouveau circuler dans la fratrie militaire et de ce percours faire lien social puisque la différence inserite par la beauté du corps a été abolie par la réduction à l'état de signifiant".

l'autre non consen"[27]. Quello che nell'*Énéas* è il binomio Camille-cavallo nel senso di fatata creatura fantastica, nelle parole di Tarconte viene equiparato alla metafora dei due cavalli-donne di Guglielmo. Come i cavalli del primo trovatore, Camille sarebbe un cavallo "ardiz per armas", s'intende le sole armi della *jouste* amorosa: "en belle chambre soz cortine / fait bon combatre o tel meschine".

Camille replica punto per punto alla tirata di Tarconte, ribattendo alle insinuazioni di *putaige* e sprezzando la destinazione sessuale in cui era stata confinata:

> «Ne vieng point ça por moy mostrer
> ne por putaige demener,
> mais pour faire chevalerie.
> Vostre denier ne veul je mie,
> Trop avez fait folle bargaigne:
> Je ne vif mie de tel gaaigne;
> Miex say abatre .I. chevalier
> Que acoller ne donoier:
> Ne say mie combatre enverse» (7185-93)

Se Camille, come visto sopra, presenta una fondamentale somiglianza con il suo cavallo, tale rapporto serve appunto "pour faire chevalerie" e non per essere letto come un'allusione sessuale.[28] L'intrusione della sessualità nella vita di queste guerriere è ciò che le porterà infatti verso la morte, attraverso la metafora del combattimento e soprattutto della ferita fatale, arrecata tramite la penetrazione delle frecce nel cuore. Come la freccia letale che uccide Camille, così anche le frecce d'amore colpiscono al seno. Lavinia, innamoratasi di Enea, sente il dardo penetrarle nel seno ("la saiete li est colee / desi qu'el cuer soz la memelle", 8066-7). Il contatto con l'uomo, freudianamente con le sue frecce, costringe queste donne ad un mutamento di se stesse: mentre Lavinia si apre all'amore, la radicata *pucelerie* di Camille non accetta questa soluzione e muore.

Con la sua risposta sferzante, Camille rifiuta la sua appartenenza alla rigida categoria di Tarconte e afferma invece la sua appartenenza ad un genere diverso dalla poesia lirica

---

[27] Guilhem de Peitieu, *Companho, farai un vers qu'er covinen*, vv. 7-9, in *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, a cura di Giuseppe E. Sansone, Parma, Guanda 1999 (1984).
[28] Didone, di cui Camille è, secondo A. Petit, "la vivante antithèse" ("La reine Camille dans le *Roman d'Énéas*", cit., p. 25), è colpevole di fellonia verso suo marito e, al contrario della guerriera, vive davvero *an putage* (v. 1572).

provenzale: la nascente poesia epica in volgare. Oltre alle donne vagheggiate da lontano o fonte di *jouissance* per l'uomo della lirica provenzale, esistono donne che combattono davvero su un campo di battaglia e non soltanto nella metafora sessuale militaresca. Trattate da donne, da esseri umani di carne e sangue, Camille e le sue compagne possono anche morire, come accade a Larina uccisa da Orsiloco; considerate prostitute-oggetti (e non soggetti) di poesia, queste donne rifiutano lo schema feudale provenzale e rivendicano uno spazio epico: Tarconte-Guglielmo di Poitiers finisce ucciso da Camille, donna nuova non della lirica ma dell'epica romanzesca.

L'angolo epico ritagliato da Camille è peraltro privo di coordinate troppo precise. L'identità e la consistenza numerica degli avversari sconfitti da Camille durante la battaglia di Laurento (escluso Tarconte), la dinamica dei duelli restano sul vago. Quali siano state le imprese compiute da Camille prima di arrivare a Laurento, quale sia stata la biografia di questo personaggio, non interessano al poeta dell'*Énéas*: staccata da un'origine, da una precisa discendenza familiare, si rafforza l'idea che Camille sia una creatura fiabesca, lontana dall'ordinarietà delle cose. La sua apparenza straordinaria ci porta a credere indubitabilmente alla sua invincibilità in armi; anche se, oltre a respingere l'armata troiana per qualche ora, ad abbattere un imprecisato numero di nemici, ad uccidere Tarconte e a sventare con l'aiuto di Tarpea un doppio attacco che le viene mosso, abbiamo una scarsa idea del limite fino a cui si possa spingere il valore guerresco di Camille. Di fatto la sua partecipazione alle battaglie del Lazio dura meno di un giorno, dall'inizio dello scontro alla morte, il suo intervento non è affatto decisivo per le sorti del conflitto, e non è mai posta di fronte ad un avversario di conclamato valore. È la straordinarietà di Camille in sé che la fa diventare invincibile sul campo di battaglia, non il contrario.

> Camille point parmi les rens,
> souvent jouste aus Troïens,
> tiex .C. en y fait enverser,
> onc ne porent puis relever.
> Bien fiert de lance, miex d'espee,
> a grant merveille estoit doutee;
> ne getoit point son cop en vain:
> qui ferus estoit de sa main
> ne languissoit pas longuement,
> mire ne li valoit naient.

La mort sivoit son cop touz tenz;
n'i avoit neant de deffenz
por bon hauberc, por bon escu:
ele i feroit de grant vertu. (7103-7116)

Che le venga data morte a tradimento e non in uno scontro frontale è da un lato la prova dell'invincibilità di Camille (come sostiene Turno ai vv. 7478-82), dall'altra la mancata verifica del suo status guerriero, la casella mancante del *cursus honorum* di Camille, uccisa non da un eroe ma dal vile Arrunte (*Arans*). Non più combaciante con l'atmosfera bellica in cui si è svolta fin qui la battaglia, la morte di Camille apre la strada prima a considerazioni moralistiche, poi ad un episodio patetico come il *planctus* di Turno. La scintillante guerriera, attratta dai gioielli che adornano l'elmo di Cloreo (*Chorés*), insegue il sacerdote-guerriero, lo uccide e si impadronisce del bottino. Il poeta si lascia andare qui per la prima e l'unica volta ad un rimprovero moralistico dell'operato di Camille:

De grant naient s'est entremise,
Mais ainsi vait de couvoitise:
Mainte chose couvote l'en
Dont l'en n'avra je se mal non.
Elle s'en peust bien consirer,
Ne li laira ja retorner,
Mais maulz et sa mort y gissoit
La ou dessor le mort estoit. (7257-64)

Il biasimo colpisce quindi a livello esplicito non l'anormale ruolo sociale che Camille ha scelto di operare come guerriera – l'eliminazione del prologo in cielo fa scomparire ad esempio il monito pessimistico di Diana sulla partecipazione della sua protetta alla guerra, *Aen*. XI, 584-5 – quanto il suo desiderio di eccezionalità, proprio quella tendenza allo straordinario che costituisce la nota dominante della sua figura e che fino a quel momento era stata guardata con stupefatta ammirazione. Nella *couvoitise* con cui Camille guarda alle gemme si concentrano, in ultimo, la trasgressione sociale e il desiderio di eccezionalità (la *desmesurance* di cui l'accusava Tarconte), che trovano alla fine punizione con la morte, come annunciato quasi con rammarico dal poeta, come se la morte di un essere così straordinario fosse necessaria al mantenimento della normalità ma non desiderata. Il breve brano della morte di Camille si distacca dal tono generale dell'episodio quasi a costituire un corpo estraneo, un momento obbligato ma che il poeta avrebbe preferito non inserire. La morte fa

rapidamente sfiorire la bellezza di Camille, che perde tutti i colori che l'avevano caratterizzata; con una sorta di contrappasso, la tavolozza multicolore della guerriera si riduce, a pegno della sua *couvoitise*, nel nero funebre.

> Ses mainz, qui tant estoient beles,
> En poy d'eure furent nercies,
> Et ses faces toutes persies;
> Se tendre char toute mouee. (7286-89)

Espletato questo doloroso passaggio della morte, il poeta può tornare a presentarci una visione di Camilla più che positiva attraverso le parole straziate di Turno, colpito da questo lutto in forme ben visibili fino a svenire trenta volte. Nel *planctus* Turno arriva a ricordare Camille come se fosse la sua amata e non solo un'alleata[29]: "n'i morissiez ainssi naient, / je vous gardaisse foiellment / comme la moie chiere amie" (7487-89).

L'eccezionalità che contraddistingueva l'aspetto di Camille in vita lo contraddistingue anche da morta. La tomba, eretta nell'arco di tre mesi, dove viene conservato il corpo della guerriera è una meraviglia architettonica, e la camera ardente comprende un complicato meccanismo che riporta nuovamente, e per sempre, Camille nell'ambito dei bestiari. La bara presenta delle chiusure fatte con dente di pesce (7510), il cuscino è imbottito con le piume delle calande, uccelli delle terre lontane che sanno prevedere la morte di un malato (7530-44). Il corpo è protetto da una coperta di zibellino (7546). La tomba comprende delle statue a forma di leone (7606), c'è un pilastro multicolore (7615) intagliato a fiori, cerbiatte e uccelli (7619). Anche la tomba è multicolore (7703), intonandosi al variopinto cromatismo che ha caratterizzato tutte le apparizioni di Camille.

Sopra la tomba, un complesso meccanismo regge una lampada, la cui fiammella potrebbe essere spenta solo se si scatenasse un effetto domino tra i vari ingranaggi. La complicata costruzione rievoca metaforicamente il decesso di Camille: il lume è retto da una colomba d'oro (7753-60), delicata immagine della *pucelle*, contro cui un arciere, rievocando Arrunte, punta il suo arco (7763-68). Vera rappresentazione architettonica della persona di cui conserva il corpo, la tomba di Camille è una meraviglia pari a quella della defunta regina:

> N'ot siecle si belle a droit,

---

[29] Turno e Camilla sono un "possible contrepan du couple Énéas-Lavine dans le camp opposé". A. Petit, "La reine Camille dans le *Roman d'Énéas*", cit., p. 34

si est merveilles en cest mont;
de toutes celles qui y sont
nìi a nulle qui soit greignor
ne plus estranee ne meillor (7596-7600)[30]

Dall'inizio alla fine della sua presenza nell'*Énéas*, Camille agisce quale portatrice di meraviglia separata da un contesto quotidiano. L'isolamento di Camille si ottiene anche attraverso la sua inimitabilità. Al contrario di quanto succedeva nell'*Eneide* (XI, 891-5), laddove le donne di Laurento iniziano ad imitare l'esempio della guerriera difendendo le mura, nel poema medievale Camille resta senza seguito, nell'impossibilità di raggiungere con mezzi umani quello che lei compie in virtù di una natura straordinaria. La sua separatezza, pur dovendo essere riscritta nella norma attraverso la morte, non è per questo negativa, suscitando ammirazione, non terrore. Le possibili rimostranze contro le modalità di vita di Camille sono infatti internate nel testo e si dà loro voce per mezzo di Tarconte soltanto perché possano essere negate, in nome della volontà di arricchire il romanzo con personaggi che siano, appunto, romanzeschi. Nulla vietava ipoteticamente all'anonimo autore dell'*Énéas* di eliminare l'episodio di Camille dalla sua riscrittura di Virgilio, se essa non avesse risposto ai suoi interessi e a quelli del pubblico contemporaneo, oppure di riscriverlo in senso negativo, come avviene nella sua riproposizione di Didone. Camille entra invece nella letteratura in volgare come personaggio straordinario, rispondendo ai desideri di un pubblico affascinato dal meraviglioso, dall'insolito, dall'esotico. Il favore di cui è rivestita dipende dalla sua aderenza alle caratteristiche del nuovo genere di cui è l'immagine riflessa.

Se non può essere emulata all'interno della stessa opera, Camille può essere imitata e superata da un'altra donna guerriera di un altro poema. Il *Roman de Troie* fu composto intorno al 1165 dal chierico Benoît de Sainte-Maure per la medesima corte plantageneta che aveva commissionato l'*Énéas*, e conserva uno stretto rapporto con quest'ultima opera. Il patrocinio di Eleonora d'Aquitania sulla composizione è graziosamente ricordato dall'autore, che offre una dedica deferente alla "riche dame de riche rei" esaltandola ai vv. 13457-13470. Usando come fonti primarie Ditti e Darete, Benoît costruisce un corposo poema in cui viene descritto l'intera parabola della guerra di Troia, cominciando con il vello d'oro e la prima distruzione della città e terminando con i *nostoi* e la morte di Ulisse. Ventitre battaglie, descritte particolareggiatamente, segnano il corso della guerra. La partecipazione amazzonica segue la

[30] E poi ancora, pochi versi dopo: "Greignor merveille n'estuet querre / que ceste est en nulle terre" (7683-4).

morte di Troilo, Paride e Memnone nel campo troiano e la morte di Achille in quello greco. Dopo la scomparsa, in rapida successione, di questi eroi, il poeta fa una pausa per descrivere l'Oriente nelle sue divisioni geografiche (mari, monti, fiumi e isole) e politiche (province), prima di introdurre la trattazione del regno e dei costumi delle Amazzoni e giungere infine a Pentesilea.

Sebbene Ditti e Darete non siano le fonti più amichevoli verso Pentesilea, il quadro che Benoît ci offre è ampiamente positivo, vivido e brillante. Le Amazzoni difendono valorosamente Troia per un certo numero di mesi prima che la loro regina venga uccisa, come in Darete, da Neottolemo Pirro. Le Amazzoni partecipano alle ultime tre battaglie, la ventunesima, la ventiduesima e la ventitreesima, quali ultime alleate dei troiani prima della capitolazione della città[31]. La ventunesima battaglia, divisa in due giornate, si svolge prima dell'arrivo di Pirro; la ventiduesima e la ventitreesima in seguito. La prima giornata della prima battaglia e la terza battaglia sono descritte in maniera più dettagliata della seconda giornata della prima battaglia e della quarta. Le prime due giornate segnano il successo delle amazzoni; con l'ingresso in scena di Pirro, invece, l'andamento delle guerra si rivolge in senso sfavorevole.

Le meraviglie geografiche dell'Oriente sono la necessaria premessa alla meraviglia sociale e culturale costituita dal paese delle Amazzoni. Un breve riassunto etnografico delle loro caratteristiche (ginecocrazia, pratiche sessuali, allevamento dei figli) precede la ripresa della narrazione, con l'arrivo di Pentesilea a Troia. Benoît elimina le caratteristiche amazzoniche che gli sembrano meno appropriate per la sensibilità dei suoi destinatari: non accenna al taglio del seno, e i figli maschi, invece di essere uccisi o mutilati come in altre versioni, vengono restituiti ai padri dopo essere stati nutriti per un anno dalle madri. Anche l'insolito accoppiamento tra le Amazzoni e i loro vicini sull'isola riceve una sorta di inquadramento normativo: la formazione delle coppie segue infatti un ordinamento gerarchico, con le donne "plus beles" e "plus preisiees" che si uniscono agli uomini "qui plus ont pris e honor"; il sovvertimento dei costumi sessuali lascia intatto almeno la divisione a strati della società: "li plus vaillant as plus vaillanz" (23335).

---

[31] La divisione del *Roman de Troie* in ventitre battaglie è del curatore moderno Léopold Constans. La ventunesima battaglia, la prima a cui le Amazzoni partecipano, è divisa in due giornate separate dalla tregua notturna. Varie scaramucce intercorrono tra Amazzoni e greci tra una battaglia e l'altra.

La vera meraviglia espressa dall'autore non riguarda i costumi sessuali delle Amazzoni (spiegati, quasi con un'alzata di spalle, con un incontrovertibile "c'est lor us"), quanto il binomio di valore militare e di perseguito *pucelage* della parte più eletta delle Amazzoni. Rivestite dall'armatura adamantina della castità e dalla ricerca di onore, le Amazzoni strappano parole di ammirazione all'autore:

> D'eles i a mout grant partie
> Que ja a nul jor de lor vie
> Ne seront d'omes adesees
> Ne ja n'ierent despucelees.
> Armes portent: mout sont vaillanz
> E hardies e combatantz,
> E en toz lieus en sont preisiees.
> Avenu est maintes feiees
> Que eisseient de lor païs:
> Armes portent por aveir pris. (23347-23356)

La comunità delle guerriere continuerà a ricevere l'ammirata approvazione di Benoît per il resto dell'episodio. Il poeta non solo sottolinea la loro bellezza fisica, soffermandosi sui capelli che ricoprono loro le spalle sotto gli elmi, (vv. 23467-23471), e la ricchezza dei loro equipaggiamenti (cfr. vv. 23369-23374, 23475-23479, 23984-95), ma approva soprattutto la *camaraderie* che le unisce e la fedeltà che le lega alla loro comandante, Pentesilea. La lealtà al capo è tale che le Amazzoni, alla morte di Pentesilea, si lasceranno uccidere tutte dai Troiani piuttosto che sopravviverle (24334-39). Come gruppo, le Amazzoni compagne di Pentesilea costituiscono un invidiabile modello di virtù militare, risaltando nel paragone con gli alleati Paflagoni, i quali, più che aiutarle, hanno bisogno del loro sostegno, e con gli avversari Greci, gettati nello scompiglio prima dell'arrivo di Pirro. Il processo di cortesizzazione applicato alle caratteristiche del regno amazzonico riguarda anche il loro intervento militare: le loro grida di guerra, invece di incutere terrore, sono canti celestiali ("mais soz ciel n'est rien a oïr / avers eles: lais de Bretons, / harpe, viële n'autre sons / n'est se plors non avers lor criz", 23598-601; "ne semblent pas voiz femenines, / que d'esperitaus riens devines", 24001-2). Da gorgoni pietrificanti le Amazzoni si trasformano così in sirene incantatrici, ma caste e angelicate.

La prima apparizione in battaglia delle Amazzoni è fulminante, e dà all'autore la possibilità di descrivere lo scontro come una giostra collettiva, in cui le Amazzoni, sincronizzate,

adoperano contro i loro avversari prima le lance e poi le spade in perfetta sincronia. Il terreno si ricopre ben presto di corpi maciullati, e le *puceles* "sang i espandent e cerveles" (23643; vedi anche vv. 23861-64, 24005-14). Il sangue macchia armi e insegne di Pentesilea e Pirro durante il loro primo duello (24129-35). Tuttavia, la descrizione cruenta delle battaglie non offusca il generale ingentilimento delle guerriere. La meraviglia provocata dalle Amazzoni trova il suo culmine nella perfezione di Pentesilea:

> Proz e hardie e bele e sage,
> De grant valor, de grant parage,
> Mout ert preisiee e honoree;
> De li esteit grant renomee. (23361-23364).
> La proz, la franche, l'onoree,
> La plus vaillant que onc nasquist
> Ne que el siegle plus vausist,
> Et cele que plus ot onor. (23980-23983)[32]

Pentesilea è *proz* e *sage*, come verrà ricordato anche al v. 23732; racchiude in sé le qualità di Roland (*proz*) e di Olivier (*sage*) nella *Chanson de Roland*. La bellezza, tipicamente femminile, si trova racchiusa nella sequenza verbale all'interno delle qualità maschili. La sintesi delle qualità del guerriero (la prodezza) e del sovrano (la sagezza), ribadite al verso successivo dal *grant valor* (del guerriero) e dal *grant parage* (del sovrano), rende Pentesilea un sovrano perfetto secondo i criteri di valutazione medievali. Unione di *fortitudo*, *sapientia*, *pulchritudo* e *pudicitia*, la costruzione di Pentesilea nel *Roman de Troie* deve molto alla caratterizzazione di Camille nell'*Énéas*. La descrizione dell'armatura di Pentesilea (23429-23462), soffermandosi sui vari elementi che la compongono[33], risponde a quella dell'armatura di Camille. Per evitare una copia troppo conforme, Benoît riduce la varietà cromatica di Camille al bianco purissimo della veste di Pentesilea, delle sue compagne e anche della gualdrappa del cavallo. La nota di colore è data dallo scintillio delle pietre preziose che ornano l'elmo e lo scudo di Pentesilea e che sottolineano la ricchezza e il valore della regina. Naturalmente, se Pentesilea è la più splendida guerriera del mondo, il suo cavallo non può essere da meno: è "plus grant, plus fort e plus vaillant / d'autre cheval e plus courant" (23441-42).

---

[32] L'ammirazione per la *proece*, *valor* e *hautece* di Pentesilea prima che venga sepolta (25772-76).

Sulla scorta del *Roman d'Énéas*, Benoît inserisce una scena in cui, a mo' di Tarconte, Pirro rimprovera i Mirmidoni di non affrontare con l'adeguata fermezza l'impatto delle Amazzoni, che non sono altro che donne.

> «Ço sunt femmes, ço m'est a vis,
> que si vos tolent voz amis,
> voz compaignons, les beaus, les proz.
> Mais, se n'en est lor li desoz,
> Ja mais ne quier armes porter.
> Enoier nos deit e peser,
> Quant femmes vers nos tienent place.» (24081-87)

Pirro rappresenta dunque coloro che vogliono escludere le donne dalla pratica della guerra, facendosi portavoce, all'interno del testo, dell'eventuale opposizione ideologica alle guerriere nella letteratura. Come Camille, Pentesilea risponde segnando la differenza tra le Amazzoni e le altre donne e giustificando così la presenza delle Amazzoni (che non sono "femmes comunaus") sul campo di battaglia e nel tessuto del poema:

> «Tu cuides que nos seions taus
> come autres femmes comunaus,
> que le cors ont vains et legiers:
> ço n'est mie nostre mestiers.
> Puceles somes: n'avons cure
> de mauvaistié ne de luxure;
> le reigne qui nos apartient
> defendons si que rien ne crient:
> n'est peceiez, ars ne maumis.
> Porter armes por aveir pris
> Somes a cest socors venues.» (24091-24101)

Oltre che nei tratti fisici e morali e nella consapevolezza ideologica del loro ruolo poetico, Pentesilea richiama Camille nella straordinarietà dell'impianto funebre che le viene dedicato. Adottando la versione di Ditti Cretese, il *Roman de Troie* narra come il corpo di Pentesilea, schernito dai greci, venga gettato nello Scamandro dietro proposta di Diomede. Per non essere

---

[33] Benoît descrive l'usbergo bianco (vv. 23429-23432), l'elmo ricoperto di pietre preziose (23433-23439), il cavallo (23440-23444), la gualdrappa del cavallo (23445-23449), la spada (23449-23451), lo scudo (23452-

da meno dell'autore dell'*Énéas*, però, Benoît aggiunge una coda in cui Antenore, grazie al tradimento con cui consegna Troia ai greci, ottiene la restituzione del cadavere che, imbalsamato, rivestito di tessuti preziosi e deposto in una ricca bara, viene riportato nella patria delle Amazzoni da Philemenis per essere lì sepolto. Come per Camille, uno straordinario mausoleo viene costruito per il riposo eterno di Pentesilea. Il poeta, con la tipica figura retorica, si dichiara impossibilitato a descrivere adeguatamente il sepolcro e si vede dunque costretto a tacere davanti ad una meraviglia che avrebbe sopraffatto anche Plinio e Giovanni l'Evangelista:

> Sepouture ot e monument
> Tel que, se Plines esteit vis
> Ne cil qui fist Apocalis,
> Nel vos porreient il retraire:
> Por ço, si m'en covien a taire.
> N'en dirai plus, quar n'osereie:
> Trop haute chose envaïreie. (25794-25800)

Tuttavia, Benoît non si limita a creare una figura che riecheggi, sotto vari aspetti, Camille, ma entra in competizione con l'anonimo autore dell'*Énéas* per la produzione di una donna guerriera ancora più perfetta e completa. Al contrario di Camille, indifferente all'amore, Pentesilea è migliorata attraverso la *fin'amor* che la unisce ad Ettore. Il chierico di Sainte-Maure ha l'intuizione che cambia la storia del mito di Pentesilea, facendo di lei quello che la Grecia non ha osato: un'inedita Amazzone innamorata. Non del suo futuro uccisore, come sarà poi nei rimaneggiamenti successivi del mito, ma dell'eroe troiano, Ettore, la cui fama è giunta nella lontana Temiscira. L'*amor de lonh*, uno degli ideali della lirica cortese, si applica così ad un personaggio che trova per la prima volta un'espressione sentimentale. La purezza dell'amore verginale di Pentesilea è testimoniata dalla sua armatura e veste candida. Se prima era Achille ad innamorarsi di lei dopo la sua morte, adesso è Pentesilea ad accorrere a Troia per ammirare le gesta di Ettore, ma giunge troppo tardi e può solo piangere sulla sua tomba.

Nell'*Énéas* non si citava mai la parola Amazzone e Camille e le sue compagne non erano mai paragonate a delle Amazzoni. Anche la storia di Pentesilea, raffigurata nell'*Eneide* in bassorilievo sui templi di Cartagine, scompariva. Il *Roman de Troie* rimedia alle lacune dell'*Énéas*, e con la sua spiegazione etnografica del paese delle Amazzoni, si preoccupa di

---

23458), e infine la lancia (23459-23462).

ancorare Pentesilea e le sue Amazzoni ad una realtà certa e riconosciuta, per quanto lontana dai costumi tradizionali. *Troie* spiega su quale base si fondi la dedizione delle donne ad armi e *chevalerie*. Rispetto all'apparizione soprannaturale di Camille, Pentesilea ha un carattere secolare che permette di applicare alla sua figura la novità poetica dell'amor cortese, la *fin'amor*. Come gli altri eroi alla moda, Pentesilea è innamorata, e, come un eroe cortese, l'amore muove le sue gesta[34]. La descrizione di una guerriera non oggetto, bensì soggetto d'amore ha una portata rivoluzionaria non solo per le future descrizioni di Pentesilea, ma per l'elaborazione complessiva del tema nella letteratura successiva. Nel ciclo di Alessandro Magno, già Talestri aveva proposto all'imperatore una relazione sessuale; ma il suo fine utilitaristico ed eugenetico (la procreazione di figli che riunissero l'eccellenza dei genitori) escludeva qualsiasi tipo di legame sentimentale tra gli interessati, un tipo di commercio sessuale di livello inferiore per gli ideali cortesi[35]. Il sentimento provato da Pentesilea ricalca invece i sommi precetti dell'*amor de lonh*: innamoramento, sulla base della fama e delle lodi che ne sono state fatte, di una persona mai vista e incontrata. La fondamentale differenza tra Pentesilea e il trovatore-cavaliere mosso dall'*amor de lonh* risiede, naturalmente, nell'attribuzione dell'iniziativa in una donna piuttosto che in un uomo. Come innamorata cortese, Pentesilea si appropria non solo della pratica maschile delle armi ma anche della propulsione a spingere grandi gesta per amore. Laddove l'*Énéas* aveva rifiutato un tipo di misoginia alla Guglielmo di Poitiers, *Troie* recupera l'*amor de lonh* di Jaufré Rudel in un contesto epico e da una prospettiva femminile. A partire da questo momento saranno pochissime le opere in cui il tema delle donne guerriere rimarrà separato da quello dell'amore.

Pur ricoprendola di tante e tali lodi, Benoît non parteggia in modo scoperto per Pentesilea; nella sua presentazione raggiunge anzi una mirabile neutralità, che potrebbe quasi ricordare l'epica arcaica. Se Pentesilea è lodata, non lo è da meno il suo avversario Pirro. Entrambi sono l'ultima speranza del loro esercito: come i Troiani implorano le Amazzoni di difendere Troia (23480 sgg), così Aiace prega Neottolemo di vendicare suo padre Achille (23813-15). La fastosa accoglienza riservata da Priamo a Pentesilea si rispecchia nel caloroso benvenuto dei Greci a Pirro. I due avversari si ritrovano così su un piano di sostanziale parità ed

---

[34] Le Aimé Petit nota come già "Camille nous semble représenter, au milieu du XII siècle, un personnage à la mode" ("La reine Camille dans le *Roman d'Énéas*", *art. cit.*, p. 18) e aggiunge in nota 59: "c'est l'une des caractéristiques de la nouvelle littérature patronnée par les Plantagenêts: elle est up-to-date, fashionable".

[35] Come abbiamo visto, il mito delle Amazzoni era costantemente legato alla rappresentazione della sessualità, ma l'amore cortese rappresenta un elemento differenziato dalla mera pratica sessuale. Talestri perseguiva l'unione con Alessandro Magno per fini procreativi, non sentimentali, e le relazioni tra Teseo e Ippolita/Antiope sono il risultato di un'azione di prevaricazione di cui la donna è raramente artefice.

equivalenza. Anche Pirro è “li forz, li proz, li sages” (23884), replicando la sintesi di valore e prudenza di Pentesilea; anche il cavallo di Pirro è “tot le plus bel e le meillor / qu’onc eüst fiz d’empereor” (23887-8); anche Pirro indossa delle splendide armi, ereditate da suo padre. Resi equivalenti, Pirro e Pentesilea sono naturalmente condotti dalla narrazione ad odiarsi (24277) e a combattere ripetutamente. Pentesilea sfida Pirro per vendicare Ettore, egualmente caratterizzato dalla consueta incomparabilità (“Hector le pro e le vaillant, / qui de son cors par valeit tant / qu’en tot le siegle trespassé / ne fu nus hom de sa bonté”, 24111-14). La fedeltà a Ettore morto giustifica la mancanza di un’eventuale simpatia tra Pentesilea e Neottolemo: per l’amazzone, Pirro è solo il figlio di Achille, l’uccisore di Ettore, di cui si vuole vendicare. Inoltre, mentre il ritratto di Pentesilea non comprende una descrizione specifica della sua bellezza (sappiamo solo che è, appunto, bella, e ovviamente bionda), di Pirro abbiamo un accenno di descrizione fisica (“ne sembla pas tosel n’enfant: / plenier e large fu e grant; / mout resembla bien chevalier”, 23895-97) che è anche una conferma della raggiunta maturità del figlio dell’eroe[36]. Prima di provarsi con l’Amazzone, Pirro dimostra il suo valore battendo i due alleati Polidamas e Philemenis. Ma è soprattutto la morte di Glaucon, fratellastro di Polidamas, ad indicare che Pirro rivestirà il ruolo di uccisore. Glaucon è l’unico morto di cui si venga a sapere il nome dell’intero episodio di Pentesilea, in cui avvengono sì grandi stragi tra Greci e Troiani, ma senza che si considerino i morti (diecimila uomini perdono la vita nel mese di scontri successivo all’arrivo di Pirro, 24270) sufficientemente di spicco perché se ne conoscano i nomi.

Per quanto straordinaria, anche la forza di Pentesilea è sottoposta a dei limiti: pur avendo battuto Diomede, Menelao e altri Greci innominati, Pentesilea non riesce ad avere la meglio su Aiace. Durante il primo scontro tra greci e Amazzoni, Pentesilea non si accorge che il guerriero la attacca (Camilla non si era accorta dell’attacco di Arrunte) e solo l’intervento delle Amazzoni la trae in salvo. La *défaillace* con Aiace non segna in negativo l’intera *performance* di Pentesilea, che riporta il premio della giornata per aver abbattuto più avversari di Polidamas e Philemenis messi insieme, giungendo a bruciare molte navi greche; ma dimostra, sin da un punto precoce dell’episodio, la fallibilità della meravigliosa guerriera. Per

[36] In Benoît non troviamo ancora quello che in seguito diventerà un motivo tradizionale, la caduta dell’elmo per svelare la bellezza della donna guerriera. Già una volta (24233-35), prima della morte, Pentesilea si ritrova senza elmo, senza che questo diventi occasione per la manifestazione della sua bellezza, che resta così, tra i mitemi classici, quello meno esplorato da Benoît. Gli elementi ai quali in seguito i lettori diventeranno tanto abituati (capelli al vento, bellezza della donna pur nello sforzo), sono semplicemente ignorati da Benoît, che punta invece sulla descrizione del sangue che macchia il capo, il viso e il petto di Pirro, ferito da Pentesilea. Pirro resterà di nuovo senza elmo, davanti a Pentesilea, in 24305-6.

quanto, in un secondo scontro con Aiace, Pentesilea si mostri più accorta e riesca ad assestargli un colpo in testa, il poeta interrompe il duello prima che l'Amazzone possa provocare ulteriori ferite all'eroe, facendo separare i contendenti dallo scoppio di una mischia generale.

Al pari del duello con Aiace, il primo duello contro Pirro è interrotto in situazione di parità dal sopraggiungere della folla, prima che venga scambiato un colpo decisivo; anche il secondo duello è interrotto dalla folla (24242-3). L'esito fatale del terzo e ultimo duello è preannunciato dal poeta con toni addolorati ("en maudite hore s'assemblerent", 24284). Come ultimo atto di valore, Pentesilea colpisce Pirro al petto, ma non riesce ad abbatterlo dal cavallo; roso dal desiderio di vendetta, Pirro non risparmia le forze. Il ferimento e la morte di Pentesilea sono descritti in modo particolarmente cruento. Pirro le taglia il braccio sinistro, staccandolo con un colpo netto dal busto, quindi la tira giù dal cavallo e infierisce su di lei spaccandole la testa:

> Sor li descent cruël e fier;
> granz cous morteus li meist e done
> del brant d'acier, qui cler resone;
> sor l'erbe vert, fresche e novele
> li espant tote la cervele;
> toz les membres li a trenchiez:
> ensi se rest de li vengiez. (24320-26)

Il poeta esprime il suo rammarico per la morte di Pentesilea in maniera contenuta, con un solo verso ("C'est damages: teus ne fu mais", 24325), ma sufficiente a convogliare la simpatia che autore e pubblico dovevano provare per l'eroina. Totalmente dalla parte di Pentesilea si mostra Benoît quando critica i Greci che ne disonorano il cadavere gettandolo nel fiume: "Damedeus trestoz les confonde!" (24460). Pirro, che insiste perché la sua avversaria riceva una sepoltura degna del suo valore, è l'unico a ricevere l'approvazione dell'autore.

II. 2. Altri testi sulla guerra di Troia

La materia di Pentesilea trova spazio nella dotta *Ylias* in latino del chierico Giuseppe di Exeter, poema iniziato probabilmente nel 1183 e completato prima del 1190, e dedicato a Baldwin, arcivescovo di Canterbury. Conservata per intero solo in cinque manoscritti, l'*Ylias* fu stampata per la prima volta nel 1541 a Bâle da Albanus Morinus, ed ebbe quindici edizioni

tra il 1558 e il 1702. Fonti di Giuseppe sono in primo luogo Darete e in secondo luogo Ditti, usato per i *nostoi*, nonché l'*Excidium Troiae* in prosa del VI sec. e il *De raptu Helenae* di Draconzio (tardo V sec). All'interno della storia di Troia sono inserite numerose digressioni riguardanti soprattutto vicende di dei ed eroi, episodi mitologici che, al contrario dei *romans d'antiquité*, non vengono eliminati, bensì aumentati.[37]

L'episodio di Pentesilea è relativamente breve, coprendo novantatre versi (libro VI, vv. 566-659). L'arrivo delle Amazzoni è improvviso, privo di presentazione; Pentesilea e le sue compagne armate di asce appaiono *in medias res* nel mezzo di un combattimento, respingono i greci fino alle loro navi che Pentesilea avrebbe bruciato se non fosse stata fermata dall'intervento di Diomede. Pirro arriva alle coste anatoliche a sostegno dei greci. I due campioni sono stati dati dalla Fortuna ai due campi avversari: Pentesilea ai Troiani, Neottolemo figlio di Achille, invece, agli Argivi. Non è difficile intuire quale dei due contendenti risulterà più efficace per la vittoria del suo schieramento.

> … Quis prelia fatis
> Fortunam miscere neget? Dant fata Pelasgis
> Pirrum, dat Sciticas Frigiis Fortuna catervas. (VI, 574-76)[38]

È sempre la Fortuna a porre gli avversari predestinati, Pirro e Pentesilea, l'uno contro l'altro, ognuno aiutato da una divinità del medesimo sesso: Pirro da Marte, Pentesilea da Enio, una personificazione di Bellona. Le due dee tradizionalmente alleate dei greci, Minerva e Giunone, per rispetto al sesso di Pentesilea, si astengono dall'intervenire. Nonostante la protezione divina di Enio, il colpo di lancia di Pentesilea va a vuoto e l'asta si conficca nello scudo del mirmidone, mentre Pirro trafigge facilmente l'avversaria disarmata al seno e la uccide. Con la morte della loro capitana, le truppe amazzoniche si disperdono in preda al panico.

Chierico come Benoît e come, secondo ogni probabilità, l'autore dell'*Énéas*, Giuseppe di Exeter procede in una direzione opposta rispetto ai *romans d'antiquité*. Già la scelta del latino, al posto del volgare, denuncia la sua intenzione antipopolare, contraria alla divulgazione e alla trasformazione in senso cortese dei miti antichi. Giuseppe fa parte di un

---

[37] Vedi Giovanna Maria Gianola, "Le «divinae personae» nell'*Ilias* latina di Giuseppe di Exeter", in *L'antichità nella cultura europea del Medioevo*, a cura di Rosanna Brusegan e Alessandro Zironi, Greifswald, Reineke 1998, pp. 43-50.
[38] Il testo si cita dall'edizione citata a cura di Francine Mora e Jean-Yves Tilliette.

mondo ecclesiastico ben diverso da quello di Benoît, un mondo considera gli ecclesiastici al di sopra dei laici, e la cultura una proprietà esclusiva dei chierici. La terminologia impiegata dagli autori mostra la loro divergenza: Giuseppe usa eponimi, mentre Benoît nomi comuni, quasi sempre gli stessi. Riferendosi alle Amazzoni, Benoît chiama una sola volta la loro patria *Amazoine* (*Roman de Troie*, v. 23305) e una sola volta *Amazoneises* (23681) quelle che sono altrimenti dette *puceles* o *damaiseles*. Anche Giuseppe le chiama *virgo/virgines*, ma altrimenti usa nomi propri di comprensione non immediata (*Sciticae catervae*, *Bistonides*, ecc), mostrandosi incline al massimo utilizzo dei tropi, specie dell'antonomasia, rendendo la sua opera comprensibile solo a un pubblico colto. Il termine *Amazones* compare solo alla fine dell'episodio, il nome di Pentesilea all'inizio, senza nessun preambolo o spiegazione, mentre Benoît usa uno schema progressivo, chiaro, didattico.

L'*Ylias* ci ricorda che nel medioevo il ruolo dell'antichità non era pacifico, e che quando Benoît all'inizio del suo romanzo sostiene con fermezza il proprio intento divulgatore, non dappertutto si approva la medesima scelta. Il rischio del didatticismo di Benoît è quello di fare di personaggi pagani degli esempi di cortesia, cosa che per Giuseppe è inaccettabile. Per questo Giuseppe mostra spesso verso i suoi personaggi, anche quelli rispettabili come Agamennone, quella che Douglas Kelly ha definito "vicious irony"[39].

In linea con questa impostazione risulta allora l'acredine rivolta da Giuseppe a Pentesilea, la cui rappresentazione cortese poteva essere interpretata come un invito all'emulazione. Exeter rifiuta deliberatamente la descrizione di Benoît facendo un anti-ritratto di Pentesilea: poco curata, con un'espressione truce, vesti dozzinali, non mostra nulla di femminile né tanto meno di attraente. Al posto della splendente giovinetta del *Roman de Troie* troviamo un'Amazzone ruvida e quasi barbarica nei suoi gesti.

> Eminet horrificas rapiens post terga secures
> Virginei regina chori. Non prodiga cultus
> Cura trahit, non forma iuvat; frons aspera, vestis
> Decolor insertumque armis irascitur aurum.
> Si risum, si verba notes, si lumina, pendas

---

[39] Douglas Kelly, *The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*, Leiden, Brill 1999, cap. IV, "Troy in Latin and French: Joseph of Exeter's *Ylias* and Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie*", pp. 136-137, citato in Francine Mora, "L'*Ylias* de Joseph d'Exeter: une réaction cléricale au *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure", in *Progrès, réaction, décadence dans l'occident médiéval*, a cura di Emmanuèle Baumgartner e Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz 2003, p. 212, a cui si rimanda per quanto enunciato in questo paragrafo.

Nil leve, nil fractum, latet omni femina facto. (VI, 589-94)

Laddove Benoît esaltava la bellezza e la grazia femminile di Pentesilea, Giuseppe ha cura di sottolineare in lei l'assenza di tratti muliebri, soppiantati da una mostruosa contaminazione con il maschile. Le Amazzoni sono un "geminum vulgus" incrudelito dal clima gelido della Sarmacia; Pentesilea è una donna guerriera (*bellatrix femina*) dotata di una *virtus* maschile che può trasferire sugli uomini, ridando coraggio virile ai guerrieri troiani ("viris dat… vires", VI, 568). Agli insulti di Meneto risponde solo con il silenzio e un colpo di giavellotto, senza perdersi in chiacchiere femminili ("virgo loquacem / tarda sequi sexum", VI, 616-17). Soltanto al momento della morte, quando Pirro ha infranto la sua minaccia guerriera, l'Amazzone ritrova il pudore femminile per stringere la stoffa attorno al suo corpo e morire dignitosamente: "… Tanta et reverentia sexus, / sidonias in crura togas sinuosaque texta / colligit et multum fatis irata fatiscit" (VI, 649-51).

Spezzato il loro baluardo militare, anche le Amazzoni perdono la loro compostezza e rompono le fila, paralizzate da un terrore femmineo ("ad sexum facilis rediit timor", VI, 654). Una volta distrutta la loro corazza maschile sconfiggendole sul campo di battaglia, queste guerriere tornano ad essere pavide donne. Il poeta non ha rammarico per la loro morte né ammirazione per le loro gesta; la sua tenerezza va semmai al giovanissimo Pirro, ancora troppo gracile per sostenere le pesanti armi del padre, di cui pure vuole vendicare a tutti i costi la morte.

Allo stesso tempo, Giuseppe di Exeter degrada la consueta tirata anti-amazzonica, espressa nell'*Énéas* e in *Troie* da due personaggi validi come Tarconte e Pirro, affidandola al miceneo Meneto, un codardo bravo solo a parole ("ore leo, sed corde lepus", VI, 604). Costui, ignorando la natura selvaggia delle Amazzoni, si rivolge con un discorso sconclusionato e incoerente a Marte, il quale permette che le sue armi vengano effeminate da donne che dovrebbero invece reggere il fuso, per concludere affermando di volersi scontrare con le Amazzoni anche se non si dovrebbe andare contro le donne.

Tunc sic increpitans, «Pudeat, Mars inclite!» dixit,
«En tua signa gerit et nostra effeminat arma
staminibus vix apta manus. Nunc stabitis, Hercle,
periure turres; calathos et plena puelle
pensa rotant sparguntque colos. Hoc milite Troia,
hiis fidit telis. At non patiemur Achivi;

etsi turpe viris timidas calcare puellas,
ibo tamen contra.» ... (VI, 609-16)

La degradazione di Meneto non corrisponde ad un innalzamento di Pentesilea, ma si accorda invece alla generale disapprovazione dell'autore per questa figura. Senza rispondere, e quindi incapace di riaffermare la propria opinione rispetto a quella dell'uomo, Pentesilea lo uccide con un colpo di lancia. Entrambi abbandonano dunque il testo vedendo smentite le rispettive posizioni.

La fortuna medievale del ciclo troiano è tale che sono rari i testi di storia universale in cui non si accenna, seppur di sfuggita, ad esso. Nei manoscritti la presa di Troia è messa in risalto quanto la nascita di Gesù: "la chute de Troie est donc le grand évenement de l'histoire universelle".[40] Nella cronica di Eusebio-Girolamo (ed. Helm) si legge che tre anni prima della presa "Memnon et Amazones Priamo tulere subsidium"[41] ma non si parla di Pentesilea. Lo Pseudo-Fredegario (ed. Krusch p. 45) ricopia la stessa formulazione di Eusebio-Girolamo. Il più antico manoscritto della versione medievale di Darete (*Historia Daretis Frigii de origine francanorum*) è della fine del VIII sec., ma ci è conservato in sette manoscritti compilati tra il IX e l'XI secolo e poi in uno del XV sec. Fréchulf, vescovo di Lisieux, autore della prima storia universale franca (IX secolo, conservata in cinque manoscritti antecedenti il XII sec. e in venti del XII sec.), fu un attento lettore dell'*Historia Daretis Frigii*, e quando nella sua cronaca arriva a trattare di Troia, ne ricalca il testo con appena qualche variante. In Hugues de Fleury, *Liber historiae ecclesiastice gestorumque romanorum atque francorum*, (due versioni 1109-1110), la storia delle Amazzoni figlie degli Sciti è sviluppata seguendo Orosio 115[42]. Il canonico di S. Victor de Paris, Simon "Capra d'Oro", compose una *Iliade* (1155 ca.) in 497 distici elegiaci, che conobbe varie edizioni, nonché una versione dell'*Eneide*.[43]

Darete Frigio, considerato una fonte storica veritiera al contrario di Virgilio, continua ad essere l'incontestata autorità sull'argomento. Intorno alla metà del XII sec. riceve una versione in esametri (*Historia Troyana Daretis Frigii*), prima che, nel XIII sec., non inizino le

---

[40] Marc-René Jung, "L'histoire grecque: Darès et les suites", in *Entre fiction et histoire. Troie et Rome au Moyen Âge*, a cura di Emmanuèle Baumgartner e Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 1997, pp. 185-206, p. 186.
[41] Citato in I*vi*, p. 200 n. 7.
[42] Hugues de Fleury, *Liber historiae ecclesiastice gestorumque romanorum atque francorum*, ed. Bernhard Rottendorf, Münster-Westfalen 1636, pp. 29-30.

traduzioni in volgare compiute sul testo originale: quella ad opera di Jean de Elixecourt (1272) e di Jofroi de Waterford, (fine XIII sec.), nonché la traduzione contenuta nella *Cronique dite de Baudoin d'Avesnes*, signore di Beaumont (1278-81).

Le storie universali in latino circolavano dunque contemporaneamente al *Roman de Troie* e ai *romans d'antiquité*. Entrambe le versioni mantenevano costantemente vivo il ricordo della guerra di Troia (e con esso, delle Amazzoni e di Pentesilea), anche se presso un diverso tipo di auditorio, i monaci per le prime e il pubblico cortese per i secondi.

Modellata sul *Roman de Troie*, l'*Historia destructionis Troiae* (1287) di Guido delle Colonne avrà una vasta diffusione europea, sia nella versione originale in latino che attraverso volgarizzazioni e adattamenti. Verrà ripetutamente tradotta e adattata in francese, in italiano e in altri volgari europei. in italiano[44].

L'*Histoire ancienne jusqu'à César* (chiamata così da Paul Meyer[45]) scritta nei primi anni del XIII sec., probabilmente tra il 1208 e il 1213 (Jean-Yves Tilliette la data al 1213-14), per Roger IV, castellano di Lille, riprende non più l'*Historia Daretis Frigii* merovingia ma ritorna al Darete originale. È divisa in sette parti: 1) Genesi; 2) Primi tempi dell'Assiria e della Grecia; 3) Tebe; 4) Minotauro, Amazzoni, Ercole; 5) Troia; 6) Enea; 7) Storia di Roma, interrotta al 57 a.C., alla campagna di Cesare contro i Belgi. Diffusa attraverso numerosi manoscritti, ricevette anche una traduzione italiana conservata in 4 manoscritti[46].

---

[43] Vedi André Boutemy, "La version parisienne du poème de Simon Chèvre d'Or sur la guerre de Troie (ms. lat. 8430)", *Scriptorium*, 1, 1946-47, pp. 267-288, e Id., "La geste d'Énée par Simon Chèvre d'Or (d'après le ms. Rawlinson G 109 de la Bibliothèque bodléienne)", *Le Moyen Âge*, 52, 1946, pp. 243-256.

[44] In Francia fu tradotta nella maire de Beauvais 1380; Borgogna 1453; Borgogna 1459; Ahegié de Troyes, Borgogna 1459; corte del re di Francia fine XV sec; Parigi ca. 1500, ricevendo anche adattamenti (Jacques Millet, *Istoire de la destruction de Troie la Grant par personnages*, 1450-52). In Italia "Dei volgarizzatori della Storia di Troia, compilata da Guido Giudice nel sec. XIV, cinque ne enumera il Benci (1825): cioè Binduccio dello Scelto (1322), Filippo Ceffi notaio fiorentino (1324), Matteo Bellebuoni da Pistoia (1333) (cod. Riccardiano n. 2208), un anonimo veneziano (sec. XIV) e finalmente un toscano, anonimo anch'esso. Notisi però che la traduzione di Binduccio non fu fatta sul testo latino di Guido, ma sopra una versione francese. La traduzione del Ceffi fu edita in Italia la prima volta a Venezia nel 1481 per "Antonio de Allexandria de la paglia e Bartholomeo de Fossombrono de la Marcha et Marchesino de' Sauioni milanese"; poi ancora a Venezia nel 1570 dal Gioito; a Firenze nel 1610, riveduta da Bastiano de' Rossi; e finalmente a Napoli nel 1665 in quarto per Egidio Longo. Un volgarizzamento del sec. XIV fu edito per Michele dello Russo a Napoli nel 1868 […] Un rifacimento dell'opera di Guido è la *Storia di Troia* compilata da un siculo anonimo, della quale alcuni saggi pubblicò Gioacchino di Marzo sopra un Cod. Palermitano (Palermo 1863)". Giuseppe Mazzatinti, "La *Fiorita* di Armannino Giudice", *Giornale di filologia italiana* 3, 1880, p. 22. In un altro poemetto attinto a Guido delle Colonne, *l'Intelligenza* attribuita a D. Compagni, la morte di Pentesilea segue quella di Achille (stanze 275-277).

[45] Paul Meyer, "Les premières compilations françaises d'histoire ancienne. II. *Histoire ancienne jusqu'à César*", *Romania*, 14, 1885, pp. 36-81.

[46] Laurenziana Magliab. II,IV,107; Riccardiana 1311; BNCR 10 e Oxf. Bodl. Canonici 121.

II. 3. Altri rimaneggiamenti dell'*Eneide*

Una riproposizione dell'*Histoire ancienne* è contenuta nella *Fiorita* (ms Vat lat 4811) di Armannino Giudice o Armannino da Bologna, composta a partire dal 1320. La *Fiorita* è divisa in 33 conti (*sic*). La storia di Enea occupa i conti 20-28. Come Fréchulf, anche Armannino è contro Enea: sostiene che il cavallo di Troia è stato inventato da Virgilio per discolpare Enea, che, insieme ad Antenore, aveva aperto le porte di Troia ai Greci. Naturale dunque per lui guardare con simpatia ad una Camilla baluardo del Lazio e proto-patriota d'Italia, secondo la lettura datane da Dante. Dopo aver narrato, nel conto 26, l'episodio di Eurialo e Niso, Armannino anticipa la fine di Camilla seguendo tale interpretazione patriottica: "e così morirono li due cari compagni de' quali fa menzione Dante diciendo costoro isparsono il loro sangue per l'onore d'Italia e così fecie la vergine Cammilla della quale diremo più innanzi"[47]. Più oltre, l'autore reitera la formula dantesca: "La bona Camilla, la quale moriò per fare la defesa alla Italia terra, como el bono Dante dixe nel suo libro" (f. 111v). Armannino cita Benoît de Sainte-Maure: "chome fo lo Troyano vulghare lo quale fece Benedecto oltramontano…" (f. 1r). Il *Roman de Troie* doveva quindi circolare all'epoca in Emilia e nelle Marche.[48]

Mescolando *Eneide*, *Roman d'Énéas* e *Roman de Troie*, Armannino traccia una breve biografia di Camilla, in cui la volsca, appartenente, si direbbe, alla regola monastica di Diana, fa da maestra d'arme per le sue compagne:

> " …Venne una donzella della regola di Diana la dea della quale già dissi altrove. Cammilla si chiamava la donzella. Ella era molto bene costumata d'arme portare ella e le sue compagnie. Figliuola era dello re Italo signore del paese che oggi si chiama Puglia e Abruzzo, lo quale non avea figliuolo maschio né femina più che questa Cammilla. Cacciato fue di suo reame con questa fanciulla la quale allora avea mesi VI. La caccia li feciono li suoi infino ad uno grande fiume. Quivi non vedendo come campare potea, fecie boto alla dea Diana che se ella lo campasse da questa gente egli metterebbe la detta fanciulla in quello ordine. Poi fecie una fascia di scorze d'alberi e legolli a una sua lancia e con questa fanciulla si mise a passare e passò sanza impedimento. Poi nelli monti fecie notricare la fanciulla la quale venne tanto valorosa in cavalcare in portare arme ed essere ardita che dire non si potrebbe. Tutte le altre donzelle a sé venire facea e costumanza

[47] Citato in G. Mazzatinti, "La *Fiorita* di Armannino Giudice", *Giornale di filologia italiana* 3, 1880, p. 17.

> d'arme loro insegnava e per sua prodezza venne in grande potenzia e signoria per sua bontade. Costei venne con dugiento fanciulle tutte bene armate e con buoni cavalli. Tutte le donne per maraviglia le traggono a vedere, con vestimenti corti e calzamenti istretti. Le trecce usavano di portare intorno alla testa avvolte; ma quando s'armavano le trecce lasciavano andare giù per le spalle. Fermi portavano li piedi nelle staffe che nullo uomo forte più non poteva fare. Erano nell'arme sì preste che uomo con loro poteva durare. Li loro cavalli voltavano ad ogni mano tanto prestamente che dire non si potrebbe se non è chi lo vedeva"[49]

Turno divide le sue truppe in tre schiere, affidandone il comando a Camilla, Tiburto e Messapo, in modo da fronteggiare le tre schiere troiane capitanate da Menesteo, Tarconte e Ilioneo. "Notevole è la descrizione delle donne guerriere "armate al modo Amanzono", con i biondi capelli sciolti, quando combattono, giù per le spalle, preste e leggiere a maraviglia, rapide a voltare d'ogni banda i cavalli come lonze. Ma Camilla è uccisa da Aronte, divenuto Arrone, e con lei si perde il più valido sostegno della battaglia; Arrone non va però impunito, ma per mano di Atys, compagna di Camilla, probabile trasformazione, ma non armanniana certo, di Opis, ha trapassata la *vena organale*"[50].

I rimaneggiatori tardivi dell'*Eneide* si accorgono dell'anomalia in base alla quale Camilla non è uccisa da un prode avversario ma da uno sconosciuto fellone, e tentano di rimediare attraverso una mutazione della trama che dia maggiore centralità (se possibile) all'uccisione della guerriera. Nei *Fatti d'Enea* del cosiddetto Anonimo siciliano, ad esempio, Camilla, "nobilissima donna" alleata di Turno, invece di restare da sola a guardia di Laurento mentre il rutulo tende l'agguato ad Enea, accompagna Turno in battaglia, combattendo al suo fianco. Contro quella che potremmo anacronisticamente definire "la fera coppia", scende in campo lo stesso Enea, che affronta Camilla a viso aperto e la uccide di sua mano. Oltre ad essere provocata così dal massimo avversario, la morte di Camilla ha un effetto immediato sulla trama, volgendola ad una rapida conclusione. Per vendicare la morte della guerriera, sua insostituibile alleata, Turno sprona infatti immediatamente contro Enea, ma ha la peggio e

---

[48] Jacques Manfrin, "L'Histoire d'Enée dans la *Fiorita* d'Armannino Giudice", in Baumgartner-Harf-Lancner (eds), *Entre fiction et histoire. Troie et Rome au Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 1997, pp. 237-250.

[49] Citato in G. Mazzatinti, "La *Fiorita* di Armannino Giudice", *Giornale di filologia italiana* 3, 1880, pp. 37-38.

[50] Ernesto Giacomo Parodi, "I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'Eneide di Virgilio prima del Rinascimento", *Studi di filologia romanza* t. II, 1887, pp. 116-117. Parodi ipotizza l'esistenza di un'altra fonte medievale, oltre all'*Eneide* originale e al *Roman d'Enéas*, per la *Fiorita*.

viene abbattuto da cavallo e decapitato[51]. La morte di Camilla diventa così direttamente legata a quella di Turno, di cui è causa scatenante. Camilla muore combattendo per Turno, Turno muore per vendicare Camilla: la donna guerriera si trova così al centro dell'azione, causa ed effetto della fine della guerra, segno fatale del crollo degli italici davanti ai troiani. Entrambi, Turno e Camilla, vengono uccisi dal principale avversario, a dimostrazione della loro valentia di guerrieri. La loro caduta non manca di essere poi utilizzata per svolgere un motivo di origini tipografiche: sul luogo dello scontro viene fondata la città di Napoli, non a caso, secondo altre etimologie, la città della vergine Partenope.

Anche senza dare ad Enea la responsabilità della morte di Camilla, altri rifacimenti propongono uccisioni della guerriera che non implichino il tradimento. Nel *Fioretto della Bibbia* (XIV sec.), Arrunte, qui chiamato Amus, dopo aver pregato Giove (e non Apollo), muove a viso aperto contro Camilla e la abbatte morta dal cavallo. Testi che dovevano invece dimostrare maggiore conoscenza del testo originale, come l'Anonimo fiorentino, commentatore di Dante, seguono invece Virgilio nel riproporre la versione con l'uccisione a tradimento, causata da una freccia. Anche nel *Liber exitii Troye* (contenuto nel ms. Riccardiano 881 dalle carte 53r a 99v), Camilla, regina delle Amazzoni, viene uccisa da Arante. La morte viene subito vendicata da un fulmine di Diana. Nella seconda redazione del *Liber* in latino (Cod. Riccardiano 1233), l'episodio di Camilla scompare.

I commentatori danteschi recuperano, a volte confusamente, notizie sulla formidabile guerriera. Iacopo di Dante la considera una vergine di Tiria, "la quale gran tempo signioregiando Italia resse". Ser Graziolo, che la presenta come "una grandissima e potentisima donna in Italia la quale venne in aiuto di Turno" (*ad Inf.* IV, 124), la ritiene uccisa da Enea al pari di Turno (*ad Inf.* I, 107). Il Selmi confonde il nome di sua madre per quello di suo padre, e la dice figlia di Camillus; presta peraltro fede all'immagine virgiliana della straordinaria leggerezza di Camilla, di cui tenta di dare anche una spiegazione a suo modo razionale: Camilla "di rugiada e di sughi d'erbe s'allevò, e divenne sì leggera, che sopra l'acque andava senza bagnarsi, e sopra i biadi verdi correa senza piegargli". L'Ottimo la dichiara regina delle Amazzoni. Benvenuto da Imola de-divinizza Opis rendendola una delle compagne di Camilla, ma preserva il suo ruolo di vendicatrice della regina.

---

[51] *Fatti di Enea*, ff. 137v – 138r., riportati in Parodi, "I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'*Eneide* di Virgilio prima del Rinascimento", cit., pp. 163-165.

La *Storia d'Enea* anonima in ottave (Mediceo-laurenziana cod. Ashburnhamiano 442, tardo XV sec.) presenta una versione potenziata di Camilla, baluardo sufficiente a respingere, da sola, l'invasione dei Troiani: "però che sola lei era possente / contrastar cum Enea e cum sua gente". Invece di fungere soltanto da baluardo di difesa, Camilla si getta all'attacco degli avversari, cercando specificamente lo scontro con Enea e sfidando il capo nemico:

> Se la fortuna l'avesse sofferto
> Per costei vento seria stato Enea,
> perché non fece tanto Ettor asperto
> per un dì d'arme né (la) Pantisilea…
> Costei ferendo andava per lo stollo;
> circando Enea, ad alta voce il chiama:
> o tu che de li dei te fai figliolo,
> se tu hai voglia de qui acquistar fama
> e voi Italia tuta per ti solo,
> non te nasconder mo per una dama;
> ma vene al campo cum meco a ferire,
> se tu hai cuore, forza o ullo ardire…[52]

Ma lo scontro tra i due eroi, del cui esito l'autore della *Storia d'Enea* sembra dubitare, è evitato, e la pomposa presentazione di Camilla sortisce in un nulla di fatto. La guerriera è uccisa dal solito avversario di poco conto (qui chiamato Clarento), e scompare dalla narrazione dopo che una delle sue compagne pronuncia un breve *planctus* sul suo corpo.

Il *Troiano a stampa*, i cui canti XIII-XVIII furono pubblicati dal Rajna col titolo *L'Aquila Nera*, introduce due lievi variazioni all'inizio dell'episodio: Camilla raggiunge Turno presso suo padre insieme a mille compagne e, in seguito, duella contro Ministeo. Le ferite dei due guerrieri vengono curate dal medico Ebreo (XVIII, 32). Uccisa da Aron, Camilla è vendicata da una delle sue compagne, Antifenda.

La versione in cui è Enea l'uccisore di Camilla sopravvive al Medioevo. La troviamo anche, nella *Chronica de origine civitatis* (1231), nella *Cronica* del Villani (1333-1341), mentre fra' Giacomo Filippo da Bergamo, autore di una *Croniche universale* (Venezia 1554) ha le idee confuse sull'argomento, proponendone due versioni divergenti: nella prima, abbastanza originale, Camilla, sopravvissuta agli scontri, viene scacciata dal Lazio dopo che Enea ha

ucciso Turno; nella seconda, più tradizionale, Camilla muore in combattimento dopo aver ucciso molti nemici.

II. 4. Le *chansons de geste*

Pressoché negli stessi anni in cui i romanzi danno attenzione ai personaggi femminili, le *chansons de geste* conoscono un equivalente incremento dell'importanza e del numero di personaggi femminili presenti nel tessuto epico del racconto. Il crescente numero di esempi di personaggi di donne guerriere, nei *romans d'antiquité* come nelle *chansons de geste*, va visto e inquadrato alla luce della generale novella importanza delle figure muliebri in quello che è stato definito il rinascimento del XII secolo. Alle figure di Camilla e Pentesilea nei romanzi fanno dunque riscontro figure analoghe nelle *chansons de geste*.

Contatti, influenze e prestiti intercorrono tra romanzo e *chanson de geste*, due dei generi letterari più in voga del periodo. Molte pagine sono state spese cercando di definire esattamente in quali termini si configurino i rapporti tra questi due generi letterari, quanto e come le più antiche *chansons de geste* abbiano potuto influenzare il nascente romanzo e in che misura gli elementi romanzeschi si siano quindi infiltrati nel genere epico. Trovare delle risposte definitive è però molto difficile. I generi non costituivano dei compartimenti stagni; autori e pubblico entravano in contatto con entrambi i generi (nonché con altri generi, naturalmente, su cui non concentreremo la nostra attenzione) allo stesso momento. La stessa comunità di ascoltatori, ad esempio i membri della medesima corte feudale, poteva assistere alla recitazione di una *chanson de geste* in un dato mese e a quella di un romanzo il mese successivo. La recitazione, se non direttamente l'invenzione della materia, poteva essere eseguita da uno stesso individuo. Temi, motivi, personaggi circolavano dunque contemporaneamente tra un medesimo autore/declamatore e un medesimo pubblico, lasciandosi dietro una scia suscettibile di influenzare l'opera che sarebbe stata composta e/o recitata successivamente. Distinguere e definire chiaramente quale opera viene prima di un'altra, tenendo per di più conto dell'incerta cronologia su cui possiamo contare, è dunque operazione estremamente delicata e fragile. I testi a noi pervenuti sono spesso rifacimenti di rifacimenti, e la loro messa su carta segue talvolta di secoli la primigenia genesi orale di queste opere. Un'opera poteva variare da una declamazione all'altra ed integrare, ad esempio,

---

[52] *Storia di Enea* in ottave, codice A = Ashburnhamiano 442, c. XVIII, riportato in Parodi, *op. cit.*, p. 221.

motivi o personaggi derivati da un'altra opera, i quali nel frattempo avevano incontrato il favore del pubblico o solleticato l'immaginazione del declamatore.

Cercare quindi, nel nostro caso, di stabilire se i personaggi di donne guerriere dei *romans d'antiquité* vengano prima e abbiano influenzato i personaggi di donne combattenti nelle *chansons de geste* è una questione altamente problematica. Si ritiene generalmente che l'incremento di personaggi femminili nelle *chansons de geste* sia uno dei segni dell'influenza dei romanzi sull'altro genere, e ciò appare tanto più evidente nelle *chansons de geste* tardive, dove abbondano elementi fantasiosi e fiabeschi sicuramente derivati dai romanzi. Per quanto riguarda *chansons de geste* anteriori, invece, la verifica si poggia su fattori più opinabili. Le prime figure di donne combattenti che compaiono nelle *chansons de geste* presentano caratteristiche diverse da quelle dei *romans d'antiquité*. Le influenze occorrenti tra i due generi funzionano in una doppia direzione. Come il romanzo è un genere misto, così le *chansons de geste* in cui troviamo i personaggi di donne contengono una spinta verso l'epica e una verso il romanzo.

Un elemento che rende problematica la distinzione delle influenze è la natura già originalmente mista dei *romans d'antiquité*, versioni romanzesche di testi epici classici. Epica e romanzo si intrecciano già nel *Roman d'Énéas* e nel *Roman de Troie*. La combinazione di armi e amori dei *romans di antiquité*, la contaminazione tra l'epica virgiliana e l'erotismo ovidiano, porta in primo piano i personaggi femminili di Didone, Elena, Lavinia, rivisti e riproposti ad un pubblico medievale. Qualora volessimo postulare l'influenza di Camille e Pentesilea sulle *chansons de geste*, dovremmo ricordare che esse sono all'origine personaggi al contempo epici e romanzeschi: romanzeschi per la nota di stupore e meraviglia che esse apportano all'interno della narrazione grazie alla novità del loro aspetto, epici per le loro azioni guerriere e le modalità che circondano la loro morte. Eguale compartecipazione di aspetti epici e romanzeschi troveremo nelle donne guerriere delle *chansons de geste*.

Se è possibile constatare la persistenza dell'epica nei *romans d'antiquité*, va anche notato che la natura delle *chansons de geste* ospitanti donne guerriere è generalmente diversa dalla sacralità granitica della *Chanson de Roland*: anche nei testi più antichi, in cui l'elemento romanzesco è presente in misura minore rispetto alle *chansons* tardive, è possibile avvertire un ammorbidimento dei toni e una relativa distensione dell'atmosfera. Sono inoltre testi in cui il rapporto comunità/individuo inizia a propendere verso il secondo. Una sia pur grossolana definizione della *chanson de geste* come genere della collettività e del romanzo come genere

dell'individuo, applicata ai personaggi delle donne guerriere, mostrerà quanto i due generi, pur certo separati, interagiscono a più livelli tra loro. Le donne guerriere dei *romans d'antiquité* (Camilla e Pentesilea) partecipano alla guerra di propria iniziativa, sulla base della loro costante dedizione alle armi (combattere è il loro mestiere, non un atto accidentale), e riflettono in questo la vocazione individualistica del romanzo. Eppure, Camilla e Pentesilea intervengono in battaglia a favore di una comunità più vasta e orientata verso il maschile: Camilla quale alleata di Turno in favore degli Italici, Pentesilea in soccorso dei Troiani per vendicare Ettore. Esse esercitano a livello collettivo una propensione individuale, comprendendo così un'anima romanzesca ed epica insieme. La loro funzione collettiva però, essendo professata in entrambi i casi in favore della parte avversaria, non consente la sopravvivenza di personaggi pur tanto notevoli agli occhi dell'auditorio: Camilla e Pentesilea combattono entrambe per la fazione destinata fatalmente a perdere, e sono quindi anch'esse condannate alla morte dal primo momento. La loro (epica) appartenenza al gruppo votato alla sconfitta segna il loro destino in maniera analoga.

Pur parteggiando per gli avversari dei futuri vincitori, Camilla e Pentesilea possono comunque incontrare immedesimazione e sostegno da parte degli autori/declamatori/ascoltatori poiché il tipo di gruppo avversario di cui fanno parte conserva una reputazione pari, se non superiore, a quella dei vincitori. Troiani (nel *Roman de Troie*) e Italici (nel caso dell'*Énéas*) sono sì avversari, ma di livello etico-morale pari a quello dei Greci da un lato e degli esuli Troiani dall'altro. L'identificazione di Camilla con gli Italici e di Pentesilea con i Troiani segna il destino di queste creature senza intaccarne lo statuto morale.

Nelle *chansons de geste*, al contrario, dove gli avversari tipici sono i saraceni, l'appartenenza delle donne guerriere all'una o all'altra delle fazioni condiziona non solo la loro permanenza in vita o meno, ma anche il loro aspetto fisico e la loro accettabilità. I saraceni non sono solo *avversari*, sono *nemici* su ogni livello: religioso, politico, culturale. Essi costituiscono l'altro per antonomasia nell'epica medievale e rinascimentale.[53] Eppure, mentre un troiano non può trasformarsi in un greco, né un italico in troiano, esiste la possibilità che un saraceno si converta al cristianesimo e riceva quindi tutti gli attributi positivi che il cambio di posizione

---

[53] Vedi Cyril Meredith-Jones, "The Conventional Saracen of the Songs of Geste", *Speculum* 17, 1942, pp. 201-25; Norman Daniel, *Héros et Sarrasins: une interprétation des chansons de geste*, trad. par Alain Spiess, Paris, Éditions du Cerf 2001; William W. Comfort, "The Saracens in Italian Epic Poetry", *PMLA* 59, 1944, pp. 882-910; Antonio Franceschetti, "On the Saracens in Early Italian Chivalric Literature", in *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*, a cura di Hans-Erich Keller, Kalamazoo (Mich.), Medieval Institute 1987, pp. 203-211.

comporta. La conversione può funzionare seguendo due impulsi: in un primo caso, un personaggio saraceno risulta tanto gradito al pubblico per le sue doti positive da sollecitare la sua conversione all'autore (o al rifacitore), o anche, in un secondo modo, la già iniziale predestinazione del personaggio alla conversione lo fa percepire di fatto come cristiano al pubblico sin dalle sue prime apparizioni nel testo. I due impulsi risultano spesso combinati in modo tale da essere indistinguibili. In quanto rappresentazione dell'altro, le donne guerriere e in generale i personaggi femminili vengono spesso caratterizzati dalla fede musulmana, come espressione della loro estraneità rispetto all'eroe maschile cristiano protagonista dell'opera, eppure il loro apprezzamento da parte dell'autore e del pubblico si traduce in un vasto numero di casi nella conversione e integrazione nel campo cristiano.

Mentre abbiamo visto come nell'antichità i personaggi di donne guerriere (specialmente delle Amazzoni) fossero visti attraverso una lente tendenzialmente negativa, durante il Medioevo le incursioni femminili nel mondo militare sono viste con maggiore benevolenza e anzi, in alcuni casi, accettate e incoraggiate. Alla positività di questi personaggi corrisponde quindi la loro appartenenza al campo cristiano, in ragione della loro nascita o della loro conversione, o meglio, poiché si inizia ad ammettere l'idea che una donna guerriera, superati determinati requisiti, possa essere positiva, si dà luogo alla sua conversione al cristianesimo. Siamo di fronte ad una diversificazione religiosa, su base morale, delle donne guerriere: i personaggi positivi apparterranno al campo cristiano, per nascita o conversione, saranno di bell'aspetto e sopravvivranno alla trama, mentre i personaggi di donne guerriere negative resteranno confinate all'armata saracena, saranno di aspetto sgradevole se non mostruoso (gigantesse, orchesse ecc) e troveranno la morte nel corso delle vicende. A conferma però della particolare predilezione del pubblico medievale per personaggi di donne guerriere accettabili, le guerriere cristiane superano di gran lunga gli esempi di donne guerriere negative, e gli episodi che le vedono protagoniste sono generalmente più lunghi di quelli comprendenti gigantesse o altri tipi di combattenti riprovevoli.

Da cosa dipende la positività delle donne guerriere delle *chansons de geste*? All'interno dello schema individuale-collettivo, le donne guerriere cristiane svolgono una funzione in favore della comunità e più specificamente di un suo rappresentante maschile, il marito, l'innamorato o il parente per il quale si battono. Gli uomini sono perfettamente al corrente delle azioni compiute dalle donne e spesso le incoraggiano o ne sono i diretti promotori. Proteggendo la città nei periodi di assenza degli uomini, esse preservano intatto il feudo in vista del ritorno dei suoi capi maschili, difendono la gerarchia feudale e consentono di ripristinare, appena

possibile, lo status quo. Come notato da Kimberlee A. Campbell, gli interventi militari da parte femminile nelle *chansons de geste* sono atti di difesa e non di attacco, azioni conservative e non sovversive dell'ordine sociale[54]. In questo senso, le loro azioni sono perfettamente collegate con l'orizzonte collettivo delle *chansons de geste*. Nello stesso momento, però, l'anomalia delle azioni militari compiute distacca queste donne dal contesto più o meno realistico in cui si trovano, le differenzia dal resto dei personaggi femminili del poema, le isola dando loro un'intonazione comunque fuori dall'ordinario e dunque romanzesca. Inoltre, combattendo per favorire un unico uomo, queste donne agiscono talvolta per segnalarsi agli occhi del destinatario, come effetto di un moto di intraprendenza personale. Non si può dunque negare una componente individualistica nelle azioni delle donne guerriere nelle *chansons de geste*.

Dove Camilla e Pentesilea esercitavano il mestiere delle armi come loro vocazione principale, vita natural durante, le donne che brandiscono armi nelle *chansons de geste*, nella maggior parte dei casi, rispondono ad una necessità estemporanea, nettamente limitata nel tempo da un inizio e da una fine. Esse sono interessate in singoli episodi di combattimento, non in una militanza perpetua. Più che di donne guerriere, infatti, sarebbe più corretto parlare di personaggi femminili che conoscono uno o più episodi guerreschi all'interno di un testo dove la loro funzione principale è solitamente quella di essere le innamorate del protagonista o di un altro personaggio maschile. L'esercizio circoscritto delle armi, piuttosto che la militanza perpetua, è un altro dei motivi che permettono l'apprezzamento positivo di queste figure. La loro partecipazione alla guerra è richiesta solo nel momento del reale bisogno da parte della comunità maschile, non indica l'attiva decisione della donna di votarsi alle armi. Per questo, tali personaggi, dopo l'esercizio guerresco, possono stringere legami coniugali con gli uomini che hanno servito o riprendere le relazioni familiari che già avevano prima di prendere parte ai combattimenti.

---

[54] Vedi Kimberlee A. Campbell, "Fighting back: a survey of patterns of female aggressiveness in the Old French chanson de geste", in *Charlemagne in the North*, Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991, a cura di Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby e Graham A. Runnalls, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch 1993, pp. 241-251. L'azione delle donne nelle *chansons de geste* è difensiva, non attiva ma reattiva: "the incidence of female aggressiveness is primarly defensive in nature" (p. 248). Anche la vendetta, a cui alcune si votano, è un atto di difesa retrospettiva. Servono quindi a mantenere lo *status quo*: "Women do not depart in search of new realms to conquer, rather their efforts would seem to be directed toward manteinance of the status quo" (p. 249). A differenza degli uomini, una loro azione aggressiva non porta vantaggi: "They do not have the option to initiating aggression in order to gain a socio-economic advantage" (p. 250).

L'aiuto apportato all'eroe e l'occasionale partecipazione ai combattimenti rendono queste figure spesso collegate, se non direttamente sovrapponibili, ad uno dei personaggi tipici delle *chansons de geste*, quello della principessa saracena che, innamorata del protagonista cristiano, lo libera dalla prigione andando contro i dettami paterni ed è ricompensata del suo sostegno alla causa cristiana con la conversione e il matrimonio. In un rilevante numero di casi, i personaggi di donne occasionalmente combattenti e di principesse saracene coincidono. La principessa, per aiutare il cavaliere di cui è innamorata, non esista a impugnare le armi per liberarlo, talvolta uccidendo i carcerieri di sua mano, o combatte a favore dei cristiani contro la sua stessa famiglia di origine. Il tradimento nei confronti del padre saraceno non è ovviamente biasimato, in quanto distanzia l'eroina dalla sua origine deplorevole e la inserisce tra i partigiani del cristianesimo già prima che la conversione suggelli il passaggio di campo. La nascita saracena della principessa giustifica peraltro il suo ricorso alle armi, rendendo accettabile quello che invece per una principessa cristiana sarebbe stato visto con maggior sospetto: una saracena invece testimonia la sua reale volontà anti-pagana combattendo attivamente contro i suoi familiari saraceni per favorire l'eroe cristiano. La partecipazione attiva alla guerra diventa così in un certo senso una delle prove che l'eroina deve superare per poter essere ammessa all'interno della comunità cristiana. Tale esercizio guerresco si conclude quindi quando la principessa, avendo contribuito ad assicurare la vittoria alla parte cristiana, può sposare il cavaliere ed uscire di scena.

I singoli casi personaggi di donne occasionalmente guerriere che andremo ad analizzare offrono poi combinazioni più complesse dello schema generale fornito in precedenza.

Il primo esempio, forse il più antico, di donna guerriera occasionale in una *chanson de geste* è quello di Orable-Guibourc, moglie di Guillaume d'Orange. Guibourc compare nei principali testi del ciclo di Guillaume: la *Prise d'Orange*, la *Chanson de Guillaume*, l'*Aliscans*, il *Moniage Rainouart*, il *Folque de Candie*. La complicatissima datazione di questi poemi rende difficile stabilire in quale testo sia comparsa per la prima volta la figura della compagna di Guillaume. La *Prise d'Orange*, la *Chanson de Guillaume* e l'*Aliscans* ci restano in versioni compilate intorno agli ultimi decenni del XII secolo, ma le versioni originali potrebbero risalire alla metà del XII secolo, forse anche agli anni '40 del 1100. Se il personaggio di Guibourc fosse stato presente a partire dalle prime versioni orali dei poemi, esso potrebbe precedere cronologicamente la Camille dell'*Énéas*, e dunque Guibourc potrebbe essere la prima donna a cingere armi nell'epica francese. D'altro canto, la figura di Guibourc potrebbe essere stata introdotta o ampliata in seguito alla diffusione dei *romans d'antiquité*, e gli

episodi in cui cinge le armi elaborati solo dopo l'apprezzamento incontrato tra il pubblico dalle figure romanzesche di donne guerriere. Rapporti intertestuali non si verificavano poi soltanto tra generi differenti. Le *chansons de geste* esercitavano la loro influenza l'una sull'altra, e possiamo quindi immaginare come il personaggio di Guibourc, dopo la sua introduzione in una specifica canzone, sia rapidamente passato negli altri testi del ciclo.

Come negli altri cicli epici medievali, anche in quello di Guillaume si presume la maggiore antichità dei testi centrali (*Prise*, *Chanson de Guillaume*, *Aliscans*), in cui figurano gli atti principali compiuti dal protagonista (la conquista e la difesa di Orange dai pagani), attorno al quale si vennero ad aggiungere *prequel*, col racconto delle prime avventure dell'eroe, e *sequel*, con la sua vecchiaia e, spesso, la monacazione. Gli eroi di spicco – e Guillaume è uno di questi – ricevevano, oltre ad una o più canzoni che celebravano le imprese della maturità, un apparato di *Enfances* e di *Moniages*, di fattura successiva, con cui veniva esplorata la loro intera carriera. Gli elementi centrali del racconto potevano figurare in più di una canzone, venendo così cantati in differenti versioni più o meno combacianti. La *Chanson de Guillaume* e l'*Aliscans* raccontano così, in modi diversi, la medesima battaglia, e derivano forse da un unico poema perduto. Anche i testi centrali, seppur precedenti cronologicamente, mostrano di conoscere elementi della storia che saranno poi sviluppati nei testi periferici delle *Enfances* e *Moniages*. Il passato dei protagonisti era quindi conosciuto a grandi linee anche all'epoca della composizione dei testi anteriori.

La biografia poetica di Guillaume d'Orange si ispira a diversi personaggi storici con questo nome, e specialmente a Guglielmo di Tolosa. Figlio del conte franco Teodorico e di Alda, figlia di Carlo Martello, Guglielmo di Tolosa dovette affrontare intorno al 793 un'incursione saracena che aveva devastato Narbonne e che si dirigeva verso Carcassonne. Dopo un combattimento sulle rive del fiume Orbiel, Guglielmo dovette battere in ritirata, ma i saraceni avevano subito tante perdite che si ritirarono anch'essi. Nel 803, poi, Guglielmo partecipò all'assedio di Barcellona. In seguito fondò l'abbazia di Gellone, che si preoccupò di diffondere la storia dell'illustre fondatore. Intorno al 1122 un monaco di Gellone scrisse la *Vita Sancti Wilhelmi*, in cui si narra di come Guillaume toglie Orange a Tibaut e resiste tenacemente nella città.

In risposta ad una domanda di Alfred Jeanroy, che si chiedeva se fosse possibile rintracciare un'eroina reale dietro all'eroismo leggendario di Guibourc, Joseph Bédier postulava che la rappresentazione letteraria di Guibourc derivasse dalla reale figura storica della seconda

moglie di Guglielmo di Tolosa, chiamata appunto Guibourc o meglio Withburgis, sorella del sassone Witichin, padre di Eudes, conte d'Orléans, forse pagana di nascita:

> "Tout ce que nous savons de Guibourc, c'est qu'elle a donné à son mari six enfants au moins, peut-être neuf: il semble peu probable qu'elle ait, par surcroït, trouvé le temps de devenir une «héroïne». Il faut choisir pourtant entre ces deux partis: ou bien la vraie Guibourc aura été dans la realité une sorte de Bradamante et aura mérité par là d'être chantée, de son vivant même, par des scaldes, – ou bien il faut se résigner à une explication plus prosaïque: les jongleurs du XIIe siècle savent son nom pour s'être reinseignés auprès des moines de Gellone."[55]

Secondo la cronologia interna del ciclo di Guillaume, Guibourc viene introdotta nella *Prise d'Orange* con il nome di Orable, principessa saracena figlia dell'emiro Desramé (o Deramé), come specificheranno i testi più recenti del ciclo[56]. Al contrario della principessa saracena più tradizionale, Orable entra in scena già sposata e moglie del pagano Tibaut (o Thiebaut, o Thibaut), signore di Orange. Una delle condizioni fondamentali della donna guerriera classica del tipo Camilla – Pentesilea, la verginità, viene dunque a mancare sin dal primo momento[57]. Alcuni testi menzionano inoltre i figli di Tibaut, anche se si esclude che siano figli di Orable. In alcuni poemi essi sono uccisi da Guillaume,[58] mentre nei *Nerbonesi* di Andrea da Barberino è Orable stessa a gettare dal balcone il figliastro.

Ancora prima di diventare soggetto agente, Orable è oggetto dell'attenzione e del desiderio altrui sulla base della sua fama. Nella *Prise d'Orange*[59], uno dei tanti nipoti di Guillaume, Guillebert, fuggito da Orange dov'era prigioniero, si rifugia presso lo zio a Nîmes e gli riferisce della potenza di Orange, difesa, in assenza del re Tibaut, da suo figlio Aragon, e della bellezza di Orable:

> Et dame Orable, une roïne gente,
> Il n'a si bele desi en Orïente,

---

[55] Joseph Bédier, *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion 1926, vol. I, pp. 140-141.
[56] Vedi Donald McMillan, "Orable, fille de Desramé", in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux-Duculot 1969, II tomo, pp. 829-54. La *Prise d'Orange*, l'*Aliscans* e la *Chanson de Guillaume* evitano di rendere esplicita questa discendenza per insistere invece sull'affinità tra Orable-Guibourc e i cristiani.
[57] In alcuni rifacimenti successivi, Orable riesce a conservare la sua verginità – destinata a Guillaume – rendendo impotente Thibaut la prima notte di nozze grazie ad un'erba magica; vedi François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose*, Paris, Champion 1979, p. 325 e 344-5.
[58] *Moniage Guillaume II*, vv. 3065-71, *Aliscans* 1050, *Folque de Candie* 723-4, 9474-82.

Bel a le cors, eschevie est et gente,
Blanche la char comme la flor en l'ente.
Dex! mar i fu ses cors et sa jovente,
Quant Dex ne croit, le pere omnipotente! (202-7)[60]

Staccata dagli altri saraceni per via della sua bellezza e gentilezza, Orable fa al contempo tutt'uno con la città di cui è signora e bottino. L'identificazione tra Orable e Orange, rafforzata dall'allitterazione dei due nomi, è pressoché totale: alla potenza della seconda corrisponde la bellezza della prima, alla conquista della città fa seguito quella della donna. La donna e la città, entrambe oggetti da conquistare, si rappresentano a vicenda in una corrispondenza speculare: Orable è Orange, Orange è Orable. L'idea di impossessarsi insieme della donna e della fortezza accende una doppia, uguale brama in Guillaume ("ja ne quier mes lances n'escu porter / se ge nen ai la dame et la cité", 265-6). Il cavaliere si traveste dunque da saraceno e, con pochi compagni, si fa ammettere alla presenza di Aragon. Costui dichiara a Guillaume il proprio odio per la matrigna (lassa XX, vv. 631-34), prefigurando così, ancora prima del suo ingresso in scena, la veritiera appartenenza di Orable al campo cristiano.

Orable è sì la sposa di Tibaut, ma questi, in una singolarità della *Prise d'Orange*, è assente dall'azione per quasi tutta la lunghezza del poema e non interagisce mai con la moglie, favorendo dunque la conquista della città e della dama. Di fatto, pur essendo formalmente sposata, è come se Orable non lo fosse e si presentasse sin dal primo momento, staccata dai legami familiari, orientata verso Guillaume. Professandosi già innamorata del cavaliere dal naso mozzo, Orable gli dona delle armi e una spada appartenuta al marito, investendolo quindi delle caratteristiche virili negate a Tibaut e rendendolo suo campione al posto di quest'ultimo. Il dono dell'armatura da parte di una donna è una tipica scena dell'epica e del romanzo medievali, comprovando lo status dell'uomo a cui vengono assegnate tali prerogative guerresche. L'azione di Orable non si limita comunque a questo incoraggiamento ideale e passivo, ma assume la forma di un intervento attivo a favore del futuro marito. Quando Guillaume e i suoi sono riconosciuti e presi prigionieri, Orable riesce a liberarli e prende altre iniziative legate al conflitto in atto, facendo in modo che Guillebert esca dalla città per chiedere soccorsi. Come punizione per il suo tradimento, Orable viene fatta gettare in

---

[59] La *Prise d'Orange* (fine XII sec.) ha poi conosciuto una versione in prosa (*roman en prose*) nel XV sec., nonché un adattamento italiano nei *Nerbonesi* di Andrea da Barberino (1410 ca.).
[60] Si cita da *La prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XIIe siècle*, éditée d'après la rédaction AB avec introduction, notes et glossaire par Claude Régnier, Paris, Klincksieck 1967. Similari descrizioni di Orable seguono ai vv. 252-61 e 275-82.

prigione da Aragon. L'eroina sostiene così una prova come segno di devozione alla causa dei cristiani, e ne viene ricompensata. Con l'aiuto del fratello Bernart, Guillaume riesce a liberare al contempo Orange e Orable, conquistando così donna e città. Con il battesimo Orable, da donna identificata fin nel nome con Orange, diventa Guibourc, sottolineando con la traslazione di allitterazione il passaggio al clan di Guillaume. Se *Ora*nge è equivalente a *Ora*ble, quando Orable diventa Guibourc per essere compagna di Guillaume, per la proprietà transitiva la città di Orange viene ora ad identificarsi con *Gui*llaume (pari a *Gui*bourc).

La redazione D della *Prise d'Orange* (Paris BN, fr. 1448, incompleto, lungo 1617 vv.), trasmessaci in una forma più approssimativa ma probabilmente anteriore alla redazione AB usata come standard, conserva un carattere più marziale e violento.[61] Orable vi manifesta attitudini maggiormente guerresche: dopo che Guillaume e nipote si sono fatti liberare dalla prigione con un trucco, fingendo di litigare, Orable offre al campione cristiano trenta damigelle di alto lignaggio perché partecipino alla difesa del castello. Guillaume approva, e Orable fa armare le *pucelles* promettendo a ciascuna un matrimonio con un cristiano alla fine del conflitto. Spronate da questa prospettiva nuziale, le donne difendono gli spalti lanciando pietre sugli assalitori saraceni:

> Inellement se corrent adouber,
> vestent haubers, lacent hiame jemés,
> çaignent espees a lor senestre les,
> a lors cos pandent les fors escus bouclés,
> et en lors poins les rois tranchans espiés.
> Dex! c'or no seit Guillelmes l'au cor neis!
> Grant joie en eust Guillelmes au cor neis.
> Vont as fenestres por lancer et rüer,
> Rüent lor roches, ses pieres et ces pels,
> Que les abatent es biés et es fossés. (1352-61)[62]

Quando Bertrand arriva in soccorso di Guillaume ed entrano insieme a Gloriette, la fortezza interna di Orange, da un passaggio sotterraneo, Orable uccide di sua mano il portiere e apre la

---

[61] Nella versione C, in cui si accentua l'atmosfera cortese, uno degli alleati di Guillaume, Guielin, propone ripetutamente di corteggiare le dame di Gloriette (lasse XXX, XXX-XXXIV). Orable racconta di aver avuto una visione e promette di convertirsi, quindi arma Guillaume (XXVI), Guielin e Guillebert (XXVII). Alla fine Orable sposa Guillaume e Guielin Juette, una delle dame di Orable (LXXIV).

[62] Si cita dal manoscritto D de *La Prise d'Orange*, in Claude Régnier, *Les rédactions en vers de La Prise d'Orange*, Paris, Kliencksieck 1966.

porta ai francesi. Un solo emistichio basta a descrivere l'uccisione del portiere: "La gentis dame ne s'i volt arrester, / vint a la porte, s'a lou portier tüé, / inellement la porte a defermé" (1509-11). Nel momento stesso in cui introduce e presenta questo atto, l'attenzione del poeta evita di soffermarsi troppo su un simile gesto cruento, ottenendo al contempo di far scivolare quasi inavvertitamente l'uccisione dalla coscienza dell'uditorio, abituato invece a sentir ripetere varie volte i particolari di un'azione, e di conservare quell'andamento veloce necessario per descrivere la fretta della fuga.

L'utilizzo delle armi da parte di Orable va oltre il periodo in cui è ancora la dama saracena di Orange. Nelle canzoni che la vedono ormai nel ruolo di moglie di Guillaume, Guibourc continua a difendere, in assenza del marito, la città con cui è tanto identificata. Di fatto, l'episodio guerresco che la vede partecipe nella versione D della *Prise d'Orange* potrebbe derivare, per calco e adattamento, da uno dei testi che trattano punti più avanzati della carriera di Guillaume, come l'*Aliscans* o la *Chanson de Guillaume*[63]. La difesa della città effettuata da una castellana convertita al cristianesimo potrebbe essere quindi stata adattata al passato saraceno della stessa.

Guibourc è, in effetti, l'ineliminabile controparte di Guillaume, occupando la metà delle lasse dell'*Aliscans* o della *Chanson de Guillaume*. Laddove Guillaume è il conte *au vis fier* (*Aliscans* 1930, 2722, 2854, 3412), Guibourc è la *comtesse au vis fier* (4653, 4927). È una dama feudale dal comportamento irreprensibile, che agisce in funzione del marito e del castello. L'amore coniugale che la lega a Guillaume è presentato in modo sentito e affettuoso[64]. Guibourc è la moglie, l'amica e la consigliera dell'eroe, il suo sostegno nei momenti di sconforto, la sua alleata, l'anima del castello di cui sorveglia il corretto funzionamento. All'interno della generale, totale identificazione di Guibourc con l'ideale della signora feudale[65], l'attiva difesa di Orange con le armi è solo uno dei modi in cui la

---

[63] Il curatore della *Prise d'Orange*, Claude Régnier, ammette che l'episodio in cui le donne si armano potrebbe essere una reminiscenza di *Aliscans*, di cui il menestrello autore di D conosceva il testo "originale" a memoria. Vedi *Les rédactions en vers de La Prise d'Orange*, cit., p. 84.

[64] Abbondano riferimenti ai baci e agli abbracci che i coniugi si scambiano: vedi *Aliscans*, versi 2363-4, 2388-9, 2406, 2443, 4248-51, 4376, 4890.

[65] Il comportamento irreprensibile di Guibourc è da mettere in parallelo con quello, altamente criticato, di Blanchefleur, sorella di Guillaume e moglie del re Luigi. La collera di Guillaume, arrivato ad insultare pesantemente la sorella, è placata dalla dolce Aalis, figlia di Luigi e Blanchefleur (cfr. *Chanson de Guillaume* 2590-2635). Jeanne Wathelet-Willem propone che gli insulti di Guillaume alla regina possano riferirsi alle voci contro Eleonora di Aquitania ad Antiochia, moglie di un altro re Luigi. La composizione della *Chanson de Guillaume* (e di conseguenza, dell'*Aliscans*) potrebbe quindi situarsi tra il 1148-49, data della crociata, e il 1152, quando, col concilio di Beaugency, Eleonora sposò Enrico Plantageneto. Vedi *Recherches sur la Chanson de Guillaume. Études accompagnées d'une édition*, I tome, Paris, Les Belles Lettres 1975, p. 653.

donna manifesta la proprio incondizionata adesione alla causa di Guillaume. La concordia tra moglie e marito[66] permette a Guibourc di intervenire in più modi ai problemi politico-militari di Guillaume. Nella *Chanson de Guillaume* (vv. 2210-2328) e nell'*Aliscans* (lasse XLVII-XLVIII), Guibourc risveglia il coraggio di Guillaume non ammettendolo all'interno della città prima che il cavaliere abbia liberato un gruppo di prigionieri dalle grinfie dei Saraceni. Braccato dai nemici, dopo aver visto la propria armata sconfitta e annientata, Guillaume non ottiene da Guibourc il permesso di rientrare a Orange se non prima di aver dimostrato ancora una volta la propria sottomissione alla causa cristiana e il proprio diritto su Orange e su di lei.

Nell'*Aliscans*, le azioni benefiche di Guibourc comprendono il consiglio al marito di chiedere l'aiuto al re Luigi (2999-2316), il riconoscimento del buon gigante Renoart quale suo fratello e il dono, che ella gli fa, di una spada appartenuta a Tibaut, l'arma che in definitiva consentirà la vittoria. Ella ricompone, infine, i dissapori tra Guillaume e Renoart rendendo possibile la conversione del fratello. Lungi dall'essere un segno di ribellione o di opposizione all'universo maschile in quanto tale (come era nel caso delle Amazzoni), è appunto la corrispondenza tra Guibourc e il mondo maschile *giusto* (quello cristiano e feudale rappresentato da Guillaume) che la spinge ad indossare le armi per difenderne gli interessi. Ancora più importante dell'effettivo coinvolgimento negli scontri, è l'offerta della propria vita e delle sia pur deboli forze femminili alla causa del marito a sancire l'esemplarità del comportamento di Guibourc. Pur approvando il consiglio della moglie, Guillaume è restio a partire per Parigi lasciando Guibourc sola ed indifesa ad Orange; la dama lo assicura che, se sarà necessario, non esiterà a cingere le armi per difendere il feudo insieme alle altre dame:

> «Sire Guillelmes», dist Guiborc en plorant,
> «car i alez par le vostre commant,
> je remaindré en Orenge la grant
> avec les dames, dont il a ceenz tant.
> Chascune avra son hauberc jazerant,
> Et en son chief un vert elme luisant,
> Et au costé avra ceint son bon brant,
> Au col l'escu, el poing l'espié tranchant;

---

[66] Guillaume sente la mancanza di Guibourc (vv. 815-6, 863-5, 1134, 1189, 1944-7, 2471, 2474, 2865) e invoca il suo nome (vv. 660, 815, 999). Guibourc è presente nelle preghiere di Guillaume ai vv. 499-501, 567, 617-8, 863-8, 974-5, 1190-1, 2915, 2923, 2934.
Anche altri personaggi pensano a Guibourc: Vivien pensa a lei prima di morire (vv. 134, 999) e Renoart la ricorda ai vv. 5097-99, 6054, 6980, 7596-604, 7789-91.

Si sont çaienz chevaliers ne sai quant
Que recousistes a la gent mescreant.
Desor ces murs monteront la devant,
Bien deffendront se Turs vont assaillant.
Je iere armee a loi de combatant
D'auberc et d'elme et d'espee tranchant.
Par cel apostre que quierent peneant,
N'i a paien, Sarrazin ne Perssant,
Se je l'ateing d'une pierre en ruant,
Ne le conviegne cheoir de l'auferrant.»
Ot le Guillelmes, Guiborc vet embraçant.
Par grant pitié se vont entrebesant,
Li uns por l'autre vet de dolor plorant. (2345-65)[67]

Che a difesa di Orange siano rimaste soltanto le donne, costrette ad abbandonare le loro faccende quotidiane per armarsi, sarà poi uno degli argomenti impiegati da Guillaume per dimostrare la condizione di estremo bisogno in cui versa la città e ottenere aiuti dal re Luigi (2642-43). L'innaturalità del coinvolgimento femminile alla guerra è il risultato dello stato di disastro del feudo, privato di quelli che sono i suoi difensori naturali, primo di tutti Vivien, morto nella tremenda battaglia che dà il titolo al poema. Il protagonista maschile si fa carico di spiegare che la militanza femminile non risponde ad una volontà trasgressiva, ma è invece uno degli effetti della calamità della guerra, che sarebbe stato volentieri evitato in condizioni migliori.

Davanti all'accoglienza fredda fatta dal re Luigi e dalla regina Blancheflor alle richieste di Guillaume, persino la madre dell'eroe, dama Hermengart, si sente in dovere di offrire al figlio non solo il suo tesoro, ma anche il proprio braccio, per quanto, nell'atto pratico, si limiterà a consegnargli delle truppe. Moglie e madre dell'eroe aderiscono talmente alla sua causa da offrirgli le loro deboli forze per aiutarlo, convinte che Dio, riconosciuta la giustezza dei loro atti, donerà loro la vittoria.

«Et je meïsme i seré chevauchant,
L'auberc vestu, lacié l'iaume luisant,
L'escu au col et au costé le brant.
Por ce se j'ai le poil chenu et blanc,

S'ai je le cuer hardi et combatant;
Si aideré, se Deu plest, mon enfant,
Puis que seré armee en l'auferrant,
N'incontrerrai Sarrazin si vaillant
Que je ne fiere de mon acier tranchant.
Mar i entrerent li Turc ne li Persant.» (3105-14)

Al contrario di quella di Hermengart, la profferta di Guibourc trova invece applicazione. Proprio mentre Guillaume e Renoart cavalcano verso Orange per spezzare l'assedio, Guibourc è sugli spalti a respingere l'assalto dei saraceni, gettando pietre insieme alle altre dame:

Au grant paleis de la sale pavee
Dame Guiborc ot la broigne endossee,
L'elme lacié, si ot ceinte l'espee;
Onc n'i ot dame ne fust cel jor armee
Sus as fenestres de la grant tor quarree.
Li chevalier ont la porte gardee;
L'assaut fu grant et ruiste la mellee;
Les dames ont mainte pierre jetee,
Meint Sarrazin ont la teste quassee,
Qui gisent mort, senglant, gole baee. (4140-49)

Il breve episodio guerresco, a cui l'arrivo di Guillaume pone immediatamente fine, non trasforma Guibourc in un'amazzone assetata di sangue. Il coraggio dimostrato sugli spalti non le impedisce di spaventarsi alla vista dell'esercito di Guillaume, che scambia per truppe saracene, e di svenire al pensiero delle torture che la aspettano una volta caduta in mani pagane. La sua natura femminile non viene insomma alterata dal solitario episodio dell'esercizio di una funzione di difesa militare.

L'appartenenza cristiana di Guibourc le consente di essere bella, ammirabile, e di sopravvivere all'intreccio. Una donna guerriera saracena non suscettibile di conversione, invece, non può essere rivestita di simili caratteristiche positive. Nell'*Aliscans*, alla bella (e, in definitiva, vincente) Guibourc si oppone la pagana Flohart, in cui la sconvenienza morale (è saracena) si trasforma in repellenza fisica (è brutta e gigantessa), segnata soprattutto dal fiato mefitico con cui appesta il campo cristiano. Anche Flohart agisce per difesa, per vendicare la

[67] L'*Aliscans* si cita nell'edizione in due volumi a cura di Claude Régnier, Paris, Champion 1990.

morte del fratello Grishart, ucciso da Renoart: ma il binomio bruttezza-idolatria ha un peso maggiore della sua fedeltà familiare, tanto più se esercitata a favore di un pagano e non di un cristiano, e la condanna alla sconfitta. Renoart la punta e la copre di insulti allusivi a sfondo sessuale, lontana eco di quelli di Tarconte:

> Et Renoart i vint a l'encontree,
> Si li escrie: «Pute vielle desvee,
> Quex vis deables vos ont d'enfer gitee?
> De quex maufez fustes vos engendree?
> Puis que vos estes reïne coronee,
> Deüssiez estre en vo chambre pavee
> A un malfé qui vos eüst amee.
> Por de besanz plaine mine comblee
> Ne vos voudroie avoir despucelee.» (6733-41)

I due giganti vengono alle mani: Renoart taglia in due la falce che Flohart usava come arma, la gigantessa risponde facendogli saltare due denti con un pugno e addentandogli la ventaglia "com ce fust formagie" (6769). Alla fine, rivolta una preghiera alla Vergine, a san Leonardo e a san Giuliano, Renoart la uccide con grande soddisfazione dei cristiani. Dio si mostra dunque contrario all'applicazione di una militanza anticristiana della gigantessa.

Nella *Chanson de Guillaume*, che descrive con ampiezza quella stessa battaglia di Aliscans da cui prende avvio il poema omonimo, Guibourc presenta il medesimo carattere saggio e accorto[68]. La sua equivalenza con Guillaume è resa chiara sin dalla prima apparizione della coppia: entrambi, affacciati ad una finestra, vedono arrivare il messo Girart e ricevono insieme la notizia della disfatta di Aliscans. Guibourc si mette poi nella stessa posizione di Guillaume quando apre personalmente il portone al marito che ritorna senza scorta[69]. Anche senza partecipare direttamente ai combattimenti, esercita una notevole influenza

---

[68] La *Chanson de Guillaume* è stata scoperta solo agli inizi del '900. È composta di due parti dal tono diverso: la prima parte (G_1) descrive la battaglia di Aliscans e la morte di Vivien, la seconda (G_2) ripercorre la vendetta perseguita da Guillaume e da Renoart sui saraceni. La *Chanson de Guillaume* potrebbe derivare dall'unione di due canzoni diverse, la prima su Vivien (da mettere in relazione con la *Chevalerie Vivien*), la seconda simile alla trama dell'*Aliscans*. I rapporti tra l'*Aliscans* e G_2 sono stati oggetto di varie teorie: secondo Paul Meyer, Hermann Suchier, Arthur Klapötke e Joseph Bédier è venuta prima G_2, secondo Carl Appel, Philippe-Auguste Becker prima l'*Aliscans*. Un terzo gruppo di critici (Maurice Wilmotte, Jean Frappier, Jean Rychner) ha proposto una derivazione da un modello comune Y di cui G_2 è versione leggermente ridotta e *Aliscans* molto amplificata. L'*Aliscans* è peraltro la *chanson de geste* di cui abbiamo il maggior numero manoscritti, mentre la *Chanson de Guillaume* sparì presto dalla circolazione. Vedi Jeanne Wathelet-Willem, *Recherches sur la Chanson de Guillaume*, cit., pp. 483-495.

[69] Vedi Jeanne Wathelet-Willem, *Recherches sur la Chanson de Guillaume*, cit., p. 330, nota 249.

sull'andamento della guerra. Mentre Guillaume è andato a portare soccorso al prode Vivien, Guibourc mette insieme un'armata di trentamila uomini e offre un banchetto ai suoi comandanti (lassa XCVI). Quando Guillaume, temporaneamente sconfitto, ritorna a Orange ed è preso dallo sconforto al pensiero che, a partire da quel momento, Guibourc non sarà più la moglie di un uomo invitto, ella cerca di fargli forza annunciandogli l'arrivo di truppe fresche. Per non permettere che cali il morale delle truppe, l'eroina annuncia pubblicamente che Guillaume, dopo aver ucciso Deramé, è tornato vincitore, poi incita gli uomini alla battaglia.[70] Consola tre volte Guillaume (ai vv. 1030, 1319 e 2387-2436), consigliandogli, come in *Aliscans*, di chiedere l'aiuto del re Luigi. Ella si fa inoltre promotrice della partecipazione alla guerra di Rainouart, cui dona la spada, e del giovanissimo Gui, cui regala il proprio palafreno: il ragazzo sarà per lo zio Guillaume un fondamentale sostegno, e il cavallo servirà poi da cavalcatura allo stesso Guillaume.

Anche se in un altro poema del ciclo, il *Moniage Rainouart*, il ruolo di Guibourc è meno pronunciato che altrove,[71] il personaggio continua a partecipare alla vita militare del marito: alla dama spetta il compito di armare gli eroi (2193-97) e di disarmarli al loro rientro (1524-26). L'armamento comporta spesso un momento di tenerezza tra i coniugi: Guibourc, dopo aver slacciato l'elmo a Guillaume, lo bacia (1524-26; 1575). Il suo atteggiamento varia appropriatamente dal coraggio al ritegno, se non al timore femminile: sicura di essere dalla parte del giusto, Guibourc esorta gli uomini di Orange a cingere le armi contro l'assediante Maillefer:

> Mout par fu grans l'estor et la meslee;
> Marefers a sa perce amont levee.
> Guiborc le voit de la grant tor quaree,
> De Glorïete, ou ele estoit montee.
> A haute vois est la dame escriee:
> «Baron, as armes, sans nule demoree!
> Secourés moi Guillaume en cele pree
> Vers cel dïable ou ja n'avra duree!

---

[70] "Elle joue de sang-froid, pour la cause sainte, une comédie de la joie et de l'ésperance, en mentant superbement aux barons en train de festoyer dans la salle; scène colorée où le thème de la ruse féminine, si complaisamment traité au Moyen Âge, est transposé dans un registre épique, à la gloire de l'héroïne". Jean Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, I. La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur 1955, p. 178.

[71] Come nota il curatore Gerald A. Bertin nella sua introduzione a *Le Moniage Rainouart I, publié d'après les manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne*, Paris, Picard 1973, pp. xliii-xliv. Si cita da questa edizione.

Se jou le pert, jamais n'iere honoree.»
Et cil si font, la cose est bien hastee:
As armes ceurent, la porte est desfremee,
Et no gent fierent sour aus de randonee. (1491-1502, lassa LXVIII)

In assenza di Guillaume, non esita, di fronte al pericolo, a munirsi di un elmo e a salire sulle mura di Orange intenzionata a difenderla personalmente con le sue dame. Il provvidenziale arrivo di Guillaume e di Rainouart, però, evita un suo diretto coinvolgimento negli scontri e viene salutato con sollievo, rinnovando l'invito alle truppe a battersi per il loro signore:

Dame Guibors ot lacié l'elme cler
Aveuc les dames, qui mout font a loer;
La veïssiés mout asprement jeter.
Et mout commencent Guillaume a regreter,
Maudient l'eure que tant puet demorer.
Et Mairefer lor vint devant ester,
Com hom plains d'ire comencha a jurer
Par Mahomet, que il doit aorer,
Guiborc fera a cevaus traïner,
Que raenchon nel porroit destorner.
Ains que soit prise, jou vos di sans fauser,
Li couvendra tel bataille endurer
Que en son sanc porra ses mains laver.
Guibors s'apoie par dalés un piler,
Garda a destre, si a veü errer
Dant Rainuars et Guillaume le ber;
Sel reconnut a son tinel lever
Et dant Guillaume au lioncel d'or cler.
Quant l'ot veü, si commence a crïer:
«Bon soudoier, or povés esgarder!
Jou voi Guillaume, que Dex puist onorer;
O lui amaine Rainuart au tinel.
Or tost! As armes! Il vos couvient haster!
Se le Turc le voient, que Dex puist craventer,
Au mien espoir ne porroient durer!» (1951-75)

È proprio il fatto di essere arrivati all'estrema risorsa della città, l'intervento delle donne, a sollecitare e a rendere indispensabile il presto ritorno di Guillaume e ad assicurare così la protezione della fortezza. Se le insufficienti forze femminili non sono in grado di difendere adeguatamente Orange – Guibourc e le sue dame sono sprovviste di armi efficati, di un'armatura completa, di sufficiente esercizio fisico – la loro volontà di sacrificio basta quantomeno a richiamare quelli che sono di diritto i difensori della città, gli uomini. Il coraggio femminile può ringagliardire quello dell'uomo anche nella sua assenza. Audace in assenza di Guillaume, accanto al suo uomo Guibourc si mostra timorosa e preoccupata: cerca di trattenerlo dal duellare col gigantesco Maillefer (1310-20), e anche in occasione di una seconda spedizione contro il nemico gli chiede di restare a Orange (1556-59). L'effetto, ovviamente, è l'opposto di quanto ostensivamente sperato da Guibourc: il timore della dama spinge l'eroe a manifestare tutto il proprio coraggio e ad accettare, in entrambi i casi, la sfida da cui Guibourc vorrebbe trattenerlo. Sia che Guibourc appoggi esplicitamente la guerra, come quando invita Guillaume a decapitare tutti i saraceni (2690-94), o quando gli consegna il suo tesoro per finanziare il conflitto (5286-5300), sia che mostri apprensione per la sorte del marito, le sue azioni risultano sempre essere un profitto per Guillaume. Nel proprio ambito, la dama compie il suo dovere al pari dell'eroe.

Un'altra principessa saracena pronta a prendere le armi in sostegno del suo amore è Floripes, protagonista femminile del *Fierabras*. Giovane e bellissima secondo copione, Floripes è, al contrario di Orable-Guibourc, nubile e vergine all'inizio delle vicende.[72] Innamoratasi di Guy de Bourgoigne, Floripes lo libera insieme ai suoi compagni Orlando e Ulivieri e, manifestando sin dai primi tempi l'intenzione di farsi cristiana, spende tutte le sue energie per favorire i francesi opponendosi tenacemente a suo padre, l'emiro Ballan. L'amore per il cavaliere cristiano è più forte dell'obbedienza filiale: in una scena, davanti a Ballan che, avendola vista baciare Guy, le dà della prostituta, Floripes reagisce prendendo un bastone e minacciando il genitore[73]. Quando Ballan pone l'assedio alla città di Egremore, dove si sono

---

[72] In un episodio del romanzo, un mago, Torquin de Grinollée, agli ordini dell'emiro Ballan, per impadronirsi della cintura incantata di Floripes, che non fa sentire la fame a chi la guarda, cerca di abusare di lei. Le urla della ragazza fanno accorrere Guy che uccide il mago e lo precipita in mare con tutta la cintura, con dolore di Floripes (1082-1164).

[73] Si cita dal *Fierabras anonimo in prosa (Parigi, B.N. mss. 2172, 4969)*, a cura di Maria Carla Marinoni, Milano, Cisalpino - Goliardica 1979, righe 2282-2292, corrispondenti alle righe 2634-2647 dell'edizione di Jean Miquet, *Fierabras, roman en prose de la fin du XIVe siècle, publié d'après les manuscrits Fonds français 4969 et 2172 de la Bibliothèque Nationale à Paris*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa 1983. Le

rinchiusi i cristiani, Floripes e le sue damigelle si armano per difendere gli spalti: “Et nous Franczois s’abillierent pour eulx deffendre le melx qu’ilz peurent et Floripes vint a ses damoiselles et les fit toutes armer de haubers et de heaulmez pour ellez deffendre. Et leur dist qu’ilz se deffendissent et, quant a elle, qu’elle se deffendroit jucques a la mort”[74]. Floripes è quindi responsabile di notevoli iniziative strategiche per contrastare l’assedio. La principessa ordina di spegnere il fuoco greco lanciato dagli assedianti con latte di cammella e aceto[75]; incurante delle minacce di Ballan, che minaccia di bruciarla viva, Floripes fa gettare dagli spalti il tesoro di Egremore: per accaparrarsi l’oro, i pagani dimenticano l’assalto[76]. Quando Ballan attacca di nuovo Egremore, Floripes mostra ai francesi le reliquie romane affidatele da suo fratello Fierabras all’inizio dell’opera; portate sugli spalti, le reliquie determinano la vittoria dei cristiani. Alla fine, l’impegno della principessa è giustamente premiato: Floripes ottiene da Carlo Magno di poter sposare Guy dopo essere stata battezzata e gli rende le reliquie[77].

La bella e fiera Floripes trova il suo corrispettivo negativo nella gigantessa Amyote, uccisa da Carlo Magno. Come Flohart nell’*Aliscans*, Amyote è bruttissima e repellente: “Icelle Amyote estoit noyre comme moure et avoit les yeulx grous et rougez, et tant estoit laide et diffiguree que c’estoit merveillez et hideur a voyr”. Dopo che Carlo Magno le ha ucciso il marito Anfetons, temendo per i suoi due figli appena nati, la gigantessa si arma di una falce ed inizia ad assalire i cristiani, uccidendone più di cento. L’imperatore francese, scandalizzato da tale mostruosità, (“«Et comment demourra ainxi ceste pautonnere? Elle a trop vescu»”)[78], la affronta e la uccide di persona, dimostrando con la sua sovrana autorità che non c’è salvezza per le gigantesse saracene all’interno delle *chansons de geste*.

Nello stesso modo in cui la versione AB della *Prise d’Orange* sembra aver subito un ingentilimento rispetto alla versione D, la redazione in prosa del *Fierabras* smussa gli aspetti troppo violenti della versione originale.[79] Il rimaneggiatore ha avuto particolare cura

---

corrispondenze tra le due edizioni verranno indicate usando le iniziali MCM per l’edizione di Maria Carla Marinoni e JM per quella di Jean Miquet.

[74] 1543-1546 MCM = 1750-1755 JM.

[75] 1561-1563 MCM = 1772-1776 JM.

[76] 1574-1580 MCM = 1791-1796 JM.

[77] 2766-2782 MCM = 3186-3203 JM

[78] 2147-2180 MCM = 2479-2519 JM.

[79] La versione poetica è stata pubblicata solo parzialmente da A. Kroeber – G. Servois in *Les anciens poètes de la France*, Paris 1860. Uno dei manoscritti è stato poi pubblicato da L. Brandin in “La *Destruction de Rome* et *Fierabras*”, *Romania* LXIV, 1938, pp. 18 sgg. Il poema della *Destruction de Rome* corrisponde alla prima parte del *Fierabras*.

nell'ingentilire il personaggio di Floripes, che nella versione poetica uccideva di sua mano il carceriere facendogli uscire gli occhi fuori dalle orbite (2091-93), ordinava di gettare da una finestra la sua damigella Morabunde perché, avendo riconosciuto i francesi, aveva minacciato di dire tutto all'emiro (2169-2198) e incitava Carlo Magno ad uccidere suo padre (cfr lasse LII, LV, LXIX, CXXXIX, CXL e CXLI). Questi tratti duri mal disponevano Guy nei suoi confronti, tanto che, nel poema, Orlando doveva imporgli di sposarla. Floripes aveva minacciato di far impiccare Guy se questi non l'avesse sposata (2808-2813).

Tutt'altro tipo di atmosfera ritroviamo in uno dei cicli più foschi delle *chansons de geste*, quello dei Lorenesi[80]. Le prose, a cui ci riferiamo perché derivate dalla versione manoscritta più lunga, sono dominate da un senso di catastrofe inevitabile, in un clima di tragedia che ne aumenta il carattere feudale e arcaico. Non sarebbe scorretto applicare anacronisticamente l'attributo di shakespeariana all'eterna faida tra i due clan dei Bordolesi e dei Lorenesi, legati tra loro da legami parentali. Anche se nell'*Anseys de Metz*, testo conclusivo del ciclo, c'è un momento fantastico-fiabesco con l'intervento del mago Tulis[81], il resto del racconto è solo guerra senza inizio né fine, dove Bordolesi e Lorenesi sono nemici da sempre e senza alcuna possibilità di pacificarsi. Ogni volta che viene stipulata una tregua, questa viene puntualmente infranta. In questo clima così barbaro, arcaico e sanguinoso, la vicenda di Ludie si presenta come connotata da avvisaglie tragiche già in partenza. Il percorso che porta il personaggio femminile a cingere le armi è una lunga sequenza di violenze, fisiche e psicologiche, che intrappolano la donna in una strada senza ritorno. L'insensatezza dei conflitti intestini trova una delle sue maggiori dimostrazioni nella fatale partecipazione armata delle donne agli scontri. Che i cristiani facciano guerra ad altri cristiani, invece che ai saraceni, è un errore la

---

[80] La *Geste des Loherains* comprende cinque poemi, che in ordine narrativo sono: *Hervis de Metz*, *Garin le Loherain*, *Gerbert de Metz*, seguito o da *Anseïs de Metz* o da *Yon ou la Venjance Fremondin*. La *mise en prose* dell'*Anseïs* da cui citiamo (in *La mise en prose de La Geste des Loherains dans le ms. Arsenal 3346*, a cura di Jean-Charles Herbin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes 1995) deriva dalla versione lunga, inedita, leggibile sul ms. S = Paris, BN 4988, lunga circa 25000 vv., e non da quella breve edita da Green (che deriva da N = Arsenal 3143, 14597 vv.). La *mise en prose* di Arsenal 3346 (manoscritto del terzo terzo del XV sec) non contiene *Hervis de Metz*.

[81] L'unico episodio fantastico dell' *Anseïs de Metz* rivela d'altronde la propria distonia con il tono dell'opera. Il mago Tules accetta di aiutare i lorenesi, ma un suo discepolo, Jorés, peraltro innamorato della figlia di Tules, Flore, è imparentato con i bordolesi e per questo prende una pietra magica che protegge da tutti i mali e accorre in difesa di Gironville, dove sono asserragliati i bordolesi. Fa bruciare le macchine dei lorenesi, affondare le loro navi, e incanta l'accampamento avversario costringendo tutti a ballare. Tules getta le macchine incendiate dentro Gironville: la città prende fuoco, ma Jorés interviene con la pietra magica. Poiché non può nulla contro le virtù della pietra. Tules rinuncia alla sua missione e, fatta pace con Jorés, torna insieme a lui al suo paese. Il tentativo dei Lorenesi di farsi aiutare dalla magia si rivela quindi fallimentare.

cui forza destabilizzante porta alla sovversione estrema, quella delle donne combattenti. Sono proprio le folli azioni degli uomini a coinvolgere, nel loro svolgimento, i destini delle donne, rompendo il loro normale decorso domestico e spezzando le loro vite all'altare dell'aberrazione fratricida. Alle donne non spetta infatti occuparsi degli affari della guerra, come ricorda il re Pipino alla regina ("lui dit que ce n'apartenoit mie a damez que d'estre a bataillez", 62.37-63.1). Il coinvolgimento delle donne al conflitto è la prova ultima dello stato deviante in cui si vengono a trovare gli uomini quando combattono tra simili.

In *Gerbert de Metz*, in uno stadio già avanzato della guerra, Ludie viene scelta dal padre Fromont, capo dei Bordolesi, per suggellare un accordo matrimoniale con il lorenese Arnaut, cugino di Gerbert. Il matrimonio è destinato fin dal primo momento ad un esito fatale: esso è "une grant traïson" (60.22), portatrice di sventura per entrambe le case. Una serie di foschi auspici circonda e segue alla celebrazione delle nozze, nonostante i tentativi per contenerne la degenerazione. Il matrimonio stesso non dovrebbe essere che un trucco per il compimento di un delitto: l'intenzione di Fromont è infatti quella attirare Arnaut in una trappola, con la promessa della bellezza di Ludie, e di ucciderlo. Esca del complotto, Ludie, "qui moult belle estoit", riesce in questo caso ad esercitare un ruolo pacificatore e sventa l'attentato salvando la vita al futuro marito. Nonostante questo primo intervento riparatore, un senso di minaccia continua ad avvolgere l'unione tra la bordolese e il lorenese. Alla ripresa dei conflitti tra le due fazioni, si ventila la possibilità dell'interruzione delle nozze, quando un cavaliere codardo consiglia al fratello di Ludie Fremondin, che ha occupato il feudo di Gironville scacciandone Arnaut, di non restituire la sorella al legittimo marito e di sposarla invece a Raymont conte de Sainct Gille, che sarebbe stato un alleato migliore. La lite tra Arnaut e Fremondin si conclude soltanto con l'uccisione di quest'ultimo, avvenimento presago di sventure che chiude il *Gerbert de Metz* e getta una luce sinistra sull'*Anseïs*.

La morte del fratello è la goccia che fa esplodere l'ira di Ludie dopo quindici anni di provocazioni, di lotte e di ripicche tra la famiglia del padre e del fratello e quella del marito, durante i quali ha sempre cercato di mantenere, come si conviene ad una dama, un sentimento di conciliazione (pregando suo fratello di non attaccare Arnaut, "son frere et son compere", 81), nonostante le continue offese e umiliazioni a cui ha dovuto assistere, compresa la scena feroce in cui Fremondin era stato costretto a bere da una coppa ricavata dal cranio di suo padre. Due dei sei figli che ha avuto da Arnaut sono morti nella guerra contro Fremondin. Quando Gerbert, Gerin, Arnaut e Mauvoisin tornano a Bordeaux e riferiscono a Ludie la notizia della morte di Fremondin, Ludie concepisce un odio fatale per Gerbert e si rivolge a

lui come a un nemico. Si scava una profonda frattura tra i due coniugi: mentre Ludie rinfaccia ad Arnaut che, in ricordo di quando gli aveva salvato la vita, non avrebbe dovuto permettere l'uccisione di Fremondin, l'uomo prende le parti del proprio fratello e sottovaluta le minacce della moglie. In seguito a un sogno, Gerin inizia a sospettare di Ludie (è pur sempre una bordolese), ma con sicurezza eccessiva Arnaut lo invita a non preoccuparsi di una donna, e giura di vendicarlo nel caso in cui qualcuno, fosse anche uno dei suoi figli, osasse fargli del male:

> "Arnaut lui dit que de Ludie ne de son courroux n'avoit il garde car mieulx ameroit il l'enfouir toute vive et escorcher ses enfans a ses deux mains que de lui faire guerre ne de lui pourchasser dommage, et bien lui dit que courroux de fame faisoit pou a priser et que toust seroit elle apaisee" (89.10-15)

I tentativi di riconciliazione tra Gerbert e Ludie non valgono a nulla. Da un ulteriore affronto, che ha visto Gerbert afferrare la donna per i capelli pronto a decapitarla, nasce in Ludie la decisione di attuare la vendetta in modo definitivo. Minacciando di diseredarli, Ludie spinge i figli Manesier e Loeÿs a uccidere Gerbert nel sonno, quindi si rifugia a Gironville dove inizia a radunare uomini per la guerra. La faida tra Lorenesi e Bordolesi assume quindi l'aspetto di una faida interna tra moglie e marito, che hanno reciprocamente provocato la morte del fratello dell'altro e tra cui ogni ulteriore tentativo di conciliazione fallisce. Allo scoppiare della guerra, oltre che sul sostegno dei figli, Ludie può contare sulla fedeltà del suo esercito e della popolazione di Bordeaux. La gente della capitale bordolese, in cui Arnaut pone il suo quartier generale, si rifiuta di collaborare contro la sua signora ("a paine ses subgetz vouldroient lui aider contre elle", 92.4-5, concetto ripetuto a 93.27-8: "les gens de la ville ne le vossirent aider contre Ludie"). Duecento cavalieri "lui promirent de vivre et mourir en sa guerre". La fortuna sembra arridere a Ludie, che vince le prime due giornate di combattimenti, fino all'arrivo di Anseïs, figlio di Gerbert.

Una catena di eventi ha messo irrimediabilmente moglie e marito l'una contro l'altro. La fedeltà alla propria casa è più forte di quella acquisita attraverso il matrimonio. Oltre a Ludie, nell'odio di Arnaut sono compresi anche i suoi stessi figli, colpevoli manuali dell'uccisione di Gerbert. Nel corso della prima giornata di combattimenti Arnaut prende prigioniero Loeÿs e lo minaccia di morte, insultando Ludie. Il figlio si pone dalla parte della madre, difendendone il lignaggio, più nobile di quello di Arnaut. Nella terza giornata anche Manesier è fatto prigioniero. Le speranze di Ludie, che vorrebbe effettuare uno scambio di prigionieri,

vengono disattese. Andando contro i consigli di Anseïs, il suo maggiore alleato, Arnaut ordina la morte dei suoi figli, che somministra con le sue mani dopo aver incontrato resistenze da parte dei due boia chiamati per l'occorrenza.

La guerra intestina travolge così ciascuna delle istituzioni più sacre della società umana, il matrimonio, i figli, la religione (nella guerra contro Fromondin vengono più volte violati i conventi; inoltre, Fromondin era un monaco quando è stato ucciso). Di fronte al precipitare degli eventi, Ludie persiste nella propria scelta, ma non senza rimpianti e un certo struggimento interiore. Persegue nella via del sangue, anche se con la coscienza di aver intrapreso la strada sbagliata e di essersi perduta, in quel momento, nell'angolo cieco del torto. In risposta all'uccisione di Manesier e Loeÿs, Ludie fa impiccare il prigioniero che voleva scambiare con loro, Doon figlio di Fokier. La necessità della vendetta non va senza dolore; come tutti gli altri personaggi in questione, Ludie e Doon sono legati da vincoli antecedenti: "Dieu quelle douleur fit Doon quant il vit qu'il faillit qu'il fust pandu! Et auci fit Ludie car fort avoit Doon amé et maints beaux servises lui avoit fait quant elle demouroit o son mari" (97.23-26). Alla fine di una giornata di combattimenti, Ludie si rammarica per il numero dei morti (centoventisettemila, nell'iperbolico conteggio medievale), di cui è causa diretta ("Ludie fasoit le plus grant deul que jamés famme pourroit faire, mieulx amast estre enfouie que pour elle fut mort telle chevalerie […] Dieu quelle douleur elle fit quant elle vit la grant cruauté qui la estoit et pluseurs fois cheut pasmee", 113.1-3 e 6-8), e fa distribuire trenta somme d'oro tra i sopravvissuti. L'atteggiamento di Ludie la fa benvolere dai suoi uomini, che pensano sia un bene servire quella donna, e rifiutano di consegnarla ad Arnaut quando questi giunge ad assediare Gironville.

L'appoggio e la fedeltà dei bordolesi, corroborati dall'atteggiamento apparentemente neutro del prosatore rispetto alle due fazioni, non nascondono la gravissima frattura prodotta da Ludie nell'ordine normale delle cose. Da strumento di creazione di legami interfamiliari grazie al suo ruolo di oggetto di scambio matrimoniale, da garante della concordia tra gli uomini, la donna si trasforma in elemento perturbante che conduce le due famiglie tra cui funge da legame alla distruzione. Se nel *Gerbert de Metz* Ludie poteva salvare la vita al futuro marito Arnaut e implorare grazia per suo fratello Fremondin, nell'*Anseïs* quell'equilibrio si è infranto. La faida tra le sue famiglie ha spinto Ludie fino all'estremo limite della sopportazione. Sono stati certo i conflitti tra gli uomini a provocare l'irreparabile reazione di Ludie; la responsabilità per lo scoppio della catastrofe è in definitiva addossabile alle colpe

congiunte dei Lorenesi e dei Bordolesi, ma Ludie ha nondimeno trasgredito, e quel che vale di più, ne ha coscienza.

Una traccia di pentimento in Arnaut è invece più difficile da trovare, e si esprime non nel dolore per la morte (di sua mano!) dei figli, quanto nel rimpianto di non aver potuto effettuare lo scambio con Doon ("se repantoit qu'il n'avoit baillé Loïs o Manesier pour lui Doon", 97.9-10). Le necessità strategiche precedono gli affetti familiari. Più avanti, a mano a mano che i lorenesi si scoraggiano per l'impossibilità di far capitolare Gironville, equipaggiata per resistere a sette anni di assedio, vengono a galla i primi spettri del rimorso anche per Arnaut, che in battaglia si ricorda della morte di Gerbert e di quella dei suoi figli; è un momento di rimpianto anche per Ludie, che si pente della morte di Gerbert perché con essa ha perduto suo marito e i suoi figli, ma rimpiange anche Fremondin.

> "Et lors fit Arnaut ses regretz quant il vit qu'il ne peut avoir sa volunté et que il lui souvenoit de la mort Gerbert d'une part et de ses enfans d'autre; et l'autre part Ludie se repant de la mort Gerbert car bien voit qu'elle en a perdu ses enfans et l'amour de son mari; et si s'emoiet grandement que son messager Bertin ne lui amenoit secours, et d'autre part elle regretoit son frere Fremondin que Gerbert tua." (102.30-37)

I rimorsi non sono sufficienti a fermare la guerra, come neppure le proposte di pace che i generali di Ludie, Bances e Beranger, offrono tre volte ad Arnaut purché riprenda Ludie come moglie e le perdoni la morte di Gerbert. A nome del suo congiunto, Gerin risponde che Arnaut non riprenderà mai Ludie perché è di sì *mauvese nature* che avrebbe ucciso anche loro ("Gerin respondit que Arnaut ne prendroit point Ludie et que elle estoit de si mauvese nature que tous deux les feroit elle mourir, si elle pouoit, auci bien come elle avoit Gerbert", 107.31-33). Alla fine, chiamato in causa quale giudice, il re Pipino fissa la data per una battaglia campale conclusiva. Iniziata come la guerra di Ludie, la battaglia assume definitivamente l'aspetto di una battaglia delle donne. La regina Blanchefleur, lorenese, invia i suoi uomini a sostegno di Arnaut, mentre accorrono al campo dei bordolesi donne, *pucelles* e vedove desiderose di vendicare la morte dei loro cari:

> "Et bien estoient .XXX. mil hommes et bien trois mil que dames que pucelles toutes en armes pour combatre a la bataille et pour revenger la mort de leur maris, de leur peres et de leur freres et de leur enfans", (119.9-12)

Si produce nel contingente femminile un effetto emulatorio: se le donne accorrono per combattere in nome dei loro cari defunti sull'esempio di Ludie, questa, spinta a sua volta dall'incoraggiamento delle donne, che la acclamano loro capitana, scende per la prima volta personalmente in guerra, fino a quel momento guidata, per lei, dai suoi generali Bances e Beranger. Bances cerca inutilmente di ripristinare un ordine materiale nel caos ideologico portato dalle donne, chiedendo che le donne restino all'interno della città, ma esse rifiutano, pretendendo un accampamento pari a quello degli uomini anche se separato da quello per ragioni di decenza ("Bance les vost herbreger en sa ville, més elles ne voussirent et ditrent qu'el tiendroient leur ost a par elles et a par des hommes et elurent Ludie a leur cappitaine, voussist ou non", 119.17-20). A riprova di quella che è una vera e propria mobilitazione generale, con ogni contingente di uomini continua ad arrivare anche un gruppo di donne, e nonostante tutti i tentativi di Bances di farle tornare indietro alla fine si radunano sotto le insegne di Ludie ben centomila donne, oltre ai quattrocentomila cavalieri.

La battaglia finale dura quattro giorni; verso la fine dell'ultimo giorno Bances e Beranger fuggono, ma contro i trentamila uomini rimasti a Pipino ci sono ancora le centomila donne di Ludie. Informate della fuga dei due generali, le donne affermano che è meglio morire come hanno fatto i loro cari che essere prese prigioniere e uccise in un secondo momento ("et lors fit Ludie et ses dames trop grant deul et ditrent que mieulx amoient mourir aprés leur amis que que le roi se ventast d'avoir gaigné le champ et que aprés les feroit il mourir", 131.8-10). La discesa delle donne in battaglia, al vespro, segna il culmine drammatico della guerra, a cui la scelta dell'orario aggiunge un senso di inevitabile fatalità.

Con la ragione dalla loro parte, l'intervento delle donne si traduce in una vittoria schiacciante. Uccidono e vengono uccise. Ludie uccide subito Traÿs e Girart le Non Saiçant; Elysens uccide Morel di Tolosa, Gerin uccide dama Emeline, e subito cento donne si scagliano contro di lui per vendicarla. Una contadina brutta e nasuta ("une grande vilainne laide et ydeuse o ung grant nés – forte estoit et hennyré", 131.30-31) uccide Selvin, che aveva tratto in salvo Gerin dall'assalto delle dame. Il coraggio femminile serve da sprone per il ritorno in battaglia di Bances e degli altri uomini. Di fronte alla superiorità numerica delle donne le occasionali perdite assestate dai lorenesi non sortiscono alcun effetto: le donne vincono, avendo ridotto l'esercito nemico a poco più di quattromila unità. L'intervento delle donne assicura la vittoria dei bordolesi e la fine delle ostilità, ma il grado di assurdità raggiunto dalla guerra fratricida può ben essere colto dallo stato di devastazione in cui versa il paese al termine del conflitto.

La partecipazione di uomini e donne al conflitto ha decimato tanto la popolazione che Bances ritiene necessario far venire delle donne dall'Inghilterra per ripopolare il paese.

L'*Anseïs de Metz* costituisce un'anomalia nel panorama delle *chansons de geste*, poiché garantisce la vittoria del gruppo ma non quella della singola combattente, al contrario di quanto si verifica di norma. Sebbene all'esercito femminile, che combatte per una giusta causa, venga concesso prima il successo e poi la vittoria, alla molla scatenante dell'attuale conflitto, a Ludie (che è insieme causa ed effetto della faida), non è permesso di uscire indenne dallo scontro. Il complesso delle donne vendica la morte dei loro cari in una guerra senz'altro perché che l'eterna vendetta; Ludie ha osato mettersi contro suo marito, ha preferito schierarsi per la casa di suo padre piuttosto che per quella di suo marito, ha trasgredito il ruolo di nesso interfamiliare della sposa feudale: per questo non può sopravvivere. Dopo essersi assicurato che l'avversario che si presenta con le armi di Fromont è sua moglie Ludie in persona, Arnaut si avventa contro di lei e la uccide immergendole la spada tra le mammelle. Il ricordo delle morti di Camilla e di Pentesilea affiora nella modalità dell'uccisione di Ludie, resa equivalente ad un'Amazzone trasgressiva da eliminare. L'uccisione da parte del marito sembrerebbe far di Ludie il punto di collegamento medievale tra la classica Pentesilea e la rinascimentale Clorinda, ma nessun amore lega i due protagonisti della scena: Arnaut, conscio dell'identità della moglie, infierisce volontariamente su di lei, inebriato di odio e di vendetta. Se mai è esistito un affetto tra Ludie e Arnaut, il sentimento che l'ha spinta a salvargli la vita dalla trappola di Fromont è stato spento dai ripetuti affronti che Lorenesi e Bordolesi hanno compiuto tra loro davanti ai suoi occhi. Il matrimonio, come annunciato dagli infausti segni che l'hanno offuscato sin dal primo momento, è arrivato al proprio finale tragico e sanguinoso. Ludie, moglie e madre, è naturalmente tutt'altro che un'Amazzone, ma la sua morte, simile a quella di un'Amazzone, inflitta per mano del proprio marito, ricorda come le sollevazioni femminili contro gli uomini debbano continuare ad essere punite.

La trasgressione sociale incarnatasi in Ludie è condannata, ma dopo aver ricordato questo fondamentale punto, l'autore dell'*Anseïs de Metz* in prosa si sente anche libero di appoggiare la vendetta collettiva delle donne e di assicurare loro la vittoria. Il gesto di Arnaut riceve immediata vendetta: le donne lo attaccano in massa e Bances lo uccide[82]. Al contrario di

[82] "Lors vint Arnaut, qui vit sa famme Ludie qui portoti en son escu les armes Fromont, d'or a troys lionés, et bien cudoit que ce fust Fromont ou Fremondin qui fussent revilez; si demanda a Gerin qui ce estoit; Gerin lui dit que c'estoit Ludie, sa fame, et lors vint ireusement contre elle et la tua et luy mist son espee par ses memelles,

Camilla, il cui uccisore, Arrunte, è punito da un'altra donna (la divina Opis o una delle compagne della volsca a seconda delle versioni), Ludie riceve vendetta dalle mani di un uomo, riconoscendo quindi una sorta di assoluzione post mortem. Se la morte di Ludie è richiesta per ripristinare l'ordine delle cose, la sconsiderata ferocia di Arnaut non resta senza punizione. Il lorenese ha trasgredito a sua volta più di una regola sociale: travalicando i desideri riappacificanti espressi dallo stesso Gerbert in punto di morte, ha giurato di uccidere i propri figli e ha tenuto fede all'atroce promessa. È diventato figlicida e uxoricida. Non ha tenuto conto né dell'invito al perdono cristiano di Gerbert, né alle proposte di pace di Bances e Beranger. Alla trasgressione dell'uomo corrisponde quella della donna, e viceversa; moglie e marito si trascinano l'un l'altro nella medesima follia, e vengono entrambi puniti per questo. Su Arnaut, che aveva sottovalutato con due parole l'ira di Ludie davanti a Gerbert, si abbatte l'ironia tragica. La morale della storia dovrebbe mostrare che, se il marito non sa prendere in giusto conto le richieste della moglie, se non riesce a contenerla come dovrebbe, la punizione si riversa su di lui e sui suoi.

Abbiamo visto come la partecipazione collettiva delle donne nell'*Anseys de Metz* sia coronata dal successo. Altri casi di interventi collettivi delle donne sono presentati nelle *chansons de geste*, con vari risultati. Gli interventi possono essere estemporanei o programmati, possono provenire da donne equipaggiate per sostenere un combattimento o da un gruppo armato con armi di fortuna, possono lottare per il nemico o contro di esso. È raro che la partecipazione armata femminile abbia in sé un esito determinante sul conflitto, ma la sua presenza influenza comunque sottilmente la trama complessiva. Fazione, religione, motivo sono i fattori di cui tener conto nel giudizio sulla partecipazione delle donne. Per quanto le Amazzoni, intese come popolazione storicamente vissuta, siano presentate negativamente nelle cronache universali o in testi didattico-morali come la *Chanson de la Sainte Foi*, nelle *chansons de geste* e nei romanzi la partecipazione collettiva delle donne al conflitto riceve un trattamento altalenante tra l'approvazione, la condanna o la derisione a seconda dei motivi che spingono queste donne a battersi e l'appartenenza politico-religiosa del gruppo per il quale si battono.

Già nel *Roman de Thèbes*, un gruppo di donne, tutte rimaste vedove o senza figli nel corso del conflitto, prende parte all'ultimo assalto contro Tebe per vendicare i propri cari, seguendo il procedimento appena visto per la *Geste des Loherains*. Sono totalmente sprovviste di

---

qui blanches estoient et duretes; quant les fammes virent leur dame morte, plus de .CC. vindrent a cop sur Arnaut et a leur aide vint Bance, qui tua Arnaut" (131.36-37 e 132.1-7).

qualsiasi tipo di preparazione militare; il poeta sottolinea il loro disagio fisico per le dure condizioni della marcia che le porterà sotto le mura di Tebe e il loro stato di prostrazione psicologica: i tormenti fisici della marcia non riflettono altro che il dolore che queste donne provano per la morte dei loro figli, mariti, fratelli. A guidarle sono le due figlie di Adrasto, Argia e Deifile, le quali hanno perso anch'esse i mariti nella guerra. Le due sorelle conducono il contingente femminile dal padre Adrasto, che, senza una pressione in questo senso da parte delle donne, le pone a capo della sua schiera e lascia che partecipino all'assalto alle mura. La loro vendetta, come quella delle donne nell'*Anseys de Metz* (forse memore dell'episodio), incontra l'approvazione del poeta, ed è circondata da un tono mesto e raccolto.

In un contesto non più classico-pagano come quello dei *romans d'antiquité* (sia pure venati come sono di cristianizzazione) ma cristiano e crociato come quello della *Chanson d'Antiochie*, l'intervento delle donne a difesa della città può essere effettuato sotto la diretta protezione celeste. Le donne si appellano a Dio prima di partecipare all'assedio, dichiarando che preferiscono morire insieme ai loro uomini che finire nelle grinfie dei saraceni. Esse daranno acqua da bere agli amici e getteranno pietre sui nemici:

> Les dames qui alerent Nostre Segnor servir
> En miliu d'Anthioce vont lor consaus tenir.
> Si dist li une a l'autre: «Nel vos quier a mentir,
> No segnor vont la fors por les Turs envaïr,
> Mais se Dex ce consent qu'il i doivent morir,
> Cil gloton nos prandront, si nos feront honir.
> Mius est qu'ensanble o els alons le mort sofrir.»
> Toutes crient ensanble: «Ço soit al Deu plaisir.»
> As ostels sont corutes por les bordons saisir,
> En son lïent lor guimples por al vent refremir,
> Les pluisors vont les pieres en lor mances coillir,
> Les autres de douce aigue font les vaisials emplir,
> Cil qui boire vaura n'i pora pas faillir. (8297-8308)[83]

Mentre i saraceni osservano dubbiosi le manovre delle donne, i loro mariti si commuovono davanti alla devozione coniugale mostrata dalle dame e piangono di commozione (8321-23).

---

[83] Si cita da *La chanson d'Antiochie, édition du texte d'après la version ancienne*, publiée par Suzanne Duparc-Quioc, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner 1977. Le donne eseguiranno poi davvero il loro proposito, gettando pietre sugli assedianti e dando da bere agli assetati (8936-37).

Se invece l'intervento delle donne è diretto contro i cristiani, esso è suscettibile di ridursi in un nulla di fatto, come in un altro testo del vasto ciclo dei Nerbonesi, la *Mort Aymeri de Narbonne*.[84] Sicuramente influenzata dai racconti sulle Amazzoni che, tra opere storiche e il *Roman de Troie*, circolavano ampiamente sul finale del XII secolo, questa *chanson* presenta un'armata di quattordicimila donne, provenienti dal regno di Femenie, che si dirigono all'assedio di Narbonne come alleate del pagano Corsolt, sotto la guida della bella Clarissant. Le truppe di Clarissant, tuttavia, non parteciperanno mai ai combattimenti: ben prima di arrivare a Narbonne, che Corsolt voleva offrire in omaggio alla bella capitana, sono prese prigioniere dai figli di Aymeri e dal re Luigi. In un primo momento, lungi dal recare danno ai Nerbonesi, le donne servono anzi d'aiuto ai cristiani, che si travestono con i loro vestiti e riescono così a entrare nel campo pagano. Aymeri stesso si traveste da Clarissant e, giunto a salutare Corsolt, gli assesta un fatale colpo di spada. Mentre Aymeri riconquista così Narbonne, le quattordicimila donzelle vengono prese prigioniere dai Sagittari, crudeli centauri che si nutrono di carne cruda, e portate nella città di Esclabarie. La spedizione in loro soccorso è l'ultima missione del vecchio patriarca: cercando di entrare nella fortezza Aymeri è ferito da una freccia e quattro lance. Nella spedizione muoiono anche i suoi figli Garin d'Anseüne e Bernart de Brubant, finché Guillaume non li vendica sterminando i Sagittari.

Le simil-Amazzoni, totalmente inattive sul piano dei combattimenti, hanno un'influenza passiva sul conflitto, fungendo in un primo tempo da ausilio ad Aymeri, ma provocandone in definitiva la morte. Pur senza causare direttamente perdite ai Nerbonesi, queste Amazzoni/damigelle in difficoltà, non convertite al cristianesimo, espandono un influsso negativo sugli uomini, sia cristiani che pagani: prima su Corsolt, a cui apportano non soccorso ma sconfitta, poi sul vecchio Aymeri, partito per salvarle. Le Amazzoni come gruppo, quale associazione femminile, continuano a costituire una minaccia per il mondo maschile. Solo al termine della battaglia di Esclabarie, le *puceles* verranno recuperate al cristianesimo attraverso il battesimo, e Clarissant verrà data in moglie, quale premio per il suo aiuto, al convertito Auquaire d'Aumarie, alleato di Aymeri: ma questo senza che le donne abbiano mai svolto attivamente una qualche azione o abbiano mai fatto sentire la loro voce in un dialogo, se non quando Clarissant adopera un unguento miracoloso per curare le ferite dei figli di Aymeri. Originarie del regno di Femenie, il reame delle donne, queste donne sono di fatto troppo passivamente femminili per svolgere una qualsiasi funzione battagliera. Per quanto il

---

[84] *La Mort Aymeri de Narbonne, chanson de geste publiée d'après les manuscrits de Londres et de Paris*, a cura J. Couraye du Parc, Paris, Didot 1884.

modo in cui è descritto il loro ingresso in scena potrebbe far pensare ad un gruppo amazzonico, le donne di Clarissant sono in realtà delle non-Amazzoni. Persino durante il tragitto verso Narbonne, le ipotetiche alleate di Corsolt devono essere scortare da una guardia di trentamila saraceni (ovverosia il doppio del loro stesso numero) per poter arrivare dalla terra di Femenie sino in Francia. La cortesizzazione delle Amazzoni giunge fino alla completa erosione delle loro caratteristiche Amazzoniche, lasciandoci solo un gruppo di *puceles* spaurite e piangenti, sballottate tra coloro che le prendono prigioniere, i francesi e i Sagittari.

Più che tra le truppe di Clarissant, esempi di coraggio femminile nella *Mort Aymeri* andranno cercati nella strenua difesa del torrione di Narbonne da parte di Hermenjart, moglie di Aymeri, e nella ragazza di Narbonne, prigioniera dei Sagittari, che riesce a fuggire da Esclabarie, ad invocare l'aiuto di Aymeri e a farlo entrare nella città per liberare le *puceles*. Ma soprattutto, una versione traslata delle Amazzoni è costituita dai francesi travestiti da donne che si gettano sui Saraceni, e specialmente da Aymeri che, nei panni di Clarissant, uccide Corsolt, il quale viene quindi metaforicamente ucciso dalla stessa donna da cui doveva invece ricevere aiuto. A conservare l'improbabile legame tra Aymeri e l'Amazzone concorre la ferita mortale che il narbonese riceve durante l'assedio di Esclabarie: Aymeri viene ferito da una freccia "soz la mamelle" (3604) prima di essere finito da quattro colpi di lancia, così come al seno vengono colpite Camilla e Pentesilea.

II. 5. I Tornei di Dame

I Tornei di Dame costituiscono un piccolo genere letterario sviluppatosi tra la fine del XII e la metà del XIII secolo, comprendente quattro testi in lingua francese e due in provenzale. Al centro dei sei poemetti troviamo un torneo, esemplare punto d'incontro medievale di sport e relazioni sociali, a metà tra l'agonismo e l'esibizione, combattuto non tra uomini, come sarebbe usuale aspettarsi, bensì tra dame di alto rango. Le donne, generalmente divise in due schiere principali e in una serie di sottoschiere, si affrontano seguendo i rituali tradizionali delle giostre, con armature, cavalli e equipaggiamenti adeguati, sotto la sorveglianza di arbitri e percorrendo la tradizionale sequenza di scontri alla lancia, presa dei prigionieri, richiesta di riscatto e via di seguito.

L'iniziatore del genere è Huon d'Oisi, che compose il primo *Tournoiement des dames* nel 1189. In esso, la contessa di Crespi e la signora di Couci bandiscono un torneo a Laigny, a cui partecipano poco più di trenta dame di nobilissima stirpe. Alla fine degli scontri la vincitrice,

Iolanda di Hinaut, dona alle altre il suo premio. Della fine del XII secolo è un breve componimento di sei strofe (di cui la prima è perduta), attribuito a Richart de Semilli, in cui quattro dame si affrontano con armi spuntate da torneo; la giostra è interrotta per ordine della regina prima che ci siano vincitrici. Segue, a distanza di più di mezzo secolo, il *Tournoiement aus dames* anonimo, databile al 1261: ventiquattro dame, a capo dei loro rispettivi manipoli, si affrontano divise tra le due fazioni di Brabante e di Champagne: alla fine, il premio va alle seconde. Il quarto ed ultimo poemetto in antico francese, il *Tornoiement as dames de Paris* (1269 circa) di Pierre Gencien, vede un abbassamento nella classe sociale delle partecipanti: invece che grandi feudatarie e addirittura regine (alla giostra del poema anonimo partecipano le regine di Francia, Navarra, Scozia e Inghilterra), a prendere parte agli scontri sono rappresentanti della borghesia cittadina, in genere identificate attraverso i nomi dei loro mariti o padri. Le borghesi vengono presentate in una lunga sfilata attraverso le vie di Parigi prima che venga dato inizio ai combattimenti. A sfumare la nota realistica e municipale delle mogli e figlie di uomini conosciuti da tutti in città, interviene la cornice entro cui è racchiusa la narrazione: all'inizio e alla fine del poema, il poeta afferma che il contenuto gli è stato offerto da un sogno.

Dei testi in provenzale, il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (1200 ca.) racconta di come Beatrice di Monferrato conquisti, sgominando le precedenti assedianti, una città edificata all'inizio del componimento da altro un gruppo di avversarie, che si sentivano usurpate da Beatrice di *beutat*, *cortezia*, *pretz* e *joven* (vv. 89-90). L'ultimo componimento, la *Treva* di Guglielmo de la Tor (1216-20), descrive con debole arte non un torneo ma la tregua che segue ad una battaglia.

I critici hanno proposto diverse interpretazioni del senso di questi tornei. Un primo elemento ad essere rilevato è stato il possibile intento satirico sotteso ai testi. Alfred Jeanroy ha notato come la presenza femminile in un ruolo attivo in un torneo dovesse suonare sarcastica nei confronti degli uomini, e Holger Petersen Dyggve ha legato l'intenzione satirica al contesto delle crociate, dimostrando come la composizione del *Tournoiement* di Huon preceda la terza crociata e quello dell'anonimo e di Gencien l'ottava.[85] Di fronte al lassismo degli uomini, le donne mostrano quel coraggio che ad essi manca e si fanno carico dell'organizzazione dei

---

[85] Vedi Alfred Jeanroy, "Notes sur le *Tournoiement as dames*", *Romania*, 28, 1899, pp. 232-244; Holger Petersen Dyggve, "Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles, III. Les dames du *Tournoiement* de Huon d'Oisi", *Neuphilologische Mitteilungen* 36, 1935, pp. 65-84, e Id., "Les

tornei (peraltro talvolta proibiti in tempi di crociata). Questa è anche la motivazione esplicitamente dichiarata all'inizio del componimento di Huon:

> En l'an que chevalier sont
> Abaubi,
> ke d'armes noient ne font
> li hardi,
> lez damez tournoier vont
> a Laigni. (1-6)[86]

L'inefficienza maschile quale giustificazione per l'intraprendenza femminile nella gestione dei tornei è ribadita nell'incipit del poemetto dell'anonimo:

> A cel tens que chevalerie
> Est par tout le monde perie,
> que nus n'ose mes tornoier,
> tant sont couart li chevalier
> que les dames en sont hardies. (1-5)

La codardia maschile provoca il legittimo scorno da parte delle dame ("grant despit en ont entr'aus pris / les dames qui sont de grant pris", anonimo 17-18), che danno sdegnosamente ai loro mariti del "provoire" (prete), chiusi come sono nei loro concili invece di scendere in battaglia.

Anche il legame con le crociate è espresso esplicitamente dai poemetti. Pierre Gencien suggerisce poi come la spedizione in Terrasanta sia l'obiettivo di due donne, che partecipano alla giostra solo per esercitarsi in vista della partenza:

> .II. damoiseles de iouvent
> nobles de bel acesmement
> si vous dirai confaitement
> issirent hors pour tornoier,
> qu'il se voloient essaier,
> celui ior au tornoiement,

---

personnages du *Tournoiement as dames* (Paris, Bibl. Nat. fr. 837)", *Neuphilologische Mitteilungen* 36, 1935, pp. 145-192.

[86] Tutti i testi dei Tornei di Dame si citano da Andrea Pulega, *Ludi e spettacoli del Medioevo. I Tornei di Dame*, Milano, Cisalpino – Goliardica 1975.

en quel maniere ne comment
elles porront armes porter
el saint voiage d'outremer. (448-56)

Satira e spirito di crociata sono invece elementi di secondo piano per il curatore italiano dei poemetti, Andrea Pulega, che propende invece per una destinazione performativa dei Tornei, testimonianze di momenti conviviali realmente praticati all'interno delle corti, in Francia e in Italia del nord[87]. Piuttosto che un significato ideologico, i poemetti avrebbero un carattere pratico e puntuale. I Tornei di Dame sarebbero dei libretti teatrali, il filo narrativo che tiene unite le danze figurate a cui prendevano parte, davanti alla corte, un gruppo di dame, che fingevano nella danza di combattere l'una contro l'altra sotto la direzione dei *mimi choraulae*. Il ritmo della versificazione e la musica conservataci per alcuni poemetti forniscono prove per questa interpretazione, ma ancora di più il senso di danza figurata offre spiegazione della ripetitività dei testi e della situazione di parità in cui le donne si trovano alla fine del torneo/danza. Il giullare che conduce le danze presenta di volta in volta le dame che si danno cambio sulla scena e che mimano opportunamente i gesti del combattimento. Il lato burlesco dei poemi trova rispondenza nel contesto festoso delle danze, eseguite da dame ben addestrate di fronte ai loro mariti e familiari, in un clima di gioco e di scherzo.

Il legame dei Tornei di Dame con un dato materiale quale la loro rappresentazione a corte è espresso dalla verificabilità storica delle dame citate nei poemi, tutte realmente esistite, e di cui la grande maggioranza è stata identificata dai pazienti lavori del Petersen Dyggve. La corrispondenza tra personaggi e destinatari dei poemi è evidente, e da essa doveva derivare gran parte del gusto preso dagli spettatori/ascoltatori delle vicende, che vedevano e ascoltavano le finte imprese di dame che conoscevano personalmente e che avevano davanti agli occhi in quel momento. Anche per un poemetto probabilmente non danzato ma solo recitato e mimato dal giullare, come quello di Gencien, è dall'identità tra pubblico e la propria raffigurazione finzionale che dipende il successo e l'apprezzamento della declamazione. Nelle danze figurate, pur mancando l'aspetto di combattimento (metaforicamente erotico) tra donne e uomini, è lo sguardo a sostituirsi al contatto reale tra membri dei due sessi. Lo spettacolo delle donne che combattono si svolge per gli uomini, davanti agli uomini ed è raccontato da un giullare uomo. L'esibizione del corpo femminile impegnato nella danza costituisce

[87] Sulla situazione in Germania vedi Sarah Westphal-Wihl, "*The Ladies' Tournament*: Marriage, Sex and Honor in Thirteenth-Century Germany", *Signs* 14, 1, inverno 1989, pp. 371-398.

l'oggetto dello sguardo maschile, e vale a mantenere una componente erotica all'interno del genere.[88]

Piuttosto che nelle danze figurate, il primo editore di Huon d'Oisi, A. Dinaux, ricercava il dato reale dei Tornei di dame in un vero torneo organizzato da un gruppo di dame sulle rive della Marna[89]. Anche nel caso in cui un vero e proprio torneo non sia mai stato tenuto, esistono testimonianze storiche di altri tipi di combattimenti figurati, in occasione di feste e fiere, che vedevano schierate truppe di donne di fronte a truppe di uomini. Rolandino di Padova descrive una festa svoltasi a Treviso nel 1214, in cui un gruppo di donne, riparate dentro un castello di cartapesta, si difendevano dall'assedio degli uomini a colpi di fiori, difese da mura di pellicce e tessuti preziosi e con le teste riparate dai gioielli delle loro acconciature[90]. Simili combattimenti trovano espressione letteraria in un componimento della fine del XIII secolo, in provenzale ma di fattura italiana, il *Chastel d'Amors*, in cui un gruppo di dame, all'interno di un castello dall'architettura allegorica, lottano con armi egualmente allegoriche contro i mariti, i gelosi e i *lauzengiers*. Mai come in questo caso è evidente il legame tra ambientazione guerresca e significato erotico del combattimento, ulteriore prova del connubio tra armi e amori rappresentato dalla figura della guerriera.

Ritroviamo la partecipazione di donne e uomini in un combattimento metaforico in un poemetto apparentato ai Tornei di Dame ma da esso distaccato, poiché tratta, sempre sotto la forma di danza figurata, un torneo maschile: il *Garlambei* di Raimbaut de Vaqueiras, contemporaneo al *Tournoiement* di Huon. In esso, Thomas G. Bergin ha ipotizzato che la presenza femminile (di cui non si fa menzione esplicita) si celasse nelle cavalcature che i ballerini maschi si scambiano durante la danza e sulla cui importanza tanto si insiste nel corso

---

[88] Il ruolo dello sguardo è il principale elemento analizzato da Helen Solterer in "Figures of Female Militancy in Medieval France", *Signs* 16.3, 1991, pp. 522-549, articolo che prescinde dalla collocazione performativa di questi testi.

[89] A. Dinaux, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique, I. Les trouvères cambrésiens*, Paris, Mercklein 1836, p. 128, riportato da Andrea Pulega, *op. cit.*, p. xii.

[90] "Factum est enim ludicrum quoddam castrum, in quo posite sunt domne cum virginibus sive dominicellabus et servitricibus eundarum, que sine alicuius viri auxilio castrum prudentissime defenderunt. Fuit eciam castrum talibus municionibus undique premunitum: scilicet variis et griseis et cendatis, purpuris, samitis et ricellis, scarlatis et baldachinis et armerinis. Quid de coronis aureis, cura grisolitis et iacintis, topaciis et amaragdis, piropis et margaritis ominisque generis ornamentis, quibus domnarum capita tuta forent ab impetu pugnatorum? Ipsum quoque castrum debuit expugnari et expugnatum fuit huiuscemodi telis et instrumentis: pomis, datalis et muscatis, tortellis, piris et coctanis, rosis, liliis et violis". Rolandinus Patavinus, *Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane (1200 ca – 1262)*, a cura di Antonio Bonardi, in *Rerum Italicarum Scriptores* di Ludovico Antonio Muratori (t. VIII, parte I, libro I, cap. XIII), Città di Castello, Lapi 1905, p. 25, citato da Andrea Pulega, *op. cit*., p. lxxix. Giosuè Carducci racconta la stessa scena nel suo saggio *Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII*, in *Edizione Nazionale delle opere, vol. IX. I trovatori e la cavalleria*, Bologna, Zanichelli 1936, pp. 226-28.

del testo[91]. Se le donne realmente partecipavano alle danze facendo la parte dei cavalli, avremmo una dimostrazione attuata del binomio donna-cavallo di Guglielmo di Poitiers, di cui abbiamo visto il ricordo nel *Roman d'Énéas*.

Accogliendo l'interpretazione del Pulega sulla destinazione teatrale dei Tornei di Dame, resta importante per il nostro discorso sottolineare come questo genere letterario contribuisca a diffondere intorno al XII-XIII secolo l'idea e l'immagine della donna combattente, che già abita stabilmente le *chansons de geste* e i romanzi. L'elevata convenzionalità dei Tornei rafforza l'idea, invece che della trasgressività delle donne guerriere, della loro normalità, e, specialmente nel testo di Gencien, della loro vicinanza con il quotidiano. Queste dame, di cui ci si fa anche un po' beffe mentre, nella finzione della danza, gettano un'avversaria nel fango vestite nei loro speroni rilucenti, fanno tutte parte della classe dominante, sono coloro (o lo sono i loro mariti) che pagano i giullari perché descrivano le danze durante il loro svolgimento, ed è di fronte ai loro familiari maschili che queste danze e recite si svolgono. La comunità maschile continua ad esercitare la propria autorità anche nel contesto fittizio del torneo femminile. I patronimici che abbondano nel testo di Pierre Gencien subordinano le donne alla loro parentela maschile. Prima di scendere nella mischia, esse pregano perché le loro azioni non gettino vergogna sui nomi dei loro signori:

> A une vois, si com moi samble,
> S'escrierent toutes ensamble:
> «Chascune de nous tant fera
> que ia reprouché nen sera,
> se Dieu plaist, au non son seigneur,
> que mauvestie vous toille honneur» (Gencien vv. 1199-1204)

Le dame di Huon promuovono il torneo spinte dalla curiosità di provare sulla propria pelle cosa significhi combattere come i loro mariti fanno per loro ("dient que savoir voudront / quel li colp sont / que pour eles font / lour ami", 10-13), non tanto per appropriarsi del ruolo maschile quanto per comprendere meglio i loro uomini sperimentando empaticamente il loro mondo cavalleresco.

Anche se, nel poemetto di Semilli, una di loro è soprannominata Sarazine, queste dame appartengono all'aristocrazia di casa, non sono delle nemiche, e la divisione in due fazioni per

---

[91] Raimbaut de Vaqueiras, *Vers*, a cura di Thomas G. Bergin, Firenze, Sansoni 1956, pp. 154-55, citato da

gli scopi del torneo è ben lungi dal tradurre un contrasto ideologico o politico tra le due schiere. Che le dame si divertano impersonando delle ardimentose cavallerizze in un torneo danzato è perfettamente accettato dalla corte, che assiste di buon grado a queste rappresentazioni, divertendosi al pari (se non di più) delle donne che eseguono le danze. Nessun tratto di minaccia o di latente sovversione emerge da queste dame, o, se c'è, esso è ben contenuto dagli spettatori, finanziatori e giullari maschili che producono e che assistono alle danze. Con fare paternalistico, Richart de Semilli si preoccupa perché non si facciano troppo male ed usino armi spuntate da torneo: vista nel contesto della danza, questa preghiera è tanto più comica per gli spettatori che osservano le danzatrici totalmente prive di qualsiasi genere di armi. Laddove mariti e parenti non riescono a mettere pace tra le dame travolte dalla loro foga agonistica, ci pensa l'ordine della regina (trasmesso, si badi, attraverso un filtro maschile, dal messo del re) a porre fine agli scontri.

Piuttosto che sulle dame, l'accento di rimprovero che si può trarre dai Tornei di Dame è al massimo riferibile agli uomini, specie a voler seguire l'interpretazione satirica del Jeanroy e del Petersen Dyggve: queste donne innocue che ballano fingendo di combattere servono a spronare il coraggio maschile, sia nel senso in cui, vista la loro condizione inerme, i cavalieri sono spinti a mostrarsi più coraggiosi davanti ad esse, sia nel caso di voler cogliere la nota di biasimo, negli attacchi dei poemi, verso quegli uomini infiacchiti che non hanno cuore di partecipare alle crociate e lasciano questa incombenza all'iniziativa femminile.

La stessa convenzionalità formale dei Tornei di Dame serve a desaturare i testi da una qualche carica trasgressiva.[92] L'ambientazione ricorrente nei testi francesi, quella della regione della Marna, tra Laigny, Meaux, Chelles e Torcy, sottolinea la ritualità dei tornei-danze. Echi di temi letterari affrontati nei generi maggiori si avvertono nell'accento posto sulla meraviglia suscitata dalle donne negli spettatori: la parola *merveille* punteggia i poemetti dell'anonimo e di Gencien con la stessa frequenza con la quale contraddistingueva il *Roman d'Énéas*,[93] a riprova del posto centrale che il termine ha nella letteratura medievale, e le descrizioni di queste bellezze a cavallo riecheggiano alla lontana il ritratto di Camille, di cui però non conservano il fascino sottilmente androgino. Gli sfolgoranti paramenti da torneo non

---

Andrea Pulega, *op. cit.*, p. lx.

[92] Come nota Andrea Pulega, *op. cit.*, p. xliv: "Questa satira contro i cavalieri imbelli non è un po' il presupposto polemico, la giustificazione di un torneo «di dame»? non è, quindi, inerente al genere stesso e, perciò, convenzionale?".

[93] Il termine *merveille* ricorre nel *Tournoiement* anonimo ai vv. 28, 37, 40, 94, 132, 183, 186, 279 e in Pierre Gencien ai vv. 46, 390, 400, 481, 665, 724, 780, 848, 936, 1493.

nascondono la femminilità di queste donne, non rendono il loro aspetto ambiguamente mascolino. Nell'unione tra *fortitudo* e *pulchritudo*, è la *pulchritudo* a prevalere.[94] La "truan, mala guerra" che oppone Beatrice di Monferrato alle sue avversarie nel *Carros* di Raimbaut si combatte sui punti della bellezza, cortesia, pregio e giovinezza grazie a cui la "pros e franch'e de bon aire" marchesina supera tutte le altre, e attraverso la vittoria che la incorona regina di bellezza, il poeta celebra la casa di Monferrato sua committente. La disputa di bellezza tra dame sotto forma di una competizione guerresca ritornerà poi nella *Battaglia delle belle donne* di Franco Sacchetti e in altri componimenti similari.[95]

Anche se il raggio di influenza dei Tornei di Dame fu probabilmente ristretto, contando anche l'esiguo numero di manoscritti che li conservano, la loro esistenza è però una preziosa testimonianza del grado di penetrazione dell'idea della donna guerriera nell'immaginario francese medievale, e in particolar modo dell'ormai tranquilla accettazione delle donne guerriere domestiche piuttosto che nella minacciosa immagine di un'orda barbara di Amazzoni *antianerai*.

II. 6. Le *chansons de geste* tardive

Nel corso del XIV secolo, l'influenza dei romanzi arturiani si estende sulle *chansons de geste* fino a renderle quasi irriconoscibili dai loro prototipi epici, la *Chanson de Roland*, il *Gormond e Isembard*, ecc. Elementi romanzeschi quali fate, magie, incantesimi, foreste incantate, animali parlanti et similia si diffondono tra le ultime *chansons de geste* finché queste vengono mano a mano risucchiate all'interno del romanzo, confondendo le loro caratteristiche con quelle dell'altro genere. La brevità epica dei testi più arcaici si dilata in poemi lunghi ventimila o trentamila versi e che attraversano non solo l'intera carriera del protagonista, ma anche quella dei suoi avi e quella dei suoi eredi. Segnato da una nascita miracolosa, il protagonista è spesso strappato dalla famiglia d'origine, allevato dalle fiere o da uomini di bassa condizione sociale, e ritrova la sua famiglia solo dopo l'elaborato percorso di avventure, duelli, amori e agnizioni in cui consiste la sua *Bildung*. Di nobile origine ma ridotto subito dopo la nascita ai gradini più bassi della società, l'eroe delle *chansons* tardive compie una scalata sociale che lo riporterà ad occupare quel posto di rilievo che gli spetta, conquistando terre e regni. La presenza femminile nelle *chansons* tardive è cospicua e declinata in vari

---

[94] Scrive Helen Solterer a proposito di Pierre Gencien: "The military character of the women never galvanizes his attention. Their desiderability as erotic objects is in no way lessened by their warrior role" (*art. cit*., p. 533).

aspetti: troviamo regine, fate buone, maghe crudeli, principesse da salvare e madri che sanno difendersi con una spada. Nel corso delle sue avventure, il protagonista viene a contatto con diversi tipi femminili e narcisisticamente molte donne si innamorano di lui[96], conducendolo talvolta verso la consumazione, sotto effetto di filtri magici ed incantesimi, di rapporti extra-matrimoniali che portano alla nascita di bastardi.

Nel *Tristan de Nanteuil* (23361 vv.) e nel *Lion de Bourges* (34298 vv.), due poemi del XIV secolo legati da svariate corrispondenze intertestuali, il protagonista eponimo si ritrova, alla nascita, separato dalla famiglia d'origine, allevato da una cerva (Tristan) o da un vassallo minore (Lion), e risalirà la scala sociale con aiuti magici e divini. Il tema della donna guerriera è solo uno dei temi e motivi romanzeschi-folcloristici che, intrecciati, compongono la struttura dei due poemi, insieme ad altri quali il travestimento, il duello padre-figlio, la donna senza mani (*manekine*), l'allattamento dell'eroe da parte di un animale, il cambiamento di sesso, e così via. Gli episodi che coinvolgono una donna combattente sono limitati e circoscritti nel tempo; il tema si presenta in particolare combinato con quello del travestimento e del cambiamento di sesso. Nel *Lion de Bourges*, ad esempio, quello della guerriera cristiana Alis è solo un episodio in una gamma di personaggi femminili più variegata: troviamo le fate Clariande e Morgane le Fay, donne malvagie come Béatris, Clarisse e Genoivre, regine da salvare (la regina d'Ascalon), principesse saracene che si convertono, spose abbandonate, donne dalla mano tagliata (Joieuse).

In entrambi i testi, la donna che abbraccia le armi non è né una saracena nemica né una principessa saracena convertita, non è in rapporti sentimentali con il protagonista in termini di innamorata o di moglie, ma è legata a lui da vincoli parentali di ascendenza. Alis è la madre di Lion, Aye addirittura la nonna di Tristan, di conseguenza Alis fa parte della generazione precedente a quella del protagonista, Aye addirittura di due generazioni precedenti. Non è il protagonista ad avere con loro relazioni sessuali, bensì suo padre o suo nonno. Il tipo della donna guerriera è entrato talmente in profondità nella coscienza degli autori e del pubblico da far accettare tranquillamente che a combattere (e a travestirsi) sia una donna di nascita cristiana, sposata e madre di figli. L'evento è presentato in maniera a-problematica nei testi, a dimostrazione da un lato dell'accettazione pacifica di cui era oggetto presso il pubblico,

---

[95] Su cui vedi Andrea Pulega, *op. cit*., p. lxxxiii.
[96] Cfr. quanto dice Freud a proposito della narrazione come manifestazione delle fantasie (desideri) dell'autore in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, ed. it., Torino, Bollati Boringhieri 1969, cap. 50: "Quando tutte le

dall'altro della volontà, da parte degli anonimi autori, di non problematizzare il tema se non come possibilità narrativa. La peculiarità di una donna guerriera cristiana, moglie e madre non vale solo dalla prospettiva della donna, ma funziona anche nella definizione del protagonista maschile. L'eroe del poema è il figlio o il nipote di una donna guerriera, e anche questa circostanza, invece di costituire oggetto di meraviglia, passa in maniera quasi inavvertita nel corso dei poemi. Evitando di sottolinearlo esplicitamente, l'autore (o meglio gli autori collettivi) di questi poemi si pone al riparo da possibili critiche, presentando una situazione che non ammette repliche, avvenuta così come doveva accadere, in accordo con la volontà divina. A livello esplicito, nient'altro circonda questi personaggi se non l'approvazione delle loro gesta e delle loro intenzioni. La loro funzione nei poemi è presentata come assolutamente positiva, approvata e voluta dalla volontà celeste. Sia Aye che Alis esercitano la professione delle armi per un periodo di tempo ristretto e sotto travestimento maschile; entrambe sono rivestite dalla protezione divina e diretti segni celesti guidano il loro operato.

L'assunzione del travestimento e in un secondo momento delle armi da parte di queste donne è una risposta ad uno sconvolgimento proveniente dall'esterno; non procede da uno spontaneo desiderio della donna né ad una loro volontà trasgressiva. Trascinate al di fuori dalla normalità domestica da circostanze straordinarie (l'esilio e la fuga da un castello assediato), queste donne sono costrette a combattere per poter ripristinare le condizioni iniziali di stabilità. Impugnano la spada non per se stesse, ma con lo scopo finale di ritrovare il marito da cui sono state allontanate, liberarlo dalla prigionia (nel caso di Aye) e sostenere in generale la propria famiglia contro i nemici saraceni. Allo stesso momento, pur non scaturendo da una determinazione personale, travestimento e militanza sono entità sufficientemente perturbanti perché il loro svolgimento venga dislocato all'interno del mondo *altro*, del mondo saraceno, e parzialmente a vantaggio di quel mondo. In seguito a varie vicende, sia Aye che Alis si ritrovano al servizio di sue sovrani saraceni, e le loro imprese militari vengono compiute contro i nemici dei loro padroni musulmani. L'oriente si sostituisce alla familiarità della Francia e dell'Europa come ambientazione delle imprese di Aye e Alis. Le due donne non sono né come Guibourc, che difende il feudo di Orange contro l'invasione dei saraceni, né come Floripes, che contribuisce a sottrarre al padre il castello in terra orientale per poi seguire l'innamorato in terra francese. Aye e Alis sono degli avamposti cristiani inseriti in un contesto saraceno, rappresentanti armate della cultura, della religione e della nazione "giusta" contro

---

donne del romanzo si innamorano dell'eroe, ciò non va inteso come una descrizione della realtà ma come necessario contenuto della fantasticheria".

l'alterità saracena. Nella corte di Galafre e in quella dell'emiro di Toledo, le due donne travestite fanno la parte dei "nostri", ma sono nello stesso momento doppiamente *altre*, come donne combattenti e come donne travestite da uomo. Al servizio dei saraceni *altri* non ci potrebbero essere che degli *altri* come le donne travestite. Entrambe non solo fingono di essere uomini, ma si presentano anche come saraceni. Aye assume l'identità di un parente di Galafre, scegliendo di farsi chiamare Gaudion; Alis afferma di essere un rinnegato e, a sostegno della sua menzogna, apprende rapidamente la lingua pagana:

> Maix on ne l'an disoit danree ne demie,
> Car antandre faisoit qu'elle estoit renoye,
> Et qu'elle ne creoit Dieu n'en sainte Mairie;
> Du langage au paien fut bientost ansignie,
> Car saige et preus estoit s'elle y met c'estudie. (786-90) [97]

A fronteggiare l'alterità saracena viene posta l'alterità delle donne, che lottano contro i saraceni ma sono formalmente al loro servizio. La voce divina ordina loro di combattere, ma le loro battaglie non danneggiano i loro padroni saraceni, anzi li favoriscono. Combattono contro i nemici dei loro nemici, non direttamente contro i loro nemici; esse uccidono dei saraceni, ma non i loro padroni. Non saranno né Aye né Alis a sconfiggere il re Galafre e l'emiro di Toledo. Compiuto il compito per il quale si erano travestite, il ritrovamento del marito, la fase guerriera di queste donne cessa, e la vendetta viene riservata ai protagonisti maschili.

Aye, insieme al secondo marito Ganor e ai figli Antoine e Richer, risiede nel castello di Aufalerne, quando questo viene attaccato dal re saraceno Galafre, che prende prigionieri gli uomini, mentre Aye riesce a scappare con altri soldati su una nave. Purtroppo è andata perduta la parte in cui, per ritrovare marito e figli, Aye si traveste da uomo ed entra al servizio di Galafre sotto il nome di Gaudion, conquistandosi presto la stima del re saraceno. Il primo impegno militare di Aye di cui ci restano i versi è diretto verso un triplice obiettivo: il ritrovamento di Ganor, il salvataggio di un'altra donna in difficoltà e l'eliminazione di un nemico pagano (nemico, si badi, non meno di Aye che di Galafre). Quando la torre Gaiette, dove risiede la figlia quattordicenne di Galafre, Blanchandine, viene attaccata da Urbain d'Amarie, Aye/Gaudion si offre volontaria per guidare la spedizione di salvataggio, sperando

---

[97] Si cita dal *Lion de Bourges. Poème épique du XIVe siècle*, édition critique par William W. Kibler, Jean-Louis Picherit et Thelma S. Fenster, Genève, Droz 1980.

di ritrovare alla torre Gaiette il marito e i figli. Con sessanta mila uomini, Aye arriva alla torre e ordina l'attacco; si getta personalmente nella mischia, uccide il re africano Grignart e poi altri ("a deux mains fiert et frappe du bon branc acerin", 2787), finché non arriva ad uccidere lo stesso Urbain con un unico colpo di lancia (2822-29). L'attacco raggiunge dunque in breve tempo i risultati sperati. Morto Urbain, scoppia la ressa generale, e Aye/Gaudion vi si distingue per la sua prodezza:

> Dame Aye d'Avignon y fiert hardïement,
> ains dame ne fit ce, sachés certainement,
> que fist celle roÿne dont je fais parlement;
> mais s'estoit pour aquerre honneur parfaittement
> que de son seigneur puist fere delivrement
> et de ses deux enffans qu'elle ama loyaulment.
> Et Dieu est tout poissant, toutes choses consent
> Et fait quanqu'i lui plest et lui vient a tallant. (2840-47)[98]

L'azione guerriera di Aye viene circoscritta dal poeta entro coordinate ben precise: piuttosto che portare verso il disordine sociale, essa è invece orientata verso il ripristino dell'ordine ed è mossa dall'obbedienza verso Dio. Se Aye combatte, è solo per salvare marito e figli, e Dio consente e approva questa impresa. Secondo il narratore, nulla avviene sotto il sole che proceda verso una direzione contraria al controllo dell'Onnipotente: è stato Dio a scegliere e a guidare Aye per il suo cammino, lui a garantire ad Aye la vittoria. Le imprese di Aye non discendono dalla sua brama di combattimento, da un senso di *démesure* guerresca, bensì dal privilegio che Dio le accorda. La nota moralistica che chiude la lassa LXXI – un tempo Dio compiva più miracoli, ma ora, a causa della malizia e della superbia della gente, sono diminuiti – consente di leggere l'impresa di Aye come uno dei miracoli ancora compiuti da Dio, non un'azione mossa dalle forze della donna, ma un evento straordinario concesso dalla grazia del cielo. Anche la conquista dello stendardo nemico è una manifestazione dell'amore di Dio per Aye:

> Dame Aye d'Avignon n'ot soing de l'arrester,
> le jour y fist plus d'armes c'on ne pourroit conter;
> se tesmoigne l'istoire qui nous veult retraiter
> la vie de la dame que Dieu voit tant amer… (2856-59)

Intanto, nelle prigioni di Gaiette, Antoine si domanda se la madre sia morta, e Ganor risponde che, così come la Vergine sopravvisse dopo aver visto uccidere il figlio, così anche Aye avrà trovato la forza per sopravvivere; Dio fa sì che anche i dolori più grandi vengano alleviati dopo tre giorni, come accadde con la passione di Cristo. Si viene quindi a creare un parallelo sottinteso tra Aye e la Vergine, un paragone che assicura ad Aye una posizione morale di assoluto rilievo all'interno dell'opera. Piuttosto che quello militare, ad essere posto in evidenza è il ruolo materno di Aye, nonché la sua purezza e la predestinazione celeste. La Vergine fu scelta da Dio quale madre di Cristo; Aye, più modestamente, viene scelta per salvare i suoi familiari e, per giungere ad essi, l'indifesa Blanchandine.

Il peso della predestinazione divina è ancora più forte nel *Lion de Bourges*. Alis, conosciuta con il nome del rinnegato Ballian, lavora come sguattero nelle cucine dell'emiro di Toledo quando la città è attaccata dal re Marsilio. Questi manda in avanscoperta il gigante Lucien, che minaccia la città pretendendo la mano di Florie, figlia dell'emiro. Nessun campione si fa avanti per affrontare il gigante. Né sarebbe intenzione di Alis scendere in combattimento, ma Dio la sceglie per l'impresa mandandole di notte una voce celeste che le ordina di farlo. La voce celeste si rivolge ad Alis con una formula che rievoca l'annuncio dell'angelo Gabriele alla Madonna, associando così Alis alla Vergine in maniera anche più esplicita di quanto avvenisse con Aye:

> «Damme,» se dit la voix, «ne t'esmaiez niant,
> car je sus de parrt Dieu a cui li monde apant.
> Ceit tu que Dieu te mande? Toy le dira briement.» (1570-72)

La voce le rivela che suo marito Herpin e suo figlio, da cui è stata separata subito dopo il parto, sono ancora vivi, e le spiega che deve sopportare queste sofferenze perché Dio vuole provare la sua fede:

> «Maix c'est pour ton proffit que tant as de tourment:
> Dieu te vuelt esprouver se l'ayme loialment.
> Moult est si heureux que grant penance sant
> En l'onnour de celui dont on fait sacrement;
> Qui an grez le ressoit, il li prant salvement

---

[98] Si cita dal *Tristan de Nanteuil, chanson de geste inedite*, a cura di Keith V. Sinclair, Assen, Van Gorcum 1971.

Et an aquiert la gloire qui durait longuement.» (1580-85)

La separazione dal marito e dal figlio, gli anni di lavoro nelle cucine, la lotta contro il gigante sono tutte prove che Alis deve sostenere per testimoniare la sua fede in Dio. Non sono, in altre parole, delle azioni considerate normali per una dama di alto lignaggio (sia pure tenendo conto che qualsiasi azione dovrebbe essere intrapresa con gioioso spirito di sacrificio da un cristiano), bensì degli eventi lontani dalla normalità, situazioni presentate chiaramente come umilianti alle quali Alis deve sottostare a maggior gloria di Dio. Alis deve andare incontro al gigante con lo stesso spirito di servizio con cui ha affrontato l'esilio e la servitù. Dio ha predisposto il combattimento tra la donna e l'essere aberrante fin dalla notte dei tempi, così come è già previsto che Dio doni la vittoria a chi teme il suo nome:

«Si te dit au sorplus que Dieu vuelt proprement
Que tu soiez armee droit a l'ajornement
De tout ceu qu'il affiert a home anthierement;
De Toullette isterait trestout priveement,
Pués yrais au joiant qui sur lez chans t'atant.
Ossire le te fault; estre fault ensement:
Il li fuit destinés destrez son naissement
Que per toy seroit mors et mis a ffinement.
Va faire la bataille, car Jhesu s'i asant.» (1586-94)

Il determinismo della situazione priva Alis di qualsiasi responsabilità negativa lasciandole invece il merito di aver servito il cielo con il suo braccio. Chinando il capo davanti alla volontà dell'onnipotente, Alis accetta il compito affidatole e assicura la voce celeste che sfiderà Lucien in nome di Cristo:

«Aie, joiant fellon, or vous vay mallement!
Pués qu'ossire vous doie et Jhesu s'i assant,
Je pranderait demain de vous le vangement!» (1610-12)

Alis si fa prestare un'armatura da un saraceno pietoso e va da sola, all'alba, ad affrontare il gigante. Il combattimento contro Lucien è lungo e narrativamente monocorde. Alis fa sue tutte le prerogative del cavaliere cristiano contro un pagano, dichiarandosi emissario di Dio ("Dieu m'ait si anvoiér / pour toy mettre a exil", 1726-7), ed insultando ripetutamente Lucien ("saraizin de pute renommee", 1680). Ad una prolungata sfida verbale seguono i primi colpi:

Alis, che aveva una mazza ferrata, si impadronisce della spada del gigante, grazie alla quale gli taglia prima una gamba, poi l'altra; quindi, gettata la spada, inizia a lapidarlo. Per finire il gigante, tuttavia, è necessaria un'ulteriore dimostrazione della potenza divina. Non riuscendo ad avere la meglio su di lui nonostante le mutilazioni infertegli, Alis prega finché la sua preghiera non è esaudita. Dio manda una nuvola che impedisce al gigante di vedere, permettendo ad Alis di trapassargli la testa con un coltello e di tagliargliela. L'uccisione del gigante non è quindi solo voluta da Dio, ma è anche materialmente provocata dal diretto intervento divino, è un miracolo compiuto specialmente per Alis ("Dieu y fist miraicle pour la damme avenant", 1825). La donna non è altro che uno strumento attraverso cui si manifesta la volontà celeste di liberare il mondo da un abominio quale Lucien, vile al punto di tentare di corrompere la sua avversaria con l'oro. La forza con cui Alis colpisce e mutila il gigante non proviene certo dal suo debole corpo di donna, ma le è stata invece infusa dalla potenza divina[99]. Alis stessa ammette di essere inadeguata al compito che le è stato affidato, e riconosce umilmente che l'uccisione di giganti non è "euvre de femme", ma che dal momento che è Dio a mandarla, è a Dio a cui si deve iscrivere il suo successo:

> «Laisse,» dit la duchesse, «vecy povre jornee!
> N'est pas euvre de femme ou me sus atornee!
> Mais pués que Dieu le vuelt, et la vertu nommee,
> Je ferait son volloir huy en cest jornee.» (1661-64)

Dio, le cui vie sono misteriose, può scegliere anche una debole donna quale canale in terra della sua potenza: quella che non è "euvre de femme" è invece "euvre de Dieu", e come tale destinata al successo: dove una donna fallirebbe, Dio invece segna una vittoria. Senza la predestinazione celeste, trasmessa attraverso l'annuncio dell'angelo Gabriele, la Vergine non sarebbe mai diventata la madre di Gesù; senza la predestinazione celeste, annunciatale dalla voce notturna, Alis non avrebbe mai affrontato il gigante. Pur non raggiungendo l'irraggiungibile santità e perfezione della Vergine Maria, Alis non è stata meno prescelta da Dio per il compito che era in serbo per lei.

---

[99] Ogni colpo di Alis reca il marchio della divinità: "Et la damme loialz ait le branc enpuigniér, / pués dit au Sairaisin: «Cestui ai ge gaingniéz!» / La dame prist le brant qui a la terre estoit / et pués vint au joiant et de prez l'approchoit. / De l'espee a doulx main sus le corpz le fraippoit; / per teilt devesion ou corpz li anbaitoit, / per la vertu de Dieu qui miraicle y moustroit, / hauber ne armure, nulle rien n'y valloit: / playne palme et demie ains ou cor li antroit" (1736-1744); "Et la damme refiert en la jambe tout droit, / le destre piet li tranche, car Jhesu le volloit." (1748-9).

Le prove affrontate da Alis – la separazione dal marito e dal figlio, la servitù in terra pagana, i combattimenti, e più avanti la tentazione sessuale e la mendicità – sono gradini nel cammino che porterà Alis a diventare santa. Tali prove non andrebbero considerate, dunque, significative e significatrici in se stesse, ma ricevono il loro valore dal fatto che, in quanto condizioni di umiliazione e privazione, conducono la donna verso la santità. La storia di Alis, moglie e madre sofferente, può essere letta come la biografia di santa Alis, ovvero come un'agiografia.[100]

> Car on treuvet en escript et s'an lit on sovant
> Que la damme est saintie devant le Sapiant. (1567-8)
>
> Elle ot droit, car depués fuit li sien cor saintis
> Et se croit c'on l'appelle per son nom saint Alis (2876-7)

Numerosi studi hanno indagato il primigenio legame tra le *chansons de geste* e le agiografie, in particolare evidenziando come i racconti epici medievali si strutturino sulla falsariga delle vicende di santi. Il cavaliere medievale, invece di essere visto come un semplice soldato provvisto di competenze militari, è un *miles Christi*, diffusore e difensore della fede, combattente per la causa di Gesù tanto quanto i monaci e i sacerdoti. Come sintetizza Daniel Poirion,

> "La civilisation médiévale tend à confondre les deux visages de l'homme dont elle a hérité: l'homme de guerre et l'homme de religion. Derrière l'idéal du chevalier on retrouve facilement les deux forces réelles d'une jeune société, forces militaire et religieuse qui, au cours des siècles, ont fini par s'équilibrer, se contaminer, se répartir les rôles dans la confrontation avec d'autres civilisations plus évoluées, notamment celle de l'Islam"[101].

La battaglia è dunque nello stesso momento fisica e spirituale, posto che quelle contro i saraceni sono guerre che si combattono sul piano delle armi e su quello della fede. Gli eroi delle *chansons de geste* richiamano le figure delle prime agiografie, dalla *Vie de saint Alexis* in poi, e le morti in battaglia dei paladini sono accostabili al martirio sopportato dai santi. Gli studi di Joseph Bédier sull'origine delle *chansons de geste* erano volti a dimostrare poi come i

---

[100] Più avanti, nel corso delle vicende, Lion dà in moglie allo scudiero Ganor la saracena Margalie, che si converte e prende il nome di Alis, quasi a mostrare come santa Alis sia entrata a far parte dell'onomastica.

testi stessi si fossero formati lungo le strade di pellegrinaggio, specialmente attorno al cammino di Santiago di Compostela. Agli eroi dei testi epici veniva inoltre riservato il culto dovuto ai santi e i luoghi dove si presumeva fossero stati sepolti erano oggetto di devozione.[102] Abbiamo d'altronde già accennato al modo in cui, per esempio, il ciclo epico di Guillaume d'Orange tragga la propria origine da una vita di San Guglielmo composta nel monastero di Gellone.

La peculiarità del personaggio di Alis consiste nel conservare la lettura del cavaliere cristiano in quanto santo all'interno di una *chanson* tardiva come il *Lion de Bourges*, e in particolare nell'affidare questa caratteristica ad una donna. In un mondo non più avvolto dall'atmosfera epica della *Chanson de Roland* ma segnato dal romanzesco, la storia di Alis emerge come la vicenda di una donna che attraversa il combattimento come parte di quella battaglia spirituale dei cavalieri cristiani, che impugna le armi per giungere, in virtù della grazia divina, alla santità. Alis è una donna-cavaliere-santa, una figura in cui la militanza armata fa parte delle prove per giungere alla santità e la santità si raggiunge dimostrando di essere pronti a combattere, con le armi di ferro e le armi della fede, per la gloria di Dio. La localizzazione spagnola delle avventure di Alis richiama allora la lotta per l'espulsione degli arabi dalla penisola iberica e si tinge di spirito di crociata e di Reconquista. Alla notizia dell'attacco di Marsilio e Lucien, Alis prega per la salvezza di Toledo, ma poi riflette che, se non abitasse nella città, non le importerebbe della cosa ("Se n'i estoie, n'an donroie une noix / se toute estoit gaistee et mise en feu gregoy", 1556-7): una città pagana attaccata da altri pagani non è degna della preoccupazione di una cristiana.

Con la stessa umiltà con cui è partita per il campo del gigante, Alis fa ritorno alle cucine e riassume le sue occupazioni da sguattero. Svolto il compito assegnatole dal cielo, la donna si sbarazza delle armi, a dimostrazione della destinazione momentanea del loro utilizzo e non della sua intenzione a diventare una guerriera ("ces arme getait jus, plus ne lez vot pourter", 1856). Quando si sparge la notizia della morte di Lucien e l'emiro promette quattordici castelli e una ricca rendita al vincitore, Alis non si fa avanti perché pensa di non avere diritto alla ricompensa: è stata tutta opera di Dio. La donna riconosce ancora una volta la propria piccolezza di fronte alla potenza divina, e cela il suo ruolo guerriero dietro la propria

---

[101] Daniel Poirion, *Le Moyen Âge, II: 1300-1480*, in *Littérature française*, dirigée par Claude Pichois, Paris, Arthaud 1971, p. 13.
[102] Vedi Joseph Bédier, *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*, IV voll., Paris, Champion 1926-1929.

obbedienza al comando celeste. Ma quella stessa obbedienza che la fa tacere in questa occasione la porta a uscire allo scoperto nel momento in cui un cavaliere saraceno rivendica la paternità del gesto. Piuttosto che sopportare che un saraceno si prenda il merito di un'opera del Dio dei cristiani, Alis/Ballian confessa di aver ucciso il gigante, portando come prova la lingua che gli aveva tagliato, e ottiene di sostenere la sua impresa – ovvero, l'impresa di Dio – in un duello giudiziario contro il cavaliere saraceno. Anche in questo caso, come contro Lucien, sarà il cielo a darle la forza per sconfiggere il saraceno, a dimostrazione che la vittoria non appartiene a lei bensì a Dio:

> «Laisse,» dit la duchesse, «de ceu je n'ait mestier;
> san Herpin mon signour ne tanrait ja denier,
> car pleust or a Dieu qui tout ait a jugier
> qu'il eust cel avoir qu'on me vuelt enchergier,
> et mez corpz n'an eust vaillant ung esprivier.» (1914-18)

Per rinforzare quindi il concetto della provenienza divina della forza della donna, anche questo secondo atto armato intrapreso da Alis è preceduto da una dichiarazione di modestia e di incapacità. Alis, che pure sa cavalcare bene, come era previsto dall'educazione delle dame del tempo, dice a se stessa di non aver mai appreso l'arte di giostrare e duellare:

> «Laisse,» dit la duchesse, «comment la chose va,
> car je n'ait pais apris, ne mez cors ne l'usait,
> le mestier ne l'ouvraige que faire me faurait!» (2025-27)

Come quello contro Lucien, il duello contro il cavaliere pagano è segnato da una serie di mutilazioni. Il combattimento inizia con la reciproca uccisione dei cavalli da parte dei due contendenti, quindi Alis taglia all'avversario, in successione, il braccio con cui adoperava la spada, il naso e un orecchio; infine, dopo aver confessato, il pagano viene impiccato. Avendo osato appropriarsi di una vittoria di Dio, il saraceno viene mutilato come un volgare malfattore, e Alis agisce nei suoi confronti nel ruolo dell'implacabile giustizia divina. Ancora una volta, sono le circostanze a richiedere l'intervento armato femminile, in questo caso per dare a Dio quello che è di Dio, e non un'educazione specificamente militare o un'inclinazione innata verso il mondo della guerra, aspetti che invece contraddistinguevano le Amazzoni. Sprovvista di qualsiasi preparazione militare, Alis è forte dell'investitura celeste che ha ricevuto e in difesa della quale combatte. Per ribadire alle orecchie del pubblico la sua funzione didattica, lo schema dichiarazione di umiltà/combattimento vittorioso viene

riproposto per una terza volta subito dopo. Ottenuto con la vittoria su Lucien e sul saraceno il favore dell'emiro, che lo/a nomina maestro ciambellano, siniscalco e maresciallo di Toledo, Alis afferma che preferirebbe tornare nelle cucine piuttosto che ricoprire incarichi di rango tanto elevato, ma deve comunque riprendere le armi per guidare un esercito di tremila cavalieri ad affrontare la crescente minaccia di Marsilio, il quale vuole vendicare la morte di Lucien. Come Aye contro Urbain, Alis scende dunque in campo contro i nemici del suo signore saraceno. Nella battaglia, il novello maresciallo guida le truppe, ferisce un pagano e il suo vassallo, e in breve la sua spedizione è coronata dal successo: gli sforzi congiunti di Alis/Ballian e dell'emiro costringono Marsilio alla ritirata e alla stipulazione di una tregua di due anni. L'emiro è sceso in battaglia conquistato dal valore del suo sottoposto:

> «Mahon,» dit l'amiralz, «qui fist cielz et rozee,
> que Ballian est proulz et de grant renommee
> et qu'i sceit bien ferir et de lance et d'espee!
> Per son grant hardement est ma terre salvee;
> N'ait homme si herdit jusques en Gallilee!
> Bien l'affiert li honnour que je li ait donnee!» (2248-53)

Il combattimento contro Lucien, il duello giudiziario contro il saraceno e la battaglia contro Marsilio sono i tre episodi del *Lion de Bourges* in cui Alis cinge le armi. Nessuna di queste azioni è direttamente orientata verso il ritrovamento di Herpin e di Lion, che pure è il motivo in per cui Alis si è travestita e per cui accetta di sostenere le prove imposte da Dio. Dal momento in cui mette piede a Toledo, Alis smette di fatto di cercare Herpin (avrebbe potuto imbarcarsi di nuovo, nonostante la paura sofferta durante il naufragio, oppure mettersi in cammino a piedi), adagiandosi nella nuova condizione di sguattero dell'emiro. Sarà per cause del tutto indipendenti dai suoi atti che, dopo molti anni di altre sofferenze, incontrerà nuovamente Herpin e suo figlio, giunti a Toledo a seguito delle loro personali avventure. Il ritrovamento dei suoi congiunti dipende dalla benevolenza divina che Alis si è conquistata grazie alla sua fede (ovvero dalla benevolenza dell'autore), non da qualcosa che ella ha fatto o meno in quella direzione, in altre parole viene concesso alla donna quale azione della grazia e non come risultato delle opere da lei compiute.

La motivazione religiosa dietro il travestimento supera, in pratica, l'obiettivo di ritrovare il marito. Con il travestimento è avvenuto un abbassamento, non un innalzamento nella scala sociale: Alis ha barattato il suo status privilegiato di duchessa con i cenci macchiati d'unto di

uno sguattero, non con quelli, ipoteticamente corrispondenti, di duca. Come riconosce Alis, ciò che sta realmente dietro il travestimento è la volontà di servire Dio in una condizione di subordinazione e di umiliazione: “Pour ceu que l’estet d’omme ait prins pour muelx servir / le Roy de sainte gloire qui pour nous volt morir...” (2487-8). Slegate dall’immediata destinazione pro-coniuge, le imprese di Alis servono, a livello più elevato, alla glorificazione di Dio, e a livello più materiale, alla difesa di Florie dalle pretese di Lucien e di Marsilio. Per quanto non sia questo lo scopo dichiarato, Alis combatte per proteggere una fanciulla saracena, figlia del suo padrone, esattamente come Aye.

Mentre però Alis risulta vincitrice di tutti e tre gli episodi di combattimento in cui si trova coinvolta, Aye sperimenta il fallimento. L’operazione di salvataggio di Ganor, Richer e Antoine non si realizza: dopo aver ritrovato i suoi cari nelle prigioni di Gaiette, Aye dichiara di sentirsi obbligata dalla parola data a Galafre, quindi lascia i prigionieri nelle celle e ritorna al servizio del sultano, impegnato nella guerra contro Murgafier. In seguito al tradimento di Galafre, tuttavia, Aye si ritrova a sua volta prigioniera insieme a suo figlio Gui nel castello di Murgafier, Rochebrune.

La fase propriamente guerriera di Aye inizia e si conclude con l’assalto della torre Gaiette. Dopo la sua prigionia, è protagonista solo di un breve episodio di combattimento. Evasi da Rochebrune dopo sedici anni di prigionia, Aye e Gui si imbattono in Tristan in una foresta e, senza riconoscersi, Gui e Tristan combattono l’uno contro l’altro secondo il motivo del duello padre-figlio. Aye dà man forte a Gui attaccando Tristan con un’ascia (8916-18, 8998-9000), finché due giganti, con l’approvazione di Tristan, non li riacciuffano e li consegnano a Murgafier per essere portati nuovamente a Rochebrune. L’evasione si risolve così in un insuccesso: oltre ad aver assalito inconsapevolmente il nipote, nella foresta Aye si mostra anche spaventata e invita Gui a fuggire (8841-43), come se, abbandonato il travestimento maschile, avesse riacquisito i timori femminili.

La protezione divina non impedisce che le azioni battagliere di Aye abbiano dunque una portata molto limitata, o per meglio dire il favore accordato da Dio ad Aye a livello generale non comporta che la donna risulti vincitrice di ogni sua battaglia. L’unico successo militare di Aye risulta anzi essere quello contro Urbain a torre Gaiette. La donna si dimostra inefficace sia rispetto a suo marito Ganor che a suo nipote Tristan. La posizione rivestita nei confronti di Ganor è particolarmente contraddittoria. Quando Aye va effettivamente a combattere per liberare i suoi congiunti, è già una servitrice di Galafre: la lealtà che, arrivata nelle celle, la

trattiene improvvisamente dal far evadere i suoi, a rigor di logica avrebbe gia dovuto essere operativa nel momento in cui Aye si è offerta volontaria per la spedizione. Partendo per torre Gaiette, Aye avrebbe potuto in teoria prevedere che il suo senso dell'onore le avrebbe impedito di rivoltarsi contro Galafre, ma il *Tristan de Nanteuil* non si pone questa questione. La scusa dell'onore appare particolarmente debole. Rispondendo alla maggiore lealtà che la lega alla causa cristiana, Aye avrebbe potuto senza detrimento del suo onore liberare Ganor, perché nessun vero rapporto di fedeltà può stabilirsi tra una cristiana e un infedele. Ragioni narrative ed ideologiche si frappongono invece tra Aye e la liberazione di Ganor. Il poeta preferisce immaginare per Aye una lunga prigionia piuttosto che un nuovo filone delle vicende riguardante le avventure di Aye e Ganor liberi, oppure nuovamente separati da un ulteriore ostacolo. Non liberando Ganor e finendo a sua volta prigioniera, Aye offre all'autore l'occasione per mettere in mostra, piuttosto che le imprese dell'eroina, quelle dell'eroe eponimo. Sarà Tristan a salvare prima Ganor e i suoi figli e poi, dopo aver scoperto che sono i suoi parenti, Aye e Gui. Il fallimento di Aye costituisce un'opportunità per l'esaltazione del protagonista maschile e delle sue risorse rispetto alla controproducente lealtà tra la donna e il re saraceno.

Pur essendo dunque circoscritte, le imprese militari di Aye e di Alis vengono presentate dal poeta in termini altamente elogiativi. Al servizio di Galafre, Aye si è guadagnata l'appellativo di "Gaudion le Sauvaige" (2233), che richiama irresistibilmente il nome di Guidon selvaggio, successivo protagonista dei poemi cavallereschi italiani. Il valore di Aye è testimoniato da una serie di esclamazioni espresse dai saraceni a suo riguardo ("c'est tout le plus hardi c'oncques puist porter targe", 2234; "c'est tout le plus hardis que trouver pourroit on", 2249; "le plus hardi paien qu'ains montast sur morel", 2661). Ella viene presentata a Urbain come il valoroso Gaudion, terrore dei suoi nemici:

> Gaudïon l'Espagnot est d'armes affaittiés,
> en bataille detranche testes et bras et piés.
> Or soyés sur vo garde que le pire n'ayés,
> car trop est Gaudïon de vous mal fere aisiés. (2711-14)

Aye stessa racconta a Ganor e ai suoi figli che, dal momento della loro separazione, si è comportata come un cavaliere, dedicandosi alla guerra e agli scorrimenti di sangue: "Je me fis chevalier, Gaudïon fuy clamés, / et poursuyvy les guerres et les estours mortelz" (3059-60). Purtroppo lo stato lacunoso in cui ci è stato trasmesso il *Tristan de Nanteuil* ci impedisce di

sapere in quali altre situazioni guerresche sia stata coinvolta Aye prima dell'assalto alla torre Gaiette, e in quale modo vi fosse descritta la sua partecipazione. Le dichiarazioni sul valore di Aye restano quindi senza altro riscontro che non la parola dei suoi ammiratori, rivestendole di indeterminatezza e vaghezza: al di là delle lodi, non ci restano i fatti.

Piuttosto che nell'aiuto ai familiari cristiani, Aye dimostra la sua efficacia nel sostegno dato ad un'altra donna, peraltro di religione saracena. Laddove non agisce nella pratica né a favore del marito Ganor né del nipote Tristan quando lascia il primo in prigione e alza la sua ascia contro il secondo, Aye riesce invece nella missione di soccorso di Blanchandine. Una donna salva un'altra donna, una finta saracena aiuta una saracena. Il legame speculare tra Aye e Blanchandine verrà dimostrato, nel corso delle vicende, quando Blanchandine si travestirà e sarà oggetto di un episodio di equivoco sessuale come prima lo era stata Aye. Rispetto alle principesse saracene che salvano dal disonore, Aye e Alis svolgono la funzione del tipico cavaliere maschio, di cui hanno peraltro assunto il ruolo. Né Aye né Alis combattono con il loro nome o mantenendo un'identità femminile, come accade alle figure di donne guerriere precedenti. Il travestimento è il mezzo che le mantiene al sicuro durante il loro attraversamento del mondo esterno, del mondo maschile; le vesti maschili continuano a proteggere la donna come le mura del feudo avevano fatto quando la donna era ancora nella situazione pre-catastrofica, nella stabilità che precede le avventure.

Il travestimento è assunto per rispondere ad una situazione di minaccia dall'esterno. Non farebbe parte dei desideri della dama a meno che le circostanze drammatiche non lo richiedano. Le vesti maschili sono assunte per facilitare gli spostamenti della dama durante la ricerca dei familiari da cui è stata divisa. In entrambi i poemi, attraverso il travestimento la donna entra in contatto con un sovrano saraceno che tiene prigionieri i suoi cari, sin dall'inizio della ricerca (Galafre nel *Tristan de Nanteuil*) oppure a partire da un determinato momento (l'emiro di Toledo nel *Lion de Bourges*). L'apparenza maschile è lo schermo con cui questi personaggi femminili vengono a contatto con il mondo altro, il mondo saraceno, e il travestimento protegge la loro castità durante queste avventure esotiche.

In questi testi, il *gender* maschile è un'entità che, come il cromosoma Y, può essere posseduta solo da uno dei due elementi della coppia eterosessuale. Quando la donna adotta il travestimento maschile, la sua controparte maschile si ritrova in uno stato di privazione, il suo spazio testuale viene ridotto, è in una condizione inferiore sia sul piano sociale, all'interno della trama, sia a livello narrativo. La donna replica all'abbassamento del coniuge adottando il

travestimento e va quindi alla ricerca del marito (abbassato a livello sociale e testuale) una volta rivestito il suo *gender* come sostegno e protezione. La donna si fa scudo del *gender* maschile ereditato dal marito prigioniero/eremita per procedere alla liberazione del marito stesso e alla pronta restituzione del *gender* maschile al legittimo proprietario. Ma il processo potrebbe essere visto funzionare anche nella direzione inversa: quando la donna si appropria del *gender* maschile, il marito ne resta privo.

Aye adotta il travestimento quando il marito Ganor, un saraceno convertito al cristianesimo (la storia della conversione è narrata in una *chanson* precedente, l'*Aye d'Avignon*), viene fatto prigioniero insieme ai suoi figli Antoine e Richer dal re saraceno Galafre. Ganor resta nelle prigioni della torre Gaiette per tutto il tempo che Aye porta avanti il suo travestimento maschile e le azioni guerresche ad esso collegate. Quando, dopo aver sconfitto Urbain d'Amarie che assediava la torre Gaiette, Aye ritrova Ganor nella prigione, cioè quando Ganor rientra all'interno della narrazione, egli viene investito di nuovo del suo *gender* maschile e di conseguenza Aye si trova in una posizione di fragilità. Per tenere fede alla promessa fatta a Galafre, Aye torna al suo servizio ma, come accennato prima, viene presa prigioniera in seguito ad un complotto e messa in carcere insieme a suo figlio Gui. In un certo senso, il fatto che Ganor sia rientrato nella narrazione ha sottratto ad Aye la protezione del *gender* maschile e l'ha portata alla sconfitta e alla prigionia (anche se questa, a livello narrativo, dipende da una combinazione con gli equivoci sessuali che poi andremo a vedere). Trasferito di nuovo il *gender* maschile sul marito, ad Aye resta solo la possibilità di esercitare il *gender* femminile, espresso nelle situazioni femminili dell'imprigionamento, della stasi e della scomparsa dalla narrazione.

Nel *Lion de Bourges*, il travestimento di Alis ha inizio quando la donna, dopo aver partorito Lion nel bosco mentre il marito Herpin era andato a cercare soccorsi, viene rapita da tre briganti. La coppia era stata bandita da Carlo Magno e costretta a lasciare la Francia. I tre malfattori, Claron, Gurson e Sanson, si uccidono l'un l'altro nel disputarsi le grazie della dama (che ha appena partorito!), e Alis ne approfitta per travestirsi con i loro abiti e scappare, decisa a ritrovare Herpin:

> Oiez dont s'avisait la duchesse de pris:
> A ung dez laron vint qui la estoit fenis,
> Ces drap li devestit dont il estoit polis;
> La damme s'an parait et si lez ait vestis.

> En droit habit d'un homme est adont cez cors mis,
> L'espee a son costez dont li brans est forbis. (666-671)

L'ascoltatore/lettore non può tuttavia essere portato a credere che Alis abbia adottato il travestimento per suo piacere. La donna si affretta a rammaricarsi di essersi trovata costretta a questa soluzione infamante:

> «Laisse,» dit la duchesse, «que mez corpz est chetis!
> Jai solloit a honnour mez corpz estre servis,
> Or sus aussi meschans, changiéz c'est mon aby!» (678-80)

Ricordandosi che la meta finale del loro viaggio era Gerusalemme, la donna si imbarca per raggiungere la Terrasanta, ma una tempesta la conduce invece alla città di Toledo, dove inizia a servire nelle cucine del castello. Per tutto il tempo che Alis passa al servizio dell'emiro di Toledo dietro l'identità di Ballan d'Aragona, Herpin, non avendo ritrovato la moglie nel bosco, si è ritirato in un eremo sperduto sull'Appennino laziale e il suo spazio narrativo si è praticamente azzerato. Essere eremita è una condizione elevata sul piano morale, ma che costringe Herpin al silenzio, al ritiro totale dalle occupazioni attive e all'immobilità degli spostamenti sulla dimensione geografica, tutte caratteristiche tipiche della condizione femminile. Mentre Herpin fa la donna a Roma, in pratica, Alis fa l'uomo a Toledo: come nei Tornei di dame, di fronte alla deficienza maschile le donne sono costrette a farsi carico dello spirito di crociata. I due coniugi si sono scambiati di *gender*. Tuttavia, mentre con Ganor nell'umiliante condizione di prigioniero Aye ha un posto di rilievo nella corte di Galafre (per quanto se ne possa capire dalla lacuna del passo corrispondente), dal momento che Herpin eremita conserva intatto il suo status spirituale, Alis nel castello dell'emiro di Toledo occupa una posizione subordinata quale può essere quella di uno sguattero delle cucine. La bilancia di potere tra marito e moglie deve essere sempre pari.

Un elemento di grande interesse nella storia di Alis si ha quando la donna, per frenare la curiosità prima del comandante della nave e poi di Florie, racconta loro di aver volontariamente scelto l'esilio dopo aver ucciso un uomo e di essersi imbarcata per purificare l'omicidio a Gerusalemme.

> «Je suis nez en Berry celle terre senee,
> maix ung homme y ossis l'autre jour d'unne espee;
> si m'en vois pour la paix demorer une annee

en la citeit ou Dieu ot sa chair lapidee;
et pués si revanrait, se la vie ait salvee,
car ansi est ma paix et faite et confremee» (720-25)[103]

Naturalmente, prima di quel momento Alis non ha mai ucciso nessuno (né la sua futura uccisione del gigante Lucien conta come omicidio da scontare anticipatamente, essendo azione meritoria e voluta dal cielo). L'omicidio, a livello simbolico, non può essere che quello di Herpin, ucciso metaforicamente da Alis nel momento in cui questa ha assunto il suo *gender* e il suo ruolo narrativo. Allo stesso momento, l'accollarsi un omicidio mai commesso e il presentarsi in veste di penitente avvicina Alis all'ideale del santo martire, destinazione finale verso cui il servizio presso l'emiro è una tappa.

Come vedremo successivamente nel caso di Aye, un equivoco sessuale contribuisce alla caduta del travestimento e del *gender* maschile di Alis. La figlia dell'emiro di Toledo, Florie, si innamora di Alis/Ballian dopo che questa ha ucciso il gigante Lucien, ritenendolo forte, coraggioso e di bell'aspetto.[104] Seguendo il *topos* della principessa saracena, Florie arma il suo cavaliere Alis/Ballian per il duello risolutore contro il saraceno mentitore donandogli ricca armatura e cavallo. Sempre più accesa d'amore per Ballian, che dopo il saraceno ha battuto anche Marsilio, Florie dichiara il suo sentimento alla donna travestita, offrendole/gli il suo corpo e puntando sostanzialmente ad una relazione sessuale con lei/lui. Alis accampa ogni scusa per resistere alle voglie di Florie, ma alla fine, davanti alle pressioni di Florie e alla minaccia di ucciderlo se non acconsentirà al suo desiderio, Alis si vede costretta a rivelare a Florie il suo sesso, spogliandosi davanti a lei.

L'immissione dell'equivoco sessuale nella carriera di Alis – destinata alla santità – procede oscillando tra l'accettazione cristiana di un'ulteriore prova cui la cristiana deve resistere e il

---

[103] E a Florie che la interroga ripetutamente sulla sua origine, Aye/Ballian risponde: "«Per fait d'un omecide que fis, bien le sceit on, / que j'ocis d'un espois ung homme de grant nom / pour ceu qu'i m'appellait filz de putain cloistron.»" (1448-50).

[104] Le descrizioni dell'aspetto di Alis si adattano al ruolo che ricopre. All'inizio del poema, la duchessa è stereotipicamente descritta come bionda e dalla pelle bianchissima; ma dal momento in cui si traveste, il suo viso rivela il colorito di un ragazzo: "En guise d'omme estoit la duchesse paree: / bien sambloit jonnes hons, la faice ot colloree" (758-9). In un terzo tempo, l'assunzione di un ruolo guerriero attrae una terminologia corrispondente. Nel combattimento contro il gigante, Alis, moglie e madre, viene definita "franche pucelle" (1658): il *topos* delle donne guerriere vergini prevale sulla condizione di donna maritata dell'eroina. Ritornata infine agli abiti femminili e al fianco di Herpin, Alis appare nuovamente con la carnagione bianchissima. Vedi, all'inizio del poema, "la damme que Dieu ait fait former / si belle et si trez blanche plus c'on ne puet conter" (390-1) e poi, al momento del ritrovamento di Alis e Herpin, "la duchesse qui fuit blanche come fee" (18882).

solleticamento erotico del pubblico.[105] All'interno della trama, appare evidente che l'equivoco non avrebbe potuto debordare troppo sul lato erotico né concludersi in maniera diversa, se non a rischio di minare l'elevato status morale di Alis (protetta da Dio), cristiana, sposata e madre del protagonista del poema. La lunga resistenza opposta da Alis alle estenuanti profferte di Florie testimonia la correttezza della sua posizione e il suo perpetuo accordo con la volontà celeste. Di conseguenza, quando Alis confessa a Florie di amarla già da due anni ma di essersi trattenuto per timore dell'emiro, cerca solo di placare l'insistenza della saracena e di ottenere tempo. Tuttavia, la presenza stessa dell'equivoco sessuale in un testo romanzesco ha come scopo il titillamento del pubblico, e l'autore si accorda a questa necessità facendo deviare per un attimo Alis dalla sua compatta integrità. Pregando perché la vicenda trovi una qualche risoluzione, Alis immagina che, se lei ne avesse avuto la condizione e Florie fosse stata cristiana, avrebbe soddisfatto volentieri i desideri della ragazza:

> «Se la condicion avoie du servir
> Et elle se volcist a ma loy convertir,
> Moult vollantier yroie acomplir son dezir,
> Car elle est moult trez belle pour son cor abaudir;
> Mais je ne li pués faire ceu qu'elle vuelt souffrir.» (2491-95)

Invece di pregare perché le siano evitate le attenzioni di Florie, come farà poi quando sarà l'emiro a spandere le sue mire su di lei, Alis prega per essere liberata dagli impulsi equivoci da cui si sente percorsa. La prova non sarebbe tale se Alis non soffrisse nel rinunciare alle profferte di Florie: quello che sul piano romanzesco è un equivoco sessuale è invece, alla luce del carattere agiografico delle vicende della dama, una tentazione a cui resistere con sforzo. Soltanto il suo sesso, piuttosto che la sua volontà, le impedisce di corrispondere Florie; in quanto donna, Alis si trattiene dal fare ciò che avrebbe *naturalmente* fatto se fosse stata un uomo:

> «Trop est cest pucelle pour amour desvoye
> san raison et a tort; point n'an est adressie,
> maix se g'estoie ung hons, tost seroit rapaisie:
> son pucellaige aroie per Deu le filz Marie,
> et l'emmenroie o moy pour mener druerie;
> mais il n'est pais ansi, si ne lou ferait mie.

---

[105] Ritorneremo sul motivo degli equivoci sessuali nel prossimo capitolo e oltre.

Dieu, vuelliez moy garder mon corpz de villonie!» (2356-62)

L'assunzione del *gender* maschile è penetrata talmente tanto nella santa Alis da spingerla ad accarezzare l'idea dell'unione sessuale con Florie, a patto di averne la possibilità. Già quando lavorava ancora come sguattero, Alis aveva adoperato a suo vantaggio un'allusione equivoca per non rivelare di essere reduce dal combattimento contro Lucien. Dopo aver ascoltato la voce celeste, Alis aveva chiesto al cuoco di procurarle un'armatura, ma l'uomo aveva rifiutato deridendola, pensando che i soldi servissero ad un incontro amoroso ("s'allez faire entre vous ung champz moult amoureux!", 1638). Al cuoco che si era quindi stupito di vederla rientrare nelle cucine ferita, Alis aveva risposto che era stata colpita da una donna contraria ad essere corteggiata:

Et elle respondit: «Je volloie juer
A une damoiselle pour s'amour conquester;
Se m'a fait ensement le visaige atireir.» (1864-6)

D'altronde, la voce angelica che aveva ordinato ad Alis di uccidere il gigante l'aveva nello stesso tempo esortata a non cadere nel peccato di lussuria, quasi prefigurando quello che sarebbe successo con Florie. La necessità di ricordare questo basilare principio della morale cristiana sembra quasi insinuare che, senza l'avvertimento, Florie avrebbe davvero finito per comportarsi in modo lussurioso:

«Soiez en ceu propos et se[r]vis loialment,
Ne envers ton Signour n'an aiés ja follement
Du peschief de luxure, car Dieu le te deffant;
Se Dieu t'anvoie affaire, si l'an loe souvant.» (1595-1598)

È necessario che Alis si senta tentata dalla bellezza di Florie: tanto maggiore la difficoltà nel dover resistere alle allettanti promesse sessuali, tanto più grande il merito del cristiano (e ancora di più della cristiana) nel saper rinunciare ad esse e nel mortificare la propria carne[106]. Il potenziale equivoco lesbico con la figlia dell'emiro si scioglie senza altre allusioni piccanti quando Alis spontaneamente confessa a Florie il suo sesso femminile. Al contrario di quanto succede nel *Tristan del Nanteuil*, la vicenda si risolve senza prove risolutive del sesso quali

[106] La parola chiave *corps* ricorre ossessivamente nel corso del travestimento di Alis e del corteggiamento di Florie: vedi i vv. 2035, 2036, 2037, 2041, 2052, 2064, 2088, 2109, 2119, 2343, 2362, 2455, 2488, 2526, 2545, 2590, 2609, 2638, 2645.

bagni in pubblico: è sufficiente la volontaria denudazione del seno da parte di Alis. Abbandonando di colpo le sue mire sessuali, Florie dichiara la propria amicizia all'altra donna, la fa cambiare ed indossare nuovamente abiti femminili. Con gli abiti, Alis riprende il *gender* femminile e abbandona per sempre quello maschile. I pagani accolgono questa notizia con allegrezza, come se fosse quello che in realtà è senza tener conto del suo senso allegorico cristiano: una bella storia romanzesca, una "belle oquoison" da apprezzare per il grado di meraviglia che offre.

> Et dient: «Ballian qui ocist le glouton
> Serait demain no damme, vecy belle oquoison
> C'unne femme ait ossis ung joians si fellon
> Et ung franc chevalier a loy de champion!
> C'est une vaillant damme pour maintenir roion;
> En tout lez lieu dou monde bien prisier la doit on.» (2668-73)

Scoperta donna e minacciata a questo punto dalla prospettiva di un matrimonio con l'emiro, la voce celeste torna a visitare Alis ordinandole di scappare dal castello e di abbandonare le vesti pregiate per mendicare nelle strade. Potrebbe sembrare bizzarro il fatto che si consenta all'eroina di trovarsi coinvolta in una situazione equivoca con una donna ma che si ponga bruscamente termine al suo fidanzamento con un altro uomo. In realtà è meno problematico, per una donna destinata a diventare santa come Alis, essere soggetta alle attenzioni di un'altra donna piuttosto che rischiare una relazione sessuale con un uomo che non sia il suo legittimo marito. Il *flirt* con Florie non può avere conseguenze rispetto al matrimonio di Alis con Herpin – il testo, annunciando che Alis diventerà santa, ha escluso l'ipotesi per lei di un cambiamento di sesso – mentre la minaccia di sposare l'emiro potrebbe frapporsi tra il ricongiungimento dei due sposi e la preservazione della castità della donna. Se da un lato quindi il poema si sofferma lungamente sull'equivoco lesbico in senso sia romanzesco sia di tentazione, dall'altro effettua una rapida censura dell'episodio dell'emiro innamorato: davanti all'ipotesi adulterina l'unica soluzione per Alis è la fuga. La futura santa obbedisce al nuovo ordine della voce angelica e diventa mendicante, sopportando di chiedere l'elemosina cantando qualcosa ai passanti con i ragazzini che la prendono in giro e le notti passate sul letame. Appare quasi superfluo ricordare quanto lo stato di mendicità faccia parte integrante delle biografie di molti santi e quanto questa fase della vita della donna accentui il suo carattere agiografico. A livello degli equilibri di *gender*, la condizione di mendicante di Alis rispecchia perfettamente la condizione di eremita di Herpin, con la differenza che

l'eremitaggio di Herpin si svolge presso Roma, centro del cristianesimo, e la mendicità di Alis in terra pagana. Una volta che Alis rinunzia al *gender* maschile, sparisce di conseguenza dalla narrazione, e in maniera speculare Herpin viene rivestito di nuovo dal *gender* maschile, ritrova un ruolo attivo e ritorna al centro della narrazione come guerriero. Infatti, immediatamente dopo che Alis si è ritirata sul letame e i due maghi Gombaut e Mondait hanno rivelato all'emiro che la donna era cristiana, era sposata e aveva già un figlio, Herpin esce dal suo eremo per partecipare alla difesa armata di Roma, attaccata dai saraceni. Herpin è decisivo nel respingere l'attacco, ma per una serie di avventure si ritrova a Toledo schiavo dell'emiro, proprio come lo era stata Alis. I due coniugi si ritrovano entrambi a Toledo, una a mendicare per le strade, l'altro a corte. La coppia si scambia i ruoli.

La complementarità tra Alis e Herpin è presentata nel *Lion de Bourges* sin dal principio. Quando Herpin è trascinato davanti a Carlo Magno per aver ucciso un cavaliere, Alis domanda coraggiosamente per suo marito la commutazione della pena dalla morte all'esilio; e una volta banditi e vaganti, Alis conforta Herpin "de bialz parler" (330) invitandolo ad affidarsi a Dio. Ancora prima di diventare una donna combattente, Alis è una perfetta dama feudale, una moglie piena di "grant loyauté" (235) verso suo marito, ricordando, nei suoi gesti, gli atteggiamenti tenuti da Guibourc con Guillaume d'Orange. Herpin ricambia i sentimenti della moglie, dicendole teneramente che avrebbe preferito essere impiccato da Carlo Magno piuttosto che farle sopportare le fatiche dell'esilio.

Come Alis si era distinta uccidendo il gigante Lucien e aveva ottenuto il bastone del maresciallo, così Herpin conquista il favore dell'emiro uccidendo il gigante Orible. Marito e moglie sono l'uno il doppio dell'altro: in un primo momento Herpin faceva l'eremita e Alis, prendendo il suo posto, combatteva; adesso è Alis a mendicare e Herpin a combattere. Entrambi i coniugi dispongono del benvolere del cielo: la vittoria di Alis era stata annunciata dalla voce celeste, la vittoria di Herpin viene favorita da un esercito di santi che combatte per lui. Le vicende di marito e moglie si svolgono in parallelo: periodo di reclusione, combattimento contro un gigante, favore dell'emiro, fidanzamento alla figlia dell'emiro. Si ripete di nuovo simmetricamente anche il modulo dell'innamoramento della principessa saracena per un cavaliere cristiano. Ammirato il valore di Herpin contro Orible, Florie si incapriccia di lui e pretende di sposarlo[107]; convinto che la moglie sia morta, Herpin

[107] Nella totale indifferenza del *Lion de Bourges* per la cronologia, Florie è ancora una fanciulla da marito nonostante siano passati quattordici anni dal suo precedente fidanzamento con Alis. Il servizio di Alis nelle cucine dell'emiro dura a sua volta quattordici anni; queste date sono peraltro incerte, variando dai quattordici ai

acconsente a malincuore e la sposa “a la loy Mahon”, anche se Herpin ha intenzione di farla battezzare prima di commettere *druderie*. La notizia giunge all’orecchio di Alis, che si presenta nel palazzo dell’emiro il giorno delle nozze e si mette a cantare la sua storia davanti agli sposi e agli invitati riuniti per il banchetto. Herpin, che aveva stentato a prestare attenzione a quella mendicante *sotte* (significativamente, aveva avuto in primo luogo difficoltà ad ascriverla al *gender* femminile: “Ne sambe mie fame selon mon ensiant”, 18420), finalmente la riconosce e così i due coniugi si possono riabbracciare per la prima volta dopo tanti anni. Dando un’ennesima prova di sottomissione alle prove che le vengono imposte, proprio dopo aver ritrovato Herpin Alis dichiara di essere disposta al sacrificio estremo di cederlo a Florie, rinunciando per sempre al marito tanto amato, e per due volte lo respinge prima che Herpin la convinca a tornare con lui. Ristabilito l’equilibrio con il ritorno del *gender* maschile ad Herpin e di quello femminile ad Alis, e ricomposta la coppia cristiana, l’interesse narrativo per Alis ed Herpin si esaurisce e la coppia esce di scena.

Innamorandosi prima di Alis/Ballian, poi di Herpin, quindi di Lion, insomma sempre interessata all’eroe cristiano di turno, Florie funge da punto di congiunzione della vicenda di Herpin e Alis e da motivo scatenante della corretta ridistribuzione del *gender*: attraverso il suo primo fidanzamento con Alis viene scoperto il vero sesso della dama, attraverso il secondo si rivela l’identità dei due coniugi cristiani e si favorisce il loro ritrovamento. Già prima di arrivare alla confessione di Alis, Florie incrina il suo travestimento maschile ponendo in dubbio la sua pretesa di essere un uomo; un vero uomo non si sarebbe trattenuto dall’approfittare di lei: “si me deussiez estraindre et tres fort enbraissier; / n’avés mie cuer d’omme ne de vaillant guerrier”, 2570-1). A livello di trama, la principessa saracena ha, in un certo senso, un ruolo più scatenante di Herpin e Alis, ligi alle indicazioni celesti che vengono date loro. La sensualità di Florie si manifesta in forme disinibite e provocanti: è un vero e proprio assedio quello a cui sottopone Alis/Ballian, pretendendo soddisfazione sessuale (“il convient que faissiez mon cuer et mon pancer / et vostre corpz au mien dou tout enamourer”, 2544-45)[108], e si rammarica poi con Alis perché non ha aspettato che lei avesse consumato il suo matrimonio con Herpin prima di farsi riconoscere[109].

---

diciotto ai sedici nel giro di pochi versi. Quando si era invaghita di lei, A Florie era sembrato naturale che Alis, dopo aver servito quattordici anni nelle cucine, non avesse ancora la barba.

[108] Vedi anche vv. 2300-2310.

[109] “«C’elle eust atandut de ravoir son baron / tant que j’eusse jeut avuec sa faisson / bras a bras en mon lit et eut eu mon bon / au noble chevalier, ma consollacion, / elle eust trop muelx fait, selon m’entancion.»” (18857-61).

Allo stesso modo degli episodi guerreschi, l'equivoco sessuale tra Alis e Florie serve agli scopi divini perché porta Alis ad abbandonare il travestimento e a dedicarsi alla mendicità, un passo in più nella strada che porterà Alis alla santità. Nel *Tristan de Nanteuil*, il primo caso di equivoco sessuale porterà alla cattura e alla prigionia di Aye; il secondo al cambiamento di sesso di Blanchandine. Quando Aye si offre volontaria per liberare la torre Gaiette dall'assedio di Urbain d'Aumarie, il sultano di Babilonia, alleato di Galafre, le dà sessantamila uomini e le promette la sua prigioniera Aiglentine in moglie al suo ritorno. La rottura di un doppio tabù si profila dietro questa offerta: l'omosessualità e l'incesto[110]. Infatti Aiglentine è la nuora di Aye, moglie di suo figlio Gui e madre di Tristan. Nel momento stesso in cui l'equivoco è proposto nel poema, però, viene immediatamente deprivato di titillamenti sessuali. Il fidanzamento tra Aye/Gaudion e Aiglentine è stabilito da un terzo personaggio e non dipende dalla volontà delle due protagoniste della vicenda. Aiglentine non si innamora di Aye, così come Aye ha per Aiglentine solo l'affetto di una suocera per la propria nuora. La prospettiva trasgressiva viene repressa e negata dalle stesse protagoniste della vicenda: Aiglentine rifiuta di prendere per marito uno che non sia cristiano, per quanto la regina magnifichi Gaudion come "ung chevalier de non, / le plus hardi du monde" (1824-5). Senza farsi riconoscere, Aye, che l'ha riconosciuta ed è confortata dallo scoprire che sua nuora è una dama così leale verso il marito, promette ad Aiglentine di restituirla a Gui, guadagnandosi il rispetto della dama (che passa dal chiamarla "fel traïstre puans" a "beaulx doulx sires").

Anche senza dar luogo a effettive pratiche trasgressive, il fidanzamento imposto tra Aye e Aiglentine è produttore di effetti nefasti. In base al principio girardiano per cui è desiderabile solo una cosa già desiderata da un altro, subito dopo il fidanzamento con Gaudion, Galafre si innamora di Aiglentine e la corteggia[111]. Aiglentine si fa scudo del fidanzamento equivoco per respingere le *avances* di Galafre, dichiarandosi già promessa al cavaliere "le plus hardi du monde au ferir de l'acier" (2122). Finge di essere innamorata di Gaudion anche quando la sultana di Babilonia cerca di farle cambiare idea in favore di Galafre. Pur senza sapere chi si celi dietro il suo fidanzato, Aiglentine preferisce mostrarsi innamorata di lui piuttosto che cedere al corteggiamento del re saraceno.

---

[110] Di nuovo Aiglentine sarà al centro di una storia d'incesto quando verrà offerta in moglie a suo figlio Tristan da Murgafier, suo nuovo carceriere, per ringraziarlo del suo aiuto nella cattura di Gui e Aye. Dal canto suo Tristan avrà un figlio, Garcion, dalla sua cugina di primo grado Clarisse, figlia del conte Valerant e nipote di Aiglentine.

[111] Vedi l'applicazione delle teorie di René Girard sul desiderio mimetico alle *chansons de geste* in Sarah Kay, "La représentation de la féminité dans les chansons de geste", in *Charlemagne in the North*, cit., pp. 223-240, in particolare alle pp. 228-229.

Concepita di conseguenza una folle gelosia per Aye/Gaudion, sebbene fino a quel momento l'avesse teneramente amato, Galafre architetta una "grande trahison" (1981) per sbarazzarsi dell'ipotetico rivale dopo che l'avrà servito in guerra, offrendola/o al suo nemico Murgafier come merce di scambio. Dopo aver salvato Blanchandine e aver rinunciato a liberare Ganor, Aye torna dunque da Galafre solo per vedersi tradita e consegnata a Murgafier, che la getta nella stessa cella dove giace suo figlio Gui. Indirettamente, Aye paga il fidanzamento trasgressivo attraverso la gelosia impropria di Galafre e la sfortuna che la accompagna sino alla fine. La ventennale reclusione nelle prigioni di Murgafier è interrotta solo dal goffo tentativo di fuga, in cui Aye e Gui si battono per sbaglio contro Tristan. Il finale dell'opera prevede una strage di personaggi. Liberati definitivamente dalla prigione da Tristan, Guy, Aye e gli altri cristiani si recano da Carlo Magno per farsi restituire il feudo di Nanteuil. Durante un agguato nella foresta di Mormal Gui è ucciso, Aiglentine avvelenata e Aye muore di dolore. Ganor, Antoine e Richer sono massacrati da un'orda di pagani. Tristan viene ucciso involontariamente dal figlio Garcion, che poi si pente e si converte.

La medesima Blanchandine salvata da Aye dall'assedio di Urbain è al centro dal secondo episodio di equivoci sessuali del *Tristan*. Quando Clarinde concepisce un'infatuazione per Blanchandine travestita da uomo, l'eroina è, come Aye e Alis, sposata e madre di un figlio, inoltre si è appena convertita al cristianesimo per sposare Tristan[112]. La situazione ha risvolti più ampi di quella delle altre due donne, perché Blanchandine è sposata con il protagonista eponimo dell'opera e perché, nel suo caso, l'equivoco porterà al cambiamento di sesso. È un caso abbastanza unico che sia la moglie del protagonista a cambiare sesso e a sposare un'altra donna.

Anche Blanchandine viene costretta al travestimento da una circostanza contingente; nel suo caso esso sarà però irreversibile. Nel travestimento di Blanchandine non avviene uno spostamento del *gender* del marito su di lei, proprio perché Blanchandine è destinata a diventare un nuovo individuo di sesso e *gender* maschile piuttosto che a ricostituire la coppia eterosessuale con Tristan. Quindi, al momento del travestimento non troveremo Tristan in una posizione di inferiorità: svolge anzi il ruolo forte del liberatore e salvatore. È lo stesso Tristan,

---

[112] Quindici anni dopo gli avvenimenti alla torre Gaiette, Galafre manda Blanchandine (ormai ventinovenne) in sposa ad Agrapart de Tarse, ma durante lo spostamento la fanciulla è rapita dal selvaggio Tristan, più giovane di lei di undici anni, con cui passa la notte concependo un figlio, Raimon. Un giorno, mentre Tristan e Blanchandine sono a caccia, nella foresta capita Aiglentine, madre di Tristan, che trova il neonato Raimon e lo porta via con sé. Il procedimento replica un motivo già incontrato: come Tristan era stato ritrovato dalla nonna Aye, così Raimon viene ritrovato dalla nonna Aiglentine.

suo marito, a consigliare a Blanchandine di travestirsi da uomo per evadere più agevolmente dalle prigioni della torre Gaiette. Invece che a far spostare su Blanchandine il *gender* del marito, il travestimento risponde alla più semplice necessità romanzesca di facilitare la fuga da una prigione, come accadeva a Maugalie nel *Floovant* e a Josianne nel *Beufves d'Hantonne*[113]. Difatti, per tutta la durata del travestimento Blanchandine non combatte, non ha una *quête* da portare a termine e Tristan resta conserva un ampio spazio narrativo. Perdurando oltre il suo obiettivo immediato, l'evasione, il travestimento *debole* e non orientato verso la salvezza di un uomo di Blanchandine porta alla conseguenza maggiore e definitiva, il cambiamento di sesso.

Diventare uomo, partendo dalla condizione inferiore della donna, è un avanzamento sociale ed individuale. Con la prospettiva di questa soluzione migliorativa, il travestimento di Blanchandine viene circondato da un tono lieve e scherzoso, tanto che Tristan, che è stato il promotore del travestimento, prende in giro la sposa novella vestita da cavaliere rivolgendole battute a doppio senso:

> «Seigneurs, regardés quel princier.
> Je vourray, se Dieu plest, au vespre o lui coucher
> se luy apprenderay jouer d'aultre mestier.» (12823-5)

Piuttosto che ad indicare un più forte legame tra la moglie ed il marito, tali battute servono ad allontanare e a separare Blanchandine da Tristan e a preparare il terreno per la definitiva separazione. Sono spiritualmente più lontani Blanchandine e Tristan, che vivono insieme, di Aye e Ganor e di Alis ed Herpin, separati da naufragi ed assedi. Sin dall'indomani delle nozze, il poeta ha messo in guardia i suoi ascoltatori/lettori dal prestare troppa attenzione al matrimonio tra Tristan e Blanchandine; la donna è infatti destinata a cambiare sesso.

> Mais gueres ne dura icelle compaignie,
> Car icelle roÿne dont je vous signiffie,
> Devvint depuis ungs homs, nel tenés a faillie,
> Car Dieu fist pour la dame sy grande courtoisie
> Qu'en home le changa, sy con l'istoire crie;

---

[113] Nel *Lion de Bourges*, la fidanzata di Lion, Florantine, e la sua cameriera Marie adottano un travestimento da *garson* (da scudiero) per fuggire dal castello dove sono prigioniere, appena fuori si vestono da pastori e trovano rifugio in un'abbazia (vv. 9985-10017). In questo caso il travestimento mantiene la sua funzione di espediente romanzesco e viene subito abbandonato. Lion ritrova Florantine e Marie nell'abbazia, sconfigge il suo nemico Garnier di Calabria e sposa Florantine che concepisce due gemelli, Herpin e Guillaume.

Ensement l'escripture le nous acerteffie. (12787-92)

Il mutamento sessuale non avviene come colpo di scena narrativo, non è indirizzato a stupire il lettore e a colpirlo sotto l'aspetto dello stupore improvviso. Il lettore/ascoltatore deve essere invece preparato a credere che quello che accadrà – presentato come un miracolo – è avvenuto davvero, perché era stato così annunciato e programmato dalla volontà celeste (che si confonde, naturalmente, con la volontà dell'autore). Dio aveva in mente sin dal primo momento che la donna cambiasse sesso: nulla di quello che avviene su questo piano accade come deviazione dalla volontà divina, come trasgressione alle leggi del creatore. Il pubblico deve essere pronto ad accettare il cambiamento di sesso non come trasgressione peccaminosa e innaturale bensì come un miracolo della provvidenza. Per preparare l'auditorio all'evento, il narratore anticipa che inoltre che le nozze tra Blanchandine e Clarinde verranno celebrate, al contrario delle altre nozze fra donne (quelle tra Aye ed Aiglentine) annunciate all'inizio dello stesso poema e poi non portate a termine. L'atteggiamento dei personaggi che attorniano Blanchandine, ovvero Tristan, Aiglentine e il fratellastro di Tristan, Doon, contribuisce a creare i presupposti adatti per il cambiamento di sesso e soprattutto a far apparire il miracolo come qualcosa di naturale e nello stesso tempo meraviglioso, di naturale nella sua straordinarietà. Che Tristan sappia dell'inclinazione di Clarinde per la sua sposa e risponda solo con le risate e motti di spirito, imitato dagli altri cristiani, senza risolvere la situazione in un modo a lui favorevole, è un'implicita accettazione del futuro cambiamento di sesso di Blanchandine e della sua relazione con Clarinde. Aiglentine, che era stata già testimone del travestimento di Aye, e Doon convincono Blanchandine ad accettare il corteggiamento di Clarinde promettendole di stare organizzando per tutti loro la fuga, quindi assistono al matrimonio senza rivelare pubblicamente l'identità di Blanchandine. Il lettore è così orientato a sua volta a non trovare opposizioni al matrimonio tra due donne, che ha luogo "a la loy de Mahon" (15368):

Moult fut riche la feste ou palais d'Ermenie,
Blanchandine espousa la roÿne jolie.
Ly ung et l'autre est femme, Clarinde nel dit mye,
cuide bien qu'i soit homs, ainsy est affaitie. (15370-73)

Convinta che Tristan sia morto nell'assalto a Rochebrune, Blanchandine ottiene una proroga di quattro giorni per consumare il matrimonio, ma un delatore rivela a Clarinde il vero sesso del suo "sposo" e Blanchandine è chiamata a spogliarsi e a farsi il bagno davanti a tutta la

corte riunita. La prova sessuale è interrotta dall'arrivo di un cervo che conduce Blanchandine in un bosco, dove avverrà il cambiamento di sesso. La scena è avvolta in un'atmosfera sacrale e religiosa, consona al senso di miracolo che si vuole attribuire alla mutazione. Durante la corsa nel bosco, Blanchandine accetta volentieri per amore di Dio che le spine le feriscano i piedi e le straccino i vestiti. Si affida completamente a Dio ("mon corps en gré le prent", 16090), ribadendo che non sposerà mai un altro *uomo* dopo Tristan (non, quindi, che non sposerà mai una donna). Il cervo le compare nuovamente davanti, inginocchiandosi umilmente ai suoi piedi; dal cielo scende un angelo che offre a Blanchandine di diventare un uomo:

> «Ou adés estre femme ainsy qu'i te crea,
> ou devenir ungs homs? A ton vouloir sera.
> Homs sera, se tu veulx, car il te changera
> Et te donrra tout ce qu'a home appertendra.» (16144-7)

Il desiderio del cambiamento di sesso non ha origine in Blanchandine: non è volontà della donna forzare la natura in tale modo. La trasformazione è un'offerta celeste, un dono che Dio offre alla fedele Blanchandine come ricompensa per le sue sofferenze. Il cambiamento in uomo è un evento positivo che aumenta lo status di Blanchandine, ma non può provenire dalla richiesta della donna perché altrimenti sarebbe una richiesta di sovversione delle leggi naturali. Anche una volta ricevuta l'offerta celeste, Blanchandine evita in un primo momento di prendere una decisione, affidandosi alla volontà celeste, che sa che cosa è meglio per lei. Si getta quindi in ginocchio e prega: capisce che da uomo potrebbe vendicare Tristan, da lei creduto morto. Con la prospettiva di fare qualcosa a beneficio del proprio sposo defunto, risponde infine all'angelo di accettare l'offerta divina ("grant aumosne fera", 16181). L'angelo la rimanda da Clarinde, e durante il cammino avviene la trasformazione:

> Nouvelle chair lui vint, en aultre se mua
> Et devvint ung vrais homs, car Dieu lui envoya
> Toute nature de home tant que besoing en a
> En maniere d'un home et tout lui ottroya,
> mais oncques son semblant qu'ot devant ne changa.
> La fut homs Blanchandine, et sy endroit faurra
> Le non de Blanchandine, car appellés sera
> Blanchandins d'ores mes, car bien appertendra.
> Quant se vit transmué, Jhesus Crist en loa. (16196-204)

Ironicamente, l'obiettivo che Blanchandine si è proposta invocando il cambiamento non ha modo di essere attuato: Tristan è vivo e non c'è alcun bisogno di vendicarlo. Il cambiamento di sesso, oltre ad essere miracoloso in sé, ha invece un altro fine miracoloso: insieme a Clarinde Blanchandine mutata in maschio genererà san Gilles, che un giorno guarirà il padre che ha perduto un braccio in combattimento. Dopo essere diventato uomo, inoltre, Blanchandin imbraccerà a sua volta le armi per combattere nell'assedio di Armenie.

Piuttosto che portare verso il cambiamento di sesso, gli equivoci sessuali di Aye e Alis con Aiglentine e Florie servono al contrario per portare allo scoperto il vero sesso delle donne travestite e farle ritornare al *gender* corrispondente. Quando le insistenze di Florie la portano a rivelare il suo vero sesso, Alis rinuncia seduta stante a portare avanti il travestimento, che pure, con la complicità della saracena, avrebbe potuto continuare a proteggerla nella corte di Toledo:

> «Pués que cognute sus, plux ne me maintarrait
> en la guise d'un homme; vostre habit pranderait,
> a tous lez jour dou monde vous corpz bien servirait.» (2630-32)

Anche nel corso del travestimento, i due personaggi devono confermare di conservare ancora il sesso femminile nonostante il *gender* che impersonano in quel momento. Sia Alis che Aye devono volontariamente spogliarsi e mostrare il loro corpo femminile, nel quale non è avvenuta nessuna mutazione; Alis davanti a Florie, Aye davanti a Tristan. In viaggio verso la torre Gaiette, Aye/Gaudion attraversa la foresta dove c'è Tristan. Affidandosi a Dio, Aye si arma ed entra nella foresta alla ricerca del bambino. In risposta alle sue preghiere, un angelo le rivela che il bambino è suo nipote e che dovrà restare diciassette anni nella foresta. Trovato Tristan sotto una radice, su un letto di foglie, Aye cerca di prenderlo in braccio, ma il bambino scalcia e si dibatte, e si calma solo quando Aye gli mostra il seno: a quel punto le si addormenta in grembo. Davanti al nipote, Aye deve dimostrare di essere ancora una donna, deve rivelare i propri attributi femminili spogliandosi e rivelando il più evidente simbolo fisico della femminilità, il seno. In questo modo, Aye non solo respinge il suo ruolo maschile ma, soprattutto, riafferma la propria funzione materna.

Le *chansons de geste* tardive sono opere dalla qualità poetica modesta, ma che contengono una concentrazione di elementi narrativi e romanzeschi di sicura presa popolare. La loro

elaborazione dei motivi tradizionali è un'interessante cartina di tornasole dei gusti letterari dell'epoca. Dopo la cortesizzazione delle amazzoni nei *romans d'antiquité* e l'unione matrimoniale tra la dama occasionalmente combattente e l'eroe nelle prime *chansons de geste*, poemi come il *Tristan de Nanteuil* e il *Lion de Bourges* presentano donne parzialmente guerriere talmente integrate nel tessuto romanzesco da poter essere accettate quali madri e nonne del protagonista. Il pubblico si appassiona alle loro avventure cavalleresche con la rassicurazione che queste non si compiono contro la cristianità ma in suo favore, e che la donna, piuttosto che stravolgere l'ordinamento sociale, vi è tanto inserita da poter essere la madre di un personaggio maschile. L'ambiguità introdotta dal travestimento, pur non sopita del tutto, è limitata attraverso varie strategie di contenimento. La protezione divina che circonda queste figure non è se non una manifestazione testuale della volontà dell'autore e dell'approvazione con cui guarda ai suoi personaggi. Più volte il poeta invoca la protezione di Dio su Aye (2313-16), e ricorda come Aye sia una brava cristiana (2352). La devozione delle due donne si mostra attraverso i numerosi momenti di preghiera in cui invocano il sostegno divino[114]. La voce celeste che invita Aye e Alis al combattimento non è che la voce dell'autore che spinge i suoi personaggi femminili sulla strada dell'azione, fermo restando che siano soddisfatti determinati criteri (la lotta è rivolta a favore del marito, e di conseguenza dei cristiani, contro i saraceni; la donna non combatte sotto la propria identità ma dietro quella di un uomo, agendo come doppio del marito). Niente più dell'innalzamento di Alis alla palma della santità potrebbe testimoniare il livello di approvazione di cui gode da parte del pubblico. Un'approvazione espressa, all'interno del poema, dalle lodi di cui Lion ricopre la madre, che è riuscita a conservare il suo onore in terra saracena non abbandonando il servizio di Dio:

> «E, Dieu», s'ai dit Lion, «tu soie bien oys

---

[114] Nel *Tristan de Nanteuil* Aye prega ai versi 1846, 1886, 2409, 2415, 2436, 2467, 2483, 2504, 2513, 2739, 2878. Nella foresta, la cerva che protegge Tristan si inginocchia davanti ad Aye quando questa si mette a pregare. Nel *Lion de Bourges* Alis prega ai versi 657-8, 683-693, 747-56, 1468-1477, 1554-5, 1602-1612, 1665-6, 1763-1769, 1772-75, 1821-2, 1845-6, 2028-30, 2104-9, 2355-2362, 2371, 2484-2500, 2505, 2555-64, 2680-82, 2698-2702, 2725-2730, 2757-62, 2871-3, 18386-7, 18402-06, 18431-38, 18629-32. Alis prega specificamente per Herpin e per suo figlio ai vv. 654-5, 673-4, 688, 753-756, 777-8, 1473-5, 1608-9, 2032-38, 2506-8, 2683-85.

quant li corpz de ma mere est preux et herdis,
qu’ansi c’est maintenue en estrainge pays
pour warder son honnour, et servant a devis
le Roy de sainte gloire qui en la croix fuit mis!» (20504-8)

Capitolo III. Verso il poema cavalleresco italiano

… e mi battevo contro due, ed è venuto un cavaliere a soccorrermi, e poi ho scoperto che non era un soldato, era una donna, bellissima, non so il viso, sull'armatura veste una gonnella color pervinca…
Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*

III. 1. L'intervento colto. Boccaccio e le Amazzoni

Quasi a prefigurare l'importanza che il tema delle donne guerriere avrebbe rivestito per la letteratura italiana, la problematica delle Amazzoni viene affrontata da diverse angolazioni da uno dei maestri del nostro Trecento, Giovanni Boccaccio. Il certaldese tratta delle Amazzoni in due momenti, all'inizio e alla fine della sua carriera, prima in un poema giovanile di carattere narrativo, il *Teseida* (o la *Teseide*), in italiano, quindi in uno scritto erudito-didascalico della maturità, il *De mulieribus claris* in latino. Tra questi due testi, che coprono un arco di più di vent'anni (il *Teseida* fu composto tra il 1339 e il 1340, il *De mulieribus* tra il 1361 e il 1362) si situa il grande capolavoro, il *Decameron*, le cui novelle presentano spesso casi di travestimento da parte femminile e da parte maschile.

Pur non costituendo l'argomento fondamentale né del *Teseida* né del *De Mulieribus Claris*, il tema amazzonico sviluppato dal Boccaccio è di grande importanza non solo all'interno dello studio monografico sull'autore, ma anche – e soprattutto – per l'influenza che avrà sulla letteratura europea, da Chaucer a Christine de Pizan, per non parlare dell'influsso che continuerà ad esercitare nelle lettere italiane. Questo ruolo di rilievo non va senza ambiguità e problemi. La trattazione boccacciana si offre ad una lettura complessa, di non facile interpretazione, e quasi sicuramente non univoca e lineare. A complicare il lavoro del critico si pongono l'atteggiamento generale del certaldese verso le donne, e in particolare la sua diffusa fama di autore vicino alle donne, sostenitore del suo pubblico femminile e difensore del bel sesso, aspetti che si fondono nella visione di un Boccaccio femminista o quanto meno proto-femminista. Boccaccio attribuisce al "primo esempio di romanzo psicologico della nostra letteratura"[1], l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, un punto di vista femminile, e negli

[1] Lucia Battaglia Ricci, "Giovanni Boccaccio", in *Storia della letteratura italiana diretta da Enrico Malato, vol. II. Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice 1995, p. 777.

interventi autoriali nel prologo e nella conclusione del *Decameron* difende con forza lo spazio della fruizione letteraria femminile, dimostrandosi straordinariamente sensibile al problema delle donne lettrici, destinatarie privilegiate della sua opera. La produzione giovanile del Boccaccio è incentrata sul tema dell'amore e delle donne come partecipanti attive nel gioco del corteggiamento, della conquista e della sofferenza amorosa. Le novelle del *Decameron* mostrano donne dotate di intelligenza, arguzia, spirito e intraprendenza pari, se non superiore, a quella degli uomini, equivalenti a loro nella capacità di soffrire, di amare, di truffare e di arrangiarsi.

La produzione in volgare del grande trecentista si conclude però con uno dei testi maggiormente celebri per la loro misoginia della letteratura europea, il *Corbaccio* (che segue di appena tre anni il *De mulieribus claris*), e lo stesso *Decameron* si chiude con una novella che, subito tradotta ed esaltata in tutta Europa per la sua glorificazione della virtù femminile premiata dopo infinite prove e sofferenze, potrebbe al contempo essere letta come compiaciuto esercizio di raffinate crudeltà sul corpo della povera eroina.

I testi boccacciani riguardanti le Amazzoni si pongono in bilico tra questi due estremi, e costituiscono un interessante momento di riflessione nel discorso su Boccaccio e le donne. A non esercitare la dovuta prudenza, però, si corre il rischio di propendere troppo drasticamente per uno dei due poli, e quindi di considerare tali opere una prova definitiva a favore del femminismo o della misoginia del nostro autore. La critica femminista più recente, di scuola americana, non ha esitato a proporre una lettura totalmente misogina del *De mulieribus claris*, e altrettanto si potrebbe fare a proposito del *Teseida*. Allo stesso momento, si potrebbe dimostrare esattamente il contrario, e interpretare entrambi i testi come esempi di proto-femminismo.

Il *Teseida* e il *De mulieribus claris* contengono infatti, a distanza di pochi versi o di poche righe l'uno dall'altro, elementi valutabili rispettivamente in senso femminista o anti-femminista. Durante l'atto della lettura, anche per il critico è difficile conservare la medesima prospettiva per l'intera lunghezza del testo. La spiccata ironia del certaldese agita ancora di più le carte in tavola, a cominciare dalla necessità di individuare esattamente in quale contesto e in quale senso sia impiegata. Piuttosto che propendere per una lettura orientata in senso completamente femminista o misogino, bisogna riconoscere la natura altalenante delle opere in questione, il loro carattere ambiguo, che si sottrae ad una lettura univoca. Boccaccio descrive una realtà mutevole, cangiante, in cui le donne – così come gli uomini – sono lodate

in un verso per essere rimproverate in quello successivo. Non rientra nella volontà di Boccaccio seguire un'ideologia prefissata nel corso delle sue opere. Non è un filosofo; egli racconta, descrive, non vuole dimostrare.

L'uso della parola ironia potrebbe sembrare incongruo a proposito del *Teseida* e del *De mulieribus claris*, due opere facenti entrambe parte della produzione seria del certaldese, ed in particolare nei confronti della seconda, successiva all'incontro con Gioacchino Ciani, un monaco che lo aveva invitato a prepararsi devotamente alla morte dedicandosi ad esercizi più impegnati della letteratura in volgare. A partire dagli anni '50, inoltre, Boccaccio si era legato sempre più strettamente al Petrarca, che aveva rafforzato in lui l'idea di dedicarsi all'impegno umanistico, scrivendo testi eruditi in latino. Eppure, anche in queste due opere è possibile rintracciare la scia di quel sorriso che presiede sul *Decameron*.

III. 1. 1. Il *Teseida*

Con il *Teseida*, Boccaccio risponde alla mancanza di poesia eroica in italiano, lamentata da Dante nel *De Vulgari Eloquentia* (II, 2): "Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse". Il poema del Boccaccio comprende dodici libri come l'*Eneide*, riprende il ciclo tebano sulle orme della *Tebaide*, abbonda di citazioni e riferimenti a Virgilio, Stazio, Dante, altri poeti latini e volgari. Al posto dell'esametro latino, troviamo l'ottava rima, usata qui per la prima volta al servizio di un soggetto epico e destinata a diventare il metro caratteristico dell'epica italiana. L'argomento segue forse una suggestione trovata nella *Fiorita* di Armannino Giudice: all'arrivo ad Atene quale moglie di Teseo, l'amazzone Ippolita è accompagnata dalla sorella minore Emilia[2]. Nell'invenzione boccacciana, la bellissima fanciulla suscita l'amore di due prigionieri tebani, Arcita e Palemone, che dopo averla vista passeggiare in giardino mettono da parte la primitiva amicizia per disputarsi l'amore della giovane. Sorpresi da Teseo con la spada in pugno mentre combattono per l'ambita Emilia, viene loro concesso di contendersi la mano della fanciulla in un torneo cento contro cento. Arcita esce vincitore dal torneo e sposa Emilia ma muore immediatamente dopo per le ferite, ed è quindi Palemone a sposare la ragazza.

---

[2] "Con tucto che Thexeo il prode fusse stanco del hosteggiare che aveva facto con gli indiani e colle amanzoni donne le quali songiogò, delle quali seco menò Ipolita rejna con una sua sirocchia che Emilia havea nome…" Armannino Giudice, *La Fiorita* (ms. Laur. Plut. LXXXIX inf. 50), citato in Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni 1956, p. 131. Francesco Torraca, in "*The Knight's Tale* e la *Teseide*", *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, X, 1926, pp. 201-217, aveva già notato la possibile fonte.

Nel *De Vulgari Eloquentia*, Dante affermava l'esistenza di tre soggetti elevati per la poesia, *Salus* (dello stato, ottenuta con le armi), *Venus* e *Virtus*, ossia l'"armorum probitas, amoris accensio, directio voluntatis". Boccaccio segue questa indicazione nel comporre un'epica formata di armi, amori e virtù. In apertura del poema, dopo aver invocato le Muse, il poeta chiama in suo sostegno Marte e Venere, a garanti, rispettivamente, della materia guerresca e di quella amorosa:

> Siate presenti, o Marte rubicondo,
> nelle tue armi rigido e feroce,
> e tu, madre d'Amor, col tuo giocondo
> e lieto aspetto, e 'l tuo figliuol veloce
> co' dardi suoi possenti in ogni mondo;
> e sostenete e la mano e la voce
> di me che 'ntendo i vostri effetti dire
> con poco bene e pien d'assai martire. (I, 3)3

Sin dai primordi della poesia eroica in volgare toscano, lo stretto connubio tra i temi dell'amore e delle armi fa propendere per una poesia cavalleresca, a metà tra l'epica classica e il *romance* medievale, di immediato richiamo per il pubblico[4]. Come i *romans d'antiquité*, così il *Teseida* è un'opera alla moda, che si presta ad assecondare i gusti del momento al primo acchito, e contemporaneamente è un'opera innovativa, fondatrice e per certi versi sperimentale. I riferimenti classici, mitologici ed eruditi, la rendono fruibile solo ad un pubblico colto, come afferma il poeta nella premessa in cui dedica l'opera all'amata Fiammetta: solo una donna di cultura e intelligenza pari alla sua può cogliere la densità del testo[5].

A dispetto dell'apparente stato di equilibrio in cui sono presentati nel proemio, la bilancia tra Marte e Venere penderà decisamente a favore della seconda.[6] Nella premessa a Fiammetta, il

---

[3] Si cita da Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, in *Opere minori in volgare*, a c. di Mario Marti, Milano 1969-1972.

[4] Vedi a proposito Piero Boitani, "Style, Iconography and Narrative: the Lesson of the *Teseida*", in *Chaucer and the Italian Trecento*, a cura di Piero Boitani, Cambridge, CUP 1994, pp. 185-199, in particolare pp. 186-188.

[5] "L'altra [cosa che dimostra che il poema è stato scritto proprio per lei] si è il non avere cessata né storia né favola né chiuso parlare in altra guisa, con ciò sia cosa che le donne sì come poco intelligenti ne sogliano essere schife; ma però che per intelletto e notizia delle cose predette voi dalla turba dell'altre separata conosco, libero mi concessi il porle a mio piacere". *Teseida delle nozze d'Emilia*, cit., p. 252.

[6] Nelle parole di Natalino Sapegno: "Vero è che nulla più era lontano dalla mente del Boccaccio che una profonda e sincera ispirazione epica; mentre vivissima e dominante sempre nel suo spirito era l'esperienza

poeta dichiara di volerle dedicare questa "antichissima istoria e alle più delle genti non manifesta", nobilitata "per la materia della quale parla, che è d'amore", perché sa che la sua donna si è già mostrata, in passato, "vaga d'udire e tal volta di leggere una e altra istoria, e massimamente l'amorose". La corrispondenza tra gusto del lettore (in questo caso una lettrice) per l'argomento amoroso e volontà del poeta di scrivere di una materia indirizzata verso quel gusto non è l'unico elemento che fa propendere verso la rappresentazione dell'amore. A orientare ancora di più il senso verso la materia di Venere, è il sostrato autobiografico che il poeta invita Fiammetta a cogliere nel *Teseida*: la vagheggiata Emilia ricopre il posto di Fiammetta, mentre il poeta è celato in uno dei due giovani, "quale de' due si sia non discuopro, ché so che ve ne avvedrete"[7].

Il trionfo di Venere è testimoniato dalla vittoria finale di Palemone. Prima del torneo che deciderà della mano di Emilia, i due contendenti pregano e sacrificano agli dei. Nella sua invocazione a Marte, Arcita chiede la vittoria nella giostra come condizione necessaria per ottenere il matrimonio; al contrario, Palemone, supplicando Venere di concedergli la fanciulla anche a costo di perdere lo scontro, mette al primo posto il risultato e al secondo i mezzi per ottenerlo, antepone l'effetto alla causa. Gli dei giungono ad un accordo che li vedrà entrambi esaudire i loro fedeli: Arcita vincerà il torneo, dimostrando la sua superiorità agonistica, ma, caduto e travolto dal suo stesso cavallo, dovrà rinunciare alla sposa, che andrà quindi a Palemone. La gloria militare e umana di Arcita, il più simpatico dei due tebani e per il quale il pubblico inizia a tifare, viene in definitiva sorpassata dalla soddisfazione materiale di Palemone, che ottiene Emilia ancora vergine dal primo matrimonio non consumato e può godere con lei numerosi anni di soddisfazione domestica. Come nel caso del pomo della discordia, è Venere a guadagnare il premio, e Palemone, come Paride, a godersi Elena/Emilia.

Oltre che nella vittoria di Palemone, il potere soprano di Venere si manifesta nel processo che porta Emilia a sottomettersi alla potenza d'Amore. La fanciulla infatti, nonostante abbia raggiunto l'età adatta, non sa cosa voglia dire amare e ancora non ha conosciuto sulla sua pelle i dardi d'Amore, come Boccaccio sottolinea più volte[8]. Anche di fronte alla bellezza e al valore dei due giovani che ardono per lei, Emilia sulle prime non s'innamora di nessuno dei

---

amorosa, la quale anche nel *Teseida* costituisce il nucleo fondamentale, se pur frammentario, del discorso poetico". *Il Trecento, Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi 1981 (1933), p. 303.

[7] Questo il passo completo: "L'una si è che ciò che sotto il nome di dell'uno de' due amanti e della giovane amata si conta essere stato, ricordandovi bene, e io a voi di me e voi a me di voi, se non mentiste, potreste conoscere essere stato detto e fatto in parte: quale de' due si sia non discuopro, ché so che ve ne avvedrete". *Teseida delle nozze d'Emilia*, cit., p. 251.

due, restando indifferente davanti ai loro sentimenti, ed è solo quando Arcita avrà già in pugno la vittoria del torneo che la ragazza inizierà a provare qualcosa per lui. La sua successiva devozione ad Arcita prima, testimoniata dal dolore e dal lungo lutto che gli dedica, e quindi a Palemone, è un'ulteriore dimostrazione della forza d'Amore a cui tutti, prima o poi, si devono sottomettere.

L'episodio amazzonico che apre il poema ha la funzione di introdurre il tema della sottomissione ad Amore e di prevederne lo svolgimento nel seguito dell'opera. Il primo libro, dedicato alla spedizione compiuta da Teseo contro le Amazzoni, argomento apparentemente incongruo rispetto alla successiva trattazione delle vicende di Arcita, Palemone ed Emilia, anticipa in realtà il tema portante del *Teseida*. Boccaccio dissimula questa funzione anticipatoria specificando, nelle chiose, che il racconto dell'amazzonomachia serve solo a spiegare in che modo Emilia è giunta ad Atene.

Seguendo il racconto di Giustino, il narratore descrive come le donne di Scizia, stanche di subire il giogo maschile, decidano di ribellarsi e uccidano i loro mariti, figli e parenti per istaurare una nazione femminile:

> Al tempo che Egeo re d'Attene era,
> fur donne in Scizia crude e dispietate,
> alle qua' forse parea cosa fiera
> esser da' maschi lor signoreggiate;
> per che, adunate, con sentenzia altiera
> diliberar non essere soggiogate,
> ma di voler per lor la signoria;
> e trovar modo a fornir lor follia. (I, 6)

Ippolita, eletta regina, ordina di difendere i confini del regno uccidendo tutti gli uomini che osassero violarne le frontiere e di accogliere invece le donne che avessero voluto unirsi a loro. Venuto a sapere delle azioni delle Amazzoni contro i loro mariti e contro i marinai che si avvicinano alle loro coste, Teseo decide di compiere una punizione punitiva contro di loro. Giunto in Scizia, deve affrontare un primo combattimento sulla spiaggia contro le truppe di Arpalice, che Ippolita ha mandato a difendere il litorale. Finché rimane sulla sua nave, le Amazzoni hanno il sopravvento, ma quando anche Teseo scende in battaglia, le donne sono

---

[8] Vedi *Teseida* IV, 56, 61 e 76; VIII, 96, 101 e 109.

costrette a ripiegare e a trincerarsi in un forte, da cui escono ogni tanto per delle sortite. Senza curarsi del fortino, Teseo muove contro la capitale, fa preparare macchine da guerra e assedia il palazzo di Ippolita. Visto il protrarsi dell'assedio senza successo alcuno, "fuor che paura e onta con travaglio" (I, 104.3), Teseo pensa di entrare in città scavando dei cunicoli sotto le mura. Scambi di lettere tra Ippolita e Teseo impediscono l'assalto finale: Ippolita si arrende, sposa Teseo e lo segue in Grecia.

La doppia prospettiva di Boccaccio si applica al trattamento delle amazzoni fin dal primo momento. Il gesto con cui hanno ucciso i loro uomini e preso il potere è un abominio, un peccato che grava su di loro influenzando in senso negativo qualsiasi loro azione. Il desiderio di sottrarsi al predominio maschile è qualcosa di assurdo e incomprensibile, contrario alle leggi naturali ed umane. Sotto questo aspetto, l'azione che Teseo intraprende contro di loro è giusta, naturale e necessaria, considerata favorevolmente dal poeta e dai lettori. Teseo viene presentato come un sovrano dotato di tutte le virtù del suo rango e della sua posizione, inattaccabile dal punto di vista politico così come da quello umano. L'indipendenza ottenuta dalle Amazzoni ai danni degli uomini è una "follia", come viene detto ripetutamente, e Teseo le punisce in pieno diritto, usando i mezzi che gli sembrano appropriati contro nemici tanto indegni. Vendicare "la crudeltà e l'opere noiose / delle donne amazone" (I, 16.4-5) è opera lodevole e meritoria.

Ancora più grave della ribellione e dell'omicidio, è l'illusione delle Amazzoni di poter vivere separate dagli uomini, in una comunità comprendente solo membri di sesso femminile, rinunziando alla società composta di uomini e di donne secondo la volontà divina. Opporsi agli uomini significa opporsi all'Amore, conducendo coscientemente una guerra contro Venere che non può avere altro esito che la sconfitta. Ippolita stessa riconosce questa contrapposizione tra il modo di vivere delle Amazzoni e il potere d'Amore:

> Non vede il sol, che sanza dimorare
> Dintorno sempre ci si gira, in terra
> Donne, quanto voi sete, da pregiare;
> le qua', se 'n ciò il mio parer non erra,
> per voler virile animo mostrare,
> contro a Cupido avete presa guerra,
> e quel ch'a l'altre più piace fuggite,
> uomini fatti, non femine ardite. (I, 24)

Nello stesso momento in cui condanna l'assassinio riprovevole compiuto dalle Amazzoni, però, Boccaccio evita di soffermarsi su altri aspetti dei loro costumi, suscettibili di orientare i lettori in senso troppo ostile alle Amazzoni. Così, Boccaccio non fa menzione, nel testo, dell'usanza di amputarsi un seno (anche se lo ricorda nelle chiose), e soprattutto non fa descrizione alcuna delle pratiche sessuali e riproduttive delle Amazzoni, di cui tanti dettagli avevano fornito gli etnografi. La descrizione può essere tralasciata anche perché, ironicamente, il regno delle Amazzoni dura troppo poco perché si creino problemi di successione. Ippolita è la prima e ultima regina, e il suo dominio resiste appena qualche anno prima che Teseo lo spazzi via.

Boccaccio inoltre pone ogni cura affinché Ippolita sia esentata dal biasimo che riveste le azioni omicide delle Amazzoni. "Ancora che femmina fosse" a Ippolita viene concesso si assurgere al trono sulla base delle sue virtù[9]. Dal punto di vista fisico e morale, non esistono in lei imperfezioni:

> Ipolita era a maraviglia bella
> E di valore accesa nel coraggio;
> ella sembiava matutina stella
> o fresca rosa del mese di maggio;
> giovine assai e ancora pulcella,
> ricca d'avere, e di real legnaggio,
> savia e ben costumata, e per natura
> nell'armi ardita e fiera oltre misura. (I, 125)

Pur essendo stata eletta regina dalle donne omicide, Ippolita non aveva marito, è vergine e non aveva partecipato alla strage. Inoltre, benché sia descritta come "maestra di guerra", Ippolita non viene mai presentata attivamente coinvolta in uno scontro o anche semplicemente brandendo delle armi. Ferma nel suo palazzo, Ippolita non partecipa a nessuna azione della guerra in corso. L'unica Amazzone ad essere chiamata per nome durante la battaglia sulla spiaggia è la comandante Arpalice, il cui nome richiama quello della guerriera a cui viene paragonata Camilla nell'*Eneide*. Il ruolo di Ippolita resta quello di preparare le sue donne a sostenere l'attacco dei greci ed esortarle a mostrare il loro coraggio e a morire per onore (I, 22-35; I, 86-90).

Come la presentazione generalmente colpevolizzante delle Amazzoni è mitigata dal silenzio che ricopre altri aspetti negativi della loro organizzazione sociale, così la prospettiva rigidamente maschile (e maschilista) di Teseo è bilanciata dallo spazio che il poeta lascia alle Amazzoni per esprimere il loro punto di vista. La posizione non completamente schierata di Boccaccio e la sua abilità di narratore permettono di vedere la prospettiva delle amazzoni in un'affascinante polifonia. Alla notizia della spedizione di Teseo, Ippolita incoraggia le proprie compagne e difendere le loro terre contro questi nemici che le attaccano ingiustificatamente. Ippolita arriva a scusare il peccato originale delle amazzoni, la cui causa ristà non nella crudeltà delle donne ma nelle mancanze degli uomini, incapaci di vedere le donne su un piano di eguaglianza:

> Né vi metta paura coscienza
> D'aver peccato negli uomini vostri,
> ché morte lor la loro isconoscenza
> lecita impetrò nelli cor nostri,
> che non stimavan che d'equal semenza
> con lor nascessim; ma come da mostri,
> da quercie, over da grotte partorite,
> eravam poco qui da lor gradite. (I, 29)

La polifonia boccacciana è particolarmente avvertibile durante la sequenza degli scambi di lettere tra i due sovrani. Ippolita, "con mani dilicate e belle", è la prima a mettere mano alla penna per domandare a Teseo il perché di quell'attacco, di cui non comprende le ragioni. Nella lettera, Ippolita si dichiara innocente di qualunque atto contro Teseo; lungi dall'essere una Medea, la regina confessa di aver ammirato la "somma prodezza" dell'ateniese già prima che venisse proditoriamente a portare guerra alle sue Amazzoni. Dopo aver cercato con questa *captatio benevolentiae* di ingraziarsi il nemico, Ippolita, per scoraggiare l'assalto, accusa Teseo di mancanza di cortesia:

> Tu non hai fatto come cavaliere
> Che contro a par piglia debita guerra;
> ma come disleale uom barattiere
> subitamente assalisti mia terra,

---

[9] "La quale, ancora che femina fosse, / e di bellezze piena oltre misura, / prese la signoria, e sì rimosse / da sé ciascuna feminil paura, / e in tal guisa ordinò le sue posse, / che 'l regno suo e sé fece sicura; / né di vicine genti avea dottanza, / sì si fidava nella sua possanza" (I, 9).

e come vile e cattivo guerriere
mai non pensasti, se 'l mio cor non erra,
che 'l guerreggiar con donne e aver vittoria
del vincitore è più biasmo che gloria. (I, 104)

In questa ottava, Ippolita non si fa scrupolo di usare alcuni tipici argomenti maschili a proprio vantaggio. Ricorda gli avversari che è vergognoso combattere contro delle donne: nella vittoria non ci sarebbe onore, data la manifesta superiorità della forza maschile, e da un'eventuale sconfitta gli uomini risulterebbero del tutto disonorati. Per quanto le Amazzoni risultino "di guerra scorte / più ch'altra gente che al mondo siano" (I, 100.5-6), piuttosto che sostenere il loro diritto e il loro valore, argomenti usati soltanto in secondo piano nelle ottave I, 100 e 105, Ippolita preferisce diplomaticamente asserire l'inferiorità delle sue truppe rispetto a quelle dell'avversario e pretende il trattamento cortese dovuto a delle donne[10]. Nelle parole di Ippolita, Teseo si macchia di una duplice violazione ai voti del perfetto cavaliere. Non solo manca di cortesia nell'atto stesso di attaccare delle donne, ma è scortese anche nei metodi che adopera per condurre la guerra. Invece di sfidarle lealmente in un combattimento faccia a faccia, l'ateniese ricorre al vile stratagemma di scavare tunnel per sorprenderle dal sottosuolo (I, 106). Ippolita prega dunque Teseo di rinunciare all'assalto "sanza voler più tua fama guastare" (I, 107.2).

La reazione di Teseo è un capolavoro di arroganza e spavalderia. Pur avendo trattato le latrici del messaggio con tutti gli onori, il greco le rimanda da Ippolita con un tagliente ultimatum in cui difende le proprie azioni, nega l'accusa di scortesia, e intima alle Amazzoni di arrendersi. Teseo rovescia l'accusa di villania da sé sulle Amazzoni e sostiene la propria strategia di guerra secondo ragioni che potremmo anacronisticamente definire machiavelliche: lo scopo viene prima dei mezzi. Nessun cavaliere cortese avrebbe naturalmente anteposto la salvezza dei suoi di fronte all'onore personale, cosa che rende, in un certo senso, molto moderna la descrizione di Teseo che emerge da questo passaggio.[11]

Chi 'l nostro popol uccide e discaccia

---

[10] In modo similare, le narratrici del Decameron ripetono motivi tipici della predicazione misogina, mostrandosi innocentemente d'accordo: l'effetto è di grande ironia.

[11] Il carattere fermo di Teseo si mostra anche nei confronti dei suoi stessi soldati. Durante la battaglia sulla spiaggia, Teseo accusa i suoi di agire come delle donnicciole contro le Amazzoni, secondo il modello di Tarconte in *Aen.* XI, 729-40: "«È la forza di voi tanto cattiva, / che molli donne vi faccian fuggire? / Tornate adunque nelle vostre case, / e qua le donne vengan, là rimase»" (I, 61.5-8). Cfr. pure I, 62 e 65. Dopo il

Dalle sue terre, a noi fa villania;
però s'adoperiam le nostre braccia
in far vendetta, grande onor ne fia;
né viltà nulla i nostri cori impaccia,
se sottoterra cerchiam di far via,
per tuo orgoglio volere abbassare;
ma facciam quel che buon guerrier suol fare,
cioè prender vantaggio, acciò che' suoi
più salvi sieno, e vincasi il nemico;
e tosto ci vedrai ne' cerchi tuoi
della città, non miga come amico,
se non t'arrendi tostamente a noi,
uccidendo e tagliando; ond'io ti dico
che 'l mio comando facci, e avrai pace,
ché in altra maniera non mi piace. (I, 110-111)

I lettori del *Teseida* parteggiavano, senza quasi ombra di dubbio, per Teseo, visto come sovrano giusto, posato e irreprensibile. Teseo appariva ai contemporanei del Boccaccio come un "great duke, irate but also compassionate, just, wise, mindful of order and peace", secondo la descrizione di Boitani[12]. È improbabile credere che avrebbero dato ragione al discorso di Ippolita piuttosto che a quello di Teseo. La possibilità di considerare più validi gli argomenti di Ippolita è comunque un'opzione nascosta ambiguamente nel testo.

Ricevuto l'ultimatum di Teseo, Ippolita capitola e decide di arrendersi immediatamente, senza frapporre altre negoziazioni. I patti stabiliscono il matrimonio tra i due sovrani e pongono termine al regno delle Amazzoni: "e poi che fur le parole compiute, / le donne l'arme di botto lasciaro" (I, 126.5-6). La subitanea resa di Ippolita, sin troppo rapida, è una presa di coscienza del fallimento dell'esperimento amazzonico su vari livelli. Davanti alle compagne, Ippolita individua la causa reale dell'assalto dei greci nell'assenza di uomini tra i loro ranghi, ovvero nella natura stessa della società amazzonica:

Se di ciascuna qui fosse il marito,
fratel, figliuolo o padre che fu morto

---

matrimonio con Ippolita, sarà Peritoo ad accusare Teseo di rammollirsi, trovandosi circondato dalla "turba feminile" (I, 5.5).

[12] Piero Boitani, "Style, Iconography and Narrative: the Lesson of the *Teseida*", cit., p. 187.

da tutte noi, non saria stato ardito
Teseo mai d'appressarsi al nostro porto. (I, 116.3-6)

L'offesa apportata ai greci, ancora più che materiale, con i vari attacchi compiuti contro i naviganti, è di matrice culturale, fondata sul loro rifiuto degli uomini. Da questo tipo di trasgressione sociale dipende anche l'ostilità degli dei contro di loro, in particolare di Venere, che, alleatasi con Marte, ora le perseguita. Resistere allo sfavore degli dei combattendo contro i greci, che le superano militarmente, sarebbe "assai folle pensiero" (I, 119.2). Ippolita suggerisce quindi di arrendersi, cosa che non recherà loro disonore, poiché sono soltanto "femine", mentre Teseo è il "duca d'Atene". La regina delle Amazzoni ottiene quindi la pace attraverso il riconoscimento della propria inferiorità e la sottomissione al potere maschile.

Con i patti di pace, Amore ritorna a svolgere il suo mestiere tra i due eserciti, ponendo termine a quella separazione tra Marte e Venere che aveva causato in definitiva la caduta delle Amazzoni. Il tempio di Venere viene riaperto per celebrare le nozze tra Ippolita e Teseo. Le guerriere abbandonano le armi e tornano "quali eran davanti", con una netta cesura tra il periodo amazzonico e ciò che viene prima e dopo di quello. L'intervallo amazzonico diventa quasi metafora dell'adolescenza di queste donne, un periodo di separazione prima dell'ingresso nella fase sessuale e riproduttiva della vita.

Le donne avevan cambiati sembianti,
ponendo in terra l'arme rugginose,
e tornate eran quali eran davanti,
belle, leggiadre, fresche e graziose;
e ora in lieti motti e dolci canti
mutate avean le voci rigogliose,
e' passi avevan piccioli tornati,
che pria nell'armi grandi erano stati. (I, 132).

La guerra contro le Amazzoni acquista ora il senso compiuto di guerra matrimoniale, compiuta per la conquista di una donna. Teseo paragona la bellezza di Ippolita a quella di Elena, dichiarandosi lieto "d'aver per cotal donna tanta amara / fatica sostenuta" (I, 131.4-5). Viene così stabilito un collegamento tra l'Amazzonomachia appena avvenuta e la guerra di Troia che invece deve ancora essere combattuta. A livello testuale, Boccaccio compara in questo modo la sua *Teseide* alla somma *Iliade*, insinuando la superiorità della prima sulla

seconda: la bellezza di Ippolita, dice Teseo, supera quella di Elena (I, 130), così come quella della *Teseide* potrebbe forse superare quella dell'*Iliade*.[13]

È solo dopo la fine dei combattimenti e l'assoggettamento delle Amazzoni agli Ateniesi che entra per la prima volta in scena Emilia, protagonista del poema. Sorella minore di Ippolita, Emilia è un'Amazzone che non ha mai combattuto, ma che "nasce" testualmente solo quando le Amazzoni sono ormai di nuovo sottomesse a Venere e ad Imeneo. Il primo libro prevede quindi quello che sarà il percorso da compiere per Emilia stessa: la rinuncia alla separazione amazzonica dagli uomini per entrare nella fase dell'amore e del matrimonio. Il destino nuziale di Emilia è intravedibile già nella chiusa del libro I, quando Teseo la promette in matrimonio a suo cugino Acate (I, 137)[14].

Il re di Atene agisce dunque come sensale di matrimoni sia nel caso di Ippolita che in quello di Emilia, e le due cognate gli devono obbedienza e rispetto. Più avanti, convinta di essere perseguitata da Venere, che le ha ucciso prima Acate e poi Arcita, Emilia vorrebbe votarsi al servizio di Diana (X, 80; XII, 39-42), e prega Teseo di concederle il permesso di ritirarsi invece di farle sposare Palemone; ma Teseo le impone categoricamente il matrimonio, respingendo come quisquilie le ragioni di Emilia. La causa di Diana, ovvero quella della conservazione della castità femminile, riceve costanti indebolimenti nel corso del *Teseida*. Mentre Venere e Marte esaudiscono entrambi le preghiere di Arcita e Palemone, la preghiera di Emilia a Diana viene disattesa. "La forma tua non è atta a Diana / servir ne' templi né 'n selva montana" (XII, 43), conclude Teseo per controbattere alla richiesta di Emilia. Il titolo completo dell'opera, *Teseida delle nozze di Emilia*, rende ancora più evidente il significato nuziale del poema. Tra i tre dei chiamati in causa, la vera sconfitta è Diana e il suo programma di isolamento femminile dal contatto col maschile attraverso l'inglobamento del maschile all'interno della donna autonoma e indipendente.

---

[13] Dominique Battles definisce il *Teseida* una "transitional epic" che collega la guerra di Tebe alla guerra di Troia: l'assedio, da parte di Teseo, della capitale amazzonica ricorda l'assedio di Troia secondo la descrizione di Guido delle Colonne nell'*Historia Destructionis Troiae*, oltre che l'episodio delle donne di Lemno nel V libro della *Tebaide* di Stazio; il torneo per la mano di Emilia, modellato sui giochi funebri della *Tebaide*, prefigura la lotta per Troia, dal momento che gran parte dei partecipanti combatteranno un giorno sotto le mura della città di Priamo. Sia Ippolita che Emilia sono, su molti livelli, avatar di Elena: Ippolita viene esplicitamente paragonata ad Elena, Emilia diventa, come Elena, causa del conflitto tra due armate rivali. Boccaccio "aligns the figures of Ipolita and Emilia with Helen of Troy, making Ipolita's experience repeat Helen's experience prior to Troy, and making Emilia's experience foreshadow Helen's future experience in the Trojan conflict". Vedi "Boccaccio's *Teseida* and the Destruction of Troy", *Medievalia et Humanistica*, n.s. 28, 2001, pp. 73-99, a p. 93.

[14] Acate poi muore (V, 94), rendendo possibile la disputa tra Arcita e Palemone per la mano di Emilia.

La natura geneticamente amazzonica di Emilia viene dunque completamente erosa dall'educazione femminile che Teseo le impone. La protagonista del *Teseida* è un'Amazzone che è stata de-amazzonizzata. È talmente femminile da peccare di vanità e da venire per questo rimproverata dal poeta. Quando Arcita e Palemone la scorgono passeggiare in giardino dalla finestra della loro cella, la fanciulla si accorge di essere osservata e se ne va, solo per ritornare vestita più riccamente, per il piacere di essere ammirata. Il comportamento di Emilia consente al poeta di lasciarsi andare ad una breve tirata misogina[15]. Eppure, nonostante questi tratti di civetteria, Emilia conserva alcuni aspetti blandamente amazzonici. Il poeta ce la mostra ad esempio in un attraente abbigliamento da cacciatrice:

> Ell'era sopra d'un bel palafreno
> Co' can dintorno, e un corno dallato
> Avea e dalla man contraria al freno,
> dietro alle spalle, un arco avea legato
> e un turcasso di saette pieno,
> che era d'oro tratto lavorato;
> e ghirlandetta di frondi novelle
> copriva le sue treccie bionde e belle. (V, 79)

Nella propria devozione a Diana, Emilia, "fior di tutte le donne amazone" (III, 37.6), ricorda più volte le proprie origini, che la rendono più disposta al servizio della dea dei boschi che a quella dell'amore[16]. Ma è ironicamente la descrizione più estesa della canonica bellezza femminile di Emilia dalla testa ai piedi (XII, 53-65), soffermandosi nel dettaglio sui capelli, la fronte, le ciglia, gli occhi, il naso, le guance, la bocca, i denti, il mento, le fossette, la gola, il collo, le spalle, il petto, le braccia, le mani, la vita, le anche e i piedi, a confermare la natura amazzonica di Emilia, imparentandola con il ritratto di Camille nel *Roman d'Énéas*.

Anche nella sottomessa Ippolita permangono scintille di amazzonismo. L'impulso alla guerra continua a esistere nella regina, ma Boccaccio ci mostra come Ippolita sappia mitigare le

---

[15] "Né la recava a ciò pensier d'amore / che ella avesse, ma la vanitate, / che innata han le femine nel core, / di fare altrui veder la lor biltate; / e quasi nude d'ogni altro valore, / contente son di quella esser lodate, / e, per quel, di piacer sé ingegnando, / pigliano altrui, sé libere servando." (III, 30)
[16] Vedi VII, 81; X, 49; XII, 40.

proprie intenzioni per compiacere Teseo, rinunciando alla pratica battagliera delle Amazzoni[17].

Non che prima della sottomissione di Ippolita le Amazzoni avessero costituito una minaccia particolarmente grave per i loro avversari. A parte l'uccisione dei mariti, le altre azioni guerresche delle Amazzoni prima dell'attacco di Teseo avvengono fuori campo o vengono taciute, con l'uguale effetto di risultare nulle sul piano narrativo. La difesa dei confini contro i possibili invasori viene trattata in un'ottava (I, 10) e due versi (I, 12.1-2). Le scaramucce tra le donne di Arpalice assediate nel forte e gli uomini di Teseo vengono sbrigate in altri due versi (I, 81.7-8). La guerra si riduce in pratica alla battaglia iniziale e all'assedio della capitale. Durante la battaglia sulla spiaggia, per quanto le Amazzoni si difendano fieramente e non cessino mai di tempestare di frecce i nemici, Boccaccio ricorda quanto poco possano "quelle donne" contro l'impeto dei greci:

> E' ferirono a loro arditamente,
> sì come que' che ben lo sapean fare;
> e a' lor colpi non valea neente
> di quelle donne a' colpi riparare;
> e se non fosse ch'eran poca gente
> a rispetto del lor multiplicare,
> tosto l'avrebber del campo cacciate,
> o morte tutte, over prese e legate. (I, 72)

Sembrerebbe dunque che Boccaccio accordi poca stima alle reali capacità delle Amazzoni e che non le consideri dei nemici credibili. Il processo di cortesizzazione medievale delle Amazzoni, iniziato in Francia, prosegue quindi anche in Italia, come si evince dalla denominazione che spesso le designa nel *Teseida*, quella di "donne Amazone", dove l'accento è puntato sul primo termine di "donne" piuttosto che sul secondo di Amazzoni.

---

[17] In due occasioni, dopo il matrimonio, Ippolita continua a desiderare il combattimento, ma si sottomette al volere di Teseo. La prima volta, quando le donne greche implorano Teseo di vendicarle contro il malvagio Creonte:
"A cui così Ipolita rispose: / «Caro signor, ben ch'io sia amazona, / io non son sì crudel, ch'a cota' cose / volentier non mettessi la persona / per vendicarle, sì son dispettose, / se vero è ciò che delle donne sona / il tristo ragionar, sol ch'io credesse / che 'n ciò il mio portare arme ti piacesse»" (II, 41). La seconda volta durante il grande torneo per la mano di Emilia: "Ipolita con animo virile / la doppia turba attenta rimirava, / né già fra sé ne teneva alcun vile, / anzi d'alta prodezza li lodava; / e s'elli avesse il suo Teseo gentile / voluto, arme portarvi disiava, / tanto sentiva ancora di valore
di quella donna il magnifico core!" (VIII, 93).

Tuttavia, uno sguardo ironico è rivolto non soltanto alle donne, ma anche, in maniera più sottile, verso gli uomini. L'ironia boccacciana trapela dalle polisemantiche similitudini che descrivono le Amazzoni come prede davanti agli Ateniesi cacciatori (I, 38). Che le Amazzoni, votate a Diana cacciatrice, siano da cacciatrici trasformate in prede è una fine punizione per le loro trasgressioni. La similitudine inoltre non nasconde un significato erotico, coerente con il tema generale del *Teseida*[18]. Ma che di fronte agli Ateniesi le Amazzoni siano ridotte a prede inermi, può nascondere anche una sottile condanna della guerra compiuta dagli uomini contro le donne. La stessa similitudine è usata in modo più scoperto poche ottave dopo, quando Teseo, in avvicinamento al paese delle Amazzoni, è descritto "come leoncel cui la fame punge, / il qual più fier diventa e più ardito / come la preda conosce da lunge" (I, 42.1-3). La nazione amazzonica, ancora prima che inizi la guerra vera e propria, è descritta come già destinata alla sconfitta, già come preda del vincente Teseo, in una conquista che è al contempo militare, erotica, sociale. Come abbiamo già visto nella *Prise d'Orange*, la conquista della donna equivale alla conquista della terra: avvicinandosi alle coste scite, Teseo "delle donzelle / le terre vide graziose e belle" (I, 41), dove "graziose e belle" è riferibile sia alle donzelle che alle terre, che sono dunque accomunate in un'unica entità. Quando si stipulano i trattati di pace tra le Amazzoni e gli Ateniesi, Teseo ottiene nello stesso momento la donna e il suo territorio; si stabilisce che Teseo prenda "Ipolita per sua etterna sposa, / e che la terra per lui si tenesse" (I, 124.4-5).

La compassione per le Amazzoni cresce quando, nella similitudine successiva, Teseo da "leoncel" si trasforma in un "lupo per fame rabbioso" che assale un branco di "pecorelle". Difficile sostenere che il poeta parteggi per questo famelico Teseo piuttosto che per le povere Cappuccetto Rosso che se lo trovano davanti:

> Né altramente infra le pecorelle
> Si ficca il lupo per fame rabbioso,
> col morso strangolando or queste or quelle,
> fin c'ha saziato il suo disio guloso,
> che faceva Teseo tra le donzelle
> a piè con la sua spada furioso,
> coperto dello scudo, ognor ferendo,
> or questa or quella misera uccidendo. (I, 74)

---

[18] Il *Teseida* non è avulso da allusioni erotiche. Basti pensare alla consumazione del matrimonio tra Palemone ed Emilia nelle ultime ottave del libro XII.

Un'ulteriore, sottilissima critica al comportamento di Teseo emerge dal dolente monologo di Emilia mentre assiste al torneo tra Arcita e Palemone (VIII, 96-109). La fanciulla si lamenta della crudeltà d'Amore, che l'ha posta al centro di un simile conflitto quando ella non ha ancora provato in prima persona l'innamoramento e non parteggia per nessuno dei contendenti. Emilia si duole della propria bellezza, causa involontaria di tanti mali, e si sente colpevole di provocare la morte di tanti uomini valorosi. Si sente mancare al pensiero di "quante madri, padri, amici e frati, / figliuoli e altro" (VIII, 100.1-2) perderanno i loro cari nella mischia e arriveranno a maledirla[19]. Ma che al torneo partecipassero due schiere formate da cento uomini ciascuna è stata un'idea di Teseo, non una proposta di Arcita e Palemone o meno che mai della stessa Emilia. Marte poteva essere egualmente soddisfatto se uno solo dei due contendenti l'avesse conquistata con le armi, come assicurano gli esempi di Perseo con Andromeda, Borea con Orizia e Atalanta con Ippomene, oppure se i due innamorati si fossero contesi la sua mano tra loro due come stavano facendo col duello notturno nel boschetto, senza coinvolgere centinaia di persone (VIII, 108). In ultima battuta Emilia trasferisce la responsabilità del massiccio scorrimento di sangue durante il torneo da se stessa a Teseo, la cui immagine risulta quindi, se non compromessa, quanto meno resa più ambigua.

Il maggiore grado di ambiguità al *Teseida* è peraltro dato dall'identificazione della matrice autobiografica dell'opera. Se l'identificazione di Emilia con Fiammetta e dunque con la donna amata dal poeta è autorizzata da quanto Boccaccio stesso afferma nella Premessa, l'identificazione di uno degli innamorati con il poeta risulta più incerta. Si crede generalmente che il poeta si celi dietro la raffigurazione di Arcita, e che il poema quindi ritragga come l'amore per Emilia/Fiammetta, dopo infinite sofferenze e l'illusione della vittoria, l'abbia condotto alla morte mentre la donna amata viene ottenuta da un altro. Seguendo questa identificazione tra Arcita e il poeta, la glorificazione di Venere e di Amore riceverebbe una nota amara di ironia tragica. La sottomissione di Emilia a Venere la rende pronta, dopo pochi attimi di felicità passati con Arcita, solo per l'amore di un altro. La de-amazzonizzazione di Emilia andrebbe dunque a svantaggio del poeta, con effetto ironico. Più lineare risulterebbe

---

[19] Il lamento di Emilia riecheggia quello di Elena nel *Roman de Troie* (vv. 22855-64). "Emilia becomes an object of desire and conflict very much as Helen will later become at Troy. […] In Emilia, Boccaccio creates a typological link between Theban and Troy history at the root level of motivation: he implies that a fundamental covetousness underlies both the struggle between Eteocles and Polynices over the Theban throne and that between Menelaus and Paris over Helen": Elena ed Emilia sono entrambe "sì poca di cosa" di fronte all'immane conflitto generato su di esse. Vedi Dominique Battles, "Boccaccio's *Teseida* and the Destruction of Troy", *cit.*, pp. 84-85.

invece il senso se il poeta fosse identificabile con Palemone, come sembrerebbe corroborato dalla descrizione fisica di quest'ultimo, sovrapponibile a quella del Boccaccio. In questo caso, però, l'esaltazione del valore e della virtù di Arcita e il primigenio attaccamento di Emilia per lui rendono meno stabile e sicuro il successo di Palemone.

III. 1. 2. Il *De Mulieribus Claris*

Al momento di terminare il *Decameron*, diversi impulsi portarono il Boccaccio all'abbandono della produzione in volgare (non più ripresa fino al *Corbaccio*) e lo orientarono invece verso la composizione di opere erudite ed impegnate in latino. Al primo posto di questo cambiamento di marcia si pone la profonda influenza del Petrarca, che spinse l'amico verso quella riscoperta dei classici che avrebbe dato vita al nascente umanesimo; altri incontri determinanti furono quello con Leonzio Pilato, che nei primi anni '60 tradusse a Firenze i poemi omerici in latino dall'originale greco, e con Gioacchino Ciani, il monaco inviato dal certosino Pietro Pietroni. Prodotti di questa fase di riflessione e del rinnovato impegno a favore della cultura classica furono una serie di trattati eruditi in latino: il *De casibus virorum illustrium*, il *De mulieribus claris*, le *Genealogie deorum gentilium* e il *De montibus*.

Per anni Petrarca aveva lavorato ad una raccolta delle vite di uomini celebri, il *De viris illustribus*, e Boccaccio aveva seguito il suo esempio componendo alla fine degli anni '50 il *De casibus*, una collezione di biografie di illustri personaggi, storici e mitologici, la cui sorte era stata segnata da un rivolgimento di Fortuna. Nell'estate del 1361, dopo aver letto le traduzioni omeriche di Leonzio Pilato, Boccaccio iniziò a comporre una raccolta di vite femminili, e la completò l'anno successivo, pensando di dedicarla alla regina di Napoli, città dove si stava per recare dietro invito del suo amico Francesco Nelli e del siniscalco Niccolò Acciaiuoli. Invece che alla regina il trattato fu dedicato alla sorella di quest'ultimo, Andreola Acciaiuoli, vedova del conte di Monteodorisio e moglie di Bartolomeo II di Capua, conte d'Altavilla. Gran parte del testo fu stesa nella quiete di Certaldo, dove lo scrittore si era ritirato dopo aver ceduto al fratellastro Iacopo la sua casa di Firenze.

Il *De mulieribus claris* è un testo fondamentale nella trattatistica sulla donna e nella storia letteraria delle donne guerriere, ed è una *crux* nei *gender studies*. Il *libellum*, come lo chiama Boccaccio nell'epistola dedicatoria, ebbe una diffusione ed influenza enormi sulle lettere europee ed in particolare sulla trattatistica avente per oggetto la donna e la famiglia. Diversi studi, specie di ambiente anglosassone, lo considerano il punto di partenza per la riflessione

rinascimentale sulla donna[20]. Eppure, se il suo valore storico è indubbio, la collocazione ideologica del suo contenuto resta più incerta. Come abbiamo anticipato prima, gli studi di genere oscillano tra messe in evidenza del suo femminismo o della sua misoginia[21].

Come per il *Teseida*, la posizione di Boccaccio a proposito del *De mulieribus* sembra sfuggire ad un'interpretazione univoca. Letture in chiave esclusivamente femminista o anti-femminista non possono spianare le contraddizioni che si incontrano costantemente nel testo, e che fanno sì che una donna sia lodata per la sua eloquenza e un'altra per il suo silenzio, che donne crudeli sopravvivano e quelle benigne vengano uccise in modi cruenti, che, insomma, ciò che sembra costituire motivo di lode per una contribuisca al fallimento e alla condanna di un'altra. Riconoscere apertamente il carattere multiplo dell'opera e la difficoltà ad individuare un'unica linea di pensiero come guida per l'interpretazione è quanto invita a fare anche il curatore del *De mulieribus*, Vittorio Zaccaria:

> "Non si trattò per il Boccaccio di utilizzare materiali già raccolti per il *De casibus*, o di postillarli con riflessioni moralistiche o con variazioni aneddotiche; si trattò piuttosto di raccogliere, con qualche ordine e gusto, materiali derivati dalle letterature antiche, e in parte comuni al *De casibus*, con un fine più letterario che moraleggiante, senza una precisa impostazione pedagogica, ma con l'intento di far conoscere, attraverso le ricostruite biografie femminili, la funzione morale ed educativa della cultura. Il *De mulieribus claris* non è, ovviamente, un'opera storica; ma neppure è, come altri sostennero, un organico trattato, retto da un intento programmatico, nel quadro del moralismo medievale, quasi a ritrattazione degli spregiudicati racconti del *Decameron* e a correzione del libero modo di rappresentarvi la donna; bensì un «fiore di racconti piacevoli, un'antologia di materiali poetici desunti dalle letterature antiche» (Sapegno)"[22].

---

[20] Sia Pamela Benson Joseph (in *The Invention of Renaissance Woman: The Challenge of Female Indipendence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, The Pennsylvania State University Press 1992) che Margaret Tomalin (in *The Fortune of the Warrior Heroine in Italian Literature: An Index of Emancipation*, Ravenna, Longo 1982) dedicano il primo capitolo dei loro saggi, dedicati rispettivamente alla *querelle des femmes* nel Rinascimento e alla storia letteraria delle donne guerriere, al *De mulieribus*.

[21] Pamela Benson Joseph apre la sua trattazione dell'opera affermando che il "*De mulieribus claris* is the foundation text of Renaissance profeminism" (*op. cit.*, p. 9), in aperto contrasto con l'opinione espressa da Constance Jordan in "Boccaccio's In-Famous Women: Gender and Civic Virtue in *De mulieribus claris*", in *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di Carole Levin e Jeanie Watson, Detroit, Wayne State University Press 1987, pp. 25-47. Su tutta la problematica, vedi Claude Cazalé Bérard, "Filoginia/misoginia", in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri 1995, pp. 116-141, di cui si invita ad applicare le conclusioni anche al *De mulieribus claris*.

[22] Vittorio Zaccaria, *Introduzione* a Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. X, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori 1970 (1967), pp. 4-5. Il passo di Sapegno citato è tratto da *Il Trecento, Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi 1981 (1933), p. 360. Lo studioso aostano aveva già evidenziato la natura non sistematica dell'opera: "Il libro ha anche senza dubbio, come già il *De Casibus*, un

Sicuramente, il Boccaccio è stato il primo ad aver messo insieme, per la prima volta, una raccolta di biografie femminili, mentre operazioni del genere erano già state effettuate, per gli uomini, a partire da Plutarco e da Sallustio. "Where before there were blank pages or absent paragraphs, there now is a female presence in the historical record", nota Pamela Joseph Benson[23]. Il *De mulieribus* raccoglie le biografie di centosei donne, sparse su centoquattro capitoli (i capitoli XI-XII e XIX-XX sono doppi), ordinate secondo un'approssimativa cronologia, a partire da Eva e terminando con Giovanna regina di Napoli[24]. Vi si trovano rappresentate dee ed eroine della mitologia classica e biblica così come figure della storia antica e medievale. La scelta effettuata da Boccaccio tra i possibili esempi di donne memorabili da inserire nella sua collezione diventerà in seguito canonica e verrà ripresa, con varianti più o meno significative, dai successivi compilatori di raccolte biografiche femminili. Tutte sono accomunate dalla *claritas* che rende memorabili le loro vite. Boccaccio impiega il termine *claritas* in accezione molto ampia:

> "Non enim est animus michi hoc claritatis nomen adeo strictim summere, ut semper in virtutem videatur exire; quin imo in ampliorem sensum – bona cum pace legentium –

---

intento educativo e moraleggiante, non tuttavia ben definito, e almeno non troppo chiuso e sistematico. Pare infatti che talora l'autore voglia proporre alle fanciulle il modello della donna virile e guerriera, come Camilla; ovvero quello delle letterate, artiste, poetesse, come Saffo, Cornificia, Proba, Tamiri. Altra volta sembra vagheggiare piuttosto l'ideale della donna buona, semplice, rassegnata, paga della sua modesta vita familiare" (*Ibidem*).

[23] Benson, *op. cit.*, p. 9.

[24] Il *De mulieribus* comprende le biografie di Eva (I), Semiramide (II), Opi (III), Giunone (IV), Cerere (V), Minerva (VI), Venere (VII), Iside o Io (VIII), Europa (IX), Libia (X), Marpesia e Lampedone (XI-XII), Tisbe (XIII), Ipermestra (XIV), Niobe (XV), Isifile (XVI), Medea (XVII), Aracne (XVIII), Orizia e Antiope (XIX-XX), la sibilla Eritrea o Erifile (XXI), Medusa (XXII), Iole (XXIII), Deianira (XXIV), Giocasta (XXV), la sibilla Amaltea o Deifebe (XXVI), Nicostrata o Carmenta (XXVII), Pocri (XXVIII), Argia (XXIX), Manto (XXX), le spose dei Menii (XXXI), Pentesilea (XXXII), Polissena (XXXIII), Ecuba (XXXIV), Cassandra (XXXV), Clitemnestra (XXXVI), Elena (XXXVII), Circe (XXXVIII), Camilla (XXXIX), Penelope (XL), Lavinia (XLI), Didone (XLII), Nicaula (XLIII), Panfila (XLIV), Rea Ilia (XLV), Gaia Cirilla (XLVI), Saffo (XLVII), Lucrezia (XLVIII), Tamiri (XLIX), Leena (L), Atalia (LI), Clelia (LII), Ippona (LIII), Megulia Dotata (LIV), Veturia (LV), Tamari (LVI), Artemisia (LVII), Virginia (LVIII), Irene (LIX), Leonzia (LX), Olimpiade (LXI), Claudia (LXII), Virginia (LXIII), Flora (LXIV), giovane romana (LXV), Marzia (LXVI), Sulpicia (LXVII), Armonia (LXVIII), Busa (LXIX), Sofonisba (LXX), Teossena (LXXI), Berenice (LXXII), la moglie di Orgiagonte (LXXIII), Terza Emilia (LXXIV), Dripertua (LXXV), Sempronia (LXXVI), Claudia Quinta (LXXVII), Ipsicratea (LXXVIII), Sempronia (LXXIX), le spose dei Cimbri (LXXX), Giulia (LXXXI), Porzia (LXXXII), Curia (LXXXIII), Ortensia (LXXXIV), Sulpicia (LXXXV), Cornificia (LXXXVI), Marianna (LXXXVII), Cleopatra (LXXXVIII), Antonia (LXXXIX), Agrippina (XC), Paolina (XCI), Agrippina (XCII), Epicari (XCIII), Pompea Paolina (XCIV), Sabina Poppea (XCV), Triaria (XCVI), Proba (XCVII), Faustina Augusta (XCVIII), Semiamira (XCIX), Zenobia (C), Giovanna papessa (CI), Irene (CII), Gualdrara (CIII), Costanza (CIV), Camiola (CV), Giovanna (CVI).

> trahere et illas intelligere claras quas quocunque ex facinore orbi vulgato sermone notissimas novero" (Proemio, 6)[25].

Questi larghi criteri di scelta hanno permesso al Boccaccio di includere donne distintesi per i motivi più svariati: per le qualità del loro carattere o per le loro doti fisiche, per essere state favorite o rovesciate dalla fortuna, infine per essere state di ispirazione agli altri:

> "Et ideo, ne merito fraudentur suo, venit in animum ex his quas memoria referet in glorie sue decus in unum deducere; eisque addere ex multis quasdam, quas aut audacia seu vires ingegnii et industria, aut nature munus, vel fortune gratia, seu iniura, notabiles fecit; hisque paucas adnectere que, etsi non memoratu dignum aliquid fecere, causas tamen maximis facinoribus prebuere." (Proemio, 4)[26]

La *claritas* ha portato alla ribalta guerriere e regine, poetesse e prostitute, benefattrici dell'umanità e rari esempi di crudeltà. Il compito di discernere tra gli esempi positivi e negativi è lasciato alla lettrice ideale, la destinataria Andreola, esortata dal Boccaccio ad imitare le manifestazioni di virtù provenienti anche da donne generalmente disprezzate come le prostitute[27].

Tenendo però fuori dalla raccolta, come dichiarato nel proemio, le sante e le protagoniste della storia sacra (tranne Eva, Atalia, Nicaula e Marianna), Boccaccio insiste sull'originalità della sua operazione letteraria e sostiene una visione umanistica e laica della *claritas*. Mentre infatti, da un lato, le eroine bibliche e cristiane sono state già magnificate a sufficienza dalla letteratura agiografica e le loro sante azioni sono note a chiunque, nessuno, finora, ha dedicato attenzione alle donne celebri dell'antichità pagana. Dall'altro lato, mentre le donne cristiane si sono segnalate, oltre che per verginità, castità, santità e virtù, per aver "sopportato delle avversità in maniera quasi contraria al giudizio umano" ("in adversam persepe humanitati tolerantiam coegere"), le donne pagane si sono distinte sulla base delle proprie forze, del

---

[25] "Non intendo infatti prendere il termine fama in senso stretto e tale che sempre sbocchi in quello di virtù; bensì in più ampio significato, con buona pace dei lettori. Perciò considero illustri quelle donne che, per qualunque impresa nota al mondo, siano ben conosciute". Il testo in latino e la traduzione in italiano sono tratti da Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. X, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori 1970 (1967).

[26] "Perciò, affinché le donne non siano private di quanto hanno meritato, mi è venuta l'idea di ridurre – ad onore della loro gloria – in un unico corpo, tra le loro biografie, quelle che mi riporterà la memoria; e di aggiungere a tali donne, tra le molte, alcune altre che furono rese notabili o dall'audacia o dalla forza del carattere o dall'attività o dalle doti di natura, o dalla fortuna propizia o avversa; e di unire a queste, infine, le poche che, pur non avendo compiuto impresa alcuna degna di memoria, offrirono tuttavia l'occasione ad imprese straordinarie".

[27] "Nec incassum, arbitror, agitabitur lectio si, facinorum preteritarum mulierum emula, egregium animum tuum concitabis in melius" (Dedica, 8).

proprio ingegno, della propria brama di fama e potere[28]. Esse sono insomma responsabili della loro fortuna, come vuole esserlo il moderno umanista. Deplorando il modo in cui state neglette dagli scrittori, Boccaccio rivendica per sé il primato di aver riportato all'attenzione di tutti i meriti delle donne pagane con il suo trattato: "ubi illarum merita, nullo in hoc edito volumine speciali – uti iam dictum est – et a nemine demonstrata, describere, quasi aliquale reddituri premium, inchoamus" (Proemio, 11)[29]. È un compito di difesa delle lettere quello perseguito dal certaldese, una dichiarazione di fede nel potere degli studi umanistici: "Pare quasi che il Boccaccio rivendichi alle lettere moderne il compito di celebrare, con unico elogio, tante donne del mondo antico, strappandole all'oblio, in gara colle lettere sacre che hanno registrato soltanto esempi di verginità, santità, castità e virtù"[30].

Il progetto del *De mulieribus claris* si distingue così per i propri intenti progressisti e "l'amore ardente della poesia"[31], ma l'interpretazione della sua natura pro- o anti-femminista resta più incerta. Certo, il solo fatto di essere la prima collezione di biografie femminili ad imperitura memoria delle genti segna il *De mulieribus* in senso femminista, ma sfumature misogine restano celati dietro l'apparente filoginia. "La vistosa e provocatoria filoginia" del Boccaccio è sin troppo ostentata per non essere "perlomeno problematica"[32].

Il punto di vista dello scrittore continua ad essere, per forza di cose, quello di un uomo. Il Boccaccio dichiara apertamente di scrivere il suo *libellum* "a singolar lode del sesso femminile" ("in eximiam muliebris sexus laudem", Dedica, 1), e pone una netta differenza tra sé e il resto degli scrittori, biasimati perché non si sono occupati abbastanza delle donne, mentre è noto che anch'esse agirono in modo forte e valoroso:

> "Sane miratus sum plurimum adeo modicum apud huiusce viros potuisse mulieres, ut nullam memorie gratiam in peciali aliqua descriptione consecute sint, cum liquido ex amplioribus historiis constet quasdam tam strenue quam fortiter egisse non nulla" (Proemio, 3)[33]

---

[28] "Ille, seu quodam nature munere vel instinctu, seu potius huius momentanei fulgoris cupiditate percite, non absque tamen acri mentis robore, devenere; vel fortune urgentis inpulsu, non nunquam gravissima pertulere" (Proemio, 10).
[29] "I meriti delle seconde, invece, in nessun libro allo scopo pubblicati – come ho già detto – e da nessuno segnalati, io mi accingo a descrivere, quasi per rendere ad esse un giusto premio".
[30] Vittorio Zaccaria, *Introduzione* a Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, cit., p. 6.
[31] Natalino Sapegno, *Il Trecento, Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi 1981 (1933), p. 361.
[32] Claude Cazalé Bérard, *op. cit*, p. 118.
[33] "Al contrario, è stato per me sempre motivo di meraviglia il fatto che le donne abbiano avuto così poca presa sugli scrittori da non raggiungere mai il favore del ricordo in qualche opera speciale, ad esse dedicata; mentre è

Al contrario di coloro che non sono stati capaci di apprezzare le gloriose azioni femminili, Boccaccio si pone come il portavoce delle donne, colui che ridarà loro la fama che meritano e di cui sono state spogliate dal silenzio degli storici. In tal modo si suggerisce, però, che le donne abbiano bisogno dell'autorità dello scrittore maschio per ricevere finalmente la giusta lode per le loro azioni. Spetta all'intervento maschile dell'autore riportare alla luce la *claritas* di alcune vite e lasciare altre nel buio in cui sono rimaste per secoli. Lo scrittore conserva il proprio dominio sul testo che produce, che tratti di uomini o che tratti di donne; l'umanista, grazie alla sua erudizione, è l'unico che possa esercitare tale compito culturale. È l'umanesimo a salvare queste biografie dalle tenebre e ad approvare l'intraprendenza laica che muove queste donne verso la gloria.

Nell'Introduzione al *Decameron*, Boccaccio offre come unico rimedio per le donne innamorate, confinate nelle loro camerette, la lettura della sua raccolta di novelle. Allo stesso modo, la collezione di biografie del *De mulieribus* è l'unica arma di salvezza per le donne celebrate all'interno del testo e per quelle che lo leggeranno. Mentre Dante viene salvato dalla parola di una donna angelicata, Beatrice, "l'autore del *Decameron* sceglie come interpreti donne terrene le quali, ancora condizionate da una natura mobile e predisposta alla menzogna (secondo le asserzioni della tradizione), stanno a dire l'ambiguità della parola, la polisemia del discorso, la plurivocità dei testi"[34].

L'attenzione data alle donne non va confusa con il generale apprezzamento della femminilità. Anzi, la donna da apprezzare al massimo grado non è quella che più propende per le tipiche inclinazioni femminili, ma colei che trascende il suo sesso per riempirsi di spirito, coraggio, abnegazione maschili. La normalità è costituita da donne dal fisico debole e molle e dall'ingegno tardo. A ricevere lode sono le eccezioni, quelle donne che non sono come le altre, bensì sfuggono alle deficienze femminili per avvicinarsi all'ideale maschile. Il punto di paragone da applicare per giudicare uomini e donne resta la *virtus virilis*. In quanto lontane dalle donne comuni, le donne eccezionali esaltate nel *De mulieribus* non costituiscono una minaccia all'ordine patriarcale perché non sono esempi del comportamento femminile ordinario. Lo spirito maschile presente in loro e che le rende *mulieres viriles* risponde ad una precisa volontà celeste, non ad uno scherzo della natura:

---

ben noto – anche dalle storie più vaste – che alcune di esse compirono imprese valorose e forti". Il motivo dell'ingratitudine degli scrittori verrà poi ripreso da Ariosto.

[34] Bérard, *op. cit*, pp. 123-24.

> "Oberrare crederem naturam rerum aliquando, dum mentem mortalium corporibus nectit, illam scilicet pectori infundendo femineo quam virili immisisse crediderat. Sed cum Deus ipse dator talium sit, eum circa opus suum dormitari nephas est credere. Summamus ergo perfectas omnes arbitrandum est; numquid tamen servemus, ipsum indicat opus" (Epicari, XCIII, 8-9)[35].

La destinataria del *De mulieribus*, Andrea (come viene chiamata nel testo latino) Acciaiuoli, è una di queste eccezioni alle manchevolezze femminili. A coronare lo spettro delle sue qualità è posto il suo intelletto virile, superiore a quello usualmente concesso alle donne:

> "Nam, dum mites ac celebres mores tuos, dum honestatem eximiam, summum matronarum decus, dumque verborum elegantiam mente revolverem, et cum his animi tui generositatem et ingenii vires, quibus longe femineas excedis, adverterem videremque quod sexui infirmiori natura detraxerit, id tuo pectori Deus sua liberalitate miris virtutibus superinfuserit atque suppleverit, et eo, quo insignita es nomine, designari voluerit – cum *andres* Greci quod latine dicimus *homines* nuncupent – te equiparandam probissimis quibuscunque, etiam vetustissimis, arbitratus sum" (Dedica, 5)[36]

Il nome maschile è il sigillo dell'eccezione della nobildonna, della sua elezione da parte di Dio. Andrea viene dunque esaltata non per quello che la avvicina al suo sesso, ma per quello che la distacca dalle donne e la rende, come dice il suo nome, uomo. Come nota Constance Jordan, "He compliments her by suppressing her actual gender and by rhetorically reconstituting her as male through an act of language, a naming, which is also a sign of divine generosity"[37].

---

[35] "Sarei propenso a credere che la natura cada talvolta in errore nell'unire l'anima al corpo degli uomini: come quando, ad esempio, infonde in un petto femminile un'anima che aveva ritenuto di aver messo in un petto maschile. Ma poiché Dio stesso è l'autore di tali creature, non è lecito credere ch'egli sia negligente nella sua opera. Bisogna dunque ritenere che noi tutti riceviamo, perfetta, l'anima; ma le nostre opere dimostrano poi se la sappiamo conservar tale". Pur essendo negata tanto fortemente dalle frasi successive, la prima affermazione resta a gettare un'ombra di dubbio sul fatto che tutte le anime siano correttamente assegnate ai corpi giusti; sarebbe tuttavia completamente erroneo interpretare queste parole come una prefigurazione del problema della transessualità. Boccaccio evita di soffermarsi sul problema delle donne dotate di animo virile dal punto di vista filosofico spostando il discorso sugli uomini e su quanto l'esempio del coraggio di Epicari dovrebbe insegnare loro.

[36] "Considerando infatti in te, la condotta, insieme amabile e magnifica, l'eccelsa onestà, sommo decoro delle matrone, l'eleganza del parlare e, ad un tempo, la generosità dell'animo e la forza dell'ingegno, superiore di gran lunga a quello di donna, ho ritenuto doverti eguagliare alle donne più elette, anche tra le più antiche. Dio ha infatti, nella sua liberalità, versato in copia nel tuo spirito ciò che la natura ha tolto al sesso più debole; e lo ha anzi riempito di meravigliose virtù; ed ha voluto che tu fossi chiamata col nome, che porti, di Andrea (poiché in greco *andres* significa appunto *uomini*)".

[37] Constance Jordan, *art. cit.*, p. 28.

Il patrocinio di Andrea, donna dal nome e dall'animo maschile, sul *De mulieribus* assicura che l'opera potrà essere gradita ad un pubblico femminile come ad uno maschile: "Extimans harum facinora non minus mulieribus quam viris etiam placitura; que cum, ut plurimum, hystoriarum ignare sint, sermone prolixiori indigent et letantur" (Proemio, 8)[38]. Guardando all'esempio di Andrea, le lettrici impareranno che l'esercizio delle virtù può essere applicato nella quiete dell'ambiente familiare piuttosto che nel campo della storia. Al contrario della regina Giovanna, destinataria temporanea dell'opera, Andrea è una donna privata, non pubblica, e non costituisce un modello di condotta politica, ma soltanto del comportamento domestico e personale che deve tenere una donna virtuosa. Andrea non può costituire quindi un invito ad emulare le gesta eroiche di regine e guerriere se non nell'intenzione virtuosa che generava tali gesti, piuttosto che nella loro messa in pratica. Il suo patrocinio sul *De mulieribus* non può dunque costituire una minaccia sociale, come lo sarebbe stato se il testo, invece, fosse stato affidato alla regina Giovanna, la cui virtù irraggiungibile esula dal controllo dello scrittore[39].

La raccolta biografica insegna a fuggire il vizio e a seguire la virtù, proponendo esempi morali sotto la veste di racconti attraenti, seguendo il principio oraziano dell'*utile dulci*. Lo scopo didattico ed esemplare della raccolta è quindi inseparabile dalla sua forma letteraria, alla gradevolezza narrativa che sarà il mezzo attraverso cui passa l'insegnamento morale; anzi, secondo Zaccaria, l'aspetto letterario sarebbe anzi prevalente su quello morale. A conclusione della maggior parte delle biografie l'autore pone una chiosa in cui esplica quali siano le lezioni morali da trarre dalla specifica vicenda narrata. Quali insegnamenti, però, trarre dalla vita delle Amazzoni?

Il binomio tra donna e guerra è un tema affrontato nel *De mulieribus* a partire dai primi capitoli. Già la seconda biografia, quella di Semiramide, introduce la storia di una regina combattente e vittoriosa sul campo di battaglia. La non ovvia complementarità tra la donna e la guerra viene quindi definitivamente sancita dal patrocinio di una donna sulle armi e le tecniche del combattimento. Minerva, è colei che, oltre ad inventare l'arte di filare e tessere la lana, i numeri, l'olio, inventa le armi e i metodi di guerra. Invece che discendere per così dire

---

[38] "Io sono infatti del parere che le azioni femminili potranno piacere non meno alle donne che agli uomini. E le donne, il più delle volte, sono ignoranti di storia ed hanno perciò bisogno – e si allietano – di più lungo discorso".

[39] Vedi Pamela Joseph Benson, *op. cit.*, pp. 12-13 e 28. Invece di conquistarsi un regno come le donne dell'antichità, Giovanna lo ha ricevuto in eredità, quindi non può essere imitata dalle donne contemporanee, a

logicamente dalle attitudini proprie dell'uomo, la forza, il coraggio, la regalità, la guerra sembra quasi insita nella natura della donna, almeno della donna straordinaria:

> "Volunt etiam huius fuisse opus, cum iam quadrigarum prima repperisset usum, ferrum in arma arte convertere, armis corpus tegere, aciem bellantium ordinare et leges omnes, quibus eatur in pugnam, edocere" (VI, 5)[40]

Secondo la razionalizzazione dei miti pagani del *De mulieribus*, le dee non sono altro che donne elevate al rango divino dalla considerazione in cui erano tenute presso la gente, come già sosteneva in parte Diodoro Siculo. Le sue realizzazioni in tanti campi del sapere, dall'agricoltura alla tessitura, dalla matematica alla scienza bellica, sono tali che Minerva viene soprannominata dea della sapienza. Se è stata una donna ad inventare le armi, non deve stupire che la storia conosca tanti esempi di donne guerriere. Eppure, il fatto che nell'ordine sequenziale dell'opera la vita di Semiramide preceda quella di Minerva, fa capire come la guerra sia una cosa talmente atavica da precedere addirittura la sua invenzione ufficiale. La guerra è nata insieme con il genere umano, ribellatosi superbamente a Dio nel giardino dell'Eden, e l'attribuzione della sua invenzione ad una donna non è altro che una maniera poco elegante per sottolineare come le donne, da Eva in poi, siano cause di conflitti e di sventure, oppure, vista in un'altra ottica, un modo elegante per ingentilire la guerra ponendola sotto la protezione femminile.

Due doppi capitoli, il XI-XII e il XIX-XX, comprendono le biografie di quattro regine delle Amazzoni, Marpesia, Lampedone, Orizia e Antiope. Seguendo Giustino, come nel *Teseida*, Boccaccio riconduce l'origine del regno amazzonico nella strage dei mariti compiuta da un gruppo di donne in esilio forzato. Due giovani sciti, Silisio e Scolopico, scacciati dalla Scizia, con le loro genti invadono la regione del Termodonte, abitata dai Cirii. Quando gli invasori sono uccisi dai locali, le vedove degli Sciti si vendicano dei Cirii e completano l'invasione attaccando anche le regioni confinanti. Conquistato in breve il territorio, le donne decidono di uccidere anche gli uomini rimasti con loro per non subire il matrimonio con uomini stranieri, pari a vile schiavitù:

---

meno che anch'esse non ereditino un regno: nessun talento innato può metterle nella stessa posizione di Giovanna.

[40] "Ancora vogliono che costei, dopo aver per prima usato la quadriga, abbia insegnato l'arte di trasformare in armi il ferro, di coprire il corpo colle armi, di disporre a battaglia gli eserciti, e insomma tutti i metodi di guerra".

> "Demum arbitrantes servitutem potius quam coniugium, si exteris adhererent hominibus, et feminas solas posse sufficere bellis et armis, ne mitiores viderentur habuisse deos ceteris, he, quibus viros a cede finitimorum fortuna servasset, comuni consilio irruentes in eos, omnes interemere; inde in hostes furore converso, quasi virorum neces ulture, illos adeo contrivere ut ab eis facile pacem impetrarent." (XI-XII, 4)[41]

Il racconto prosegue rievocando i costumi sessuali adottati quindi dalle donne assassine dei loro mariti, che scelgono di accoppiarsi, in un determinato periodo dell'anno, con gli uomini dei paesi confinanti, e l'allevamento dei figli. Le Amazzoni uccidono i maschi e tengono le femmine, a cui bruciano il seno destro per tendere meglio l'arco. Le fanciulle ricevono un'educazione militare e venatoria:

> "Nec eis in alendis virginibus fuit ea cura que nostris; nam colo calatis ve aliisque muliebribus abiectis offitiis, venationibus discursionibus domationibus equorum laboribus armorum assiduis
> sagittationibus et huiusmodi exercitiis, maturiores puellulas durabant in aptitudinem et virile robur." (XI-XII, 6)[42]

Le sorelle Marpesia e Lampedone, che si attribuiscono il nome di figlie di Marte, sono elette prime regine e si dividono i compiti in modo che una resti a difesa della capitale, l'altra vada a conquistare nuovi territori. Come nella tradizione, le Amazzoni conquistano mezza Europa e gran parte dell'Asia. Ma mentre Lampedone è fuori con l'esercito, Marpesia è attaccata dai barbari e uccisa, "nimium sui fidens" (XI-XII, 10)[43]. Il narratore dichiara di non sapere cosa sia accaduto a Lampedone.

Orizia, figlia di Marpesia, le succede sul trono insieme con Antiope (secondo alcuni, sua sorella). Tre motivi di fama e di lode giustificano la sua presenza nel *De mulieribus*: il primo motivo è la sua perpetua verginità, il secondo le imprese guerresche compiute con Antiope, il terzo è l'essere stata scelta come antagonista di Ercole, a cui Euristeo aveva ordinato di impadronirsi del suo balteo: "eximia quippe mulieri gloria est sibi ob splendidam armorum

---

[41] "Allora pensarono che, se si fossero congiunte con uomini stranieri, non il matrimonio sarebbe loro toccato, ma la schiavitù; e perciò, convinte di poter bastare da sole alla guerra e all'uso delle armi, affinché non sembrasse avessero avuto più delle altre propizi gli dei, queste, a cui la fortuna aveva salvato gli sposi dalla strage dei nemici, di comune accordo aggredirono i mariti superstiti e tutti li uccisero".
[42] "Nell'allevare le fanciulle seguivano un metodo ben diverso dal nostro. Disprezzando conocchia, cesti da lavoro e occupazioni femminili, indurivano le fanciulle, rendendole più mature alla fatica ed atte agli sforzi virili, con cacce e corse, domando cavalli, udsando di continuo armi e lanciando frecce, o compiendo simili esercizi."
[43] "Troppo fidando di sé".

virtutem obiectum Herculem cuncta superantem" (XIX-XX, 2)[44]. Nell'elenco delle qualità da elogiare, il mantenimento della verginità precede le imprese belliche, e la funzione passiva di essersi ritrovata attaccata da Ercole sopravanza in gloria gli attacchi condotti attivamente da Orizia e Antiope. La fama dell'uomo viene riflessa sulla donna: è dall'aver avuto come avversario proprio il grande Ercole che Orizia deriva la sua reputazione.

La lode non coinvolge le truppe amazzoniche in quanto tali. Ercole riesce rapidamente a vincere le Amazzoni, che si presentano a lui, durante l'assenza di Orizia, in schiere disordinate e indebolite dall'esiguità delle truppe e dalla loro imprudenza: "[Ercole] absente Orythia, in tumultuantes Amazones ob paucitatem et incuriam de se facile victoriam prebuere" (XIX-XX, 2)[45]. La fama tocca dunque la sola Orizia, mentre le truppe nel complesso non seguono l'esempio della regina. Le sorelle di Antiope, Menalippe e Ippolita, vengono catturate e restituite in cambio del balteo della regina. Ippolita viene portata con sé da Teseo, compagno di Ercole nella spedizione, come già descritto approfonditamente nel *Teseida*. Per riprendersi la sorella, Orizia muove guerra alla Grecia; ma le nuove truppe raccolte per l'occasione la abbandonano e la regina è costretta a ritornare in patria dopo essere stata sconfitta dagli Ateniesi.

Per due volte le truppe abbandonano Orizia, lodata all'inizio della sua biografia per la sua arte militare; ma l'indisciplina delle sue truppe incrina il livello di attendibilità dell'ostensiva dichiarazione sull'abilità strategica della regina. Come nel caso di Lampedone, Boccaccio chiude il capitolo affermando di non sapere cosa sia successo in seguito a Orizia. Ma mentre la verginità della regina non è messa in discussione, la sua bravura militare dà adito a forti dubbi: Orizia è effettivamente più in grado di mantenere la sua verginità che di conservare una supremazia militare. Se le Amazzoni si dividono il governo, anche in assenza di Orizia Antiope sarebbe dovuta rimanere a guardia del regno, e avrebbe dovuto guidare le truppe contro Ercole: invece l'esercito è lasciato allo sbaraglio, senza nessuna guida. Le truppe amazzoniche non riescono a contenere lo sbarco degli Ateniesi, lasciano che due principesse vengano fatte prigioniere, e senza ricevere ordini superiori consegnano il balteo della regina nelle mani degli occupanti. Infine abbandonano Orizia durante la spedizione contro la Grecia. A ben vedere, la virtù militare dell'esercito amazzonico nel suo complesso si rivela

---

[44] "Gloria altissima per questa donna che le sia stato opposto, per lo splendido valore nelle armi, quell'Ercole che tutto vinceva".

[45] "Le Amazzoni, opponendosi in disordinata schiera, furono facilmente sconfitte, per l'esiguo numero e per l'imprudenza con cui affrontarono la battaglia".

inesistente, e la capacità governativa di Orizia ne risulta fortemente minata. Ammesso che Orizia sia eccezionale, la sua eccezionalità non si trasmette alle sue compagne, a coloro che erano tenute a seguire il suo esempio. Tradita dalle altre Amazzoni, Orizia non può costituire minaccia di sorta per Ercole e Teseo.

I regni delle due coppie di regine amazzoniche, all'inizio Marpesia e Lampedone e quindi Orizia e Antiope, dopo un primo momento di splendore, sono entrambi ridotti alla sconfitta da un contingente di uomini, prima dagli oscuri barbari che attaccano Marpesia mentre Lampedone è fuori con l'esercito, poi da avversari più rinomati, Ercole e Teseo. Ma Boccaccio sostiene esplicitamente che l'onore di Orizia dipende dal suo essere stata attaccata da Ercole, non dall'avere, lei, attaccato la Grecia. Marpesia e Orizia peccano di *hybris*, di *démesure*: Marpesia, "troppo fidando di sé", crede di potersi difendere dai barbari con poche truppe; Orizia ha l'ardire di attaccare Atene ("bellum movere *ausa est*"). La fama con cui si aprono le loro vite non dura fino al momento della morte: l'oscurità circonda la fine di Lampedone e di Orizia. A nessuna delle quattro regine viene concessa una morte eroica; Antiope, poi, è poco più che una comparsa nel capitolo di Orizia. D'altro canto, la duplice biografia di Marpesia e Lampedone è occupata dalla descrizione etnografica dei costumi delle Amazzoni più che dalle vicende personali delle due regine.

I capitoli sulle quattro regine delle Amazzoni non presentano una chiusa didattica. A livello esplicito, Boccaccio evita sia di lodarle e di proporle per l'imitazione che di condannarle e stigmatizzarle come esempi negativi. Il racconto è lasciato al giudizio dei lettori e delle lettrici, come affermato nel proemio. Così facendo, l'autore si discosta, da un lato, dalle altre opere erudite in latino medievale e dalle cronache universali che biasimavano l'immoralità delle assassine di uomini, dall'altro dai poemi cortesi francesi che, come il *Roman de Troie*, lodavano l'organizzazione militare amazzonica e la fedeltà che legava truppe e capitana. Nell'impossibilità di trarre una qualche morale dalle Amazzoni, nella volontà di non fornire un'interpretazione delle loro gesta, Boccaccio tace e lascia parlare il racconto, il livello narrativo delle biografie. Le Amazzoni sono un tema letterario, sembra dire il *De mulieribus*, e come tale vanno trattate, senza condanna o approvazione se non quella di essere state trattate con uno stile appropriato. Se qualcuno volesse cercare una morale, la può trovare nelle successive vite di Pentesilea e di Camilla, oppure nel *Teseida* e nella sottomissione delle Amazzoni alla legge d'amore – cantata in volgare italiano e in ottava rima e non in prosa latina.

Come abbiamo anticipato prima, l'intento morale delle biografie è diretto agli uomini oltre che alle donne. Dalla lettura delle vite femminili, gli uomini trarranno la cognizione di dover perdurare nelle proprie virtù maschili per non essere superati dalle donne. Le biografie costituiranno per loro esempi in negativo: mentre donne dotate di spirito virile (dato loro dal cielo) accrescono la propria posizione e si segnalano per la loro eccezionalità, gli uomini che si lasciano riempire di spirito femmineo si abbassano nella scala sociale e nella considerazione a loro generalmente dovuta[46]. Se le donne virili sono dei *monstra* da ammirare, gli uomini femminei sono dei *monstra* da rifuggire. Il coraggio femminile dovrebbe insegnare agli uomini a mostrarsi ancora più coraggiosi, per non correre nel rischio di travolgere l'ordine naturale delle cose, che prevede la superiorità del sesso maschile:

> "Erubescendum nempe hominibus reor dum, nedum a lasciva femina, sed etiam a constantissima quacunque laborum tolerantia vincuntur. Nam si prevalemus sexu, cur non ut et fortitudine prevaleamus decens est?" (XCIII, 9)[47].

Eppure, più ancora che alle differenze di sesso, il giudizio, in alcuni casi, sembra legato all'applicazione del *gender*. Le spose dei Menii si sostituiscono ai mariti prigionieri facendo indossare loro le loro vesti muliebri e restando ad aspettare l'esecuzione al loro posto. Boccaccio invita a contemplare "la forza del sacro amore coniugale e l'audacia delle donne"[48]. Nel loro coraggio si comportarono come uomini, mentre i loro mariti, che permisero lo scambio, sono state le donne della situazione: "has asserere audeo veros certosque fuisse viros, Menianisque iuvenes, quas simulabant, feminas extitisse" (XXXI, 13)[49]. Se gli uomini fossero riusciti ad evadere dal carcere oppure fossero riusciti a resistere fermamente alla prigionia, rifiutando il piano delle donne di sostituirsi ad essi, non ci sarebbe stato nessun episodio di coraggio femminile. Se gli uomini avessero fatto gli uomini, insomma, non ci sarebbe stato bisogno che le donne prendessero il loro posto per svolgere la funzione maschile. La mancanza degli uomini davanti all'esercizio delle virtù virili fa sì che esse, rimaste senza il legittimo padrone, siano rivestite dalle donne. L'inadempienza maschile

---

[46] Secondo Constance Jordan, le biografie femminili costituiscono esempi in negativo in ogni caso, non solo per i lettori ma anche per le lettrici: "Each of his portrait of famous women could be said to constitute a negative example, one that discourages rather than encourages emulation. Considered as a totality, the text seems to function as a *concessio*, a refutation of the apparent thesis", *art. cit.*, pp. 28-29.

[47] "Gli uomini dovrebbero quindi arrossire – io credo – quando si lasciano vincere da una donna, non dico lasciva, ma anche fermissima a sopportare qualunque fatica. Se infatti prevaliamo per il sesso, è giusto che prevaliamo anche per fortezza".

[48] "Sacri coniugalis amoris vires et audaciam mulierum paululum contemplemur", XXXI, 10.

[49] "Oso affermare che le spose dei Menii furono veri e propri uomini e che invece i giovani furono quelle donne le cui sembianze avevano dissimulato".

genera il coraggio femminile, per cui le donne si sostituiscono agli uomini, *diventano* uomini una volta che si sono appropriate delle virtù virili, mentre gli uomini privi di virtù virile diventano donne. La *virtus* è una manifestazione del *gender*, non del sesso biologico, e la sua presenza o meno orienta il *gender* verso il maschile o verso il femminile. Il *gender* è definito dalla presenza della *virtus* e su essa va giudicato, fermo restando che il polo maschile domina su quello femminile. Un essere umano di sesso maschile dotato di *virtus* maschile è posto sul massimo livello della scala; un essere umano di sesso femminile, dotato di *virtus* femminile, è la norma e non merita attenzione. Tra questi due esempi di corrispondenza sesso/*virtus* (*gender*) si situano due esempi divergenti: gli esseri di sesso femminile dotati di *virtus* maschile e gli esseri di sesso maschile dotati di *virtus* femminile. Quanto i secondi sono da condannare come aberranti rispetto al tipo che accoppia sesso e virtus maschile, tanto i primi sono da lodare come stadio migliorato del tipo sesso femminile/*virtus* femminile:

> "Et si extollendi sunt homines dum, concesso sibi robore, magna perfecerint, quanto amplius mulieres, quibus fere omnibus a natura rerum mollities insita et corpus debile ac tardum ingenium datum est, si in virilem evaserint animum et ingenio celebri atque virtute conspiqua audeant atque perficiant etiam difficillima viris, extollende sunt?" (Proemio, 4)[50]

Boccaccio sembra consapevole del valore culturale del *gender* e della distanza che corre tra *nature* e *norreture*, ovvero il dilemma in cui si ritrova la protagonista *transgender* del *Roman de Silence*[51]. L'esempio, poco conosciuto, delle spose dei Menii trova un'eco di maggiore richiamo nella biografia di Pentesilea. La regina indossa i panni della guerriera, costruendo volontariamente se stessa come Amazzone:

> "Haec aiunt, oris incliti spreto decore et superata mollicie feminei corporis, arma induere maiorum suarum aggressam; et auream cesariem tegere galea ac latus munire faretra; et militari, non muliebri, ritu currus et equos ascendere; seque pre ceteris preteritis reginis

---

[50] "Gli uomini – è vero – sono da esaltare quando, colla forza loro concessa, abbiano compiuto grandi azioni. Ma quanto più sono degne di elogio le donne, quasi tutte per natura molli e deboli nel corpo e tarde nell'ingegno, se riescano ad uno spirito virile, osando compiere imprese cospicue per ingegno e virtù, e che sarebbero estremamente ardue anche per gli uomini?".

[51] Nel *Roman de Silence* di Heldris di Cornovaglia (1286 ca.), l'eroina omonima viene cresciuta come un maschio dai suoi genitori perché possa ereditare il loro feudo; Nature e Norreture, personificate, si disputano la determinazione generica della fanciulla (vv. 2252-2374) la quale alla fine, convinta da Ragione, decide di non abbandonare le vesti maschili (2500-2656). Dopo molte peripezie, compresa la persecuzione a cui la sottopone una regina calunniatrice innamoratasi di lei/lui, Silence abbandona il travestimento e sposa il re. Durante il periodo in cui è considerata un uomo, Silence viene ordinata cavaliere (5135) e partecipa vittoriosamente ad una

> mirabilem exhibere, viribus et disciplina, ausa est. Cui nec ingenium validum defuisse constat, cum legatur, securis usum, in seculum usque suum incognitum, <eius> fuisse compertum" (XXXII, 1)[52].

Al posto della mollezza femminile, Pentesilea sceglie per sé la forza fisica di un uomo e si addestra nell'arte della guerra per svolgere abilmente il compito di soldato. Pentesilea non è *nata* Amazzone – è slegata dal resto della genealogia amazzonica poiché non è detto chi fossero i suoi genitori – lo è diventata dopo un processo educativo. Al termine della sua biografia, Boccaccio pone una chiusa per spiegare e giustificare il cambiamento apportato dall'educazione sulla natura di Pentesilea:

> "Essent qui possent mirari mulieres, quantumcunque armatas, in viros unquam incurrere ausas, ni admirationem subtraheret quoniam usus in naturam vertatur alteram, quo hec et huiusmodi longe magis in armis homines facte sunt, quam sint quos sexu masculos natura fecit, et ociositas et voluptas vertit in feminas seu lepores galeatos" (XXXII, 7)[53].

La vita di Pentesilea è messa così in relazione con quella dei Menii che la precede[54]. Salvati dalle mogli che si erano sostituiti a loro nella prigione, i Menii erano diventati donne, come i vestiti che avevano indossato per la fuga, rispetto alle donne che avevano adottato la *virtus* maschile. Scambiando i vestiti con i mariti, le spose dei Menii sono diventate uomini, i Menii, al contrario, donne. L'assunzione del *gender* virile si esprime attraverso l'abbigliamento maschile. Indossando le armi e coprendo il suo aspetto femminile con l'elmo, Pentesilea è diventata un uomo.

Allo stesso modo, Ipsicratea, moglie di Mitridate re del Ponto, per accompagnare il marito in battaglia si traveste da soldato e copre la propria bellezza con la polvere del cammino:

---

guerra (5300-5665). Il testo si può leggere in una recente edizione italiana a cura di Anna Airò, Roma, Carocci 2005.

[52] "Dicono che ella, disprezzando lo splendore della sua bellezza e domato il suo morbido corpo di donna, cominciò ad indossare le armi delle sue antenate e a coprire coll'elmo la chioma bionda e a cingere la faretra e a montare cocchi e cavalli, non a guisa di donna, ma di soldato, e osò mostrarsi, per forza e disciplina, mirabile sopra tutte le altre regine del passato. Certo non le mancò valido ingegno se è vero che, come si legge, scoperse l'uso della scure, fino a quel tempo sconosciuto".

[53] "Alcuni potrebbero meravigliarsi che donne, per quanto armate, abbiano osato scontrarsi con uomini; ma la meraviglia cesserà in chi consideri che l'uso si muta in una seconda natura. Per l'uso, costei, ed altre a lei simili, divennero nelle armi ben più uomini di coloro che la natura ha fatto nascere di sesso maschile o, ancor meglio in lepri con l'elmo in testa".

[54] Come nota Abby Wettan Kleinbaum: "Boccaccio's main goal in writing about Penthesilea is to exhort men to manliness, not to praise and honor brave women". *The War against the Amazon*, cit., p. 62.

> "Quoniam tanto operi muliebris habitus videbatur incongruus et indecens lateri bellicosissimi regis incedere feminam, ut marem fingeret, ante alia aureos crines, quibus plurimum gloriantur mulieres, forcipibus secuit et syderei vultus sui precipuum decus, non solum una cum crinibus galea tegere passa est, verum pulvere et sudoribus ac armorum deturpare rubigine, armillas aureas et iocalia vesteque purpureas et in pedes fluxas ponere aut genutenus resecare et eburneum pectus lorica tegere atque tibias ocreis devincire, abicere anulos et digitorum preciosissima ornamenta et eorum vice parmam hastasque gestare fraxineas et parthicos arcus et pharetras, loco monilium, cingere et adeo apte omnia, ut ex petulanti regina veteranum factum militem credas" (LXXVIII, 3)[55].

Ma non è solo l'aspetto esteriore a tramutarsi in quello di un uomo. Ipsicratea è dotata dell'*animus virilis* che è fondamento su cui poggia il suo riuscito travestimento. Il suo animo virile si manifesta all'esterno attraverso la sua apparenza maschile.

Il travestimento segna anche la biografia di Semiramide, diventata regina al posto del marito Nino: "adeo ingentis fuit animi ut, quas ferus homo armis subegerat nationes coercueratque viribus, arte et ingenio regendas femina auderet assummere" (II, 3)[56]. "Arte et ingenio" Semiramide decide di fingersi maschio e di vestire i panni del figlio durante la sua minore età, occupandosi quindi di difendere i confini dell'impero del marito, annettendovi l'Etiopia, di muovere guerra all'India e di restaurare Babilonia:

> "et sic Nini olim coniunx filium, et femina puerum simulans, mira cum diligentia maiestatem regiam adepta, eam militaremque disciplinam servavit et, mentita sexum, grandia multa et robustissimis viris egregia operata est. Et dum, nullo labori parcens aut periculo territa, inauditis facinoribus quorumcunque superasset invidiam, non est verita cuntis aperire que foret quodve etiam fraude simulasset feminea, quasi vellet ostendere, non sexum, sed animum imperio oportunum" (II, 6)[57].

---

[55] "E poiché l'abito femminile era inadatto a così gran compito, e d'altra parte le pareva sconveniente che una donna procedesse al fianco di un re così bellicoso, anzitutto, per fingersi maschio, si tagliò i biondi capelli (di cui molto si vantano le donne); e non solo coprì coll'elmo, insieme coi capelli, lo straordinario splendore del suo volto, ma anche se lo lasciò deturpare dalla polvere, dal sudore, dalla ruggine delle armi; e depose i braccialetti d'oro e i gioielli e anche le vesti di porpora lunghe fino ai piedi; o almeno, le tagliò al ginocchio e coprì il bianco seno colla corazza e cinse le gambe con schinieri e gettò via gli anelli e gli altri preziosi ornamenti delle mani; e prese invece scudo e aste di frassino e cinse archi e faretre partiche in luogo di collane. Questo travestimento Ipsicratea aveva compiuto così bene che, da superba regina, si sarebbe detto che era divenuta un soldato veterano."

[56] "Fu d'animo così coraggioso, che, donna, osò con arte ed ingegno assumere il governo di quelle genti che il fiero marito aveva sottomesse e domate colla forza delle armi".

[57] "Così, con mirabile astuzia, Semiramide, vedova di Nino, fingendo di esserne il figlio e, femmina, fingendosi maschio, conseguì maestà regale e la conservò insieme colla disciplina militare; e compì, sotto le false apparenze del sesso maschile, molte e grandi imprese che sarebbero state eccellenti anche in uomini fortissimi. Nessuna

Evidentemente, sotto l'aspetto femminile Semiramide non sarebbe riuscita a conservare il trono all'inizio della sua reggenza. Solo dopo aver dimostrato, sotto le vesti maschili, di essere capace di imprese virili, la regina può tornare ad indossare un abbigliamento femminile. Semiramide ha dovuto convincere i suoi sudditi di essere capace di *gender* maschile per poter tornare a rivelare il proprio sesso femminile. Ma in Semiramide la dimostrazione di apprezzabile *virtus* maschile non nasconde un principio ironico, possibilmente sovversivo di tutta la *performance*. Invece che da uomo, Semiramide si traveste più precisamente da bambino, da suo figlio minorenne, e le "molte e grandi imprese" eccezionali persino un uomo, nella finzione del travestimento, sono le imprese di un bambino. Non si sa se prestare fede alla consueta dichiarazione che tali imprese sarebbero state eccellenti persino in uomini fortissimi, oppure al carattere diminutivo che il travestimento riceve dalla minore età del soggetto di riferimento. Forse, le imprese di Semiramide sono tanto più eccezionali e tali da essere paragonate a quelle degli uomini più robusti per essere state apparentemente compiute da un bambino.

Da bambino o da uomo che sia, appropriandosi dell'aspetto del figlio Semiramide è come se gli avesse sottratto la *virtus*, lasciandolo privo ed esposto al *gender* femminile. Mentre Semiramide va in guerra, il figlio Ninia ha le mollezze effeminate di una donna: "qui, uti mutasset cum matre sexum, in thalamis marcebat ocio, ubi hec adversus hostes sudabat in armis" (II, 13)[58]. Se la donna esercita il *gender* maschile, l'uomo ricade nell'inferiore *gender* femminile, quasi come se esso non potesse essere esercitato nello stesso momento da entrambi. La bipolarità dei sessi e dei *genders* viene mantenuta facendo opporre, ad una donna con *gender/virtus* maschile, un uomo con *gender/virtus* femminile.

Abbiamo detto che l'esercizio della *virtus* maschile dietro abiti maschili trasferisce sul piano visivo esteriore quell'animo virile che Dio ha concesso ad alcune donne. Sembrerebbe che ciò venga lodato dal Boccaccio, specie se a beneficiare della *virtus* virile delle donne sono i mariti. Ipsicratea e le mogli dei Menii sono altamente lodate per il loro amore coniugale. Il travestimento di Ipsicratea non è indirizzato contro l'uomo: attraverso l'educazione, Ipsicratea costringe i suoi occhi a sopportare gli orrori della guerra per dividere in tutto e per tutto la vita

---

fatica risparmiò; da nessun pericolo fu spaventata; e quando colle sue inaudite imprese ebbe vinta l'invidia di tutti, non ebbe timore di svelare la sua vera identità e tutto ciò che, con inganno femminile, aveva simulato: quasi a voler dimostrare che non il sesso, ma il coraggio occorre a governare un impero".

[58] "Il quale, come se avesse mutato il sesso colla madre, languiva ozioso nei talami, mentr'ella si affaticava in guerra contro i nemici".

di suo marito, per essere veramente la metà della coppia coniugale. Ma l'amore coniugale non assicura un finale felice alle vicende di queste donne. Le privazioni affrontate da Ispicratea per il marito – "certamente nessuna donna mai sopportò per il marito prove, non dico superiori, ma pari" ("nulla profecto usquam uxor pro viro similia, nedum graviora, pertulit" (LXXVIII, 7) – non vengono ricompensate con la riconoscenza che meriterebbero. Geloso della moglie, e forse turbato dalle sue prerogative maschili, Mitridate uccide un figlio avuto da lei e poi la avvelena[59]. Semiramide, celebre per il suo coraggio e le sue virtù militari, lo è altrettanto per la sua lascivia e per i suoi svergognati costumi sessuali; la lode che meritano le sue azioni in guerra viene persa dai suoi comportamenti in camera da letto. Come Ipsicratea, anch'ella è uccisa dall'uomo che si era visto minacciato, a causa sua, nel mantenimento del suo *gender*: quel figlio che era diventato femmineo e che era stato coinvolto dalla madre in una relazione incestuosa[60].

Confondendola con Talestri (che in Giustino viene trattata nel paragrafo successivo a quello di Pentesilea), Boccaccio dice che Pentesilea andò a Troia spinta dal desiderio di avere un figlio da Ettore, di cui si era innamorata a distanza, e che combatté sperando di attirare l'attenzione dell'eroe, "più per la forza delle armi che per la sua bellezza" ("quin Hectori armis et virtute cupiens quam formositate placere", XXXII, 4). E difatti Ettore ammira le sue gesta virili, ma Pentesilea viene uccisa nella mischia prima che possa succedere qualcos'altro. Evitando di entrare nel problema dell'uccisore di Pentesilea e dei suoi rapporti con l'Amazzone, Boccaccio conclude il capitolo di Pentesilea senza specificare da chi riceva la ferita mortale[61].

Impiegata per far colpo su Ettore, la prodezza di Pentesilea non ha frutto: Ettore la ammira, ma nessun tentativo è mosso verso la realizzazione del suo sogno, quello di avere un figlio da lui. Come potrebbe d'altronde Ettore amare sentimentalmente una donna che si mostra

---

[59] Vedi Constance Jordan, *art. cit.*, p. 38: "Mithridates at last takes steps to rid himself of what he perceives (and perhaps has always perceived) as threat to his own power: a virile wife and her children, one of whom (like Veturia's son) is shown to be a rebel".

[60] Pamela Benson Joseph considera l'episodio in cui Semiramide esce per difendere la città senza che le ancelle abbiano finito di acconciarle i capelli l'esemplificazione della duplicità della vita della regina: "Like the statue of her with her hair braided on one side and loose on the other, as it was when she rose from her dressing table to go into battle to quell a rebellion in Babylon, Boccaccio's account of her life clearly divides in two halves". Le due sezioni della vita di Semiramide non sono peraltro in contrasto: "Boccaccio offers both visions of Semiramis as valid, unless one assumes that what is described last cancels out what has come before in the reader's experience", *op. cit.*, p. 27.

[61] Solo per contrasto con questa versione dei fatti, Boccaccio riporta che secondo altri Pentesilea giunse a Troia solo dopo la morte di Ettore. La versione secondo cui Pentesilea vorrebbe un figlio da Ettore, a mo' di Talestri

“viriliter” davanti a lui? L’amore tra Ettore e Pentesilea resta necessariamente senza realizzazione, senza sbocco, senza figli. Una donna che ha adottato come sua seconda natura la virilità non può avere figli. Semiramide, Pentesilea e Ipsicratea adottano un *gender* virile, che si esplicita nell’abbigliamento maschile da soldato. L’animo virile, specie in commistione con l’abbigliamento maschile, è lodato come avvicinamento della donna all’ideale, ma allo stesso tempo sembra ritorcerle contro e provocare la sua fine.[62] Le biografie di tutte e tre comprendono una descrizione della loro morte, che nei casi di Semiramide ed Ipsicratea assume l’aspetto di punizione, da parte di un parente maschio, per tale indebita appropriazione delle caratteristiche maschili.

Di altre donne, che hanno preso le armi senza travestirsi da uomo, non è invece descritta la morte. Si potrebbe quindi dire che esse sopravvivano alla trama del *De mulieribus claris* senza pagare per le loro gesta. A Tamiri viene concessa la vendetta per il figlio, ucciso da Ciro, e Triaria, che combatte per il marito, viene lodata nonostante la sua crudeltà. Come Orizia deriva la sua gloria da Ercole, così Ciro ha attaccato Tamiri “forse proprio perché diventasse più nota” (“forsan ut claris nosceretur Thamiris”, XLIX, 2). Dimostrandosi distaccata dall’ordinarietà delle donne comuni, all’arrivo dell’invasore Tamiri non si fa prendere dal timore femmineo ma si fa proclamare comandante dell’esercito: “non tamen, ut femina, territa, latebras petiit, seu leges pacis caduceatore postulavit medio; quin imo congregatis copiis et belli dux facta...”, (XLIX, 3). Tuttavia, Ciro attrae il figlio di Tamiri con il suo esercito in un tranello e lo uccide. Neppure in questa circostanza Tamiri si lascia andare allo strumento femminile delle lacrime: “non tamen femineo more se dedit in lacrimas” (XLIX, 6). Riuscita ad attirare Ciro all’interno dei monti con lo stesso stratagemma che aveva ucciso il figlio, piomba su di lui e stermina il suo esercito; trovato il cadavere di Ciro, ne fa spiccare il capo e affondare in un otre di vino rinfacciandogli la sua sete di sangue (“Satiare sanguine quem sitisti”). La vendetta della donna, azione difensiva e non offensiva è coronata dal successo: Tamiri protegge il suo regno e vendica la morte del proprio figlio, suo unico erede, uscendo dalle pagine del *De mulieribus* senza essere sfiorata dalle critiche.

La presentazione di Triaria è venata di ambiguità. Come Ipsicratea, ella combatte al fianco del marito Lucio Vitellio nella presa di Terracina; al contrario di Ipsicratea, Triaria non possiede

---

con Alessandro Magno, verrà ripresa ancora agli albori del XVII secolo da Brantôme all’inizio del discorso VI delle *Vies des dames galantes*.

un animo virile (o perlomeno non è detto esplicitamente) e di conseguenza non combatte travestita da soldato. Il poeta loda il suo amore coniugale e il suo coraggio – di fronte alla prospettiva della battaglia, Triaria non è stata presa da quel terrore che altre donne provano al solo sentire squittire un topo – e conclude sostenendo che, per essere stata così ragguardevole in una determinata circostanza, Triaria dovrebbe aver avuto anche altri meriti. La lode finale, che sembra invocare la conoscenza di altre imprese di Triaria, rovescia l'impressione negativa data dall'incipit del capitolo. La biografia si apriva infatti con una dichiarazione di meraviglia per la crudeltà contraria alla natura femminile che contraddistingue Triaria: "Cuius seu ob fervidum in virum amorem, seu ob insitam animo natura atrocitatem, tanta fuit ferocitas, quod ob adversum muliebribus morem memoratu digna visa sit" (XCVI, 1)[63]

Più oltre si ricorda che, secondo alcuni, Triaria infierì fin troppo crudelmente sui nemici sconfitti. La donna ha superato la condizione comune delle donne non per *virtus* bensì per ferocia, ma questo, invece di segnare la sua fine, è l'inizio del suo successo. La devozione della donna al marito viene lodata anche se ne viene condannata la ferocia. La buona Ipsicratea muore uccisa da quel marito per il quale combatteva; le spose dei Cimbri, che, dopo la disfatta dei mariti ai campi Raudii, avevano opposto una una "stolta ma coraggiosa" resistenza ai romani ("stulto sed animoso consilio", LXXX, 6) costruendo barricate e difendendosi con pali infuocati, pietre e spade, uccidono se stesse e i loro figli per evitare il disonore, meritando eterna lode; ma è paradossalmente la feroce Triaria a sopravvivere narrativamente e a spingere l'autore a voler conoscere altre delle sue gesta.

La pluralità delle indicazioni fornite da queste vite concorre a formare una morale incerta, ambigua. L'autore persegue anzi coscientemente nel portare allo scoperto i coni d'ombra, le contraddizioni e le ambivalenze che soggiacciono nel testo: "Boccaccio non poteva esimersi dall'evidenziare i paradossi teorici e pragmatici del sistema di pensiero vigente, per il quale la donna era irrimediabilmente bivalente e il rapporto con essa ambiguo"[64]. Anche quando lo scrittore fornisce una chiave di lettura esplicita per una delle biografie, quella chiave si ricopre di valenze molteplici e discordanti.

---

[62] "Throughout the *De mulieribus* he has ostensibly praised but actually made suspect the woman who gains *claritas* by participating in public activities; he has commended her for virile qualities while at the same time demonstrating how dangerous these qualities cause her to become" Constance Jordan, *art. cit.*, p. 42.
[63] "Fu donna così feroce, o per l'appassionato amore al marito, o per crudeltà naturalmente insita nell'animo, che mi è sembrata degna di ricordo, appunto per il costume contrario a quello delle donne".
[64] Bérard, *op. cit.*, p. 138.

L'interpretazione morale che manca alle biografie delle Amazzoni viene rivelata nella chiusa della vita di Camilla. Boccaccio ripercorre la nascita e l'infanzia di Camilla secondo la descrizione virgiliana, soffermandosi in particolare sull'attraversamento dell'Amaseno, in cui per la prima volta si mette in evidenza la singolarità della fanciulla. Dio stesso suggerisce a Metabo di legarla alla lancia, avvolta nel sughero, per scagliarla dall'altro lato del fiume, ed è grazie alla protezione divina che Camilla sopravvive, illesa, alla pericolosa avventura. Dio "non volle che la vergine destinata a celebrità fosse uccisa da un fato iniquo" ("Deo qui celebrem futuram virginem ignobili assummi fato nolebat", XXXIX, 3). Ma il Fato ignobile si accanirà comunque contro Camilla nella forma dei Troiani e di Arrunte. Come Pentesilea cade in mezzo ai nemici da lei abbattuti ("medios inter Grecos a se stratos occobuit", XXXII, 5), così Camilla cade in mezzo agli esercizi guerrieri tanto amati ("inter amata exercitia expiravit", XXXIX, 6). Il lungo commento conclusivo va però verso una direzione diversa:

> "Hanc intueantur velim puellule hodierne, et dum sui iuris virginem adultam et pro libito nunc latos agros, nunc silvas et lustra ferarum accintam faretra discurrentem, labore assiduo lascivias illecebris appetitus prementem, delitias atque molliciem accuratas offas et elaborata pocula fugientem et constantissimo animo coervorum iuvenum, non dicam amplexus, sed verba etiam respuentem viderint, monite discant quid eas in domo patria, quid in templis, quid in theatris, in quibus spectantium multitudo et severissimi morum censores conveniunt, deceat; minus quidem honestis negare aures, os taciturnitate frenare, oculos gravitate compescere, mores componere et gestus omnes suos honestatis mole comprimere, ocia, commensationes, lautitias nimias, choreas et iuvenum vitare consortia; sentiantque quoniam nec optare quod libet, nec quod licet agere sanctum sit aut castitati conforme; ut prudentiores facte et laudabili virginitate florentes in sacras nuptias mature, maioribus obtemperantes suis, deveniant". (XXXIX, 7)[65]

La chiusa, che Vittorio Zaccaria, considera "certamente più voluta che ispirata o convinta"[66], serve a Boccaccio per evitare di commentare la partecipazione di Camilla alle guerre del

---

[65] "Vorrei che a questa donna guardassero le fanciulle d'oggi, e osservando lei, vergine, adulta e padrona di se stessa, percorrere per suo diletto, cingendo al fianco la faretra, ora i vasti campi, ora le selve, entrando nelle tane delle fiere, e respingere con sforzo assiduo i piaceri disordinati del senso, e rifuggire dalle delizie e dalla mollezza di vivande e di bevande raffinate, e rifiutare con animo fermo, non dico gli amplessi, ma anche i discorsi dei giovani, vorrei che apprendessero, per il suo monito, che contegno convenga tenere nella casa paterna, nel tempio, a teatro, dove, insieme con molti spettatori, convengono i più severi giudici dei costumi; e imparassero a non dare ascolto a discorsi disonesti, a frenare col silenzio la bocca e gli occhi con severità, a moderare i costumi, a reprimere tutti i gesti sguaiati col peso dell'onestà, ad evitare l'ozio, i disordini, le eccessive raffinatezze, le danze e le compagnie dei giovani; e si rendessero conto che non è santo, né conforme a santità, desiderare ogni cosa che piaccia o fare ogni cosa che sia lecita. Così, rese più prudenti, ma ancor floride di bella verginità, obbedendo ai padri, giungeranno mature alle sante nozze".

Lazio, condannando o commendando l'esperienza bellica della volsca. Boccaccio evita anche di informare i suoi lettori della fine riservata ad Arrunte, lasciandolo uscire indisturbato dalla narrazione senza che la morte di Camilla sia stata vendicata. Con la chiusa, Boccaccio attira l'attenzione sull'educazione venatoria di Camilla e sulla sua verginità, distogliendola quindi dalla fase guerriera. Tarconte scompare dal racconto, così come qualsiasi allusione al tipo di relazione esistente tra Camilla e Turno. Inglobata tra la descrizione della sua educazione venatoria e il commento sull'esempio che devono trarne le giovanette d'oggi, la guerra di Camilla passa in secondo piano, pronta per essere sorvolata rapidamente dai lettori, ma allo stesso momento sopravvive nella narrazione senza essere giudicata. La morte di Camilla non fa alzare invocazioni moralistiche al narratore come accadeva nell'*Énéas*, non diventa un esempio negativo di *cupiditas* femminile dall'esito tragico.

Non è la morte di Camilla a diventare oggetto di interpretazione morale, bensì la sua vita, che Boccaccio pone a esempio per le fanciulle. In che modo la vita di Camilla possa essere d'esempio alla fanciulla del '300 può stupire il lettore odierno. Le fanciulle sono invitate a guardare alla modestia, alla pudicizia e alla castità della volsca, applicando il suo rifuggire dalle compagnie maschili alla vita quotidiana e ai luoghi dove le giovanette hanno frequentazioni sociali: in casa, a teatro, in chiesa. Pamela Joseph Benson suggerisce di leggere questi luoghi come l'equivalente moderno dei campi di battaglia che si trovava davanti Camilla: sono questi, adesso, i posti dove la fanciulla deve combattere la sua battaglia a favore della castità e della pudicizia[67]. Facendo come Camilla, la lettrice può provare il piacere dell'emancipazione nella sua vita quotidiana: "it is possible that for an early Renaissance woman to find any connection at all between Camilla's life and hers might be exciting and liberating. She has no opportunity to rove the woods with her quiver, but she does attend the theater. Boccaccio makes conventional morality seem like a heroic adventure"[68]. L'esclamazione del narratore a metà della biografia di Sulpicia, che ha seguito il marito Truscellione in esilio, si accorda con questa linea di pensiero:

---

[66] Vittorio Zaccaria, *Note* a Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, cit., p. 512, nota a XXXIX, 6.
[67] "While we do not normally think of churches, theaters, and parents' home as being the equivalent of fields, forests, and battlefields, the moral does provide a way of finding some practical connection between the strenghts of these ancient women and the challenges that contemporary society actually presents to young women. The physical dangers of wild places are equivalent to the moral dangers social interaction offers to the young ladies of Boccaccio's time". Benson, *op. cit*., p. 24.
[68] *Ibidem*.

> "Hec uxorum spectanda militia, hec sunt bella, he victorie et victoriarum triunphi conspicui. Molliciem luxumque et angustias domesticas honestate et constantia ac pudica mente superasse, hinc illis est fama perennis et gloria" (LXXXV, 5)[69].

Il piano su cui la donna deve esercitare le proprie virtù è quello interiore, privato e domestico. Il perfezionamento spirituale è l'obiettivo che una donna può e deve prefiggersi, il vizio il nemico da cui deve guardarsi. Come auspicato dal Proemio e dalla Dedica ad Andrea Acciaiuoli, dalla lettura della collezione di biografie le lettrici devono recepire gli impulsi virtuosi che portano verso il compimento di grandi gesta, piuttosto che l'applicazione pratica di quelle gesta nella vita attiva e politica. Il *De mulieribus* si guarda dal suggerire la necessità di un cambiamento nella posizione materiale della donna, invocando un avanzamento spirituale, non sociale.

Il significato della chiusa di Camilla risulterebbe arricchito da una lettura che tenga conto dell'ironia che continua a percorrere la produzione boccacciana anche al termine dell'esperienza del *Decameron*. Se le giovanette contemporanee cogliessero l'invito ad imitare Camilla non secondo l'interpretazione della chiusa ma seguendo il testo virgiliano, allora indosserebbero un'armatura e partirebbero per la guerra. La morte in battaglia, da cui la chiusa svia tanto abilmente l'attenzione, sarebbe il destino che le attenderebbe a voler davvero emulare i passi della Camilla virgiliana. La puntualizzazione di Boccaccio si sovrappone al testo dell'*Eneide*, correggendone la direzione verso il contesto trecentesco. Invece che le mura di Laurento, le emule trecentesche di Camilla si troverebbero davanti soltanto gli edifici della città borghese. Mentre la morte epica attendeva la combattente Camilla, quella che hanno di fronte le fanciulle cittadine è la vita, con tutte le sue sfumature quotidiane. L'epica è imperniata intorno al concetto della morte eroica, mentre la prosa narrativa – del *Decameron* e del *De mulieribus* – esplora la vita colta nel suo realismo: casa paterna, chiese, teatri sono i centri pulsanti della realtà tangibile, attraversabile quotidianamente[70]. Così come le novelle del *Decameron* offrivano una riscrittura borghese dell'epica cavalleresca, così l'applicazione moderna della vicenda di Camilla ribalta l'epica virgiliana in una dimensione cittadina e borghese. La chiusa di Camilla sovverte l'*Eneide* quanto, fatte le debite differenze, la vicenda

---

[69] "Questa è mirabile milizia per le donne, queste sono le guerre, le vittorie, i trionfi più cospicui: vincere coll'onestà, colla costanza e col pudore dell'anima, la mollezza, la lussuria e le angustie familiari. Di qui deriva loro fama e gloria perenne".

[70] Ovviamente, la guerra è tutt'altro che una realtà lontana e astratta per gli uomini e le donne del Trecento, così come dei secoli precedenti e successivi. È la mitizzazione della guerra ciò da cui la biografia di Camilla prende le distanze, ponendo l'accento sulla vita borghese piuttosto che sulla morte eroica.

di Alatiel (*Dec*. II, 7) il romanzo greco[71]. La specificazione di Boccaccio indica con un sorriso che sono i teatri e le chiese i luoghi dove si conducono le vere battaglie della società contemporanea, e per una fanciulla arrivare vergine al matrimonio può essere tanto avventuroso quanto combattere contro Enea (o mantenere la verginità tra i pirati).

L'ironia di Boccaccio si rivolge anche verso l'*Énéas*. I *romans d'antiquité* hanno portato talmente avanti la cortesizzazione delle donne guerriere, che adesso tutto ciò che resta di quelle che un tempo erano le Camille che combattevano contro i Troiani sono le fanciulle che portano avanti le loro battaglie nelle case dei padri e a teatro, con armi femminili piuttosto che con la mazza ferrata. La Camilla borghese combatte nel mondo cittadino. Non è semplicemente un'istanza educativa quella che Boccaccio porta avanti nel *De mulieribus*, ma un progetto letterario, un programma di rifondazione delle lettere in prospettiva borghese ed umanistica.

L'applicazione pratica della vicenda di Camilla è offerta, più oltre nel testo, dalla vita di Zenobia. L'educazione venatoria della principessa orientale ricalca punto per punto quella di Camilla[72]. Come la Volsca, Zenobia in gioventù conserva gelosamente la propria verginità, ma quando arriva per lei il momento di sposarsi, ella va incontro alle nozze con quella docilità che la chiusa della biografia di Camilla invocava per le giovinette trecentesche. Anche una volta sposata, Zenobia conduce una vita castissima, accostandosi al talamo del marito solo per il concepimento dei figli.

---

[71] Su Alatiel, vedi Carlo Delcorno, "Ironia/parodia", in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri 1995, pp. 177-178 e 181, e Claude Cazalé Bérard, *ivi*, p. 130-31.

[72] Il confronto tra XXXIX, 5 e C, 2-4 dimostra che i due brani sono quasi sovrapponibili. "Que cum in validiorem evasisset etatem, tegere ferarum corpus cepit exuviis et tela vibrare lacertis fundasque circumagere, arcus tendere, gestare pharetras, cursu cervos capreasque silvestres insequi atque superare, labores femineos omnes despicere, virginitatem pre cereris inviolatam servare, iuvenum amores ludere et connubia potentum procerum omnino respuere ac sese totam Dyane obsequio, cui pater devoverat, exhibere" ("Quando Camilla giunse a più valida età, cominciò a coprirsi colla pelle delle belve, a lanciare frecce, a scagliare pietre colla fionda, a tender l'arco, a portare al collo la faretra, a inseguire e vincere in corsa cervi e capre selvatiche. Disprezzava tutti i lavori femminili,e voleva serbare, sopra ogni altra cosa, la verginità. Scherniva i giovani innamorati, respingeva senz'altro le offerte di matrimonio dei potenti principi, donandosi tutta al servizio di Diana, cui il padre l'aveva promessa"). (XXXIX, 5). "Dicunt autem hanc a pueritia sua, spretis omnino miliebribus offitiis, cum iam corpusculum eduxisset in robur, silvas et nemora coluisse plurimum et accinctam pharetra, cervis capriisque cursu atque sagittis fuisse infestam. Inde cum in acriores devenisset vires, ursos amplecti ausam, pardos leonesque insequi, obvios expectare, capere et occidere ac in predam trahere; et impavidam, nunc hos nunc illos saltus et prerupta montium discurrere, lustra perscrutari ferarum et sub divo somnos etiam per noctem capere, imbres, estus et frigora mira tolerantia superare, amores hominum et contubernia spernere assuetam et virginitatem summopere colere, quibus fugata muliebri mollicie adeo eam in virile robur duratam aiunt ut coetaneos iuvenes luctis palestricisque ludis omnibus viribus superaret" (C, 2-4). .

A mo' di Ipsicratea, Zenobia nasconde la sua bellezza sotto le armi e combatte al fianco del marito Odenato nella conquista dell'Oriente. Dopo la morte del marito, Zenobia resiste coraggiosamente alla pressione dei romani, ma alla fine è costretta ad arrendersi. Risparmiata dall'imperatore Aureliano, conquistatore di Palmira, viene condotta a Roma quale prigioniera d'onore del suo trionfo. Le viene quindi concesso di vivere tra le matrone romane fino alla vecchiaia. Mentre Camilla e Ipsicratea muoiono di morte violenta, Zenobia sopravvive (il testo ci informa del fatto che vive fino alla vecchiaia, senza menzionare esplicitamente il suo decesso) perché segue le indicazioni date da Boccaccio nella chiusa, in primo luogo conservando la castità fuori e dentro il matrimonio, in secondo luogo rinunziando alle sue prerogative di regina guerriera per adattarsi ad una vita borghese[73]. Dall'epica, Zenobia sa entrare nel romanzo.

Ma l'elemento che maggiormente contribuisce alla salvezza di Zenobia è la sua cultura. Al contrario di Camilla e delle altre guerriere del *De mulieribus*, oltre che nella scienza delle armi Zenobia è versata anche nelle lettere e nella conoscenza delle lingue: conosce l'egiziano, il greco ed il siriaco, in aggiunta alla sua lingua madre, e, dopo aver appreso a memoria "hystorias omnes latinas grecas et barbaras" ne compone un'epitome. Nella biografia si ricorda l'educazione letteraria della regina immediatamente prima dell'ingresso in scena del conquistatore Aureliano, quasi a costituire uno scudo protettivo attorno a Zenobia, che viene difatti risparmiata dall'imperatore. La castità ha ucciso Lucrezia e le spose dei Cimbri, e non è bastata a salvare Camilla e Pentesilea; la fedeltà al marito si è ritorta contro Ipsicratea. Castità e fedeltà al marito non sarebbero servite a difendere Zenobia quanto lo è invece la sua cultura. Grazie alla commistione di *virtus*, pudicizia e cultura, Zenobia è stata in grado di ottenere una fama tale da dover essere preposta a tutte le altre donne pagane.

L'educazione letteraria accosta Zenobia ad una delle figure più luminose del *De mulieribus*, la poetessa cristiana Cornificia, lodata persino da S. Girolamo. "Gettata via la conocchia" ("colo reiecto"), Cornificia si dedica alla poesia, un'occupazione a cui le donne possono attendere perché hanno in comune con gli uomini – se applicano correttamente il loro ingegno – i mezzi intellettuali per dedicarvisi. Non cercando di sforzare le possibilità umane con un eccesso di *hybris*, ma contando sulle forze datale naturalmente ("nature non abiectis viris"), Cornificia

---

[73] La Jordan, al contrario dell'interpretazione che vogliamo offrire qui, considera in termini dispregiativi l'adattamento di Zenobia ad una vita borghese: "The statement [that Zenobia lived in private among the other Roman women] effectively calls into question this queen's extraordinary abilities, suggesting that if they have

ha raggiunto quell'altezza poetica che le consente di innalzarsi sopra il suo sesso e di superare anche altri uomini. È riuscita, in pratica, a trovare il giusto equilibrio tra l'allontanamento dalla mediocrità intellettuali delle donne comuni e la conservazione della natura femminile, sviluppata al meglio delle proprie potenzialità. Ciò che soprattutto distingue la vita di Cornificia è la sua applicazione alle lettere piuttosto che ad un altro campo del sapere o delle attività umane: Cornificia testimonia quell'amore alla poesia che lo stesso Boccaccio va sostenendo e praticando. Il suo esempio è proposto dall'autore all'imitazione di tutte le donne:

> "O femineum decus neglexisse muliebra et studiis maximorum vatum applicuisse ingenium! Verecundentur segnes et de se ipsis misere diffidentes; que, quasi in ocium et thalamis nate sint, sibi ipsis suadent se, nisi ad amplexus hominum et filios concipiendos alendosque utiles esse, cum omnia que gloriosos homines faciunt, si studiis insudare velint, habeant cum eis cumunia. Potuit hec nature non abiectis viribus, ingenio et vigiliis femineum superasse sexum, et sibi honesto labore perpetuum quesisse nomen: nec quippe gregarium, sed quod estat paucis etiam viris rarissimum et excellens" (LXXXVI, 3-4).[74]

Attraverso Cornificia, il *De mulieribus* dichiara apertamente che il suo obiettivo è il perfezionamento spirituale della donna, e che il campo d'elezione per condurre la battaglia dello spirito sono le lettere umane, la poesia: "Lo strumento offerto è precisamente quello emblematizzato nella funzione femminile, l'esercizio della parola autoregolato, praticato nella sua polisemica complessità; l'accesso non più passivo alla letteratura: da lettrici le donne si fanno inter-locutrici, da destinatarie destinatrici di un discorso soltanto metaforicamente amoroso"[75]. Piuttosto che come proclama femminista o anti-femminista, il *De mulieribus* è un inno in favore della cultura, della letteratura e della poesia. Una lettura della raccolta quale portatrice di una visione misogina negherà che le donne prescelte posseggano quella *virtus* con cui dovrebbero essere d'esempio alle lettrici: "In the text of the *De mulieribus* Boccaccio fails, quite deliberately I think, to follow the rhetorical program he has set forth in its Proem. In fact, few of his portraits depict women leading lives that exhibit *virtus*; rather, they

---

not actually been misdirected, they are at least capable of considerable redirection. In the end Zenobia is no different from a decent Roman matron" (*art. cit.*, pp. 37-38).

[74] "Ma l'aver trascurato le occupazioni femminili e aver applicato l'ingegno allo studio dei più grandi poeti, fu certo motivo di onore per le donne. Si vergognino dunque le donne vili che miseramente diffidano delle proprie forze. Esse quasi fossero nate solo per l'ozio del talamo, son persuase di non essere utili ad altro che all'amplesso del maschio o alla procreazione e al nutrimento dei figli, mentre avrebbero comuni cogli uomini, se volessero attendere agli studi, tutti quei mezzi che rendono appunto gli uomini gloriosi. Costei poté, non rigettando i mezzi offertile dalla natura, superare con ingegno e operosità il sesso femminile ed acquistarsi con onesta fatica un nome eterno e non comune, nome che rimane anzi rarissimo ed eccellente anche per pochi uomini".

describe women who appear to be more or less reprehensible, more or less ineffectual, or simply pathetic", scrive Constance Jordan[76]. Ma questa mancanza potrebbe essere programmatica. L'assenza di *virtus*, se mai di assenza si tratta, non impedisce a queste vite di esistere letterariamente. Anche a sommare i passi del testo che mostrano tratti misogini, si rafforza ironicamente l'idea che il valore di queste biografie non risieda nella dimostrazione o meno di *virtus*, nella valenza o meno di esempi morali, quanto nella loro validità letteraria, nella loro esemplarità culturale.

Il reale modo di negare validità alle storie delle donne (nel caso specifico, a quelle delle donne guerriere) sarebbe stato il non scriverle, il non includerle nel testo, ovvero condannarle per una seconda volta al *vacuum* storico e letterario. Con il *Teseida*, Boccaccio aveva chiuso la fase medievale di grandi riscritture dei miti classici sulle Amazzoni. Il *Roman d'Énéas* aveva riscritto la storia di Camilla, il *Roman de Troie* quella di Pentesilea, il *Roman d'Alexandre* l'avventura di Talestri, Boccaccio riscrive la vicenda di Ippolita. Quasi tutti i miti classici sulle Amazzoni hanno trovato un rifacimento medievale. Resta fuori, per il momento, la spedizione di Ercole alla conquista del cinto della regina delle Amazzoni. Attraverso le varie opere, il processo di cortesizzazione tocca punte sempre più avanzate: dalla favolosa e casta Camille dell'*Énéas* si passa alla casta ma innamorata Pentesilea del *Troie*, e quindi a Ippolita ed Emilia del *Teseida*, Amazzoni costrette al matrimonio e alla vita nella corte. Il *De mulieribus* è una dichiarazione della legittimità narrativa delle storie di donne guerriere, un visto d'approvazione che segue di secoli il loro utilizzo effettivo nella letteratura, e costituisce la loro introduzione ufficiale nella letteratura italiana non attraverso un genere popolare come la *chanson de geste* ma sulla scorta dei testi classici come fonti e della lingua latina come mezzo d'espressione[77].

Avendo accesso alla cultura, sia uomini che donne possono raggiungere gloria e fama senza dover per questo perdere la loro vita. La poesia restituisce anzi ai morti quella vita che è stata sottratta loro dalle armi. Ipsicratea è stata uccisa da suo marito, eppure, dice Boccaccio, "l'ingratitudine di Mitridate non poté togliere ad Ipsicratea la meritata gloria" ("sane ingratum Mitridatis opus Hypsicrathee meritam gloriam minuisse non potuit", LXXVIII, 10). Mitridate ha potuto uccidere il suo corpo, ma il suo nome rimarrà vivo attraverso le lettere, "monimentis

---

[75] Bérard, *op. cit.*, p. 138.
[76] Jordan, *art. cit.*, p. 26.
[77] Il che prevede che la destinataria, Andrea Acciaiuoli, e le altre lettrici a cui è offerto il *libellum* sappiano leggere e comprendere il latino.

venerandarum literarum": la vita di Ipsicratea diventa esempio del potere della memoria letteraria, del progetto che Boccaccio si è prefisso nello scrivere il *De mulieribus*. Quella gloria che Mitridate credeva di aver tolto alla moglie uccidendola, le viene restituita da Boccaccio, insieme al ricordo del suo travestimento e della sua militanza compiuta in nome dell'amore coniugale. Un uomo toglie ad Ipsicratea la vita con la spada, un altro uomo gliela ridona con la penna. In questa commistione di valore femminile e di controllo autoriale maschile, nelle sue ambiguità e contraddizioni, il *De mulieribus* celebra il valore delle lettere, di quella cultura che gli umanisti volevano portare al centro delle attività umane e che avrebbe salvato uomini e donne dalla vera morte, l'oblio e la deriva spirituale.

III. 2. L'approccio popolare. La penetrazione in Italia dei temi epici francesi

Nel 1374 muore Petrarca, nel 1375 Boccaccio. In Italia inizia quello che, memore il Dionisotti, veniva tradizionalmente definito "il secolo senza poesia"[78]. Mentre la grande poesia ha una battuta d'arresto, si preparano le condizioni per l'elaborazione di un genere fortunatissimo, che culminerà nella composizione dei capolavori del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto. Attraverso il passaggio di persone e testi dalla Francia alle regioni settentrionali d'Italia, giunge e si diffonde nella penisola la produzione epica e romanzesca medievale francese. Il ciclo carolingio e quello bretone, in cui si è soliti dividere tale produzione, incontrano uno straordinario successo anche presso la popolazione italiana, sia come svago di corte sia come spettacolo popolare, declamati per strada da anonimi cantastorie. Per quanto la realtà feudale abbia interessato le regioni italiane in maniera diversa di quanto fosse accaduto in Francia, gli ideali cavallereschi vengono coltivati, in varia misura, presso le corti signorili così come negli ambienti comunali e municipali, restando un punto di riferimento, quantomeno teorico, sia dell'aristocrazia che della classe mercantile, sia pure con tutte le necessarie diversificazioni del caso su cui non ci possiamo soffermare in questa sede. La penetrazione in Italia delle *chansons de geste* d'oltralpe, usufruite nella lingua originale dai signori ma non dal popolino, porta alla formazione di una zona linguistico-geografica di transizione, costituita dalla letteratura franco-veneta, composta in una lingua mista in cui

[78] Vedi Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1999 (1967), p. 40.

vengono riscritte le principali situazioni del genere[79]. I paladini di Carlo Magno, forse ancora più dei cavalieri della Tavola Rotonda, incontrano presso il pubblico italiano un grande favore, che porta alla composizione di sempre nuovi testi, costruiti sui medesimi moduli, ma che introducono man mano piccole varianti[80]. Quelle che circolano sono ormai storie intrise di elementi romanzeschi, come d'altronde abbiamo già avuto modo di notare nel capitolo precedente. In Italia hanno particolare successo le vicende dei viaggi dei paladini, sopra tutti Orlando e Rinaldo, in terre orientali dove affrontano avventure d'ogni genere prima di rientrare in patria. Nel corso di tali avventure, il ruolo dei personaggi femminili cresce in numero e in importanza, e insieme diventa sempre più strutturato e tipicizzato. Alle tradizionali figure delle mogli dei sovrani e delle spose o fidanzate dei protagonisti si aggiungono gli stock in continuo rinnovamento di fate e maghe, in posizione di aiutanti oppure di ostacoli all'eroe, e soprattutto si moltiplicano le figure, già comuni nelle *chansons de geste*, di principesse saracene che si innamorano del protagonista e, in maniera man mano più frequente, gli donano dei figli, futuri protagonisti di nuove avventure. Le donne guerriere partecipano sia dell'alto gradimento generalmente riservato ai personaggi femminili sia della loro inquadrabilità in tipi. Nel momento il cui l'offerta di personaggi femminili si accresce e si diversifica, essa va incontro ad una progressiva stabilizzazione e ad un maggiore grado di convenzionalità, conseguente alle caratteristiche di produzione e fruizione del genere cavalleresco, secondo cui, per accontentare un pubblico affezionato al ripetersi delle medesime situazioni, autori di modesta cultura si affidano alla riproposizione di un copione già collaudato. Nel nostro caso, la presenza letteraria delle donne guerriere manifesta sempre di più i segni di una codificazione strutturale e formale che segue i binari di formule prestabilite. Alcune situazioni testuali, certo già presenti in opere di epoche anteriori e già incontrate in precedenza, raggiungono un livello di riproposizione tale da organizzarsi sotto l'aspetto di *motivi* ricorrenti che, da soli o combinati tra loro, costituiscono quasi l'ossatura medesima di un dato testo[81]. Sulla base dei motivi rappresentati, è possibile raggruppare le opere in varie categorie.

---

[79] Sulla letteratura in franco-veneto vedi almeno Antonio Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, Modena, Società tipografica modenese 1941, e Henning Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese: per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, a cura di Andrea Fassò, Padova, Liviana 1980.

[80] Sulla materia arturiana in Italia vedi Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo 1998. Sull'elaborazione della materia carolingia vedi Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci 2000.

[81] L'importanza raggiunta dai motivi testuali e la loro capacità di costituire quasi autonomamente il centro dell'interesse dell'autore e del pubblico potrebbe essere messo forse in correlazione con lo sviluppo e la diffusione di un altro genere letterario, la novella. Volendo generalizzare e semplificare, le forme brevi del

L'analisi dei motivi costituisce uno degli interessi basilari degli studiosi di folklore, e nel corso dell'ultimo secolo sono state compilate numerose raccolte di motivi indicizzati e divisi per categorie.[82] A proposito delle donne guerriere, i principali motivi che riaffiorano nella produzione tardomedievale, fermo restando che la loro origine è più antica e il loro utilizzo si protrarrà fino ad epoche successive, entrando a far parte integrante delle storie di questi personaggi, sono il travestimento, le prove rivelatrici del vero sesso, l'equivoco lesbico, il cambio di sesso, l'esercizio delle armi in sostituzione di un parente maschile impossibilitato a

---

discorso, come la fiaba o, appunto, la novella, si concentrano sullo svolgimento di uno o più motivi, più o meno comuni e più o meno riconosciuti per tali. Nelle novelle del *Decameron*, Boccaccio raccoglie con lo stile, la capacità linguistica e la volontà autoriale che gli è propria centinaia di motivi, di derivazione classica, popolare, italiana e straniera.

[82] Per esempio, di seguito riporto una scelta di motivi tratti da Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, VI voll., Indiana, Bloomington 1932-1936, che possono rientrare in un discorso sulle donne guerriere, riguardanti la loro nascita, morte, organizzazione sociale, avventure, travestimenti e armi. F565. Women warriors or hunters. F565.1. Amazons. Women warriors. F565.1.1. Amazons cut off left breast of daughters so that they can handle bow. F565.1.2. All male children killed by Amazons. F565.2. Remarkably strong women. F610.0.1. Remarkably strong woman defeats men in arrow and spears contest. F565.4. Women hunters. F567.1. Wild woman. F531.1.0.1.1. Giant woman. P461.4. Woman instructs in art of arms. F112.2. City of women. F566.2. Land where women live separate from men. F112 Journey to Land of Women. Island of women, land of maidens, country of the Amazons. D915.5. River issuing from cave controlled by race of Amazons. R7. Men held captive in the Land of Women. F565.3. Parliament of women. B535 Animal nurse. F611.2.1. Strong hero suckled by animal. L111.7 Future hero (heroine) raised by animal. H1220. Quests voluntarily undertaken. H1221. Quest for adventure. H1381.3.1. Quest for bride. H1385.4. Quest for vanished husband. H1385.5. Quest for vanished lover. H1561. Tests for valor. H1561.1. Tests of valour: tournament. H1561.2. Single combat to prove valour. D800. Magic object. D801. Ownership of magic object. D1076. Magic ring. D1084. Magic spear. D1400.1.4.4. Magic spear conquers enemy. D1402.7.2. Magic spear kills. D1402.7.2.1. Magic spear always inflicts mortal wounds. D1086. Magic lance. D1402.7.3. Magic lance kills. D1101. Magic armor. D1101.1. Magic shield. D1402.0.1.1. Magic shield shoots balls of fire among enemies. D1101.4. Magic helmet. D1344.12. Magic (golden) helmet renders invulnerable. D1163. Magic mirror. T11.7 Love through sight in magic mirror. D1344 Magic object gives invulnerability. D1344.11 Magic sword gives invulnerability. D1840. Magic invulnerability. H411. Magic object points out unchaste woman. K1836. Disguise of man in woman's dress. K1321. Seduction by man disguising as a woman. K1837. Disguise of woman in man's clothes. K1322. Girl masked as man wins princess's love. K521.4.1.1. Girl escapes in male disguise. K2357.6. Woman disguises as man to enter enemy's camp. Slays enemy king. K778.1. Woman (amazon) in disguise invites enemies singly into the forest and overcomes them. K778.2. Amazonian woman disguised as leper seduces and binds enemies one by one. K3.3. Woman substitutes for husband in combat. F565.1.3. Queen takes husband's place in battle. R152. Wife rescues husband. R152.1. Disguised wife helps husband escape from prison. T91.6.4.1. Sultan's daughter in love with captured knight. R162. Rescue by captor's daughter (wife, mother). H1578 Test of sex: to discover person masking as of other sex. D10. Transformation to person of different sex. D11. Transformation woman to man. T321.1. Maid pledged to celibacy is given, at her prayer, a beard. T300. Chastity and celibacy. T311. Women averse to marriage. T75. Man scorned by his beloved. T117.2 Marriage of a girl to a sword. T311.4. Maiden queen prefers to fight instead of marrying, but is at last conquered and married. T320.2. Girl kills man who threathens her virtue. T381.0.2. Wife imprisoned in tower (house) to preserve chastity. T462. Lesbian love. T475.2. Hero lies by princess in magic sleep and begets child. T492. Queen makes all man who come to serve her to copulate with her. T58 Wooing the strong and beautiful bride. H331.5.1. Race with princess for her hand. H331.5.1.1. Apple thrown in race with bride. H331.6.1 Suitor contest: wrestling with bride. H331.6.1.1. Princess wins wrestling match with suitor by revealing her breast. He looks and is beaten. H332.1. Suitor in contest with bride. H332.1.1. Suitor test: duel with bride. H332.1.4. Suitor test: tournament with bride. H345. Suitor test: overcoming princess in strenght. M310.1.1. Prophecy: preminescence of man's descendants. N320. Person unwittingly killed. N330. Accidental killing or death. N338. Death as result of mistaken identity: wrong person killed. N349.1. Warriors erroneously slay allies in night battle. N349.2. Father kills his son in battle rage. N731.2. Father-son combat. Neither knows who the other is. C181.2. Tabu: women not to participate in hunting

farlo, il duello quale prodromo del matrimonio e la scoperta della bellezza della donna tramite la caduta dell'elmo. Tali elementi si possono ritrovare da soli oppure in combinazioni a fissità variabile, possono essere applicati a uno o più personaggi nella stessa opera; essi sono presenti sia in opere italiane che di altri paesi, talora prendendo nome dalla loro versione più celebre. Nessuno di questi motivi è propriamente un motivo epico, afferendo piuttosto ad un ambito mitologico, leggendario o romanzesco, ma alcuni di essi verranno poi assorbiti dal poema eroico riformato di metà Cinquecento; altri scompariranno, mentre nuovi motivi verranno portati in auge dai poemi epici neoaristotelici e dal romanzo eroico-galante del Seicento. Mentre rintracciare l'origine esatta di questi motivi non rientra negli obiettivi del presente studio, ci interesserà descrivere in che modo essi si articolano nei cantari medievali, la forma poetica in ottava rima che anticipa la composizione dei poemi cavallereschi[83].

III. 3. I motivi del travestimento e del cambio di sesso

Nel capitolo precedente abbiamo incontrato i motivi del travestimento e del cambio di sesso nel *Lion de Bourges* e nel *Tristan de Nanteuil*. Il travestimento, elemento connaturale alla rappresentazione teatrale, rientra tra i più basilari espedienti romanzeschi, il cambiamento di sesso è probabilmente contemplato da ancestrali pratiche magico-religiose, oltre a manifestare un legame con gli eventuali casi medici di ermafroditismo, con la tardiva scoperta della genitalità fisica di un individuo e con gli esempi reali di comportamenti *transgender*. Né l'uno né l'altro motivo sono necessariamente legati all'esecuzione di atti guerreschi e possono coinvolgere personaggi che non si ritrovano mai a combattere, anche se nel tardo medioevo nelle storie che li contengono aumentano le probabilità di incontrare anche episodi di combattimento; inoltre, i due motivi possono essere presentati sia indipendentemente, sia in combinazione, tenendo però presente che, mentre il travestimento conduce al cambio di sesso solo in un numero limitato di casi, il cambio di sesso è spesso anticipato e preannunciato dal

---

activities. C181.3. Tabu: women not to touch man's weapons. C566.6. Tabu: sex activity for warriors. S431.1. Cast-off wife and child exposed in boat. Q321.1. Women who will not sew are cast from community.

[83] Sui cantari vedi gli studi di Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*. Lucca, Pacini Fazzi 1988; *Ead*., "Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva", *GSLI* 157, 1980, fasc. 497, pp. 1-42; *Ead*., "L'autenticazione della storia del cantare epico", *Studi di filologia e letteratura* 1, 1977, pp. 37-68. Vedi inoltre *I cantari. Strutture e tradizioni*. Atti del Convegno Internazionale di Montreal, a cura di Michelangelo Picone, e Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki 1984; Corinna Desole, *Repertorio ragionato dei personaggi citati nei principali cantari cavallereschi italiani*, Alessandria, Edizioni dall'Orso 1995; ancora utile Ezio Levi, "I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV", *GSLI* suppl. 16, 1914, pp. 1-171. In particolare sui personaggi femminili vedi Annajulia Mariani, "Figure femminili nei cantari", *Misure critiche* XVII, 62-64, 1987, pp. 25-29; Adriana Billò, *Per un repertorio della figura*

travestimento. Il rinnovato legame tra il travestimento e la militanza deriva da due possibili fattori: da un lato, la popolarità delle storie di donne guerriere contagia anche le storie di travestimenti, facendo sì che in esse vengano inserite anche situazioni di combattimento; dall'altro, una parte delle storie di donne guerriere viene modificata al punto da risultare accettabile oppure gradita soltanto se connessa in misura variabile con il travestimento.

Gli esempi di personaggi femminili che combattono travestiti da uomo non rispondono tutti ad una situazione testuale univoca; è in altre parole arduo riconoscere un unico impulso narrativo che giustifichi il travestimento. Se nelle *chansons de geste* citate ad inizio paragrafo i travestimenti riguardavano personaggi che erano costretti a fuggire velocemente senza essere scoperti, a nascondersi in terra straniera ed eventualmente a combattere, adesso alla circostanza della fuga, che continua ad essere la motivazione principale, si aggiunge, tra le occorrenze più frequenti, anche la partecipazione ad un combattimento. Le donne che intervengono in situazioni militari di vario genere, ma specialmente ad una giostra o ad una singolar tenzone, tendono a presentarsi vestite da uomo, senza che la loro vera identità sia riconosciuta. Mentre le opere classiche e i *romans d'antiquité* mettevano in scena uno scontro aperto tra un contingente maschile e uno femminile riconosciuto come tale (le Amazzoni), i testi che stiamo per prendere in esame procedono spesse volte a mostrare una scena in cui l'avversario non sa di trovarsi di fronte una donna, elemento invece noto ai lettori/ascoltatori. All'ambiguità dell'aspetto, a metà tra il maschile e il femminile, di Camilla e Pentesilea, fonte di meraviglia per gli spettatori, che il poeta si soffermava a descrivere minuziosamente, si sostituisce il lieve senso di *suspence* di un duello in cui uno dei contendenti non conosce la vera identità dell'altro. L'interpretazione del significato di tale modifica narrativa deve tenere presente il gran numeri di variabili in cui può essere declinato il motivo: il travestimento può coinvolgere una cristiana o una saracena, può avvenire prima o dopo il matrimonio, può essere duraturo o estemporaneo; inoltre, continuano senz'altro a esistere casi di militanza femminile senza travestimento, così come casi di travestimento senza militanza. Talvolta, come accennato, il travestimento può essere un preludio ad un cambiamento di sesso; anche in questo caso, la militanza può esservi connessa o slegata: nel *Tristan de Nanteuil*, l'unico personaggio femminile ad andare incontro ad cambio di sesso, Blanchandine/Blanchandin, inizia a combattere soltanto dopo essere stata trasformata in un uomo.

---

femminile dei cantari epici e fiabeschi, tesi di laurea non pubblicata, Università di Torino, Facoltà di Lettere, a.a. 1990-1991.

Nei quattro cantari della *Reina d'Oriente*, composti da Antonio Pucci intorno al 1380 e stampati per la prima volta nel 1483, tre personaggi femminili sono particolarmente coinvolti, in maniera diretta o indiretta, in un atto armato: la regina d'Oriente eponima, sua figlia, poi trasformata in maschio, e Galatea, detta la Donna della Spina. Tutte e tre sono cristiane della nascita. La regina d'Oriente combatte senza travestimento sia in un episodio iniziale sia nell'assedio finale. Bellissima, casta e saggia, la regina suscita all'inizio della narrazione l'interesse dell'imperatore di Roma che convince il papa ad interrogarla col pretesto che sia un'epicurea; ella invece è talmente devota da indossare, sotto le vesti ricchissime, un cilicio. Trovatala quindi priva di colpe, il papa la lascia libera, ma l'imperatore, insoddisfatto, in un primo momento progetta di inviare il proprio esercito contro quello della regina, poi invece, ricevuto un dono da lei, la fa invitare a casa di sua madre, dove pensa di tenerla prigioniera. Subodorando l'inganno, la regina si reca nel palazzo armata di una spada e accompagnata da mille turchi armati, travestiti da donne, e lì uccide l'imperatrice madre con un unico colpo in testa (I, 50), quindi si sbarazza anche di dieci cameriere (II, 2) e mette fuori combattimento sei baroni (II, 3). All'esercizio personale della funzione guerriera segue quello del *consilium* e dell'incoraggiamento delle proprie truppe. Tornata alla propria dimora, la regina scrive al papa, che si offre di darle rifugio; ma, non volendo lasciar soli i suoi uomini, la regina resta con loro e li conforta "dicendo: «Cavalier pien d'ardimento, / vogliate innanzi morire ad onore / che viver con vergogna e disinore»" (II, 9)[84]. Dinanzi alla prospettiva di scontrarsi con l'esercito dell'imperatore, la regina si affida a Dio come facevano Aye e Alis e viene ricompensata per la sua fede dall'apparizione di un angelo, in veste di aiutante divino, il quale le dona uno strumento magico che le assicurerà la vittoria:

> E l'agnol, poi che l'orazione ha detta,
> li apparve e disse: «Non ti sgomentare:
> perché istata se' da Dio diletta,
> mandato m'ha per non ti abbandonare».
> E poi li disse: «To' questa bacchetta;
> fra tuoi nemici sì la va a gittare,
> dicendo "Gite come fumo al vento",
> e lo tuo cor di lor sarà contento». (II, 13)

---

[84] Si cita da Antonio Pucci, *La reina d'Oriente*, in *Fiore di leggende: Cantari antichi, serie I. Cantari leggendari*, a cura di Ezio Levi, Bari, Laterza, 1914.

Grazie alla bacchetta, la regina mette allo sbaraglio l'esercito nemico e lascia Roma. Quando l'imperatore se ne lamenta col papa, questi commenta che "Dio ne fe' uno miracol manifesto" (II, 18). Non solo la pia regina non riceve biasimo poiché aveva ucciso di sua mano l'imperatrice madre e altre persone, ma viene anche premiata sul piano militare e personale: da un lato ottiene la vittoria poiché è stata "da Dio diletta", dall'altro vede adempito il suo voto di avere un figlio dal marito ormai anziano. La progenie della regina è di sesso femminile, ma, avendo promesso ai suoi sudditi un erede maschio, la bambina viene sin dal primo momento vestita, allevata ed educata come un maschio. Questo nuovo personaggio, su cui si concentra il seguito delle avventure, sarà soggetto al cambio di sesso ma non prenderà parte attiva ai combattimenti. Il poeta mette in atto una serie di strategie perché la figlia della regina, destinata alla trasformazione, venga recepita dal pubblico come un essere di sesso maschile ancora prima della definitiva mutazione sessuale. Innanzitutto essa, non dotata di un nome proprio, viene sempre denominata "re" ed accompagnata da aggettivi declinati al maschile:

> E po', crescendo, a foggia mascolina
> La faceva vestire e stare ad agio;
> sì che maschio pareva veramente
> più bel ch'altro bellissimo e piacente. (II, 29)

La bellezza del "re" è sempre interpretata come maschile; essa suscita l'interesse delle donne ma non quello degli uomini. A sette anni, "di bellezze tante in sé avea, / che molte donne innamorar facea" (35); a quindici anni il "re", dopo aver studiato con un luminare a Bologna, torna a corte e tutti si meravigliano della sua sapienza, coraggio e virtù. Perché il suo travestimento risulti più credibile, il "re" impara l'arte della scherma, per quanto nel prosieguo del racconto non se ne servirà mai:

> E lo re poi, per più chiaro mostrare
> Che 'l fosse maschio com'era tenuto,
> apparò di schermire e di giostrare,
> ed in ciascuno fu ardito e saputo.
> Cantar sapeva e stormenti suonare,
> di gran vantaggio l'arpa ed il liuto:
> sì che di sua virtù per ogni verso
> fama n'andò per tutto l'universo. (II, 41)

Invece di attirare uno spasimante maschile, la reginetta travestita viene fidanzata con la figlia dell'imperatore di Roma, l'antico nemico della madre, e, nonostante tutte le proteste addotte – "non sentendosi maschio di natura" (II, 45), il "re" riferisce agli ambasciatori che "promesso aveva a Dio verginitade" (II, 46) – il matrimonio viene celebrato senza reali impedimenti. A questo punto, il poeta segue un copione già noto: durante la prima notte di nozze il re confessa alla sposa di essere donna come lei e ottiene la sua amicizia, ma dopo due anni di casto legame matrimoniale venato di lesbismo una spia rivela all'imperatore il vero sesso del genero: per averne la prova l'imperatore organizza una battuta di caccia seguita da un bagno rivelatore. Una volta nel bosco il "re" prega Dio perché la faccia morire, ma invece le si presenta un cervo tra le cui corna spunta un angelo, il quale le annuncia che Dio la muterà in maschio:

> Giugnendo il cerbio inanzi a lui, soggiorna.
> Il re teme che fosser cavalieri;
> ed apparigli un angiol fra le corna,
> dicendo: «O re, non ti dar più pensieri:
> arditamente alla città ritorna,
> e colla sposa fa' ciò ch'è mestieri,
> ché tu se' maschio per grazia di Dio,
> ed hai ciò che bisogna»; e poi spario.
> E 'l re pose la man a sua natura,
> com'ebbe inteso l'angiol prestamente,
> e ritrovassi sì fatta misura,
> che comparir poteva arditamente.
> Di che molto nel cor si rassicura,
> e cominciò a cantar devotamente:
> «*Te Deum laudamus*»; e poi si fu armato,
> partissi da quel luogo ov'era stato. (III, 33-34).

Come la madre era stata resa oggetto di un miracolo da parte di Dio, che le aveva donato la vittoria contro l'imperatore, così la figlia riceve il miracolo del cambiamento di sesso, non desiderato, ma offerto liberamente dalla grazia divina. Un velo comico ricopre non solo il salmodiare di lode del novello maschio, ma anche la notte trascorsa con la sposa, in cui ricorrono battute salaci (III, 42).

Dopo la trasformazione sessuale del re, e sulla scorta di essa, entra in scena un altro personaggio di donna combattente, questa volta travestita e cattiva: nel caso della *Reina d'Oriente*, la positività della regina eponima, ricoperta di favore divino, si riflette nella trasparenza del suo combattere senza travestimento; ad essa si oppone la negatività della Donna della Spina, che invece maschera le sue intenzioni dietro una falsa identità. Così, al travestimento positivo del "re", segue il travestimento negativo di Galatea, la quale aggiunge, al fatto di combattere in incognito, l'aggravante di essere una maga. Costei, che si è innamorata del re dopo averlo visto nudo al bagno subito dopo la trasformazione, lo cattura fingendosi un cavaliere (III, 45) e lo fa giacere con lei sotto incantamento. A questo punto i due consuoceri, la regina d'Oriente e l'imperatore di Roma, uniscono le loro forze e pongono l'assedio a Spina; in tre mesi scavano un tunnel sotto le mura della fortezza e riescono a trarre in salvo il re, prendendo prigioniera Galatea. Questo procedimento narrativo di combattimento travestito, imprigionamento, assedio e scarcerazione si ripete due volte. In Oriente viene organizzato un torneo per festeggiare il rientro del re; Galatea riesce a farsi liberare con l'aiuto del re di Francia e partecipa al torneo vestendosi da cavaliere, facendo poi innamorare di sé molti baroni quando, al termine dello scontro, ella si presenta loro disarmata. Nel giro di un'ottava è delineata in piccolo una situazione che diventerà abituale:

> Poi corse ad uno albergo e fussi armata
> Con arme travisate, ch'ella avìa,
> ed a ferir nel torniamento andava,
> iscavalcando quanti ne trovava.
> Dando e togliendo, quel dì fu mestieri
> Che rimanesse a lei quel campo adorno;
> ciascun dicía: «Chi è quel cavalieri
> c'ha fatto sì ben d'arme in questo giorno?»
> E molti, per uscirne di pensieri,
> quando si disarmò, furonle intorno,
> e quattro re di lei innamoraro,
> i qual per astio a morte si sfidaro. (IV, 13-14)

Liberata, Galatea prende nuovamente prigionieri il re e la regina e li porta a Valentra. Dal momento che l'imperatore è morto, la sposa del re parte da sola per soccorrere il marito e pone l'assedio (il secondo) a Spina, che alla fine capitola. Galatea incendia con un fuoco magico la foresta (IV, 25), quindi sale su una nave che scompare magicamente. La risoluzione

finale delle vicende è affidata a personaggi esterni, senza una diretta partecipazione armata delle donne: il re mette insieme un grande esercito per affrontare Galatea, ma questa, invece di scendere personalmente in campo come aveva fatto in precedenza, prega Maometto che le invii un suo campione. Il pestilenziale Ronciglione si reca quindi in Oriente dove viene sconfitto grazie all'intervento dell'angelo che appare per la seconda volta alla regina. Mentre i buoni festeggiano la vittoria, Galatea lascia il testo senza che il poeta specifichi quale sia la sua fine.

Le istanze del travestimento, del cambio di sesso e del combattimento sono distribuite dalla *Reina d'Oriente* su tre personaggi femminili, o meglio su quattro se si considera anche la partecipazione della moglie del re all'assedio di Spina. Il personaggio che va incontro al cambiamento di sesso, il "re", non partecipa né a un duello né ad un assedio; anzi, fatto prigioniero per due volte da un personaggio femminile negativo, Galatea, si rende necessario l'intervento di altri personaggi femminili, questa volta positivi, per liberarlo. Quando nel finale del poema il re si accinge a mettere insieme un esercito per contrastare Galatea, la sua partecipazione al combattimento continua a non verificarsi, dal momento che l'esito della guerra è deciso dallo scontro tra Ronciglione e l'angelo, emanazioni dei rispettivi campi. L'educazione militare ricevuta dal re quando era ancora una giovinetta si risolve in un nulla di fatto, resta una mera materia di studio senza tradursi in attuazione pratica. Mentre il combattimento interessa la regina d'Oriente e Galatea, le funzioni esercitate dal re sono quelle del travestimento, dell'equivoco lesbico e del cambiamento di sesso. Il rapporto con la figlia dell'imperatore di Roma è per il poeta l'occasione di mostrare, con un livello di prurigine invero molto blando e controllato, un'amicizia sentimentale tra due donne che è in bilico tra l'accettabilità e l'ambiguità. La loro relazione è così stretta da non ammettere intrusioni esterne, ed è proprio l'invasione da parte di un terzo personaggio nell'intimità delle due giovani a scatenare la catastrofe, con la rivelazione all'imperatore del vero sesso del genero e le conseguenti prove della caccia e del bagno. La nutrice del "re", Berta, sorprende la pupilla nuda in giardino con la sposa e, scacciata con aspre parole, decide di vendicarsi confessando la verità all'imperatore. Oscurato dal testo stesso, è il rapporto omosessuale tra le due ragazze a costituire l'anomalia a cui si deve mettere riparo con il cambiamento di sesso. D'altro canto, il cambiamento di sesso è posto nell'orizzonte di attesa del lettore/ascoltatore dal fatto di essere anticipato dal matrimonio omosessuale e, prima ancora, dal travestimento: la sposa è l'unico personaggio che il testo propone quale controparte amorosa del "re", dal momento che mancano personaggi maschili che si innamorano di lei/lui; ad essa si contrappone, nella

seconda parte del poemetto, la Donna della Spina, la quale, innamorandosi del re dopo averne visto i genitali al bagno, conferma la potenza e la desiderabilità sessuale maschile del personaggio che è appena stato reso uomo dall'intervento divino. Antonio Pucci, volendo mantenere la sua opera entro una lunghezza limitata, non considera questa possibilità, ma avendo ipoteticamente a che fare con un testo più ampio, dall'unione del re con la sposa prima e con Galatea dopo sarebbero potuti nascere dei discendenti con cui continuare le avventure, come avviene nei prodotti cavallereschi ciclici e seriali tipici, in Francia, in Spagna, in Italia.

L'amore lesbico è al centro del testo considerato tra i prototipi del motivo del cambiamento di sesso, ovvero il racconto di Ifi nelle *Metamorfosi* di Ovidio (IX, 666-797)[85]. Un uomo cretese, Ligdo, di modesta condizione, spiega alla moglie incinta di essere disposto solo ad allevare un maschio e che, con i loro magri introiti, una figlia femmina sarebbe stata soppressa. Una visione notturna conforta la donna terrorizzata: la dea Io (assimilata a Iside), attorniata da altre divinità del pantheon egizio, le promette che veglierà sul nuovo nato. Quando nasce una bambina, Teletusa la veste e la alleva come un maschio, con grande gioia di Ligdo che si accorda con un vicino per far sposare a tempo debito i rispettivi figli. La ragazza travestita da maschio, Ifi, e la sua promessa sposa Iante crescono quindi insieme e tra loro sboccia anche un amore reciproco, vissuto con diversa coscienza dalle due parti: mentre Iante, ignara del travestimento del fidanzato, non attende altro che la celebrazione del matrimonio, Ifi si sente colpevole per la natura anormale dell'attrazione che prova per un'altra ragazza. In un lungo monologo, che costituisce il cuore del testo ovidiano, Ifi si paragona ad altre celebri amanti trasgressive dell'antichità, in primis Pasifae, concludendo di essere la più mostruosa e la più infelice di tutte, poiché non potrà mai consumare il suo amore con l'oggetto del suo desiderio. Tutta la carica di ambiguità sessuale che è soppressa nel cantare medievale è presente nel lontano modello latino, che un giorno Ariosto utilizzerà come base per descrivere il sentimento di Fiordispina nei confronti di Bradamante. Dopo averne dato piena espressione, Ovidio normalizza tale situazione ambigua facendo mutare il sesso di Ifi e rendendola così in grado di soddisfare il proprio impulso sessuale in maniera conforme e accettabile. Alla vigilia del matrimonio Teletusa reclama dalla dea l'aiuto promessole un tempo e Io ottempera trasformando Ifi in un maschio. In Ovidio la trasformazione precede, invece di seguire, il matrimonio, così come il sentimento lesbico di Ifi precede le nozze e, invece di trovare

[85] Prima ancora di Ovidio, Nicandro aveva raccontato un'altra versione del motivo del cambio di sesso: Lampros minaccia di morte la moglie Galateia se questa avesse partorito una femmina; alla nascita di una bambina, Galateia la educa come un maschio, dandole il nome di Leukippos. Dopo varie avventure, Leukippos viene mutato realmente in maschio dagli dei. Le *Metamorfosi* di Nicandro furono tra le fonti di Ovidio.

attuazione pratica, resta un impulso emotivo di cui Iante costituisce l'oggetto ma non il destinatario materiale. Nel testo medievale, alla potenza erotica di un desiderio inconfessabile si sostituisce l'attuazione in chiave minore di una relazione fisica e sentimentale tra due donne, di cui viene celata anziché analizzata l'ambiguità.

È nota l'immensa fortuna medievale di Ovidio. Soltanto negli anni più vicini alla composizione della Reina d'Oriente, le *Metamorfosi* furono volgarizzate ad opera di Arrigo Simintendi da Prato prima del 1333, poi da Giovanni dei Bonsignori nel 1370. Nel testo ovidiano, il motivo del travestimento e del cambiamento di sesso non è legato ad un contesto guerresco, bensì, il primo, alla minaccia di morte che pende sul neonato nel caso che sia femmina, e il secondo alla volontà nuziale di Ifi. Durante il medioevo la storia viene avvicinata sia al motivo del combattimento, sia a quello, molto diffuso, della *manekine*, la fanciulla che si taglia una mano per non essere unita in matrimonio al proprio padre, intenzionato a sposare una donna che sia la replica della moglie morta. Unendo il motivo della *manekine* a quello del travestimento e del cambio di sesso, alla necessità di non rompere il tabù dell'incesto padre-figlia si va ad aggiungere il tabù dell'amore lesbico, le due situazioni riflettendosi l'una nell'altra. Alla minaccia del matrimonio con il padre la protagonista risponde, in questo tipo di storie, non con il taglio della mano bensì con la fuga e il travestimento, e la prospettiva del matrimonio con una donna si risolve con il mutamento sessuale dell'eroina in uomo. In virtù del suo travestimento l'eroina viene anche coinvolta in situazioni di combattimento. Come gli altri motivi che stiamo esaminando, la combinazione del motivo della *manekine* con quello del cambiamento di sesso ha una diffusione europea di lunga durata.

Nella *chanson* francese *Yde et Olive*, dopo quattordici anni di vedovanza il re d'Aragona, Florens, annuncia di voler sposare la propria figlia, Yde, la quale fugge spaventata, si traveste da uomo e si fa assumere come scudiero da un cavaliere tedesco in viaggio verso Roma. Per strada ella uccide il capo dei briganti che avevano assalito la sua comitiva e si presenta quindi all'imperatore di Roma, Ottone, che le dà l'incarico di scudiero di sua figlia Olive. Yde difende Roma dall'assedio del re di Spagna, pretendente respinto di Olive, e ottiene in ricompensa la mano della principessa. Le nozze vengono celebrate, e Yde riesce a procrastinare di quindici giorni la consumazione del matrimonio raccontando ad Olive di essere malato; allo scadere del termine, le confessa di essere una donna. Una spia nascosta nella camera da letto va a riferire la notizia a Ottone, che decide di sottoporre Yde alla prova

del bagno. Al cospetto di tutta la corte, un angelo appare alla terrorizzata Yde e a Ottone annunciando che Dio le concede la trasformazione in uomo:

> Ensi, con Yde a de paour tramblé,
> Devers le ciel descent une clartés,
> Ce fu uns angles, Dix le fist avaler,
> Au roi Oton a dit tout cois estés:
> «Jesus te mande, li roi de maïsté,
> que tu te baignes et si lai chou ester,
> car jou te di, en bone verité,
> bon chevalier a u vassal Ydé,
> Dix li envoie et donne par bonté
> Tout chou cuns hom a des umanité.
> Lai le garchon», dist li angles «aler,
> Il vous avoit dit voir, mai c'est passé,
> Hui main iert feme, or est uns hon carnés,
> Dix a partout poissance et pöesté:
> Otes, bon rois, dedens .viii. jours venrés
> En l'autre siecle de cestui partirés
> Et vostre fille auoec Ydain lairés
> .i. fil aront, Croissans iert apellés.» (vv. 7222-7239)[86]

Laddove il *Tristan de Nanteuil* e la *Reina d'Oriente* attribuiscono i motivi del travestimento, del combattimento e del cambio di sesso a personaggi diversi, con la conseguenza che i personaggi interessati al cambiamento di sesso non combattono oppure combattono soltanto dopo il mutamento in uomini, mentre a combattere sono altre donne, travestite o meno, che non cambieranno di sesso, e il racconto di Ifi non prevede affatto il combattimento, *Yde et Olive* e *La bella Camilla*, l'opera di cui ora ci occuperemo, fanno concentrare i tre motivi su un unico personaggio, quello della protagonista. Poemetto in otto cantari di Pietro da Siena, *La bella Camilla* introduce una significativa variante al tipo, nella circostanza in cui la protagonista mostra un'attitudine guerriera precedente al travestimento, ovvero si introduce

---

[86] Questi versi dell'*Yde et Olive* si citano da Ezio Levi, "I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV", *GSLI* suppl. 16, 1914, pp. 1-171. Un'edizione completa si trova in *Esclarmonde; Clarisse et Florent; Yde et Olive: drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux*, a cura di Max Schweigel, Marburg, N. G. Elwert 1889. Sulla *chanson* vedi Nancy Vine Durling, "Rewriting Gender: *Yde et Olive* and Ovidian Myth", *Romance Language Annual*, 1, 1989, pp. 256-62; Diane Watt, "Behaving Like a Man? Incest, Lesbian Desire, and Gender Play in *Yde et Olive* and its Adaptations", *Comparative Literature*, 50.4, Fall 1998, pp. 265-286.

un presupposto realistico insito nel carattere dei personaggi su cui basare l'assunzione del travestimento. I tre aspetti dell'educazione militare, del travestimento e del cambio di sesso rappresentano tre fasi susseguenti in cui si articola la vita di Camilla, in congiunzione con il motivo della *manekine* e gli equivoci lesbici, ripetuti più volte.

In una primissima fase, Camilla nasce quale potenziale donna guerriera. Fedele al nome che ricalca quello dell'eroina virgiliana, la protagonista, figlia del re Amideo di Valenza e della duchessa Idilia di Pietra Belcolore, mostra una precoce inclinazione all'equitazione e alla caccia, preferendo le attività maschili a quelle femminili:

> Ella regendosi in atto maschile
> Di femina ogni cosa aveva a vile.
> Per lei servir tenea molti donzelli,
> femine seco non volea vedere;
> dilettavasi in cani e in ucelli:
> tre schermidori incominciò a tenere
> a-llei insegnare e certi damigelli
> di gran lignaggio e di grande potere:
> la sera cavalcava e la mattina:
> di questo diventò maestra fina. (I, 35.7-36)[87]

La naturale predisposizione fisica la aiuta ad eccellere anche nell'arte di giostrare: "A giostra andava come uomo armato: / di natura era forte e poderosa" (I, 37). Ma il poeta non si limita a descrivere l'abilità atletica di Camilla; il suo scopo è fornire un quadro completo di una creatura eccezionale, tale da attirare l'interesse del lettore per tutta la durata del testo e a giustificare qualsiasi azione da essa compiuta, sia essa il travestimento, il combattimento o il cambio di sesso. Alla sua nascita seguono magnifici festeggiamenti; come padrini la neonata ha tre grandi signori, Beltramo d'Inghilterra, il re di Spagna e il re di Bretagna, che la ricoprono di doni preziosi. Cresciuta, alle qualità fisiche, sia in termini sportivi che di bellezza, Camilla unisce le doti intellettuali, riunendo insomma *pulchritudo*, *sapientia* e *fortitudo*. La madre la istruisce nelle varie scienze, dotandola anche di un'infarinatura di arte magica di cui però ella non si servirà mai nelle sue avventure e che anzi verrà dimenticata:

---

[87] Si cita da *La bella Camilla, poemetto di Piero da Siena*, a cura di Vittorio Fiorini, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1969 (1892), Conservato in tre ms. quattrocenteschi (Pal. CCCLIX; Laurenz. Pl. XLII 28 49; Laurenz. LXXVIII 23), l'edizione di Fiorini è basata sul codice Palatino.

> Camilla bella fu oltramisura;
> per grazia di Dio parve ch'ella avesse,
> che ella fu tanto di sotil natura,
> nulla fu mai che me' di lei inprendesse;
> allo 'nparare a-llegger non fu dura;
> la madre volle che tanto vi stesse
> ch'ella diventò di scienza sì pratica,
> che alquanto sapea far dell'arte magica. (I, 34)

Dopo tale premessa, che richiama, ancora più che la Camilla dell'*Eneide*, la Camille del *Roman d'Énéas*, si inserisce il motivo della *manekine*. La regina Idilia si ammala e sul letto di morte si fa promettere dal re che non sposerà mai una donna meno bella di lei. I consiglieri del re non riescono a trovare una donna con queste caratteristiche, quindi il sovrano decide di sposare la sua stessa figlia. In un primo tempo Camilla crede che il padre stia scherzando e gli risponde ironicamente, ma poi deve arrendersi alla sua follia quando questi la minaccia con la spada. Come Ifi era stata ancora *in utero* minacciata di morte dal padre nel caso in cui fosse nata femmina, così Camilla riceve una minaccia dall'essere donna, ovvero dall'essere, per sesso ancora più che per aspetto, uguale alla madre; questa minaccia rappresentata dall'essere donna viene sopita con la conferma dell'appartenenza generica opposta, ossia prima con il travestimento, quindi con il cambio di sesso. Al posto della perturbante femminilità iniziale dell'eroina ritroviamo alla fine dell'opera la normalità non pericolosa del suo acquisito sesso maschile, ma solo dopo essere passati attraverso due situazioni ancora più perturbanti quali sono il travestimento e la trasformazione sessuale, senza le quali, d'altronde, non ci sarebbe l'avventura. La giustezza ideologica del travestimento e del cambio di sesso viene confermata dal fatto che, in tutti questi testi, essi sono consigliati, appoggiati e provocati da un'entità divina, sia essa rappresentata nella versione pagana da Io/Iside o in quella cristiana da un'apparizione angelica. La presenza della divinità, spiegando la trasformazione sessuale come un miracolo, mette a tacere qualsiasi dubbio dell'auditorio: poiché sono stati voluti da Dio, il travestimento, il cambio di sesso, che nella realtà sarebbero molto mal visti, diventano accettabili e non opinabili nella finzione narrativa. Gli interventi della divinità sono distribuiti in diversi momenti del testo, riducendo la responsabilità singola del personaggio della donna travestita e rendendo quindi ancora una volta approvabile il suo comportamento, che non fa altro che obbedire all'indicazione celeste. Tra il personaggio umano e la divinità si crea un canale di comunicazione attraverso la preghiera e le apparizioni soprannaturali. In risposta alla preghiera di Camilla, la Madonna le invia un angelo che le consiglia di fingere di

accettare la proposta matrimoniale del re; come ringraziamento, Camilla prega nuovamente offrendo a Dio la sua verginità.

Se l'intervento della divinità è la garanzia ideologica delle azioni della protagonista, a livello narrativo il poeta adopera altri stratagemmi per spingere il lettore/ascoltatore a considerare la propria eroina come già orientata verso la trasformazione sessuale, in primis il fatto che essa non costituisca oggetto del desiderio sessuale da parte degli uomini ma venga invece desiderata ripetutamente da altri personaggi femminili. Questa strategia è particolarmente evidente nel poemetto di Pietro da Siena, dove Camilla è accompagnata nel corso di tutte le sue avventure da un personaggio maschile che le è compagno e amico ma che non nutre mai interessi sentimentali nei suoi confronti. La presenza di Mambriano, fratello di latte dell'eroina, a cui si aggiunge più avanti un altro aiutante maschile, Ricciardo, è un elemento innovativo che evidenzia la tendenza mascolina di Camilla, che si vede assimilata a dei compagni di sesso maschile che non provano mai attrazione sessuale verso di lei. Associata al polo maschile della vicenda, la protagonista si dissocia da quello femminile con cui poi metterà in atto un procedimento erotico che è insieme omosessuale ed eterosessuale: eterosessuale all'apparenza, poiché ella sembra un maschio all'aspetto e le altre donne la credono tale; omosessuale nel risultato, poiché le due parti sono entrambe femminili; ma eterosessuale, ancora una volta, a livello ideale, dato che Camilla è già inserita in un contesto maschile e come attività e come amicizie ed è inoltre destinata al cambiamento di sesso. Non si verifica insomma per il personaggio destinato al cambio di sesso una scelta tra un innamorato maschile e un'innamorata femminile; ella viene messa di fronte soltanto ad amanti femminili che dopo il cambio di sesso riuscirà a soddisfare. In questo senso, il cambiamento di sesso di Blanchandine nel *Tristan de Nanteuil*, successivo al suo matrimonio con l'eroe eponimo, è un caso più unico che raro.

Da un lato avremo quindi gli aiutanti maschili della protagonista, dall'altro le sue conquiste femminili, che comportano duelli e avventure di vario genere. Recuperati scorta e danaro, Camilla e Mambriano, che ha giurato di esserle sempre fedele, arrivano a Roccaspina, dove la fanciulla si veste da uomo; presentandosi con i nomi di Amadio e Fedele, Camilla e Mambriano trovano posto nella nave di Ricciardo, che crede che il presunto Amadio sia davvero un uomo (II, 26). Oltre a contenere un trasparente significato religioso (Camilla "ama Dio"), il nome assunto dalla donna travestita si rivela quasi un anagramma di quello del padre, Amideo: così, la donna cui la troppa somiglianza con la madre riservava un matrimonio incestuoso (ovvero, nella prospettiva del cambio di sesso, un'unione veramente omosessuale

con un altro personaggio maschile), diventa simile al padre, si fa uomo ad imitazione di suo padre.

La nave di Camilla arriva all'Isola Sicura, governata dal re Alfano, la cui figlia, Babelina, è solita organizzare tornei per vedersi di nascosto con l'innamorato; anche quel giorno Babelina si apprestava a recarsi al torneo quando s'imbatte sulla spiaggia in Camilla/Amadio, di cui si innamora dimenticandosi immediatamente del fidanzato. L'amore di Babelina conferma l'attitudine maschile di Amadio e al momento stesso costituisce una prima, paradossale occasione per lei/lui per mostrare il suo valore guerriero: poiché Amadio rifiuta il suo amore, si scatena una rissa tra i suoi uomini e quelli della principessa. La volubile Babelina, infedele al proprio fidanzato, non rappresenta una scelta al/la protagonista; quando la principessa, dopo averla abbracciata, le dichiara il suo amore, Camilla/Amadio si ritrae raccontandole di essere di umili origini e sposato, e alle nuove profferte di Babelina reagisce dandole uno schiaffo. Alle grida della principessa accorrono tutte le sue guardie. Inizia così una zuffa tra gli uomini di Babelina e quelli di Amadio, che, insieme a Fedele, si difende spada in pugno (II, 50) e ferisce a morte un cavaliere di nome Ettore, mentre Fedele uccide un fratello del re Alfano. Insieme, Amadio e Fedele si sbarazzano di venti nemici, ma alla fine devono arrendersi e sono presi prigionieri. Mentre il protagonista della *Reina d'Oriente* subisce la prigionia senza contrattaccare, allorché Camilla e Fedele vengono liberati da Ricciardo, i due si armano anch'essi e partecipano alla lotta con grande valore. Se l'aiuto di Ricciardo è stato sufficiente per questa prima fase del combattimento, per poter affrontare una prova di maggiore difficoltà, Camilla deve ricorrere al soccorso celeste. Quando re Alfano giunge sul luogo dello scontro, Camilla si smarrisce, piange e prega; quindi Iddio le invia un battaglione di spiriti celesti che, apparsi nel cielo da un segno vermiglio attraversato da una croce bianca, mette in fuga le truppe del re consentendole di fuggire.

Prima di incontrare la sposa giusta, Camilla deve affrontare altre prove, che comprendono il soggiorno in un monastero, dove non solo la badessa, ma tutte le altre monache si invaghiscono di lei/lui, e il superamento di una tremenda tempesta. Come dalla passione eccessiva di Babelina, così Camilla fugge con rettitudine dalla lussuria delle monache, e per far placare la tempesta essa si flagella la schiena a sangue con una catena al punto di farsi scoppiare una vena.

Al termine di queste tribolazioni, l'eroina è matura per dare il via al motivo del cambiamento di sesso. Al contrario delle disavventure con Babelina e con le monache, l'incontro di Camilla

con la sposa predestinata è preannunciato da una serie di anticipazioni che dispongono il lettore ad accettare il futuro matrimonio tra le due donne. Dopo essere scampata alla tempesta, l'eroina arriva nella città di Grande Aquilea, governata dal re Felice, dove acquista il bellissimo palazzo d'Orfino. Mentre si diffonde la fama della sua bellezza, munificenza e cortesia, si magnificano anche le doti della principessa Cambragia, che si dice sia seconda in bellezza solo a Camilla di Valenza (cioè alla protagonista stessa), ora data per morta. Con spirito profetico, il re Felice afferma che se una delle due famose bellezze fosse stata maschio li avrebbe fatti sposare (IV, 24), come poi effettivamente avverrà. Il ruolo profetico è rivestito soprattutto dalla pazza di corte, Bacchibella, la quale predice da un lato ad Amadio che un giorno sarà signore di quella terra, e dall'altro a Cambragia che è arrivato colui che sarà suo marito. Il lettore è messo dunque in condizione di attendere favorevolmente l'unione di Cambragia e di Amadio, unione che, annunciata nel cantare IV, verrà posticipata da vari ostacoli fino all'ottavo e ultimo cantare. La dama di compagnia di Cambragia, Bianca Viola (o Viola Bianca), si innamora anch'ella di Amadio e esaspera con la sua gelosia la padrona; Cambragia interrompe le trattative matrimoniali che il padre prevede per lei con il principe Carlo d'Ungheria e ottiene di poter sposare l'uomo da lei amato, al che i nobili, invidiosi del successo del *parvenu* Amadio, organizzano un torneo perché l'oscuro rivale vi trovi la morte, ma Camilla supera indenne e vincitrice il torneo e sposa Cambragia; infine, il marchese Luigi di Brandibordo (Brandeburgo) fa nascondere il suo nano nella camera da letto della coppia per spiarli, e scoperto il vero sesso di Amadio si affretta ad avvertirne il re che ordina la prova del bagno. Ovviamente, tutti questi ostacoli non fanno altro che confermare, al pari delle anticipazioni, la predestinazione del matrimonio tra i due personaggi e a creare una progressiva aspettativa nel lettore/ascoltatore. Arrivato al momento della prima notte di nozze tra i due sposi, il poeta sente di aver tanto tenuto sulle spine il suo pubblico da doverlo rassicurare che Dio cambierà Camilla in uomo (VII, 1), creando un'altra anticipazione che smorza il tono perturbante dell'episodio.

D'altro canto, l'amore tra Camilla/Amadio e Cambragia conserva tutti gli aspetti allusivi dell'equivoco lesbico. Durante la battuta di caccia che organizza per vedere il nuovo arrivato di cui si parla tanto, Cambragia si avvicina a Camilla e la bacia, facendola precipitare nel turbamento. Quindi inizia a progettare di sposarlo; con una lampante inversione dei ruoli tradizionali, però, Cambragia immagina che nell'unione "e' sare' donna ed io sarò signore":

> Canbragia un dì penando pensoe:
> "Il padre mio darmi marito aspetta;

se a duca o conte (o re) dara saroe,
star sotto lui mi converà suggetta,
niuno albitro più che voglia aroe;
avendo costui che ‘l mio cor diletta
e’ sare’ donna ed io sarò signore
e viverò contenta a tutte l’ore”. (V, 22)

Il recupero dello stilema provenzale della donna signore (*midons*) del suo cavaliere è qui specialmente adatto: mentre con un vero uomo – un duca, un conte o un re – la nostra Cambragia si sarebbe ritrovata “a star sotto lui suggetta” (con un significato sia gerarchico-familiare sia erotico) con Amadio invece la giovane potrà esercitare il ruolo di “signore” mentre Amadio farà la “donna”, come difatti fisicamente è. Dal canto suo, pur mantenendosi pudica e riservata, Camilla non è indifferente alle profferte di Cambragia. Quando si organizza il torneo che, in modo ufficioso, deve decidere chi sarà il marito della principessa, Camilla scalpita per parteciparvi:

Camilla bella, nobile creatura,
qual detta v’ho da fortuna cacciata,
ch’è femmina (e) si regge d’uom figura,
sentendo il bando della giostra andato,
chiamò Fedele colla mente pura
e sì li disse: «La mia arme sia trovata,
d’un nuovo cimiere fami fornire
per(ò) ch’io voglio a questo torneo gire». (VI, 19)

In pratica, Camilla combatte per ottenere Cambragia quale sua sposa e vince la sua mano al torneo, secondo un modulo tradizionalmente maschile. Durante la giostra, Camilla utilizza l’armatura, l’elmo e il cavallo donatile da Cambragia e indossa, quale pegno d’amore, una manica della veste della principessa, grazie alla quale è riconosciuta da tutti come suo cavaliere.

Alla prima notte di nozze, Cambragia si mostra dapprima incredula e dispiaciuta alla notizia che il tanto desiderato sposo è una donna come lei, ma quindi mostra di saper approfittare comunque di ciò che le è offerto:

Poi il bel manto di dosso levossi
Tornossi a-lletto e no-lle parve amaro;

a sicurtà ciascuno abracciossi,
(e) cento volte insieme s'abracciaro;
(e) Canbragia di lui molto saziossi
al suo disir[e] salvo il diletto amaro
il quale a molti à già tolto la vita,
e così stando l'alba fu apparita. (VII, 33)

Ancora più che tra il re e la sposa nella *Reina d'Oriente*, tra Camilla e Cambragia nasce un sentimento amoroso nonostante il, o proprio a causa del, loro comune sesso femminile. Anzi, Cambragia, che prima aveva sperato di essere "signore" della sua "donna", in seguito al matrimonio e alla consumazione di questo amore lesbico, finisce per comportarsi esattamente come ci si aspetta da una donna che è stata vinta quale premio di una giostra: ella apostrofa sempre Camilla/Amadio con pronomi e aggettivi maschili, chiamandolo "signore" e soprattutto assegnandogli manifesti attributi virili ("o colonna di me dolcie disio", VII, 50).

Quando al re Felice viene rivelato che Camilla è una donna, Cambragia la difende raccontando al padre di essere incinta. Camilla ricambia accomiatandosi da lei con dolci parole: "Amore, / cuor del mio corpo, o fresco giglio d'orto / … o gentil fiore" (VII, 53). Il cambiamento di sesso interviene per permettere la consumazione di questo grande amore, iscrivendolo in un contesto che, invece di minacciare, permette la continuazione dell'ordine patriarcale. D'altronde Camilla non agisce in opposizione al codice sociale vigente, ma in obbedienza al mandato divino e nel rispetto dell'autorità. Allorché Felice ordina il bagno-test sessuale, Ricciardo e Fedele, sguainando le spade, sfidano gli astanti a batterli prima di farli spogliare; ma per non essere accusata di tradimento contro il re, Camilla fa cadere il brando, mostrandosi ancora una volta umile, obbediente e rispettosa. Non è la donna a chiedere la trasformazione in maschio, bensì Dio a concederla quale retribuzione per i patimenti sopportati con fede. In risposta alle sue preghiere arriva una leonessa che conduce Camilla nel bosco (luogo magico per eccellenza); mentre la donna prega affinché le venga data una morte liberatrice, l'animale rivela di essere un angelo inviato per tramutarla in maschio:

«Per lo gran mal[e] che del padre fuggisti
E per la pazienza de' tormenti
Vuole Idio padre che grazia n'acquisti
Che-ttu [che] femina se' maschio diventi.»
Poi il segnò cantando li salmisti;
allor si scosson suo membri soventi;

cantata e fatta la devozione,
Camilla bella trovassi garzone. (VIII, 17)

Travestimento, combattimenti e cambio di sesso di Camilla risultano così tutti dipendenti dall'intervento e dalla volontà di Dio, lasciando la donna non responsabile dell'accaduto, bensì predestinata all'avvenimento miracoloso dalla provvidenza divina. L'eccezionalità mostrata da Camilla sin dalla sua nascita trova infine compimento nel miracolo del suo cambio di sesso, e tutta la vicenda si presenta come un *exemplum* di devozione. Ciò non vuol dire che il poeta non inserisca in essa dei passi ironici o salaci: dopo la trasformazione in uomo Fedele e Ricciardo spingono Amadio verso la camera da letto di Cambragia salutandolo con un motteggiante "Adio, gentil pulzella" (VIII, 30) che tradisce il sollievo di vederla liberata dall'umiliante condizione femminile. Il poeta concede quindi al proprio pubblico, dopo tanti ostacoli, la soddisfazione di vedere consumare il matrimonio tra i due sposi, di modo che una vicenda di travestimento, equivoci lesbici e cambio di sesso si conclude con una celebrazione del matrimonio eterosessuale.

III. 4. La *doncella guerrera* e altri travestimenti

Il raggiungimento, la conservazione e la difesa di un'unione eterosessuale è al centro anche delle storie di travestimento che non prevedono un cambiamento di sesso. In questo caso, la donna si traveste per combattere a favore di qualcuno, e in misura variabile grazie al travestimento e/o al combattimento, ottiene un marito oppure difende il coniuge. L'accento può essere messo alternativamente sul suo travestimento e sugli stratagemmi utilizzati per conservarlo, o sul combattimento. L'una o l'altra opzione non modifica il risultato positivo dell'azione: la donna raggiunge l'obiettivo che si era prefissa e, nel farlo, ottiene l'approvazione sia degli spettatori interni all'opera, ossia gli altri personaggi e il narratore, sia degli spettatori esterni, il pubblico che segue favorevolmente le sue avventure.

Negli esempi incontrati in precedenza, la donna assume o subisce il travestimento come atto di difesa in risposta ad una minaccia personale, sia nei casi in cui avviene il cambiamento di sesso sia negli altri. Ifi viene travestita da maschio per non essere uccisa dal padre, Yde e Camilla si travestono per non doverlo sposare; la regina d'Oriente veste la figlia da maschio per non incorrere nell'ira dei suoi sudditi. Maugalie (nel *Floovant*) e Blanchandine vengono convinte a travestirsi per facilitare la loro fuga. Nelle *chansons* tardive, anche quando l'obiettivo del travestimento prevede alla lontana la liberazione del marito da cui la donna è

stata forzatamente separata, il motivo contingente che le spinge a vestirsi da uomo è la difesa personale: Aye e Alis hanno entrambe come scopo di ricongiungersi con i rispettivi mariti, ma la liberazione di questi ultimi non procede direttamente dal loro travestimento. Alis sul momento si traveste per evitare di rischiare ancora lo stupro da parte dei briganti. Vestite da uomo, queste donne sono libere di attraversare l'ostile territorio esterno maschile, privo della protezione offerta dalla clausura domestica, e sono messe in grado dall'autore di affrontare un vario numero di avventure che le convenzioni non ritengono appropriate per una donna che si presenti in quanto tale. La donna che vaga per il mondo da sola, come poi metterà in scena in maniera ironica l'Ariosto con Angelica, rischia di essere soltanto preda del desiderio maschile, oggetto e non soggetto della narrazione. Tutti i personaggi citati, in definitiva, utilizzano il travestimento per ottenere uno scopo personale, ovvero l'autore impone loro il travestimento perché esse abbiano delle avventure personali.

In un altro tipo di storie, invece, la donna assume il travestimento per uno scopo altruistico, in particolare per portare aiuto al padre o al marito in difficoltà. Non ritroviamo in tali storie una circostanza che metta direttamente in pericolo la vita di queste donne, le quali potrebbero anche non travestirsi e restare a casa loro indisturbate; il loro travestimento si orienta in prima istanza verso l'ottenimento di un risultato favorevole per gli altri (il salvataggio della vita, la liberazione dalla prigione, ecc) il quale per converso si riflette in modo positivo anche sulla donna, facendole ottenere una ricompensa, sia essa il ripristino della vita coniugale interrotta dalla catastrofe nel caso delle donne sposate o la costituzione di un nuovo nucleo coniugale con un uomo incontrato nel corso dell'avventura nel caso delle vergini. Agendo a beneficio di un rappresentante maschile della comunità anziché per un loro tornaconto personale, questi personaggi femminili risultano simili a quelli di Guibourc e di Floripes nelle *chansons de geste*. Invece di esserne minacciato, l'ordinamento patriarcale della società riceve un rafforzamento dall'azione di queste eroine pronte a sacrificare se stesse per il benessere di una figura maschile autoritaria come il padre o il marito;[88] esse svolgono un compito conservativo nel momento stesso in cui il loro intervento vittorioso fa tuttavia trasparire l'incompetenza di

[88] È quanto già notato da Sarah Kay a proposito delle *chansons de geste* in "La représentation de la féminité dans les chansons de geste", in *Charlemagne in the North*, Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991, a cura di Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby, e Graham A. Runnalls, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch 1993. pp. 223-240; riguardo al *romance* della *doncella guerrera*, François Delpech, "La «doncella guerrera»: chansons, contes, rituels", in *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIe – XVIIe siècles)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux 1983, pp. 29-68, a p. 33, scrive: "Partie pour sauver son père, la fille finit par trouver un mari; vis-à-vis de l'image gynécocratique de l'Amazone, femme sans homme ou femme dominatrice, cet encadrement patriarcale et masculin lui confère cette fois un aura féodale".

tali figure maschili, uomini che, prigionieri, scontano una giusta pena o sono troppo vecchi per poter partecipare personalmente alle avventure. Dietro il favore incontrato dai personaggi femminili si cela la sottile ambiguità secondo cui soltanto l'incapacità maschile a mantenere il livello di efficienza richiesta permette loro di entrare in scena e portare a termine con successo ciò che ai loro uomini non era riuscito. Se gli uomini avessero sempre le capacità per risolvere da sé le loro difficoltà, non si richiederebbe l'intervento delle donne; se non esistessero dei personaggi maschili disfunzionali, non esisterebbero le storie con personaggi femminili vittoriosi. Il successo femminile si basa su un preesistente insuccesso maschile, e al contempo esso è utilizzato per riportare quei personaggi maschili inefficienti ad una condizione di rinnovata accettabilità sociale, sortendo quindi paradossalmente sempre un effetto favorevole alla prosecuzione dello status quo. Non senza ambiguità: dopo essersi dimostrati incapaci, i protagonisti maschili di questo tipo di storie vengono salvati non da un altro personaggio maschile, il che avrebbe reso immediatamente più evidenti le loro carenze spingendo ad un confronto tra l'uomo perdente e quello vincente, bensì, salvando le apparenze, da una donna, personaggio inferiore all'ipotetico salvatore maschile, ma attraverso cui si stabilisce doppiamente l'inferiorità dell'uomo da esse salvato: persino una donna ha saputo essere più efficiente di lui. In ogni caso, riportando ad un grado di accettabilità sociale quei personaggi maschili che si erano mostrati inadempienti verso di essa, queste donne svolgono un servizio per la società e vengono ricompensate tramite il favore altrui e la reimmissione in una famiglia patriarcale, nuova o già esistente. Il senso di servizio sociale in alcune versioni del motivo è così evidente che la donna non ha bisogno del travestimento per portarlo avanti; coloro che la circondano, conoscendo e approvando la motivazione che la spinge a combattere, accettano che essa combatta a volto scoperto.

Il motivo della ragazza che si traveste per andare in guerra al posto del vecchio padre è di antichissima origine e di larga circolazione; secondo alcuni la sua diffusione nel corso del tardo medioevo prese avvio da una formulazione provenzale. In diverse versioni, esso è conosciuto in Europa occidentale e orientale, nell'Africa settentrionale in versioni sefardite, così come nei paesi arabi e in Cina. Tra le sue versioni più celebri risulta essere quella, a sua volta distinta in diverse varianti, elaborata nel *romancero* spagnolo, in base al quale definiremo semplicemente questo motivo come motivo della *doncella guerrera*. Riportiamo

integralmente una delle versioni del *romance*, talvolta intitolato con il nome assunto dalla protagonista travestita (*Don Martinos*, *Don Marcos*, ecc)[89]:

Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol.
«Pregonadas son las guerras de Francia con Aragón…
¿Cómo las haré yo, triste viejo, cano y pecador?»
De allí fué para su casa echando una maldición.
«¡Reventáres tú, María, por medio del corazón;
que pariste siete hijas y entre ellas ningun varón!»
La más chiquita de ellas salió con buena razón.
«No la maldigáis, mi padre, no la maldigades, non;
que yo iré a servir al Rey en hábitos de varón.
Compraráisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón;
daréisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.»
«Conoceránte en los ojos, hija, que muy bellos son.»
«Yo los bajaré a la tierra cuando pase algún varón.»
«Conoceránte en los pechos que asoman por el jubón.»
«Esconderélos, mi padre; al par de mi corazón.»
«Conoceránte en los pies, que muy menudinos son.»
«Pondréme las vuestras botas bien rellenas de algodón…
¿Cómo me he de llamar, padre, cómo me he de llamar yo?»
«Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo.»
Yera en palacio del Rey, y nadie la conoció,
sino es el hijo del Rey que della se enamoró.
«Tal caballero, mi madre, doncella me pareció.»
«¿En qué lo conocéis, hijo, en qué lo conocéis vos?»
«En poner el su sombrero y en abrochar el jubón,
y en poner de las calcetas, ¡mi Dios, cómo ella las pon!»
«Brindaréisla vos, mi hijo, para en las tiendas mercar;
si el caballero era hembra corales querrá llevar.»

---

[89] Vedi Alessandra Bonamore Graves, *Italo-Hispanic Ballad Relationships: The Common Poetic Heritage*, London, Tamesis Books 1986, pp. 57-86. In *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, a cura di Samuel G. Armistead, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, vol. II, pp. 269-275, si citano gli incipit e gli explicit di ventotto versioni ebraico-spagnole del *romance*. Per quanto le prime attestazioni spagnole e portoghesi del *romance* risalgano al XVI secolo e quelle serbe e italiane siano ancora successive, l'origine del racconto è sicuramente precedente. Le versioni piemontesi, sotto il titolo "La guerriera" sono state discusse da Costantino Nigra in *Canti popolari del Piemonte* [1881], Torino, Einaudi 1974, vol. I, pp. 334-43. Nella sua raccolta di *Fiabe italiane* (1956), Italo Calvino diede al racconto, numerato 69, il titolo di "Fanta-Ghirò, persona

El caballero es discreto y un puñal tomó en la man.
«Los ojos de Don Martinos roban el alma al mirar.»
«Brindaréisla vos, mi hijo, al par de vos acostar;
si el caballero era hembra, tal convite non quedrá.»
El caballero es discreto y echóse sin desnudar.
«Los ojos de Don Martinos roban el alma al mirar.»
«Brindaréisla vos, mi hijo, a ir con vos a la mar.
Si el caballero era hembra, él se habrá de acobardar.»
El caballero es discreto, luego empezara a llorar.
«¿Tú que tienes, Don Martinos, que te pones a llorar?»
«Que se me ha muerto mi padre, y mi madre en eso va:
si me dieran la licencia fuérala yo a visitar.»
«Esa licencia, Martinos, de tuyo la tienes ya.»
Ensilla un caballo blanco, y en él luego vé a montar.
Por una vegas arriba corre como un gavilán,
por otras vegas abajo corre sin le divisar.
«Adiós, adiós, el buen Rey, y su palació real;
que siete años le serví doncella de Portugal,
y otros siete le sirviera si non fuese al desnudar.»
Oyólo el hijo del Rey de altas torres donde está:
reventó siete caballos para poderla alcanzar.
Allegando ella a su casa, todos la van abrazar.
Pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar.
«Deja la rueca, Martinos, non te pongas a filar;
que si de la guerra vienes, a la guerra has de tornar.
Ya están aquí tus amores, los que te quieren llevar.»[90]

L'articolazione del *romance* procede per brevi blocchi narrativi, dominati dal dialogo piuttosto che dalla diegesi: 1) scoppia una guerra e un uomo anziano si lamenta perché non può rispondere alla chiamata alle armi; 2) la sua figlia minore (di tre o sette sorelle) si offre al suo posto; 3) il vecchio presenta tutti gli ostacoli alla credibilità del travestimento, ribattuti uno per uno dalla figlia; 4) la ragazza parte e arriva a destinazione; 5) il principe (o il suo comandante) capisce che è una donna e si innamora di lei; 6) il principe si fa aiutare dalla

---

bella". Cfr. anche la fiaba n. 124, "La prima spada e l'ultima scopa", in cui due padri si sfidano l'un l'altro per interposta persona attraverso i loro figli, rispettivamente un maschio e una femmina.

[90] Il *romance de la doncella guerrera* si cita dal *Romancero* a cura di Michelle Débax, Madrid, Alhambra, 1982.

madre, la quale propone vari test per far scoprire il sesso della ragazza; ella li supera tutti; 7) arrivati a un test irrisolvibile, la ragazza scappa con una scusa e torna a casa; 8) il principe la segue fino a casa. In alcune versioni della storia si lascia intendere con chiarezza che il principe e la ragazza si sposeranno, in altre invece non si fa cenno ad un possibile matrimonio e il punto 8 sparisce.

Le due sequenze più elaborate sono la terza e la sesta, in cui si stabiliscono le modalità del travestimento e se ne verifica la perfetta riuscita tramite una serie di prove, tutte superate brillantemente. L'attenzione concentrata sul travestimento lascia totalmente da parte, fino a non menzionarla affatto, la partecipazione della donna ad azioni belliche. Anche se va ostensivamente alla guerra, la ragazza di fatto non combatte; anche se sta per mandarla alla guerra, il padre non si rassicura del fatto che la figlia sappia combattere o meno, ma soltanto che riesca a conservare il travestimento senza farsi scoprire. La realtà della guerra e i suoi potenziali riscontri drammatici, il ferimento, la morte, non sono presi in considerazione a favore invece della riuscita della *performance* maschile. Nelle condizioni stabilite all'inizio del racconto, non è affatto previsto che la donna trovi la morte nel combattimento o che combatta davvero; al contrario, si lascia presumere fin dal primo momento che la conclusione sia lieta e incruenta, posto che neppure dalla conservazione o meno del travestimento dipende la vita della donna. Il tutto si configura, in pratica, come "un jeu érotique ou prénuptial" che "développ[e] le symbolisme de la séparation et de l'occultation prénuptiale et des épreuves dilatoires auxquelles se soumettent mutuellement les futurs partenaires d'une union exogamique"[91]. Con l'introduzione del futuro sposo scompare dalla scena colui che aveva causato l'allontanamento della ragazza da casa, il padre, ovvero avviene un passaggio della ragazza dalla casa del padre a quella del futuro sposo. Anche le motivazioni che richiedono l'assoluta partecipazione del vecchio – e, in sostituzione, della figlia – alla guerra risultano confuse: non si parla di una minaccia a morte per le famiglie che non avessero risposto alla chiamata alle armi, non si fa cenno di una stigmatizzazione sociale per coloro che non avevano figli maschi da mandare, nessuno mette personalmente in pericolo il vecchio se inadempiente. Ora, nella formulazione ellittica dei *romances*, è d'abitudine lasciare implicite una serie di fattori deducibili dal contesto, è quindi facilmente intuibile che una serie di minacce penderebbero sulla testa del padre se questi non avesse partecipato al conflitto; ma la loro assenza è una significativa conferma del carattere epitalamico e non drammatico dell'episodio. Una volta arrivata a casa del futuro sposo, la ragazza tiene testa alla futura

suocera e riesce a farsi riaccompagnare dall'innamorato in casa propria, realizzando così prima il tradizionale passaggio della sposa dall'abitazione dei genitori a quella del fidanzato, poi il movimento inverso, con il trasferimento invece dello sposo a casa dei genitori della sposa.[92] Rendendolo suocero del principe, la protagonista innalza lo status sociale del padre e quindi non solo ottempera la promessa iniziale di tenere alto il suo onore sostituendosi a lui nella guerra, ma fa ancora di più; portando il principe da lui, ella proclama che l'autorità del padre supera quella del futuro marito. Invece di andare alla guerra, la ragazza è andata a caccia di un marito, un altro tipo di guerra da combattere con armi appropriate. La serie di prove a cui viene sottoposta, infatti, oltre che a confermare la sua astuzia e la sua accortezza, valgono anche come procrastinazioni con cui si misura il persistente interesse dell'uomo nei suoi confronti. Invece di essere scoraggiato dai ripetuti fallimenti, l'innamorato persiste finquando non ottiene, in premio per la propria perseveranza, la mano della ragazza che, ritornata a casa, ha lasciato il travestimento e ha ripreso in mano il fuso. Le prove servono anche a sancire il progressivo avvicinamento tra i futuri sposi: "L'écart fictif du travesti autorise en fait la mise en place d'une série graduée de rites d'agrégation. La doncella est amenée successivement à manger, à dormir, puis à se baigner en compagnie de son futur partenaire, étapes d'une communion de plus en plus intime où sont levées progressivement les principales barrières intersexuelles"[93].

Nelle versioni in cui la ragazza ritorna dai genitori senza essere seguita dall'innamorato, si celebrano gli accorgimenti con cui ella ha saputo conservare la verginità nel corso delle prove a cui è stata sottoposta, e si esalta la virtù della castità che è il necessario contraltare cristiano al matrimonio eterosessuale. Inoltre, entrambe le versioni conservano un carattere da *beffa*, per cui la saggezza popolare della ragazza supera quella del principe e della regina madre, concedendo al pubblico un momento di rivalsa sociale. Dovendo trovare una risposta ai dubbi sollevati dal padre, la ragazza escogita delle soluzioni che si dimostrano valide anche a corte con il principe e sua madre. Alla fine, sia la ragazza che suo padre si mostrano più furbi degli aristocratici.

Oltre a garantire il riconoscimento sociale del padre, la protagonista assicura anche la rivalutazione della madre, che il padre all'inizio del *romance* aveva maledetto perché gli

---

[91] François Delpech, *art. cit.*, pp. 32-33.
[92] Cfr. *Ivi*, p. 33: "l'héroïne impose finalement à son amoureux une règle de mariage matrilinéare et matrilocale".
[93] *Ivi*, p. 48.

aveva dato soltanto figlie femmine[94]. In primo luogo la ragazza difende verbalmente la madre, chiedendo al padre di smettere di maledirla; quindi, con le sue azioni, dimostra che anche una figlia femmina può essere utile al padre, per esempio, come in questo caso, facendogli avere come genero il miglior partito del regno. Infine, quanto ritorna a casa, la ragazza si fa dare dalla madre la conocchia, affermando l'eguale valore tra ciò che ha fatto fuori di casa e quello che vi farà al suo interno; di fatto, la caccia al marito e lo svolgimento dei lavori domestici sono due equivalenti compiti femminili, di cui però si rivendica qui la validità.

Nel cantare di *Madonna Leonessa*, firmato, come quello della *Reina d'Oriente*, da Antonio Pucci, i due momenti del combattimento e del travestimento sono staccati l'uno dall'altro e non coincidono. All'inizio del cantare, si definisce lo svolgimento di mansioni maschili come abituale per la protagonista, la quale, detta moglie del Capitano e madre di Azzolino da Romano, usa normalmente combattere e governare in assenza del marito senza ricorrere a travestimenti di sorta:

> Ell'era sopr'ogn'altra savia e bella,
> e sempre avea seimilia cavalieri,
> con i quali prendea città e castella
> o per battaglia o per falsi mestieri;
> e non montava cavaliere in sella
> che non temesse de' suo' colpi fieri:
> e, se d'amor d'alcuno era richiesta,
> di botto gli facea tagliar la testa. (2)[95]

Nel seguito della vicenda si verifica una scissione: mentre la funzione di vice del marito, ovvero di protettrice del feudo, è esercitata a capo scoperto, quando si presenterà l'esigenza di salvare il marito da una punizione (meritata), madonna Leonessa adotterà un travestimento da uomo. Se nella *Reina d'Oriente* il travestimento di Galatea mette in luce la sua negatività di fronte alla positività della regina, in questa situazione il travestimento di madonna Leonessa evidenzia la negatività, non sua, ma del marito, il quale, colpevole, non può essere difeso a viso aperto. In una delle sue assenze dal feudo difeso dalla moglie, il Capitano era andato a trovare il re di Francia, suo amico, e durante una battuta di caccia aveva cercato di sedurre la

---

[94] *Ivi*, p. 32: "L'aide au père est doublée d'une réhabilitation de la mère [...]. Il s'agit de prouver que la femme aussi fait partie intégrante de l'ordre féodal, qu'elle a un rôle important et actif à jouer dans le maintient et la promotion des valeurs du lignage".

regina, che credeva di aver conquistato; ma, in un ribaltamento del tradizionale motivo della regina calunniatrice, la casta regina di Francia aveva denunciato a ragione il Capitano, che viene rinchiuso in prigione e condannato al taglio della lingua. Davanti alla castità di Leonessa (che, come si evince dall'ottava prima citata, fa uccidere chi osa importunarla) e della regina di Francia, salta all'occhio l'atteggiamento fedifrago del Capitano, il quale non cerca e non dà alcuna giustificazione o scusa per il suo comportamento. In base al doppio standard[96], tuttavia, il marito traditore viene infine perdonato e salvato proprio dalla moglie che aveva trascurato, non senza, però, passare per una fase di espiazione. Dalla prigione il Capitano scrive alla moglie chiedendo soccorso; alle preghiere di Leonessa compare il solito consigliere soprannaturale, un angelo che le suggerisce di travestirsi da uomo e di farsi passare per re Salomone:

> Così adorando, si fue addormentata,
> e dal cielo le venne in visione
> un angiol, che le die' questa ambasciata:
> «Se vuoi cavar tuo sposo di prigione,
> com'uom ti vesti, bene accompagnata,
> va' dimostrando d'esser Salamone
> venuto al mondo a rinovar le leggi:
> contrasto non truovi; i tristi correggi.» (15)

Il travestimento conduce quindi in una direzione diversa da quelle finora esaminate: esso non serve per esercitare una funzione guerriera bensì un ruolo da giudice dotato di straordinaria e proverbiale sapienza. Arrivata alla corte di Francia, Leonessa-Salomone ottiene il rilascio del condannato quando le guardie si dichiarano incapaci di tagliargli soltanto due libbre di carne come da lei richiesto, secondo un motivo che poi troveremo adoperato contro lo Shylock shakespeariano. Inoltre, con il travestimento da giudice biblico ha inizio il tema principale del cantare, che non è tanto quello del salvataggio del marito, quanto quello della satira anticlericale. Nel viaggio di ritorno dalla Francia, Leonessa, scortata da mille preti, cento savi e mille cavalieri i quali trasportano trecento libri, raccoglie dappertutto l'omaggio dei preti, che le offrono le loro ricchezze in cambio di consigli, provocando la derisione del narratore che denuncia il loro attaccamento ai beni materiali e la loro ipocrisia. Il viaggio serve anche

---

[95] Si cita da Antonio Pucci, *Madonna Leonessa*, in *Fiore di leggende: Cantari antichi, serie I. Cantari leggendari*, a cura di Ezio Levi, Bari, Laterza, 1914.
[96] Su cui vedi Keith Thomas, "The Double Standard", *Journal of the History of Ideas* 20, 1959, pp. 195-216.

come periodo di prova per il Capitano, che segue la moglie quale suo procuratore, senza essere a conoscenza della sua vera identità e credendola appunto Salomone. Soltanto una volta tornati in Lombardia Leonessa si fa riconoscere dal marito e il narratore annuncia la prosecuzione lieta del suo matrimonio.

Madonna Leonessa, che combatte a viso aperto per difendere il feudo, si traveste invece per andare a salvare il marito. Come anticipato, in altri cantari la necessità del travestimento viene a cadere, quando l'autore, sapendo di poter contare sull'appoggio del pubblico, sposa tanto la causa della donna combattente per necessità da mostrarla quale trasparente vendicatrice dei torti e riparatrice della giustizia. Nel cantare di *Madonna Elena*, che recupera la genealogia del ciclo di Narbona, la protagonista, calunniata a torto, combatte in primo luogo per salvare il marito condannato a morte, in secondo luogo per difendere il proprio onore. Figlia di Arnaldo (Hernaut) di Gironda e nipote di Amerigo (Aymeri) di Narbona, Elena viene fatta sposare con Ruggieri di Montpellier, da cui ha due figli, Arnaldo e Girondino. Anche il fellone Guarnieri si innamora di lei, e un giorno, davanti a Carlo Magno, in un *vanto* collettivo dei cavalieri, dopo che Ruggieri vanta la bellezza della moglie, egli dichiara di averla posseduta. Ruggieri vorrebbe sfidarlo, ma Guarnieri ottiene il permesso di andare in Gironda a prendere le prove del tradimento. Arrivato sotto il castello di Elena, riesce ad ottenere dalla sua cameriera un velo e un anello e torna con gli oggetti a Parigi[97]. In base alle prove, Ruggieri viene condannato a morte, ma anche a lui viene accordato un ultimo viaggio in Gironda; arrivato al suo castello egli uccide tutti, servi e cavalieri, e persino i suoi stessi figlioletti. Quindi getta Elena nel fiume e, pensando che sia annegata, fa ritorno a Parigi dove attende l'esecuzione della sentenza.

È soltanto in conseguenza della condanna a morte del marito, e non già in seguito alla calunnia mossa al suo onore, che Elena assume una parte attiva alla vicenda e prende posizione contro il calunniatore. Dall'onore della moglie dipende la vita del marito, e solo quando quest'ultima viene messa in pericolo la donna si muove a un gesto che, insieme, difenderà e il suo onore e la vita del marito, ovvero, salvando la vita del marito, proverà che il suo onore è intatto. La difesa di questi due elementi così interdipendenti, l'onore e la vita, tanto legati nell'immaginario dell'epoca da costituire di fatto un tutt'uno, viene svolta in piena

[97] Cfr. la novella boccacciana della moglie di Bernabò il genovese (*Decameron* II, 9), poi riscritto da Christine de Pizan nella *Cité des Dames* (II, lii). Sul cosiddetto "ciclo della scommessa" (*cycle de la gageure*) vedi Maria Bendinelli Predelli, "La donna guerriera nell'immaginario italiano del tardo Medioevo", *Italian Culture*, 1994, n. 12, pp. 13-31.

trasparenza, senza ricorrere al travestimento, ma anzi lasciando che tutti siano consapevoli della sua vera identità. Scampata al tentativo di annegamento, Elena chiama in suo aiuto il padre e va a Parigi, dove sfida il falso Guarnieri a duello. Al personaggio femminile viene data anche la possibilità di scegliere di non combattere personalmente, possibilità proposta perché venga rifiutata: molti cavalieri si offrono di combattere al suo posto quali suoi campioni, ma l'occasione di ottenere la vendetta non può essere ceduta dalla donna ad altri. Elena rifiuta l'offerta dei cavalieri e si dispone, sicura delle sue ragioni, alla sfida:

> Conti, baroni ed altri cavalieri,
> molti donzelli si corsero ad armare:
> «Per vostro amore e di messer Ruggieri
> questa battaglia ci lassate fare!»
> Elena disse: «E' v'inganna il pensieri:
> colle mie man mi credo vendicare,
> ad onta di Ruggier, cor saracino,
> che mi ha morto Arnaldo e Girondino.»
> Elena prende l'arme e 'l gonfalone,
> in su la piazza ne va arditamente,
> e ben cavalca a guisa di barone,
> su 'n un destrier fortissimo e corrente.
> Trovò Guarnieri, e disseli: «Fellone!
> Or ti difendi, ladro frodolente!»
> Guarnier li disse: «Elèna, se vi piace,
> di questa guerra pigliàn triegua o pace.» (56-57)[98]

Al contrario del *romance* della *doncella guerrera* e del cantare di Madonna Leonessa, che cita i combattimenti soltanto in un'ottava iniziale, il cantare di Madonna Elena soggiorna per ben cinque ottave (58-62) sui particolari del duello che oppone la protagonista al suo calunniatore. Rivestita la posizione del campionessa della giustizia, Elena si ritrova automaticamente in possesso delle conoscenze tecniche necessarie per contrastare il suo avversario: al primo scontro ella abbatte Guarnieri dal cavallo, col secondo colpo, dopo che l'uomo le ha ucciso il cavallo in un ennesimo atto di fellonia, Elena gli trancia armatura, scudo e un braccio; allora Guarnieri confessa il suo tradimento e viene decapitato. La cameriera mentitrice viene presa e bruciata sul rogo.

L'elemento di maggiore disturbo, l'uccisione dei figli da parte di Ruggieri, viene ricomposto nella chiusa nell'ottica di una rinnovata continuità familiare. Ancora più generosa di madonna Leonessa che aveva evitato una giusta pena al marito fraudolento, Elena salva la vita al marito che in base ad un'accusa falsa aveva attentato alla vita dei suoi figli e alla sua. La colpa dell'uomo non è tenuta nascosta dal testo: al termine del duello tra Elena e Guarnieri, Ruggieri vorrebbe buttarsi a mare, per uccidersi imitando il modo con cui aveva tentato di uccidere la moglie. Si prospetta anche la possibilità che il colpevole, ripristinato l'onore della donna, venga punito: un'autorevole voce maschile, quella di Arnaldo di Gironda, padre di Elena, interviene per proporre la morte di Ruggieri; ma Elena, invece, lo perdona e sono celebrate nuove nozze, da cui si spera nascano eredi meno sfortunati. L'umiltà della donna porta alla ricomposizione della vita familiare.

III. 5. Il motivo di Brunilde, il *Milione* di Marco Polo e il motivo dell'elmo

Dopo aver delineato alcuni caratteri di base del motivo del travestimento, passiamo ad esaminare un altro dei motivi che ricorrono con maggiore frequenza nei testi tardo medievali, il combattimento tra i due futuri sposi, considerando che la sua ricorrenza precede di gran lunga il medioevo fino a costituire, ancora più del travestimento, un elemento essenziale delle storie di donne guerriere. Il combattimento tra una donna e un uomo prevede in un gran numero di casi un carattere erotico, a volte più evidente, altre volte diminuito, represso o censurato. L'aspetto erotico è tanto più presente nel caso in cui la donna appartenga al gruppo dei nemici e l'uomo a quello della comunità con cui il narratore condivide la sua prospettiva; nel caso contrario, di una donna che faccia parte dei "nostri" in duello contro un avversario esterno, le possibilità che intercorrano delle valenze erotiche nel combattimento sono più scarse. Nei casi che abbiamo analizzato in questo capitolo, i destinatari dell'interesse sentimentale della protagonista femminile sono tutti esterni alle circostanze per cui ella esercita il mestiere delle armi, in presenza o meno del cambio di sesso: Camilla, Elena, e le altre combattono non contro il marito (né tanto meno contro la futura moglie) bensì contro nemici di provata negatività da cui i mariti sono ben distinti. Nelle *chansons de geste* le spose o le future spose dei protagonisti cristiani lottano contro i nemici saraceni. In altri casi, invece,

---

[98] Si cita da *Madonna Elena*, in *Fiore di leggende: Cantari antichi, serie I. Cantari leggendari*, a cura di Ezio Levi, Bari, Laterza, 1914.

il ruolo di avversario e di futuro sposo coincide, soprattutto se la donna è straniera e l'uomo appartiene al gruppo autoctono.

Il carattere erotico di un duello tra una donna e un uomo non ci giunge come una situazione nuova. Già il duello tra Achille e Pentesilea è rivestito di un profondo significato erotico, reso più evidente e drammatico dalla commistione tra la morte della donna e il sorgere dell'amore dell'uomo per lei. Altri scontri tra eroi e Amazzoni portano al matrimonio tra i due contendenti, qual è specialmente il caso di Teseo e Ippolita/Antiope, ma raramente nei testi antichi è descritto esplicitamente un duello tra l'eroe ateniese e la regina delle Amazzoni[99]. Diversa accezione, sebbene condividano un medesimo nucleo, hanno invece i miti e le storie in cui il duello funge da vera e propria introduzione al matrimonio, ovvero da prova nuziale. Nelle descrizioni etnografiche delle Amazzoni, tra i loro costumi matrimoniali, si ricorda sovente che esse non potevano congiungersi con un uomo prima di aver dimostrato di saper uccidere un certo numero di nemici. Ma ci è ormai noto che i racconti delle Amazzoni mettono in scena un mondo alla rovescia, i cui i costumi sessuali replicano all'inverso quelli della società considerata normale. In un folto numero di miti e leggende antiche, è l'uomo a doversi conquistare la mano della moglie in uno scontro faccia a faccia, dimostrandosi più forte di lei nella lotta, nella corsa o in una serie di altre prove. Simili test nuziali sono presenti in diverse culture e in diverse modalità. Essi provano la superiorità dell'uomo sulla donna e convalidano il suo diritto a sposarla, e al contempo postulano l'inferiorità della donna sconfitta e sanciscono la dovuta obbedienza della donna all'uomo che ha saputo sconfiggerla. In pratica, da questi scontri si dimostra che gli uomini sono uomini (superiori in forza, astuzia, intelligenza ecc), e le donne sono donne (inferiori nei campi sopra menzionati), rendendo possibile l'unione eterosessuale tra i due poli di cui si sono riconosciute le diverse caratteristiche.

La condizione di base per il test si mantiene anche in una specifica variante: la donna ottiene dal proprio padre il permesso per sposare non un uomo impostole dal genitore, bensì colui che saprà superarla in una certa prova (in questo caso nella corsa). Attraverso tale richiesta, la futura sposa chiede di sua spontanea volontà l'autorizzazione a sposare un uomo più forte (veloce, furbo, ecc) di lei, quindi in definitiva non fa che appoggiare la visione patriarcale della società. Coloro che non sanno dimostrarsi più forti della donna vanno incontro ad una

---

[99] Descritto invece da Christine de Pizan nella *Cité des Dames* (I, xviii) e da Lope de Vega in *Las mujeres sin hombres*.

punizione, che può essere fisica (la morte, la mutilazione) oppure finanziaria (il pagamento di una data somma di denaro, la consegna di una merce). La morale della storia insegna quindi agli uomini ad essere sempre superiori alle donne, se non vogliono incorrere in una situazione sfavorevole; d'altronde, come abbiamo visto, se gli uomini non sanno mostrarsi all'altezza del proprio nome, essi lasciano libera la strada alla trasgressione femminile. Il sottofondo negativo del test nuziale, la non sopita incertezza riguardo ad una corretta distribuzione dei ruoli sessuali, riemerge nelle conclusioni di queste vicende: la minaccia di morte che costituisce la premessa del duello trova poi spesso corrispondenza in un finale tragico per entrambi gli sposi. Nonostante il matrimonio, dunque, il senso di minaccia femminile sull'uomo resta insopprimibile e rischia di trascinare alla rovina la donna stessa. Se al contrario la condizione di partecipazione alla prova prevedeva non la morte bensì un pagamento in denaro, aumentano le possibilità che la vicenda abbia una conclusione lieta o addirittura comica, in cui però il lieto fine si ottiene a patto che il matrimonio non venga celebrato. In alcune versioni della storia si mette per l'appunto in scena la sconfitta dell'uomo e si lascia che a superare la prova sia la donna: saranno allora uomini indegni coloro che risulteranno sconfitti, mentre si celebrerà la rettitudine dell'*ethos* della donna. In definitiva, a fronte di un test nuziale con esito favorevole all'uomo, celebrazione del matrimonio e conclusione tragica, troviamo un test con vittoria della donna, non celebrazione del matrimonio e finale lieto. Le varianti dipendono dal contesto dell'opera, dal tipo di cultura che la produce, dal momento in cui viene prodotta.

Il mito di Atalanta costituisce una delle versioni greche più note del motivo del test del pretendente con la futura sposa. Atalanta ottiene dal padre l'autorizzazione a sposare soltanto chi sappia batterla nella corsa; la sua velocità le permette di battere una serie di pretendenti inadeguati, ma il furbo Ippomene si procura tre mele d'oro che getta a intervalli regolari nella pista di Atalanta; attardandosi a prendere i pomi, spinta da curiosità femminile, la donna giunge al traguardo dopo Ippomene e deve acconsentire a sposarlo. La furbizia consente a Ippomene la vittoria, ma nel seguito del mito i due sposi saranno puniti poiché hanno osato avere rapporti sessuali in un bosco sacro agli dei e trasformati in una coppia di leoni.[100]

Accanto ad Atalanta, tra le più famose donne vinte in una gara matrimoniale figura Brunilde, per cui l'intero motivo è generalmente definito "motivo di Brunilde" o meglio, in tedesco, *Brunhild-motif*, termine con cui lo identificheremo nel corso del presente studio. Mentre

---

[100] Su Atalanta vedi Károly Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Garzanti 1985, vol. 2, pp. 120-8.

nell'*Edda* la valchiria Brunilde aveva chiesto al padre Odino di farle sposare solo l'uomo che non conosceva la paura, colui che avrebbe coraggiosamente superato la barriera di fuoco dietro cui giaceva nel suo sonno magico, nel *Nibelungenlied* Brunilde, regina d'Islanda, richiede ai suoi pretendenti di vincerla in tre gare di forza, consistenti nel lancio di un'asta, di una pietra e nel salto.

> Regnava una regina in terra d'oltremare,
> pari alla quale non si sapeva alcun'altra.
> Immensamente bella, di forza smisurata,
> l'asta gettava a gara coi guerrieri, ed era pegno il suo amore.
> Scagliava la pietra lontano e la raggiungeva d'un balzo.
> Chi voleva il suo amore doveva senza fallire
> Sconfiggere in tre gare la nobilissima donna.
> Se in una d'esse falliva pagava con la testa. (326-327)[101]

Sigfrido si presenta a nome di Gunther e la batte coperto da un mantello che rende invisibili. Brunilde, costretta a sposare Gunther, resta però innamorata di Sigfrido, circostanza da cui avranno origine le successive tragedie della saga e che porteranno alla morte dell'eroe[102].

Avendo condannato a morte gli sfidanti che non riuscivano a superare la prova, Atalanta e Brunilde vanno incontro ad un destino di morte. In uno dei testi più fortunati dell'intero medioevo volgare, il *Milione* (o *Devisement dou monde* nell'originale francese), libro di viaggio che ebbe vastissima risonanza nell'intera Europa, Marco Polo riporta una versione del motivo che prevede la sopravvivenza sia della donna che dell'uomo che la sfida senza che venga celebrato un matrimonio, dal momento che la donna è risultata vincitrice della prova.

> Turchia si ha un re c'ha nome Caidu, lo quale è nipote del Gran Cane, che fu figliolo d'uno suo fratello cugino. [...] Or sappiate che questo re Caidu avea una sua figliuola, la quale era chiamata in tarteresco Aigiarne. Cioè viene a dire in latino «lucente luna». Questa donzella era sì forte che non si trovava persona che vincere la potesse di veruna pruova. Lo re suo padre sì la volle maritare: quella disse che mai non si mariterebbe, s'ella non trovasse un gentile uomo che la vincesse di forza o d'altra pruova. Lo re sì le

---

[101] *I Nibelunghi*, a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi 1972[2].

[102] Non osiamo addentrarci nella discussione delle immense problematiche filologiche, testuali e interpretative dell'opera tedesca, che esula dai confini linguistici e geografici di questo studio. Nelle varie versioni e fasi del testo il nome di Brunilde, che abbiamo qui riportato semplicemente nella sua comune forma italiana, oscilla tra Brunichild, Brünhild, Brynhild, Prünhilt; il suo ruolo e quello di Crimilde (Grimhild, Kriemhilt, ecc) sono oggetto di notevoli scambi e interferenze.

avea largito ch'ella si potesse maritare a sua volontà. Quando la donzella ebbe questo da' re, sì ne fu molto allegra; e allora mandò per tutte le contrade, che se alcun gentile uomo fosse che si volesse provare colla figliuola del re Caidu, si andasse a sua corte, sappiendo che, qual fosse quegli che la vincesse, ella il torrebbe per suo marito. Quando la novella fu saputa, per ogni parte eccoti venire molti gentili uomeni alla corte de' re. Or fu ordinata la pruova in questo modo. Nella mastra sala del palagio si era lo re e la reina con molti cavalieri e con molte donne e donzelle: ed ecco venire la donzella tutta sola, vestita d'una cotta di zendado molta acconcia. [La donzella era molto bella e ben fatta di tutte bellezze]. Or conveniva che si levasse il donzello, che si voleva provare co' lei, a questi patti com'io vi dirò: che, se 'l donzello vincesse la donzella, ella lo doveva prendere per suo marito, ed egli dovea avere lei per sua moglie; e se cosa fosse che la donzella vincesse l'uomo, si conveniva che l'uomo desse a lei cento cavalli. E in questo modo avea la donzella guadagnati ben diecimilia cavagli. E sappiate che questo non era maraviglia, ché questa donzella era sì ben fatta e sì informata, ch'ella pareva pure una gigantessa. Eravi venuto un donzello, lo quale era figliuolo de' re di Pumar per provarsi con questa donzella; e menò seco molta bella e nobile compagnia, e si menò mille cavagli per mettere alla pruova: ma il cuore li stava molto franco di vincere, e di ciò gli pareva essere troppo ben sicuro. E questo fu nel MCCLXXX anni. Quando i' re Caidu vidde venire questo donzello, sì ne fu molto allegro, e molto desiderava nel suo cuore la vincesse, percioch'egli era bel giovane e figliuolo di un gran re: e allora sì fece pregare la figliuola che si lasciasse vincere a costui. Ed ella sì rispuose: «Sappiate, padre, che per veruna cosa del mondo mai non farei altro che dritto e ragione». Or eccoti la donzella entrata nella sala alla pruova: tutta la gente che stava a vedere pregavano che desse a perdere alla donzella, accioché così bella coppia fossoro accompagnati insieme. E sappiate che questo donzello era forte e prode, e non trovava uomo che 'l vincesse, né che si potesse co' lui in ogni pruova. Or vennero insieme il donzello e la donzella alle braccia, e feciono una molto bella incominciata: ma poco durò, ché convenne pure che il donzello perdesse la pruova. Allora si levò in sulla sala il maggior duolo del mondo, perché il donzello avea così perduto, ch'era uno di piue belli uomeni che si fosse ancora venuto o che mai fosse veduto. E allotta ebbe la donzella questi mille cavalli, e 'l donzello si partio, ed andossene in sua contrada molto vergognoso. E voglio che voi sappiate che lo re Caidu menò questa sua figliuola in più battaglie: e quando ella era alla battaglia, ella si gittava tra' nemici sì fieramente, che non era un cavaliere sìe ardito né sì forte ch'ella nol prendesse per forza e menavalo via; e faceva molte prodezze d'arme.[103]

---

[103] *Il Libro di Marco Polo detto Milione, nella versione trecentesca dell'Ottimo*, a cura di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi 1974, cap. CLXXVI, pp. 211-213.

Aigiarne (Aigiaruc nella redazione in franco-veneto) pretende dagli sfidanti una ricompensa economica, rappresentata in questo caso dal branco di cento cavalli, mettendo a repentaglio soltanto le ricchezze dei suoi avversari e non la loro vita: in tal modo il testo assicura la sopravvivenza sua e degli sfidanti. Al contempo, una serie di elementi narrativi preannuncia al lettore che la storia non si concluderà con il matrimonio: innanzitutto, sebbene alcune aggiunte sottolineino la bellezza della donna, le descrizioni si soffermano per lo più sulla sua forza e robustezza fisica, fino a concludere "ch'ella pareva pure una gigantessa"; e le gigantesse non sono creature desiderabili come coniugi. Ma ancora più importante della motivazione per così dire etnica è una ragione etica: fedele e ligia ai patti stabiliti all'inizio, Aigiarne non accetta di mettere in atto il trucco suggerito dal padre, ovvero di lasciarsi vincere dal principe di Pumar; arrendersi avrebbe significato non solo trasgredire gli accordi, ma soprattutto sottomettersi ad un uomo inferiore a lei in quanto a forza, ovverosia sancire l'accettabilità sociale di un uomo fisicamente inferiore ad una donna, ricompensandolo con il matrimonio invece che punendolo con il pagamento dei cavalli. Tuttavia, il favore accordato a entrambi i contendenti da parte del narratore fa sì che la vicenda abbia una conclusione neutra: il principe di Pumar, che raccoglie i consensi degli astanti e del re Caidu, lascia il racconto "molto vergognoso" ma sano e salvo; Aigiarne continua indisturbata a combattere, non solo in tornei nuziali, ma anche in guerra, senza che venga fatta menzione della sua morte.

La vergogna del principe di Pumar intercorre soltanto quando egli si vede sconfitto da una donna, privato di mille cavalli e costretto alla ritirata; è un sentimento che sarebbe occorso anche ricevendo una sconfitta da parte di un avversario maschile, ma che risulta accresciuto dal sesso femminile della vincitrice. Pur essendo considerato normale che lo sconfitto provi vergogna, il testo provvede a giustificarlo: "non era maraviglia" che egli perdesse, posto che altri cento guerrieri prima di lui avevano fallito nella stessa impresa contro una donna che appare evidentemente invincibile. Quello che invece non si prende in esame in queste prove nuziali è la vergogna che l'uomo prova nel momento in cui sa di stare per affrontare una donna; nei casi in cui essa è presente, la vergogna è posteriore all'esito del duello, non è connaturata al duello in quanto tale. Manca in questi testi, e non potrebbe essere altrimenti, un senso di ritrosia cortese che impedisca agli uomini di andare a combattere contro delle donne, ritenendo del tutto inappropriato che si utilizzino le armi contro di loro o più modestamente adducendo come causa il timore di ferirle e di offenderle. Questi personaggi maschili sono

consapevoli di stare per duellare contro una donna e portano a termine il combattimento, quale che ne sia il risultato, conservando la convinzione iniziale che li ha mossi ad affrontare la prova. Dalla riconosciuta identità della donna di cui si mette in palio la mano, procede l'incompatibilità e l'assoluta non necessità del travestimento femminile nel corso di tali duelli. Sarà semmai l'uomo ad essere travestito, conquistando la donna con l'inganno, per un altro come Sigfrido o per se stesso come Ippomene.

Il travestimento femminile, invece, andrà di pari passo con un'altra accezione di vergogna maschile, quella che abbiamo appena definito cortese, in una serie di storie in cui egualmente ritroviamo un duello a scopo matrimoniale o quantomeno un duello che coinvolga un uomo e una donna già innamorati o destinati ad innamorarsi. Il presupposto per tali duelli è che, invece che contro un nemico di scarsa importanza, nominato o innominato, oppure contro un nemico riprovevole a livello fisico e morale (deforme, malvagio, cattivo, gigante ecc), la donna combatta – travestita – contro un avversario degno e accettabile dal punto di vista fisico e morale, contro un personaggio di cui l'autore segua con partecipazione le avventure. L'uomo non sa di stare per affrontare una donna, mentre quest'ultima è spesso a conoscenza dell'identità dell'altro e anzi l'ha volontariamente ricercato quale avversario. In questo caso, la rivelazione della femminilità della donna avverrà nel corso dello stesso duello e produrrà una vergogna cortese nell'uomo che scopre improvvisamente di trovarsi di fronte ad un guerriero di sesso femminile. Un meccanismo di rivelazione dell'identità generica, che conserva l'eco dei test sessuali affrontati dalla *doncella guerrera*, interviene durante il combattimento provocandone l'interruzione; quello che viene adoperato con maggiore frequenza è la caduta dell'elmo dal capo della donna e lo scioglimento dei suoi capelli, lunghi e biondi secondo tradizione, di fronte all'avversario attonito. La situazione narrativa della caduta dell'elmo si ripresenta nei testi che andremo a esaminare con tale frequenza da costituire un altro motivo ricorrente, che possiamo definire motivo dell'elmo. La caduta del cimiero, oggetto metallico che, in accordo con le tecniche armieristiche medievali, ricopre interamente il capo del combattente lasciando aperta solo una fessura per consentire la visibilità e la respirazione, si qualifica come una prova di rivelazione sessuale, facendo scoprire, al di là dell'apparenza che viene giudicata per automatismo maschile, un individuo di sesso femminile. Come nel *Brunhild-motif* la sconfitta della donna conferma la distinzione gerarchica e sessuale tra l'uomo vincitore e la donna perdente, così nel motivo dell'elmo la sconfitta del guerriero travestito si traduce nella rivelazione della sua reale femminilità; femminilità e sconfitta si fondono nell'unico gesto per cui il guerriero che è appena stato

mandato a terra si rivela per donna, essendo quindi simultaneamente marchiato come perdente e come donna. Si ristabiliscono così i ruoli sessuali convenevoli e patriarcali, complicati però dallo strato cortese che viene sovrapposto allo svolgimento di questi gesti. La scoperta dell'identità femminile del guerriero sconfitto pone fine al duello soltanto per dare avvio ad un diverso tipo di combattimento, costituendo il prologo ad una vicenda amorosa. Laddove le forze della donna si mostrano inferiori a quelle dell'uomo, la sua bellezza, rivelata dalla caduta dell'elmo, mentre per un verso si dimostra superiore alla sua forza, ribadendo il concetto per cui tra i due poli maschili e femminili la bellezza appartiene alla donna, la valentia all'uomo, dall'altro si qualifica anch'essa come arma, capace di vincere l'uomo, se non nella battaglia militare, almeno in quella amorosa. La bellezza femminile vince l'uomo, il quale, da avversario della donna, si trasforma nel suo devoto innamorato, riproducendo lo schema cortese di una donna in posizione superiore di fronte a cui l'amante è un servitore inferiore e rispettoso. Quindi, l'interpretazione di quella che era stata inizialmente considerata una sconfitta della donna viene ribaltata dal successivo riconoscimento della sua vittoria amorosa sull'uomo: sconfitta con le armi di metallo, la donna vince con le armi della bellezza, o meglio, se non le è concesso di vincere con la spada, le viene altresì concesso di vincere con la tradizionale arma femminile, la bellezza. Lo scambio di potere che avviene tra i due contendenti durante il duello, presentato in maniera non ancora pienamente elaborata nei testi più antichi, sarà poi oggetto nei testi rinascimentali di riflessioni svolte attraverso manieristici giri di versi[104].

III. 6. Storie di Galiziella

La donna guerriera Galiziella è di fondamentale importanza nella storia del tipo e nella futura elaborazione di personaggi di donne guerriere nella letteratura cavalleresca, in Italia e negli agli paesi europei. In lei si ritrovano compresenti il motivo del travestimento, il *Brunhild-motif* e il motivo dell'elmo, oltre ad altri elementi di varia provenienza, quali l'origine saracena e bastarda, fusi in una sintesi originale che avrà notevole influenza sulle opere successive. Inoltre, di particolare rilievo è il fatto che Galiziella sia un personaggio di donna guerriera introdotto nel corso della rielaborazione e riscrittura italiana di un originale francese in cui tale personaggio non è presente, e che quindi essa rappresenti un contributo tipicamente

[104] Sul motivo dell'elmo, ed in particolare sulla paralisi dell'uomo alla visione della bellezza della donna, vedi Bruno Méniel, "La vierge guerrière dans le poème épique de la Renaissance, en Italie et en France", *Le*

italiano al genere e che possa essere per questo considerata il prototipo di tutte le donne guerriere dei poemi italiani. Attraverso Galiziella, la figura della donna guerriera si lega in maniera stretta alla materia carolingia, non soltanto quale protagonista di avventure proprie o del marito, ma anche quale punto di passaggio in un albero genealogico complessivo che mette in relazione familiare tra loro tutti i partecipanti alle avventure che si concentrano attorno alla corte di Carlo Magno, e in particolare attorno a Orlando e a Rinaldo. Naturalmente, abbiamo già visto qualcosa di simile nelle *chansons de geste* francesi, ma in modo meno codificato e regolamentato. La partecipazione di Guibourc al ciclo di Guillaume d'Orange si svolge perlopiù durante il regno di Luigi, non di Carlo Magno, mentre gli incontri delle varie principesse saracene occasionalmente combattenti, Floripes, Maugalie, Josianne (nel *Beufves d'Hantonne*), con i paladini più famosi è anch'esso occasionale e non inquadrato a livello genealogico. Anche quando la donna guerriera è legata all'eroe secondo un rapporto parentale, come nel caso di Alis, madre di Lion, e di Aye, nonna di Tristan, dobbiamo constatare che l'eroe di riferimento è protagonista di un ciclo proprio e che non ha legami particolari, né familiari né narrativi, con Carlo Magno, Orlando o Rinaldo. Con Galiziella inizia invece un processo che porterà le donne guerriere a partecipare in maniera man mano più stretta alla materia carolingia, avvicinandole al nucleo più interno dei paladini per mezzo di nessi familiari, matrimoniali e/o bellici di vari gradi e misure. Ella diventa un punto di passaggio non eliminabile, in quanto figlia, moglie e madre, nonché come partecipante ad una data guerra, nella ristrutturazione cronologica delle avventure di Orlando, Rinaldo e Carlo Magno secondo uno schema sempre più fisso che troverà una sistemazione pressoché definitiva, per quanto sempre aperta alla possibilità di aggiunte e nuove filiazioni, nei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino (inizi XV sec.). In altre parole, all'accresciuta codificazione delle avventure dell'eroe fa riscontro la codificazione della partecipazione della donna guerriera ad esse. Nel periodo in cui la storia di Orlando viene inquadrata in una successione abbastanza chiara, per quanto modulabile, di guerre note e universalmente riconosciute dal pubblico a cui frapporre avventure e viaggi più o meno originali, ovvero segue uno schema (che diamo qui soltanto come esempio) di avventure giovanili, guerra in Aspromonte, guerra in Spagna, viaggi in Oriente, guerre e avventure in Oriente, ritorno in Francia, altre guerre con la Spagna e l'Africa, per concludersi inevitabilmente con la rotta di Roncisvalle, le donne guerriere (Galiziella, e dopo di lei Bradamante, Marfisa ecc) vengono ancorate a questo schema cronologico pseudo-storico come protagoniste fisse di una fase delle avventure

dell'eroe principale, con cui possono o non possono avere contatti diretti. Da presenze occasionali (pur se frequenti) le donne guerriere entrano a far parte del tessuto stesso della materia carolingia.

La guerra in Aspromonte è uno dei punti fissi nella carriera di Orlando: fu durante questa guerra che il paladino entrò in possesso della celebre spada Durlindana e che si ebbero le prime dimostrazioni di un tratto poi divenuto proverbiale, il fatto che nessun avversario poteva durare contro di lui più di tre giorni. Provocata dall'invasione della Calabria ad opera del re saraceno Agolante e di suo figlio Almonte, provenienti dall'Africa del nord, la guerra d'Aspromonte è al centro della francese *Chanson d'Aspremont*, che godette di grande fortuna in Italia, ottenendo almeno una rielaborazione in franco-veneto (oggi perduta) e varie rielaborazioni in italiano, di cui le più note sono i *Cantari d'Aspramonte* e l'*Aspramonte* in prosa di Andrea da Barberino[105]. Come anticipato prima, Galiziella non è presente nell'originale francese, mentre compare nei *Cantari* e nell'*Aspramonte*; a nessuno di questi testi si deve però l'invenzione di questo personaggio, che fu probabilmente elaborato nella fase franco-veneta di circolazione della storia. Un poema in franco-veneto, l'*Aquilon de Bavière*, su cui torneremo più avanti, dimostra che le vicende del personaggio, di cui si fanno rapide menzioni, erano già note tra il 1379 e il 1407, date in cui l'opera fu composta. *Cantari* e *Aspramonte* in prosa, composti nella prima metà del XV secolo, derivano d'altronde, a detta dei loro principali studiosi, Marco Boni e Andrea Fassò, da una comune fonte franco-veneta, in cui il personaggio di Galiziella doveva già essere presente[106]. Scrivendo prima del 1432, Andrea da Barberino dimostra di conoscere più versioni della fine di Galiziella, che dovevano quindi essere state precedentemente elaborate in testi di cui purtroppo non abbiamo testimoni. In linea di massima, si può affermare che una prima versione delle avventure del personaggio si concludeva con la sua morte, mentre poi invece, seguendo quel generale processo di composizione ciclica dei poemi cavallereschi e soprattutto la generale richiesta della continuazione delle avventure paterne (e in questo caso materne) da parte dei figli, ossia della prosecuzione *ad libitum* delle avventure cavalleresche per mezzo di figli legittimi o bastardi, Galiziella venne lasciata in vita il tempo necessario a partorire dei figli che potessero

---

Nanterre (22-23 mars 2002), édités par Dominique Boutet, *Littérales* 31, 2003, pp. 217-236.

[105] Andrea da Barberino (ca. 1370-1432) è il maestro della produzione cavalleresca seriale. Le sue compilazioni ci sono trasmesse in un vasto numero di manoscritti, e i *Reali di Francia* venivano ancora ristampati come letteratura popolare nell'800. Su di lui vedi Gloria Allaire, *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, Gainesville, University Press of Florida 1997.

diventare i protagonisti di nuove opere. Ritroviamo così Galiziella in una serie di *sequel* delle vicende d'Aspromonte quali il *Rambaldo* (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Palat. 578) e l'*Aquilante e Formosa* ((Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, ms. Med. Pal. 101[2]), opere manoscritte che attendono ancora una completa edizione moderna. Alla fine del Quattrocento, Tito Vespasiano Strozzi, zio di Matteo Maria Boiardo, fu probabilmente il primo ad avere la geniale intuizione di congiungere le vicende d'Aspromonte con quelle del leggendario progenitore degli Estensi, Ruggiero, e fece del figlio di Galiziella, chiamato rispettivamente nelle due continuazioni appunto Rambaldo e Aquilante, quel Ruggiero le cui avventure si erano andate elaborando in un'altra serie di testi[107]. La congiunzione tra Galiziella e le antichità estensi venne così assicurata nell'*Orlando Innamorato* e nel *Furioso*, in cui Ariosto procedette a identificare Marfisa con la sorella gemella di Ruggiero di cui parlavano le opere manoscritte precedenti sotto il nome di Alba o di Formosa. Per i successori dell'Ariosto Galiziella è la madre di Ruggiero e Marfisa ed è quindi una figura irrinunciabile nelle genealogie cavalleresche. Inoltre, punto non secondario, Durlindana giunge ad Orlando dopo essere appartenuta per un breve periodo a Galiziella; la genealogia della spada si unisce alla genealogia familiare per assicurare un posto non trascurabile alla donna guerriera nella sistemazione della materia carolingia e orlandiana.

Tra l'*Aspramonte* in prosa, i *Cantari d'Aspramonte*, il *Rambaldo*, l'*Aquilon de Bavière* e l'*Aquilante e Formosa* i dati della storia di Galiziella, chiamata nei singoli testi Galaciella, Galizella e simili, mutano nei particolari. In appendice riportiamo una tabella sinottica che compara i particolari della vicenda nell'*Aspramonte* in prosa, nei *Cantari* e nel *Rambaldo*. Qui di seguito cercheremo di esaminare i tratti essenziali della vicenda, citando all'occorrenza le differenze tra le tre versioni di riferimento.

Il primo tratto comune che si incontra nella storia è l'origine saracena e bastarda di Galiziella, unita alla sua provenienza da un regno femminile. L'esistenza, a metà tra il leggendario e lo storico-geografico, di un regno delle donne, è una costante dei testi enciclopedici medievali e rinascimentali, figurando, tra gli altri, nella fortunatissima *Lettera del Prete Gianni* che ebbe volgarizzazioni in tutt'Europa[108]. Sia attraverso le riproposizione della materia troiana in un

---

[106] Vedi l'*Introduzione* di Marco Boni alla sua edizione dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, Bologna, Antiquaria Palmaverde 1951, e quella di Andrea Fassò per i *Cantari d'Aspramonte inediti (Magl. VII 682)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1981.
[107] Vedi Ezio Levi, "L'*Orlando Furioso* come epopea nuziale", *Archivium Romanicum* 17, 1933, pp. 459-96.
[108] Vedi a proposito Istvan Bejczy e Marie-José Heijkant, "Il Prete Gianni e le amazzoni: donne in un'utopia medievale (secondo la tradizione italiana)", *Neophilologus*, 79.3, luglio 1995, pp. 439-49.

vasto spettro di testi che abbiamo presentato nel capitolo precedente, sia attraverso la diffusione della *Lettera*, il "regno Feminoro", modellato sul ricordo del regno delle Amazzoni come mondo alla rovescia, fa capolino in testi didattici così come in opere epiche e cavalleresche. Nella *Mort Aymeri de Narbonne* il gruppo di donne guidate da Clarissant proviene giustappunto dal "royaume de Femenie". Nell'*Aspramonte* in prosa e nel *Rambaldo*, Galiziella giunge dal regno Feminoro, che nei *Cantari* diventa ancora più esplicitamente "l'isola d'Amanzone"[109]. La provenienza amazzonica di Galiziella è sottolineata dal ruolo della linea femminile non solo nella sua nascita, ma anche nella sua educazione. Nel *Rambaldo*, Galiziella, figlia di una "grande donna, moglie di grande signore"[110], è stata allevata dalla regina Silis nel regno Feminoro, dove vige ancora la pratica amazzonica della cauterizzazione del seno (il testo non dice poi esplicitamente se anche a Galiziella è stata asportata una mammella, lasciandolo dedurre dall'affermazione generale). Per legare in modo ancora più accentuato Galiziella alle Amazzoni, nei *Cantari* e nell'*Aquilon de Bavière* il nome della madre, non specificato nelle altre opere, diventa Pentesilea (o, più precisamente, Pantasalea), la quale, nell'*Aquilon*, è discendente della vera Pentesilea, stabilendo così una continuità tra le guerre troiane e quelle calabresi.

L'importanza dell'ascendenza maschile, tuttavia, è ancora più rilevante di quella femminile, in maniera particolare perché Galiziella sceglie di sua spontanea volontà di protendere maggiormente verso il polo paterno che verso quello materno. Ella abbandona il paese di provenienza, sia esso il regno Feminoro o l'Isola d'Amanzone, per ricongiungersi con il padre e combattere per lui. Il ruolo gerarchico di Agolante, re d'Africa possessore di immense ricchezze, è maggiore di quello della madre o dell'educatrice di Galiziella. Soprattutto, Galiziella desidera portare l'attenzione del padre su di sé, conquistare il suo affetto, o meglio la sua ammirazione, e riscattare con il prestigio ottenuto presso il padre la propria nascita bastarda. Il primo dei tre combattimenti che Galiziella affronta nella versione standard della storia è motivato dalla necessità profonda di mostrarsi al padre in una veste suscettibile di

---

[109] Si cita da Andrea da Barberino, *L'Aspramonte*, a cura di Marco Boni, Bologna, Antiquaria Palmaverde 1951, I, viii, p. 11. In quest'opera, oltre a Galiziella si citano più oltre un gruppo di "quattrocento damigelle armate" agli ordini di Toante, il quale viene subito ucciso senza che si sappia più niente delle dame: "El vechio Ugone s'aboccò con uno giovinetto chiamato Toante, figliuolo del re Mordans del rengno Almanzoni, il quale era il più bello corpo d'uomo che fosse nel campo del re Agolante, e aveva con seco quattrocento damigelle armate. Ugo gli partì la testa per lo mezo; e per la sua morte fu grande paura fra' Saraini" (II, lv, p. 101). Toante era stato precedentemente abbattuto in giostra da Galiziella (I, viii).

[110] Il *Rambaldo* si cita da Virgilio Bertolini, "Sbarco dei Saraceni in Calabria. Vicende e morte di Galizella (dal *Rambaldo* di Andrea da Barberino: Firenze, Bibl. Naz., cod. Palat. 578)", *Quaderni di Lingue e Letterature* 19, 1994, pp. 69-96. La paternità dell'opera è ancora oggetto di discussione. Il manoscritto è firmato da "B. citadino fiorentino".

accogliere il suo favore. Nell'*Aspramonte* in prosa, Galiziella arriva ad Arganoro, capitale del regno paterno, nel tempo in cui vi si sta svolgendo il torneo per festeggiare la prossima invasione della Calabria. Osservandola sospirare alla vista dei cavalieri impegnati nella giostra, il fratellastro Almonte intuisce la sua voglia di parteciparvi e gliene dà la possibilità fornendole un'armatura ("Sorella, se tu avessi l'arme io credo che tu andresti in sul campo a giostrare", *Aspramonte* I, viii, p. 11). Nell'arena Galiziella fa bella mostra di sé e, quando viene portata davanti al padre Agolante, costui le promette in dote due regni, e anche la regina, che in un primo momento si era presentata a lei in maniera ostile, le dimostra la propria accettazione. Qualcosa di simile doveva avvenire nei *Cantari* di cui però questa parte è andata perduta. La partecipazione alla giostra serve così a Galiziella per conquistarsi un posto ufficiale alla corte saracena e riscattare la propria nascita bastarda non solo agli occhi del padre, ma anche a quelli della matrigna. In questo senso, il travestimento che ella impiega per partecipare alla giostra – ricoperta da un'armatura completa, nessuno la riconosce per donna né sa chi è – acquista il significato di un rito di iniziazione, di un cambiamento di status: da figlia bastarda che assiste scontenta alla giostra subendo i risolini della matrigna, la Galiziella che esce fuori vincitrice dal torneo è una figlia riconosciuta ufficialmente dal padre, benvoluta dal fratellastro e potenziata grazie alla dote e al possesso di Durlindana. Il breve periodo trascorso sotto un'armatura maschile segna il passaggio dall'una all'altra fase della vita di Galiziella. Dopo il torneo, Galafro, un alleato di Agolante caduto in disgrazia, torna ad Arganoro, e offre a Galiziella Durlindana, la più perfetta spada del mondo, come ricompensa se ella vorrà intercedere per lui presso Agolante. Galiziella patrocina la riconciliazione tra il vassallo e il suo signore, dimostrando di possedere qualità diplomatiche oltre a quelle guerriere. L'avanzamento sociale la soddisfa in maniera tale che ella può anche rinunciare all'utilizzo materiale di Durlindana, che dona infatti ad Almonte. Quando, alla fine dell'opera, Orlando ucciderà Almonte, la spada passerà definitivamente al suo proprietario più famoso, ma non verrà dimenticato il fatto che essa era appartenuta, sia pur per breve tempo, ad una donna guerriera. Il passaggio di Durlindana dalle sue mani acquista il senso di un'investitura cavalleresca per Galiziella; al contempo, la rinuncia alla spada avverte il lettore che il personaggio femminile, non volendo assumere su di sé un esplicito e potente simbolo fallico, nonostante la valentia militare mostrata al torneo, sa stare al suo posto e non costituisce una significativa minaccia all'ordine patriarcale, rendendolo quindi bene accetto e anzi capace di suscitare simpatia. Rinunciando volontariamente alla spada in favore di un componente maschio della famiglia, Galiziella dimostra non solo di essere in sintonia con l'ordinamento sociale vigente, ma anche di supportare attivamente tale ordine.

Il travestimento e il combattimento sono impiegati per ottenere un miglioramento della situazione personale, ma vanno a vantaggio sia della donna che del fratellastro e del padre, i quali traggono a loro volta un beneficio dall'avere una figlia e una sorella così valorosa. Sulla falsariga dell'arrivo di Pentesilea a Troia a soccorso di Priamo, l'arrivo di Galiziella ad Arganoro apporta un sostegno alla causa del padre, dal momento che ella decide di seguirlo nella spedizione in Calabria pronta a combattere per lui. Il secondo intervento armato di Galiziella conserva quel carattere di aiuto ai familiari in difficoltà che abbiamo già incontrato nel caso della *doncella guerrera*, mescolato però in modo originale con il *Brunhild-motif*. Nel *romance* della *doncella guerrera*, l'ottenimento di un marito è una conseguenza e una ricompensa per essersi travestita a favore del padre; esso non rientra dall'inizio nei patti stipulati tra la ragazza e il padre quale obiettivo esplicito del travestimento. Nelle storie di Galiziella, invece, l'istanza del travestimento altruistico e il motivo del duello quale prova matrimoniale coesistono contemporaneamente, integrandosi l'un l'altro. Nel momento in cui le si concede l'accettazione sociale e familiare da parte del genitore, a Galiziella viene anche proposto di sposare soltanto un uomo più forte di lei, il che, come abbiamo visto, costituisce un altro modo per rafforzare la linea patriarcale. L'occasione pratica per mettere in atto il duello-prova matrimoniale giunge poi soltanto sorge la necessità di aiutare un parente in difficoltà. Combattere per il familiare maschile si coniuga con la disposizione a sposare colui che la batterà a duello in un'unica progressione verso il rafforzamento del polo maschile e la conservazione dello statuto sociale preesistente, ma al tempo stesso questo atto conservativo contiene in sé il germe di una conclusione tragica, in consonanza con l'ambiguità del *Brunhild-motif*. Il matrimonio con un uomo più forte prevede infatti il trasferimento di Galiziella dal campo saraceno a quello cristiano, aspetto di per sé positivo ma che spinge il clan saraceno ad una vendetta consumata ai danni sia dello sposo cristiano che della donna, capro espiatorio al contempo innocente e colpevole, ambiguo punto focale del tradimento.

La proposta di sposare soltanto colui che sarà in grado di sconfiggerla non proviene da Galiziella medesima, bensì è suggerita da un altro membro della famiglia, maschile o femminile. Nei *Cantari*, Galiziella afferma di aver ricevuto il consiglio di sposare un uomo più forte di lei dalla madre Pantasalea, che quindi vorrebbe ripetuto dalla figlia quanto ella stessa ha compiuto in precedenza, congiungendosi con Agolante che è più potente di lei; mentre nell'*Aspramonte* e nel *Rambaldo* il suggerimento proviene da Almonte, il quale si fa promettere che Galiziella non acconsentirà a sposare un uomo più debole.

> «Dammi parola, padre, per tu' onore,

che ss'io truovo uomo di me più possente
il qual m'abatta per suo gran valore
in piana terra del destriere corrente,
ched io il prenda per marito e signore».
Ed e' rispuose: «Va sicuramente,
ch'al tuo volere sia ciò che tu vuogli:
[che] chi t'abbatte sicuramente il togli». (*Cantari* VI, 13)[111]

Nei *Cantari* si rende noto che, paradossalmente, ella desidera il duello di prova appunto perché era stata promessa ad un uomo più debole di lei, anche se non è chiaro chi abbia stipulato per lei un tale patto svantaggioso (VI, 12). Quello che ci preme è che, innanzitutto, il momento in cui Galiziella, Almonte e Agolante si accordano sul duello-prova è, tranne che nei *Cantari*, distaccato dal momento in cui Galiziella decide di affrontare il duello e, in secondo luogo, che le condizioni dell'accordo sono note solo a lei e ai suoi familiari ma non all'altra parte interessata: l'avversario di Galiziella, Riccieri (o Ricieri) è coinvolto suo malgrado in un duello matrimoniale senza sapere né l'identità né le intenzioni della futura sposa, e anzi avendo chiaro che si tratta di un duello di vendetta o tutt'al più di una sfida di valore cavalleresco. L'inconsapevolezza di Riccieri deriva dalla commistione del *Brunhild-motif*, come abbiamo anticipato, con il travestimento altruistico. Nell'*Aspramonte* in prosa, Galiziella determina di scendere in campo contro Riccieri dopo che questi ha battuto per tre volte Almonte, ed è quindi mossa dall'immediato desiderio di ripristinare l'onore del fratellastro. Negli altri due testi l'intenzione di compiere un atto a favore del campo saraceno resta in sottofondo dietro alla volontà di provare le proprie capacità contro un avversario tanto celebrato per il suo valore; l'impulso cavalleresco prevale sull'obiettivo collettivo.

> "Udendo Galizella come Ricieri da Risa era tanto franco barone, diliberò in sé medesima e disse: «Io voglio combatere con questo barone, poi ch'egli è cossì gagliardo e franco ch'egli abatte quanti cavalieri gli vengono inazi; ché, s'egli abate me, ch'io lo torò per mio marito e signore; s'io abato lui, Agolante mio padre e Almonte mio fratello mi porano amore e sarò in grande trionfo co loro e colla reina e sarò i' numinanza per tutto il mondo e paserò in Francia, abaterò e vincerò tutti i baroni di Carlo Magno»" (*Rambaldo*, cap. III, pp. 79-80)

---

[111] Si cita dai *Cantari d'Aspramonte inediti (Magl. VII 682)*, a cura di Andrea Fassò, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1981.

Quale che sia la motivazione contingente, nel momento di affrontare il duello Galiziella ha ottenuto dal padre, dal fratellastro e dalla matrigna il permesso di combattere contro Riccieri e di sposarlo se questi risultasse capace di batterla, e ha quindi strappato a malincuore l'autorizzazione implicita a convertirsi se fosse andata sposa del cristiano. Come in occasione del primo combattimento, anche nel secondo Galiziella si presenta al duello senza lasciare trasparire di primo acchito la sua identità femminile, nota soltanto ai membri della sua famiglia e al pubblico saraceno ma non all'avversario e agli astanti cristiani. In questo caso, il travestimento serve a connotare l'identità di Galiziella quale *altro* di Riccieri in una duplice accezione, in quanto donna e in quanto saracena, e fa insieme risaltare la loro somiglianza e la loro futura equivalenza sotto forma di coniugi e di compagni nel combattimento. Dietro l'armatura maschile persiste il senso di rituale di passaggio: all'inizio del duello Galiziella è travestita perché è ancora ricoperta dalla falsa fede saracena, ma al termine del duello, quando la caduta dell'elmo rivelerà la realtà nascosta dal travestimento, essa verrà scoperta quale donna e quale cristiana. Così, con il primo combattimento e travestimento Galiziella passa da Amazzone bastarda a figlia riconosciuta e rispettosa, con il secondo passa da nemico saraceno a moglie cristiana.

Riccieri, l'ignaro avversario di Galiziella, è il secondogenito del governatore di Risa (Reggio Calabria), posta sotto assedio da Agolante a seguito del suo sbarco sulle coste italiche. Egli è il cavaliere più valoroso dell'esercito che tiene testa ai saraceni e nei giorni precedenti al duello con l'eroina ha inflitto gravi perdite ai nemici. Quando viene richiamato al combattimento da Galiziella, egli ignora sia l'identità dell'avversaria, sia che questa lo stia coinvolgendo in un duello che ha come fine il matrimonio. A porre termine al duello e al travestimento interviene allora il motivo dell'elmo: Riccieri sbalza di sella Galiziella, nel contatto con il terreno i lacci che reggono il copricapo si rompono, i capelli biondi e lunghi escono fuori a qualificare Galiziella per donna.[112] Tuttavia, inconsapevole dell'esistenza del

---

[112] Laddove l'*Aspramonte* in prosa e il *Rambaldo* si mostrano più contenuti nella descrizione del motivo, i *Cantari* si soffermano sulla vergogna di Riccieri alla scoperta di aver combattuto contro una donna. Ecco le tre versioni: "E quand'ella percosse in terra si ruppono e' lacci dell'elmo, e uscille l'elmo di testa; e' capelli si sciolsono e sparsonsi sopra l'arme" (*Aspramonte*, I, xxxi, p. 30). "E, cadendo in terra, la coregia de l'elmo dinazi si ruppe e l'elmo l'uscì di testa, onde le trezza bianche e bionde ch'ella avìa in capo isvolazarono, [e] isparpagliaronsi. Cossì cade la franca Galizella, e tornando indrieto Ricieri e vedendola per terra caduta e vedendo esere femina, molto si maravigliò della sua fiereza e francheza e disse: «Donzela, tu se' mia prigione!»" (*Rambaldo* cap. IV, p. 83). "Sì che de l'elmo ogni laccio spezòe: / di testa uscille la buona barbuta. / Il buon destriere Riccieri il traportòe; / a·rritornare trasse [fuori] la spada aguta / e 'nverso la pulzella ritornòe, / che richiesta l'arebbe over feruta. / Quando la bionda trezza e 'l volto vide, / di vergogna se stesso si conquide. // Vedendo Riccieri quella bionda trezza / E quel vermiglio e dilicato viso, / non ebbe in sé mai sì gran gramezza. / Tosto dalla pulzella fu diviso / Perché di vergogna avea tal gravezza / Ch'al tutto gli paria esser conquiso. / Doloroso e vil codardo si chiama, / che combattuto avea con una dama." (*Cantari* VI, 36-37).

Brunhild-motif, Riccieri, pur smettendo immediatamente di combattere contro una donna, è lento a cogliere le implicazioni che la sua vittoria comporta: è Galiziella a spiegargli di aver promesso di sposare l'uomo che sarebbe riuscito per primo a batterla e a proporgli il matrimonio, che Riccieri accetta in maniera ancora stupita e non del tutto consapevole. Felice di aver raggiunto il suo scopo, Galiziella si fa battezzare con gioia e si apre lietamente alla vita coniugale[113].

Nella non ufficialità del motivo del duello matrimoniale, che era invece noto in quanto tale nei casi di Atalanta, Brunilde e Aigiarne, si nasconde la scintilla della catastrofe che colpirà la coppia appena formata. Il fratello di Riccieri, Beltramo (o Ricardo), anch'egli all'oscuro della prova richiesta da Galiziella per poterla sposare, si incapriccia di lei e pretende di sposarla, ma deve rinunciare quando la donna fa presente che, se la vuole, deve batterla in duello e che quest'impresa è già stata compiuta dal fratello[114]. Dal desiderio frustrato di Beltramo per l'irraggiungibile guerriera ha origine il complotto che costerà la vita ai suoi familiari; il fratello traditore vende Risa ad Agolante in cambio della promessa di avere Galiziella. La città viene attaccata di notte dai saraceni cui Beltramo ha aperto le porte, viene messa a ferro e fuoco e anche i suoi più strenui difensori sono costretti alla resa.

A questo punto si situa la terza (e, nei testi principali, ultima) partecipazione di Galiziella ai combattimenti. La donna, incinta, viene svegliata dai rumori dell'attacco notturno, sveglia Riccieri (che nell'*Aspramonte* schernisce il suo sogno profetico) e, mentre il marito esce sulla piazza, resta a difendere la camera da letto e il palazzo dagli assalitori saraceni. Quest'ultimo combattimento è intrapreso da Galiziella senza travestimento e, nell'*Aspramonte* in prosa, persino senza armatura. Le immediate circostanze narrative offrono varie spiegazioni per questo: si tratta qui di rispondere ad un attacco improvviso nel minor tempo possibile, senza soffermarsi neppure a proteggersi adeguatamente; ciononostante, la motivazione principale risiede nella circostanza per cui Galiziella adesso combatte a favore del marito e della cristianità, e per questo, come madonna Elena, non ha bisogno di un travestimento che ne dissimuli l'identità. Tutti possono sapere che a combattere è proprio Galiziella, poiché sta

---

[113] Il *Rambaldo* mette felicemente in scena il piacere fisico che i due coniugi traggono l'uno dall'altro.

[114] L'*Aspramonte* è molto chiaro nel descrivere come la funzione del Brunhild-motif sia quella di stabilire la superiorità maschile sulla donna. Galiziella pretende di avere un marito che sappia usare le maniere forti su di lei: "«Se Beltramo m'adimanda e vuole per sua donna, pigli le sue arme, e io ancora m'armerò, e a cavallo facciamo in sulla piazza colpo di lancia; e s'egli m'abatte io sono contenta d'essere sua moglie; ma se io abatto lui non lo voglio, imperò che io non voglio marito che non mi possa gastigare: e voi sapete che non sarebbe ragione. Ma Riccieri che m'à abattuto, se egli mi vuole, io sono contenta, imperò che egli mi potrà castigare»" (*Aspramonte* I, xxxii, pp. 31-32).

lottando per una causa giusta, in linea con l'ordinamento ideologico dell'opera. Insieme agli altri cristiani, ella può combattere a testa alta contro gli invasori saraceni.

Tuttavia, per una combinazione di fattori, la vicenda ha una conclusione tragica, in cui va letta non solo e non tanto una motivazione intrinseca, su cui torneremo tra poco, quanto una necessità narrativa che procede dall'equilibrio dell'opera nel suo complesso. La fine di Riccieri e Galiziella, pur se nell'immediato risente della maledizione connaturata al *Brunhild-motif* e giunge quale effetto del disastroso desiderio invidioso di Beltramo, a livello generale non è altro che la premessa che, con la sua tragicità, scatena l'intervento di Carlo Magno e di Orlando in Aspromonte e che porterà alla sconfitta di Agolante e di Almonte, vista come vendetta per la morte dei due eroi. La posizione dell'episodio di Galiziella è infatti all'inizio della narrazione, lasciando un interrogativo insoluto che continua a risuonare per tutta l'opera finché Orlando non giungerà in veste di vendicatore. Sul piano della trama complessiva, il dato fondamentale è l'uccisione a tradimento di Riccieri, che necessita la vendetta, a cui viene poi attribuita come spiegazione la presenza di Galiziella.

Fermo restando il carattere prolettico dell'episodio di Galiziella, a livello intrinseco ella ha un ruolo calamitoso: novella Pentesilea sposata ad un Achille troiano, con il matrimonio ella diventa un'Elena che porta involontariamente alla rovina la città in cui ha stabilito la sua sede. La conquista di Risa da parte dei saraceni, la morte di Riccieri e di suo padre sono causate dal tradimento ordito da Beltramo per ottenere Galiziella; in un modo indiretto ma non per questo meno lampante, l'arrivo della donna saracena tra i cristiani segna la caduta della città. Il desiderio maschile che converge su di lei la rende, come Elena, *casus belli*. In quanto capro espiatorio della vicenda, la donna è colpevole, o meglio colpevolizzata, benché innocente: vittima della vendetta dei saraceni, la convertita Galiziella, per il quale i vari autori hanno un'evidente simpatia, manifestata persino attraverso le voci dei saggi saraceni che dichiarano la sua incolpevolezza, acquista un'aura da martire della causa cristiana. Appunto grazie alla simpatia che ella si attira nel corso delle sue avventure si rende possibile la sua sopravvivenza in alcune versioni del racconto. Tale sopravvivenza è determinata anche dalla forma parziale e incompleta in cui ella applica il *Brunhild-motif*: Galiziella non punisce con la morte gli avversari che non riescono a superare la prova, posto che, d'altronde, essa è proposta al solo Riccieri, e anche in caso di sconfitta di quest'ultimo, la guerriera prevede, nel *Rambaldo*, soltanto di prenderlo prigioniero, non di ucciderlo. Per quanto si sappia che ha sconfitto un certo numero di contendenti al torneo di Arganoro ed ella stessa, nei *Cantari*, si vanti di fronte a Riccieri di aver abbattuto più di sessanta cavalieri, dal momento che Galiziella non ha mai

ucciso nessuno in scena se non, giustamente, i saraceni che minacciano il suo palazzo di Risa, non le vengono imputate le stesse colpe di una donna che si è fatta assassina di uomini.

In una prima elaborazione della storia, di cui resta testimonianza nei *Cantari*, sia Riccieri che Galiziella trovano la morte nella notte fatale dell'assalto a Risa. Riccieri viene ucciso a tradimento da Almonte; appena la notizia della sua morte raggiunge Galiziella, ella smette di combattere, viene portata al cospetto di Agolante, e nonostante le proteste sue e del consiglio dei saggi saraceni, è condannata a morte dal suo stesso padre poiché si è convertita al cristianesimo. Anche al traditore Beltramo viene data come ricompensa la morte: egli e Galiziella vengono sposati per scherno e poi bruciati insieme sul rogo. Le versioni successive, al contrario, non si lasciarono scappare l'occasione di far partorire Galiziella i figli con cui rendere possibile la prosecuzione delle avventure prima di farla morire. Si trova così il modo di far superare a Galiziella la notte fatale facendola occultare da Almonte all'esecuzione della collera del padre, e facendola in alcuni casi sostituire sul rogo da un'altra donna anonima. Se nell'*Aspramonte* in prosa Andrea da Barberino si limita a registrare queste varianti senza prendere posizione, le sue continuazioni, il *Rambaldo*, l'*Aquilante e Formosa*, prevedono che Galiziella venga riportata da una nave in Africa e lì partorisca due gemelli, un maschio e una femmina. Mentre il *Rambaldo* immagina soltanto che Galiziella, arrivata ad Arganoro, viva in una cella fino alla sua morte, che sopraggiunge quando i gemelli hanno sei anni, l'*Aquilante e Formosa* inventa per lei nuove avventure prima di cedere il passo alle storie dei suoi figli: la donna sgomina la ciurma della nave su cui è tenuta prigioniera e ne uccide il capitano, sbarcata a terra libera una città dal drago assicurandosi l'amicizia della reggente Frolisetta. Due mesi dopo, Galiziella muore nel partorire due gemelli, Aquilante e Formosa, poi protagonisti della vicenda, e viene sepolta con grandi onori tra il pianto di Frolisetta e della città. Mentre Aquilante, dopo varie avventure, si ritrova da solo nella foresta e viene allevato da una scimmia, inselvatichendosi, Formosa è educata da Frolisetta a diventare una guerriera come la madre. Raggiunta dalla notizia che il sultano di Babilonia ha aperto un "giardino sanza femine", in cui sono ammessi soltanto individui di sesso maschile, Formosa parte per ripristinare il corretto equilibrio sociale. Per entrare nel giardino Formosa si traveste da uomo, attirando gli sguardi di tutti, in particolare di un "vechio lusurioso" il quale "pocho a grado avea il sesso feminile" (f. 16r). Dopo aver superato questa e molte altre avventure, compresa l'uccisione di un gigante, Formosa arriva ad incontrare i paladini e a battersi con loro. Sconfitta da Orlando, Formosa spera di sposarlo, ma, dal momento che Orlando è già sposato, la fanciulla si converte e fa voto di castità prima a Diana e poi alla Vergine Maria. In

un'illustrazione che accompagna il testo (f. 20v) è raffigurata con indosso un elmo sui cui è dipinta Diana. Infine Formosa muore pugnalata nel sonno da un saraceno che aveva vinto in duello e di cui aveva respinto l'amore. Quindi, come commenta Juliann Vitullo, "Just as Galaziella learns to use her military skill to defend her husband and the Christian cause, Formosa's final scene illustrates, not her exceptional military skill, but the ultimate feminine virtue – chastity. The beautiful warrior woman becomes a metaphor for the entire Christian cause: she dies defending her body's boundaries from the threat of pagan contamination"[115].

III. 7. L'*Aquilon de Bavière* e lo sdoppiamento delle guerriere

Unico esemplare della produzione franco-veneta di cui ci interesseremo nel presente studio, considerata la perdita delle primitive versioni della storia di Galiziella, il romanzo in prosa *Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona costituisce un importante momento nell'evoluzione letteraria delle donne guerriere, innanzitutto perché la conoscenza sicura delle sue date di composizione, avvenuta tra il 1379 e il 1407, consente di stabilire un preciso termine *ad quem* all'elaborazione della serie di motivi ivi contenuti, che risultano quindi già circolanti prima dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino o dei *Cantari*. Limitatamente ai personaggi delle donne guerriere, l'*Aquilon de Bavière* si offre come un ponte di collegamento tra le vicende delle guerre di Aspromonte, le guerre antisaracene in Africa e in Francia e il ciclo di Guillaume d'Orange. La rapida menzione della storia di Galiziella lo rende evidentemente successivo alle prime versioni di essa, elaborate sempre in area franco-veneta: quando Raffaele scrive, la versione in cui Galiziella sopravviveva e dava alla luce i suoi figli doveva già circolare, poiché viene ricordata *en passant* come già nota. L'*Aquilon* segue la versione poi trasmessaci dai *Cantari* nel fare di Galiziella la figlia di Pentesilea e di Agolante, ma mentre la seconda opera registra la morte di Galiziella sul rogo, l'*Aquilon* segue una fonte più recente (una che riprende la discendenza da Pentesilea ma modifica il finale) nel descrivere Galiziella ancora in vita e madre di eroi. Anche l'*Aquilon* si presenta quindi come seguito delle vicende d'Aspromonte, al pari del *Rambaldo* e dell'*Aquilante e Formosa*, ma compie rispetto ad essi un'operazione maggiormente inventiva, poiché, invece di continuare la storia

---

[115] Juliann Vitullo, "Contained Conflict: Wild Men and Warrior Women in the Early Italian Epic", *Annali d'Italianistica*, 12, 1994, pp. 39-59, a p. 52. Per un sunto dell'*Aquilante e Formosa* vedi Virgilio Bertolini, "Sbarco dei Saraceni in Calabria. Vicende e morte di Galizella", cit., pp. 94-95. Galiziella viene citata nell'*Innamorato* e nel *Furioso* quale madre di Ruggiero; sulla sua apparizione nelle *Prime imprese del conte Orlando* di Ludovico Dolce e nell'*Orlando* di Ercole Oldovino vedi Margaret Tomalin, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature*, cit., pp. 48-49, e *Le prime imprese del conte Orlando di Ludovico Dolce, e l'Aspramonte quattrocentesco in ottave*, a c. di Marco Boni, Milano, Mondadori 1963.

di Galiziella e di Riccieri per mezzo dei loro figli, esso crea con Gaiete e Anselme una nuova coppia omologa e ispirata alla precedente, ponendosi quindi, rispetto alla sua fonte, in una posizione di intertestualità non soltanto verticale (quale filiazione) ma anche, in un certo senso, orizzontale, quale riproposizione di vicende simili e tuttavia autonome.

I motivi d'interesse dell'*Aquilon de Bavière* non si limitano al legame con le vicende d'Aspromonte, ma derivano dalla particolare contiguità che si instaura tra la trama generale dell'opera e gli episodi che vedono coinvolte donne guerriere. I tre interventi di combattenti femminili, in gruppo o da sole, nei conflitti che si succedono nel romanzo riflettono i cambiamenti di appartenenza politico-religiosa dell'eroe eponimo e seguono lo spostamento del punto di vista del narratore dall'interno del campo saraceno a quello cristiano. Il protagonista del romanzo, Aquilon, figlio di Namo di Baviera, viene allontanato alla nascita dal paese natio a causa di oscuri presagi e a seguito del solito naufragio finisce in terra d'Africa, dove è allevato con il nome di Hannibal dall'Amirant di Cartagine e da sua moglie insieme ai loro figli, Joxafat e Dido. Soltanto in un secondo momento Hannibal scopre di essere figlio di Namo e, dopo una lunga guerra contro i cristiani, decide di convertirsi al cristianesimo; infine, egli combatte insieme ai cristiani contro i saraceni. La macchina da presa del narratore resta attaccata al protagonista in questi spostamenti di campo. Durante il primo terzo dell'opera il punto di vista del narratore è, come Hannibal, all'interno del mondo saraceno e fa propria la prospettiva di alcuni personaggi saraceni che, al pari del protagonista, vengono giudicati positivamente e che difatti andranno incontro alla conversione; nel secondo terzo dell'opera, mentre Hannibal è incerto tra il restare fedele ai genitori adottivi o il ritornare alla sua cultura originaria, la visione del narratore oscilla tra il campo saraceno e quello cristiano; nell'ultima parte, infine, dopo la riconversione di Hannibal in Aquilon, la prospettiva del narratore si allinea decisamente con l'esercito cristiano e i nuovi personaggi saraceni saranno condannati senza appello.

La presentazione delle donne guerriere si conforma a questa struttura generale dell'opera: tutte di nascita saracena, esse sono viste con approvazione nella prima fase, quando Hannibal è ancora musulmano, con incertezza nella seconda fase, che registra da un lato il trionfo di una guerriera la quale, come Hannibal, si converte al cristianesimo, dall'altro un'onorevole sconfitta delle altre, e quindi con aperta condanna nella terza fase, in cui contro l'unica guerriera presente si mobilitano tutte le forze cristiane. L'esito dell'intervento delle guerriere è prima direttamente, poi inversamente proporzionale alla posizione di Hannibal-Aquilon, avendo come discriminante il passaggio al cristianesimo di quest'ultimo: finché Hannibal

vince in quanto saraceno, vincono anche le guerriere saracene; quando invece Aquilon vince da cristiano, le guerriere che restano musulmane sono destinate alla sconfitta, tranne Gaiete che, convertendosi e abbandonando l'attività guerriera, conserva la simpatia del narratore. Attraverso questo processo di biforcazione, con l'andare avanti dell'opera si sottolinea la distanza che intercorre tra il protagonista, dietro cui ritroviamo il narratore, e l'attività guerriera delle donne, che viene progressivamente vista con sempre maggiore disapprovazione. Le tre opzioni in cui può trovarsi una donna guerriera sono ordinate nel corso della narrazione da quella più a quella meno accettabile. Per rendere ancora più chiaro il sistema di approvazione/disapprovazione, l'autore si serve di un espediente tanto elementare quanto efficace, riducendo il problema ideologico all'opposizione pratica tra una donna guerriera positiva e una donna guerriera negativa, schema interpretativo che, sebbene già presente in alcune opere precedenti, sarà destinato ad una grande fortuna in seguito all'*Aquilon de Bavière*. A controbilanciare la positività delle donne combattenti a favore dei cristiani, avevamo incontrato, nell'*Aliscans* e nel *Fierabras*, le figure di orribili gigantesse da eliminare senza remore, mentre nella *Reina d'Oriente*, a fronte dell'eroina eponima, saggia e casta, si situava Galatea della Spina, ingannevole e lussuriosa. L'*Aquilon de Bavière* amplifica queste situazioni rendendo il ruolo della donna guerriera negativa molto più ampio, pari in lunghezza e rilievo a quello della guerriera positiva. L'esempio di Gaiete mostra quello che ci si attende da una brava donna guerriera: un duello prenuziale, la conversione, il matrimonio e l'abbandono delle armi; la gigantessa Etiopie è invece il suo esatto contrario, assetata com'è del sangue dei cristiani, irriducibile nel combattimento e non sfiorabile dall'amore. Se nell'opera di Raffaele di Verona le due donne guerriere non si incontrano mai, in alcuni testi successivi, come quelli su Bradamante che vedremo subito dopo, esse diventano compagne; un processo di rielaborazione sempre più sofisticata culminerà, nella *Faerie Queene*, con l'uccisione della guerriera negativa da parte di quella positiva.

Gaiete, la guerriera positiva, è inserita all'interno di un preciso schema di relazioni familiari: ella è figlia di Ballant d'Arminie e di Stelle, guerriera a sua volta e sorella di Pentesilea, regina di Mazone (ovvero del regno Feminoro), la quale ha avuto da Agolant tre figli, Troiano, Golias e Galacielle (Galiziella); quest'ultima e Gaiete sono dunque cugine di primo grado. Sopravvissuta alla presa di Risa, Galacielle vive con il fratello Golias e il figlioletto avuto dal defunto marito, Rizer (Riccieri), che promette di diventare un grande guerriero. In seguito al ritiro di Galacielle dalla scena pubblica, Gaiete è diventata l'attendente della zia Pentesilea e comanda il suo esercito amazzonico in battaglia. Il combattimento, però, non è il

suo principale obiettivo: sin dal suo ingresso in scena, Gaiete si mostra orientata verso una prospettiva matrimoniale, da raggiungere per mezzo di una prova bellica quale il duello prenuziale secondo un *Brunhild-motif* parziale come quello messo in atto da Galiziella nelle storie di Aspromonte, ovvero non riconosciuto come tale dal futuro sposo. Oltre ad essere guerriera, Gaiete è anche negromante, ma la sua conoscenza delle arti magiche, invece di costituire una caratteristica negativa (come suggerito anche dai tentativi di Gaiete di nascondere questa sua capacità) riceve una valenza positiva, dal momento che è usata solo per favorire i cristiani. L'evocazione dei folletti serve infatti quale mezzo profetico per annunciare a lei e ai lettori che avrebbe sposato un cristiano, e ha dunque la funzione di indirizzare lei verso la strada giusta da seguire e di muovere i lettori a benvolerla per questo. Gaiete inoltre continua le sue pratiche magiche anche dopo la dismissione della spada e dell'armatura, ed esse diventano indispensabili quando si tratta di salvare la vita di Astolfo ferito, che viene curato da Malagigi prontamente arrivato al suo capezzale in risposta al richiamo del demone Malacoda, convocato da Gaiete. Predestinata a sposare un cristiano, Gaiete protende fin dall'inizio verso il polo positivo del poema; quando incontrerà Anselme, ella rivelerà che suo padre Ballant d'Arminie è anch'egli cristiano, retrodatando quindi la sua inclinazione al cristianesimo al momento stesso della sua nascita. Convertendosi al cristianesimo, Gaiete non fa altro che portare a termine un elemento già preordinato in lei.

Il primo episodio concernente donne guerriere vede le Amazzoni di Gaiete, saracene, scontrarsi contro altri saraceni, colpevoli di aver sottratto a Golias le terre che gli spettavano di diritto. L'episodio è diviso in due tempi, uno di osservazione e preparazione all'azione, il secondo, più breve, di azione. In un primo momento, Gaiete, in testa a cinquanta *damixeles*, raggiunge Hannibal in Francia, dove è in missione, per chiedergli rinforzi a nome di sua zia Pentesilea che è impegnata in una guerra contro l'amostante il quale, durante la guerra d'Aspromonte, si è impadronito delle terre ereditate da Golias alla morte di Agolant. Hannibal promette di aiutarla dopo aver compiuto la sua missione. Il periodo di attesa serve affinché il narratore abbia modo di presentare le inclinazioni matrimoniali di Gaiete e la bontà delle sue pratiche magiche. Appena Gaiete, non ancora diciannovenne, giunge all'accampamento di Hannibal, si invaghisce subito dell'eroe ed esprime il desiderio di essere vinta da lui in battaglia perché la prenda in matrimonio:

> "Ai Macomet, mon Deu, poit esre che cist valet agie tant ardir in soi cum vint conté in mon pais? Voiremant, se moi pouse immaginer coment pouse prover luy et moy a un sol

> colps de lance, gi fusse molt contante, e s'il moi poist caver de l'arzons, il n'a home in tote toe loi que plus volonter prendisse a segnor che luy"[116]

Secondo il *topos* della saracena innamorata, è Gaiete a prendere l'iniziativa e ad innamorarsi per prima. Il progetto di lottare insieme ha un evidente significato erotico e serve a provare il valore dell'uomo, a testare se è pronto al gioco d'amore come al gioco delle armi. La sconfitta subita da parte dell'uomo è accettata di buon grado proprio a conferma della superiorità maschile e del suo diritto, provato con i fatti d'arme, a comandare. Tuttavia, in base ad un principio che vedremo in opera in un numero molto minoritario di casi, qui la donna guerriera non viene ricambiata dal primo uomo di cui si innamora. Sperando di sentirsi dire che Hannibal è lo sposo che le è stato predestinato, Gaiete evoca un folletto il quale le rivela che Hannibal non prenderà mai moglie, mentre ella sposerà uno che non vale meno di lui. Le arti magiche sono dunque utilizzate da Gaiete non con uno scopo negativo, bensì per indirizzarla ad un destino nuziale, mostrandole chi sarà suo marito.[117]

In un secondo tempo, completata la spedizione in Francia, Hannibal acconsente a seguire Gaiete in oriente con centomila soldati per combattere contro l'amostante. Prima del grande scontro con quest'ultimo, Pentesilea consegna alla nipote un esercito di ventimila donne "tot mastres de armes" (118, 9-10) armate di arco e frecce, con cui Gaiete si reca a Val Sarse a trovare i suoi cugini Golias e Oliem (o Oliens), che avevano intanto riunito trentamila uomini, e si ricongiungono ad Hannibal a Salamine. Lì danno battaglia all'Amostante, il quale viene sconfitto e ucciso. Lottando contro l'appropriazione indebita dell'amostante con l'ausilio dell'eroe Hannibal, saracene dalla parte del giusto contro saraceni dalla parte del torto, alle Amazzoni è permesso uscire vincitrici dal conflitto, ma la battaglia da loro vinta non è descritta nel dettaglio. L'*Aquilon de Bavière* evita di mostrare un gruppo di donne guerriere in una situazione di vittoria. Solo le brevi notizie dateci dal narratore ci avvertono che le donne hanno segnato una vittoria: conosciamo l'esito dello scontro senza che ci vengano davvero mostrate le donne impegnate nella lotta o che si conoscano le loro singole prodezze, neppure quelle di Gaiete. Le donne guerriere attraversano la loro prima partecipazione ad una guerra senza aver mai combattuto, in pratica, e la vittoria è concessa loro soltanto a patto che non si

---

[116] Si cita da Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière, roman franco-italien en prose (1379-1407)*, a cura di Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer 1982, p. 96 righe 13-17. Nelle citazioni successive la prima cifra farà riferimento alla pagina, la seconda alla riga.

[117] Già in precedenza, come anticipato, ella aveva saputo che il suo sposo sarebbe stato un cristiano, cosa che appare come un'involontaria anticipazione del nostro testo, poiché nel momento in cui Gaiete si incapriccia di Hannibal, nessuno tra i saraceni è ancora a conoscenza della sua nascita cristiana.

veda il modo in cui essa è stata raggiunta, e soltanto se esse sono coadiuvate da uomini: dopo la riunione di tutte le truppe, l'esercito di Pentesilea è composto da centocinquantamila unità, di cui soltanto ventimila, come detto, sono donne; esse rappresentano quindi solo il tredici per cento del totale, differenze numeriche che superano quelle della *Mort Aymeri*. È l'ottantasette per cento di guerrieri maschi a vincere la guerra, e l'amostante viene appropriatamente ucciso da Golias, ossia dal diretto interessato alla sottrazione dell'eredità. Gaiete e le sue donne non sono in definitiva che il tramite che conduce Hannibal da Golias, le belle messaggere che chiedono soccorso ad un uomo più forte per portare aiuto ad un altro uomo più debole. La vittoria di Salamine è resa possibile perché è la vittoria di Hannibal, dell'eroe cristiano (per quanto ancora ignaro di esserlo) sul nemico saraceno.

Il secondo episodio vede l'esercito amazzonico, tuttora capitanato da Gaiete per conto di Pentesilea, scontrarsi contro i cristiani nella lunga guerra che oppone le truppe di Aquilon/Hannibal ai francesi. Anche questo episodio presenta due aspetti, stavolta non successivi, ma paralleli: la vicenda di Gaiete si distacca da quella delle Amazzoni andando incontro ad un finale individuale opposto a quello della comunità di cui prima faceva parte. Così, mentre il destino di Gaiete si uniforma a quello di Hannibal, andando entrambi incontro alla conversione al termine della guerra, alle Amazzoni è riservata la sconfitta in battaglia, per quanto la persistente appartenenza dell'eroe all'accampamento saraceno e la conseguente oscillazione del narratore tra le due fazioni impedisca che esse siano uccise o addirittura sterminate, lasciandole uscire di scena sconfitte ma vive. Dal canto suo, l'incontro tra Gaiete e Anselme, come anticipato, ricalca quello tra Galiziella e Riccieri.

Dopo essere stata aiutata da Hannibal contro l'amostante, Pentesilea decide di ricambiare il gesto inviando un proprio manipolo a sostegno dell'eroe. Abbiamo già visto come l'apporto delle truppe muliebri di Pentesilea al conflitto tra Golias e l'Amostante fosse sostanzialmente irrilevante; anche in questo caso, il rinforzo femminile non avrà nessun significativo impatto sul risultato della guerra, cosa che gli uomini velatamente sospettano, poiché non esprimono una richiesta esplicita per avere le Amazzoni al loro fianco. Una volta intrapresa la guerra insieme, gli alleati saraceni si mostreranno rispettosi verso le Amazzoni e prenderanno in considerazione i suggerimenti tattici di Pentesilea, tranne gli etiopi, i quali pretendono che le Amazzoni ammainino le loro perché non vogliono stare sotto le loro insegne (come dice Pentesilea a Gaiete: "«Belle neze, involupés vetre bandere, che cestor de Etiopie non soi terent a onor aster sot vetre bandere»" (546, 17-8), mentre i cristiani non prenderanno sul serio le loro avversarie. Il personaggio di Pentesilea è consapevole del senso di sufficienza

con cui erano viste all'inizio dai saraceni e poi dai cristiani e per tutta la durata della sua presenza in scena si adopera perché le venga riconosciuto il rispetto che crede di meritare. Ella sprona le sue guerriere ad agire al meglio delle loro capacità, e rafforza il loro senso dell'onore mettendolo a paragone con quello delle Amazzoni mitologiche che le hanno precedute, Ippolita, Talestri e la Pentesilea originale; è in un certo senso una teorica dell'orgoglio amazzonico:

> "«In non oit mandés niant a nos por coi non soi tint a onor a domander dames, che in cil canp sont tant vailant omes che soi vergognerent che dames li secorist. E por tant vos di che plus tost li devomes aller, e si ai speranze che avant la guerre finie aquisteromes tant honor che autre fois seromes rechixe volonter. Ne vos recrese, dames, aquister onor! Arecordés vos de li tenp passés, ce che fist Ipolite, notre reine, contre Texeus, che estoit ducha d'Atenes, che le voloit desarter cum ses Grezois, les grand batailes che furent feite in cist pais! Depois celle la raine Pantaxilie alla a servir li roi Priame por aquister onor a son regne, e ferent si bien in cele guerre che senpre sera parlé de lor ovres. Ancor savés ce che ferent notre dames cum le rois Alexandre por avoir onor. Certemant, se a cist pont somes vergognés, senpre sera contés che por viltés e por dotanze somes stés de secorle le amirant. Ancor vos di che l'amirant oit tant vailant omes cum luy ch'il non poit esre ch'il non sogie venzeor de la guerre. Gi non voldrogie che si grand imprexe cum est ciste se vencist sans nos.»" (525, 22-37)

Anche se la sua età avanzata non le consente di partecipare più attivamente ai combattimenti (ha sessantacinque anni), Pentesilea, in veste di generale in capo, dà mostra di tutte le sue capacità di comunicatrice mentre con consumata arte retorica arringa le sue truppe. Nel suo discorso Pentesilea non cita né il rapimento di Ippolita né la morte di Pentesilea, manipola quindi dei dati universalmente noti per stimolare le Amazzoni alla vittoria; al contempo, evitando di menzionare la sconfitta delle precedenti Amazzoni, il narratore spinge il lettore a pensare che anche queste Amazzoni sopravvivranno allo scontro senza essere soggiogate. La condizione che renderebbe possibile la vittoria in battaglia, però, nelle parole di Pentesilea, non è la loro forza personale, bensì quella dei "tant vailant omes" che l'Amirant disporrà sul campo; alle Amazzoni basta essere presenti laddove si compie una grande impresa per acquistare onore.

La visione orgogliosa di Pentesilea è condivisa dalle sue capitane. Dama Fiordalis, usando un tipico argomento cristiano del protofemminismo, l'uguaglianza di donne e uomini nella

creazione divina, risponde alla chiamata alle armi assicurando Pentesilea del sostegno del popolo femminile:

> "«Il n'a nulle de nos che non dexire miel morir in feit d'armes che vivre a vegogne in notre pais. Les omes soi gabent de nos; il se vult mostrer che cil Deu che fist l'ome fist la dame, e non somes da miens cum lor sont.»" (526, 3-6)

Tuttavia, le posizioni protofemministe di Pentesilea e di Fiordalis si muovono in direzione contraria all'opinione manifesta del narratore, che è invece improntata ad una cortesizzazione paternalistica: alle Amazzoni non è dato di combattere in quanto donne, ma solo come (apparenti) uomini. Dopo aver protestato il loro orgoglio amazzonico, le donne che scendono in campo vengono sistematicamente scambiate per uomini dai loro avversari, quasi fossero travestite ("… les dames in un tropel, che non senblont mie dames, mes omes volonteros de combatre", 527, 16-17), e allorché i cristiani scoprono la loro femminilità, si riempiono di vergogna per aver combattuto contro delle donne, come vedremo in particolare con Anselme. Inoltre, il metro di giudizio resta il comportamento maschile. I preparativi di Pentesilea per la guerra, raccontati con il tipico gusto per l'esotismo e la meraviglia, sono paragonati a quelli compiuti da un uomo: "la reine alla a Cartagine tant honoreemant quant poroit fer baron ni roi ni autre gran signor" (526, 25-27).

A differenza che nella guerra contro l'Amostante, nella guerra contro i francesi le battaglie a cui partecipano le Amazzoni sono descritte con abbondanza di dettagli, in modo che si veda chiaramente come, nonostante il loro ardimento e il loro coraggio, esse siano portate alla sconfitta dalla loro inferiorità rispetto ai guerrieri maschi cristiani, un'inferiorità innanzitutto numerica in cui si traduce un'inferiorità ideologica. Come nel caso precedente, anche adesso Pentesilea schiera ventimila Amazzoni, le quali, nel complesso di un esercito di quattrocentocinquantatremila unità, rappresentano appena il quattro virgola quattro per cento del totale. A Gaiete viene assegnato il comando dell'avanguardia, composta da diecimila donne, con cui l'eroina si muove alla volta di Cartagine, città che, un tempo feudo di Hannibal, è stata nel corso della guerra conquistata dai cristiani. Fuori e dentro la città ha luogo una battaglia che, sebbene iniziata da Gaiete sulla base di un preciso calcolo strategico, vede la prima sconfitta delle Amazzoni.

Con appena cinquecento guerriere Gaiete vuole provocare i difensori di Cartagine ad uscire dalle mura e ad inseguirla, con l'intenzione di rientrare in città prima di loro e di barricarsi

dentro, ma il piano non riesce. Beltram, Lanbert e Guiscard escono effettivamente da Cartagine e si gettano su di loro, e Gaiete disarciona Beltram da cui è ritenuta un uomo ("il cuide ch'il soit un ome", 527, 28), ma nonostante questo le cinquecento donne si trovano in difficoltà contro i duemila soldati, che non solo le superano di numero, ma sono anche, appunto, uomini: "a petit ore lé .v. cent dames seroit mal atornés, e non estoit da merveiler: doe mille omes cum .v. cent dames!" (527, 34-5). Il resto delle truppe di Gaiete arriva in loro soccorso, riuscendo prima a respingere i cristiani sul ponte levatoio, poi a conquistare la porta; la battaglia si sposta quindi nella piazza d'armi. Ma purtroppo per le Amazzoni, arrivano rinforzi anche per i cristiani nella persona di Anselme di Monpusler, che entra a Cartagine: le donne si ritrovano intrappolate tra le truppe di Beltram da un lato e quelle di Anselme dall'altro lato. Anselme, "pensant combatre cum omes" (529, 33), uccide molte donne, azione di cui un giorno si pentirà quando saprà il loro sesso ("ai quant ne alcist cil jor li dus, e pois fu mal contant quand il soit ch'elle sont dames", 530, 1-2). Le donne si difendono con ardimento, ma quando viene annunciato che sta arrivando anche Bernard di Marmore, Gaiete è costretta alla ritirata, ed esce dalla città dalla porta Alpina appiccando incendi dietro di lei.

L'incontro tra Gaiete e Anselme impone una biforcazione tra il destino della donna guerriera singola e quello della comunità amazzonica. La vicenda di Gaiete si stringe nettamente attorno a quella dell'uomo su cui sposta l'attenzione che un tempo aveva dedicato ad Hannibal e che si vede per questo accresciuto nel proprio status eroico. La grande battaglia campale che segue a quella di Cartagine non è che lo sfondo su cui si possono consumare i duelli tra Gaiete e Anselme, prove prenuziali in cui si legge un autentico rituale di corteggiamento. Disarcionata una prima volta da Anselme, che la credeva un uomo al pari delle altre ("quand li dus voit la dame tant rizemant adobee, il pense voiremant ch'il fust un ome", 529, 20-21), durante la battaglia di Cartagine, Gaiete vuole a tutti i costi vendicarsi di lui. Tuttavia, tale vendetta viene rimandata e trasferita dal personaggio di Gaiete a quello di Etiopie, mentre i rapporti tra l'eroe e l'eroina si adattano ad una modalità cortese. Quando alcune Amazzoni che sono state fatte prigioniere dai cristiani avvertono Anselme che la loro capitana è irata con lui, questi afferma di non avere intenzione di combattere contro una donna. Malgrado ciò, nella successiva battaglia campale Anselme si mostra incapace di riconoscere Gaiete tra la folla, la scambia di nuovo per un uomo e la abbatte da cavallo altre due volte, portando il conto totale degli scontri tra lui e la futura sposa a tre, cifra di particolare rilevanza simbolica. Il primo di questi ultimi due scontri viene interrotto dal

sopraggiungere della folla: Anselme ha appena il tempo di disarcionare Gaiete senza riconoscerla ("[Anselme] bien pensoit ch'il fust un amirant al bel contenimant ch'elle fexoit. E s'il aust saus ch'elle fust fame, certemant il non l'aust ferue", 548, 25-27) prima di essere separato dalla sua avversaria. L'ultimo duello segue infine tutte le modalità del motivo dell'elmo che abbiamo già visto in atto nelle storie d'Aspromonte.

Vedendola spronare contro di lui, Anselmo pensa che Gaiete sia Hannibal in persona oppure Candiobras, il più forte dei pagani. La disarciona per la terza volta facendole saltare l'elmo dalla testa, al che si scopre la capigliatura bionda della donna:

> "Li dus guarde e voit Gaiete, che avoit une treze plus blonde de fin or; si estoit plus colorie de une roxe. «Ai Deu», dist Anselme, «ceste dames nos vergogneront bien; seroit grand daumagie che une tel damixele morist por tel partis»" (552, 18-21)

Si ripete qui il medesimo schema narrativo delle storie di Galiziella, la cui vicenda è stata non a caso rievocata dalle Amazzoni prigioniere. Di fronte alla femminilità di Gaiete, Anselme smette immediatamente di combattere e le ordina di recarsi subito da Carlo Magno quale sua prigioniera. Gaiete obbedisce e chiede a Carlo Magno se Anselme ha altrettante *giantileze* quanta *proeze* (553, 3 e 4), e ricevuta risposta affermativa, la sua volontà di vendetta cede in maniera subitanea al desiderio di sposare l'uomo che si è dimostrato più forte di lei ("Ai Mahomet, porcoi non sui soe spoxe, che moi tenise la plus contente dame che fust in le regne de Mazone!", 563, 21-22). In presenza di Anselme e di suo padre, Bernard di Monpusler, Gaiete rivela un elemento prima sconosciuto, la fede cristiana di suo padre Balant d'Arminie, e si propone quale moglie dell'eroe accettando per lui la conversione e il battesimo ("Par amor de mon pere, che fu cristian, e por amor de vos, che estes pros e vailant, se me volés a dame, gi moi ferai batizer e lasserai por vetre amor ma foi, ma dame, mon pais e tot mes amis e parant", 564, 6-8). Come Riccieri con il padre, Anselmo chiede con rispetto filiale e feudale a Bernard il permesso di sposarsi e, avutolo, risponde di sì a Gaiete, che viene portata nelle sue stanze dalla moglie dell'amirant (ostaggio dei cristiani) e viene lì disarmata. Da questo momento in poi Gaiete non combatterà più, ma impiegherà le sue arti magiche in favore dei cristiani, per esempio evocando un demone perché rintracci Malagigi e lo riconduca in patria per aiutare Astolfo ferito. La prima notte di nozze Gaiete resta incinta di una bambina, chiamata Stelle come la nonna materna, la quale a tre anni, dopo la morte della madre (che non si sa come avverrà) sarà allevata da Pentesilea e parteciperà alle guerre di Guillaume d'Orange:

> "Li dus Anselme alberga cum Gaiete, e de celle oit une damigelle che fu apellee Stelle. E devés savoir che la raine Pantaxilee fist anbler ciste Stelle che avoit trois ans de Monpusler, e la fist porter in son pais por coi sa mere estoit morte. E sacés che al temp de Guielme de Orenge, quand l'avoit la guerre cum Tebaud de Arabie, ceste Stelle estoit fate Pantaxilee in le regname de Amazone e vint in secors a Tebaut, e allor soit ceste dame coment elle estoit fille de un cristian, e por elle e por sa sciencie li cont de Orenge fu venzeor de la guerre." (612, 22-31)

Attraverso la figlia di Gaiete, le vicende d'Aspromonte vengono collegate con quelle di Orange: la figura di Stelle, che va a Orange in soccorso a Tibaut ma, saputo di essere cristiana, aiuta Guillaume, si sovrappone a quella di Guibourc. Il titolo di "Pentesilea" con cui viene designata nel regno delle Amazzoni è diventata una carica onorifica, usata per sineddoche al posto di "regina".

Se nel paragone con le vicende d'Aspromonte Gaiete occupa la posizione di Galiziella e Anselme quella di Riccieri, Pentesilea ricopre il ruolo di Agolante. Ella si turba alla notizia che Gaiete è stata fatta prigioniera da Anselme, attribuendo al legame tra un'Amazzone e un cristiano un significato calamitoso; quando è invitata alla celebrazione delle nozze, ella getta una maledizione sulla nipote e rifiuta di rivederla ("«Ai meltrix Gaiete», dist la raine, «Macomet moi faze vendete de toi!»" 605, 1). Al matrimonio vanno invece Fiordalis e Costanze con altre dieci dame; Gaiete le invita ad abbandonare le armi, convertirsi e prendere marito, ma elle restano salde nella loro militanza, abbracciando l'orgogliosa e ostinata linea di pensiero di Pentesilea: "Ai quant Gaiete les conforta de laser sa foi e sa dame e fer soi cristiane e prendre maris! Les dames dirent che plus dexirent bailir armes che prendre maris" (609, 12-14).

Rifiutandosi di seguire l'esempio di Gaiete, l'unico ragionevole e consigliabile, le Amazzoni vanno incontro ad una lunga serie di sconfitte militari; tuttavia, la patina cortese che le ricopre impedisce che la non vittoria si tramuti in una totale disfatta. Nella battaglia campale, intanto che Gaiete si arrende ad Anselme, le Amazzoni si trovano in difficoltà perché sono armate troppo leggermente ("ai quant de celles dames li morirent por coi estogient armés lezeremant!", 549, 9-10) e, benché i saraceni siano numericamente il doppio dei cristiani, i loro sforzi valgono a poco davanti al valore di Orlando e di Rinaldo. Dopo il matrimonio di Gaiete la guerra prosegue stancamente finché le Amazzoni non sono del tutto annientate ("celles dames Mazones forent abatues de lor cival, celles che venoit avant por aquister onor",

637, 34-5) e Pentesilea non decide di tornare a casa. Allorché Hannibal riconosce Namo come proprio padre e si riconverte al cristianesimo, la guerra si conclude con una tregua. In questo caso di guerra dei saraceni contro i cristiani, alle donne guerriere saracene non è concessa la vittoria. I loro successi militari restano estremamente limitati se non inesistenti: di fatto, con il matrimonio di Gaiete e la sua cessata partecipazione alle battaglie, anche la presenza del contingente Amazzonico diventa di volta in volta più evanescente, la loro effettiva azione sempre più impalpabile, quasi che le truppe avessero fornito solo una cornice per poter mettere in scena Gaiete e le sue vicende sentimentali. Le Amazzoni di Pentesilea sopravvivono proprio perché non costituiscono mai una seria minaccia per i cristiani, non uccidono mai un guerriero cristiano di rilievo né provocano gravi perdite agli avversari; è permesso rientrare alle loro terre senza ulteriori umiliazioni perché non sono mai state dei reali nemici, bensì una fonte di meraviglia ed esotismo per gli spettatori, sia quelli interni all'opera sia a quelli esterni. L'atteggiamento cortese, fino a sfociare nell'ironico, verso le Amazzoni è evidente in particolare nella scena in cui un gruppo di venti donne, come anticipato, resta prigioniero dei cristiani dopo la battaglia di Cartagine. Anselme si vergogna molto quando scopre di aver fatto prigioniere delle *dames*, mentre Orlando ne ride:

> "Ai quante vergogne oit li dus Anselme quand il voit ch'il oit combatus cum dames! Li cont de Clermont s'en rit e tot les autres, e guarderent les dames. Il non li estoit nulle che aust plus de .xxv. ans, e la pluspart mien. Ciascune de lor avoit une treze darer longie, grosse e bionde, e forent armee a guixe d'omes" (534, 25-29).

Beltram si chiede come mai sia possibile che una donna l'abbia disarcionato; una dama risponde che non c'è vergogna nel farsi disarcionare da Gaiete, poiché ella è cugina di Galiziella:

> "«Sire», dist la dame, «non agiés mie vergogne che celle dame vos abatist, che in tot le regne de Mazoine n'a mellior lanze de la soe, si non se troveroit in tote Afriche ome cun cuy celle dame non combatist a cors a cors»" (534, 36-39).

Allo stesso modo, quando Astolfo insinua che le dame preferirebbero stare con lui piuttosto che portare armi, la dama risponde fieramente:

> "Se volés dames, lassés les armes e tornés in vetre pais e troverés assés de celle che non unt autre cure che soi acoster cum omes; e non guardés a nulle de notre pais, che plus amons un bel cival e un bel usberg che le amor de ome vivant" (535, 35-39).

Per quanto le donne cerchino di propugnare il loro modo di vita, fedeli come sono ai precetti di Pentesilea, gli uomini diminuiscono la portata potenzialmente minacciosa delle loro dichiarazioni ridendo e invalidando così lo status di quelle che dovrebbero essere loro nemiche. Allorché le Amazzoni riferiscono ad Anselme della volontà di vendetta di Gaiete, Bernard di Marmore si burla di quella che interpreta come una ripicca sentimentale: "Amis Anselme, il vos est grand mescheanze che sogiés is desgracie de les dames" (536, 42-537.1). Invece di tenerle prigioniere, i cristiani lasciano libere le Amazzoni, comportandosi con loro non come pericolosi nemici ma come con una brigata di allegre donzelle in visita. Alla fine, le Amazzoni si riducono a chiedere scusa ad Astolfo per la loro risposta poco cortese e tornano da Gaiete dicendo che i francesi sono "cortoixe giant" (537, 16), rinunciando alle loro posizioni misantrope. Anche se il successivo intervento di Gaiete non le convince a sposarsi, l'attitudine cortese dei paladini trasforma in dame scherzose quelle che avrebbero potuto essere delle Amazzoni minacciose, cosa che, comunque, non erano mai state davvero.

Tutte le caratteristiche negative di cui sono esenti Gaiete, Pentesilea e le Amazzoni, sono invece ereditate da Etiopie, la mostruosa guerriera che occupa l'ultimo libro dell'*Aquilon de Bavière* e che agisce quale loro contrapposto. Laddove Gaiete e le Amazzoni sono belle e bionde, Etiopie è nera e gigantessa; tanto le Amazzoni sono inefficaci in guerra, tanto Etiopie rappresenta una formidabile minaccia per i cristiani; se Gaiete sposa un cristiano e Pentesilea, nonostante le sue proteste di indipendenza, ha avuto tre figli da Agolant, Etiopie "se feit befes de tot les homes" e non costituisce, brutta com'è, oggetto d'amore da parte di nessuno. Mentre le Amazzoni possono combattere solo sotto travestimento, poiché gli uomini rinunciano ad attaccarle se sanno che sono donne, Etiopie costituisce un tale sovvertimento delle regole patriarcali da combattere senza travestimento, perché venga subito distinta da tutti gli altri guerrieri e sia immediatamente identificabile quale mostro da abbattere. Nella grandezza "outre mexure" di Etiopie si riflette il grado di inaccettabilità ideologica che ella rappresenta, la sua trasgressione delle norme sociali vigenti su più livelli.

> "Cist roi Malduc oit une fille bastarde de une de celles dames grand, laquel fille se apelle Etiopie. E est noire come une more e grand outre mexure. Ciste dame se feit befes de tot les homes d'armes del mond; a cest dame non scanpe a la foreste lions, ors ni sarpant, tant est soe lezerese e forze cum maistrie in feit d'armes. La porte vestus un cuor de serpant cot tant dur ch'il non a fer che ne posse trenzer; in cef porte une capeline de cil mesme cuor, e porte tutor quatre dard in man, e li treit cum tante forze e tant droit ch'il n'a armes

> al mond che li durast. E veit a piés, e oit tante lezereze ch'ele saute sor la grope a li cival, e pois alcist cil che est sor ly cival. E de cil cival saute sor un autre, e por tel guixe met a destruction ses enemis" (281, 19-29)

Una singola donna guerriera saracena si oppone ai massimi campioni dell'esercito cristiano in una guerra che fin dal primo momento è destinata al fallimento. Il re d'Etiopia Balduc, suo fratello Malduc e la figlia di questi, Etiopie, attaccano i francesi per vendicare la morte di Candiobras e dei suoi quattordici fratelli, figli di Balduc, e vengono tutti uccisi nel tentativo. Etiopie è priva di qualsiasi attributo cortese, se non fosse per l'ormai automatico appellativo di *dame* con cui viene identificata. Sono anzi gli appellativi di *diable* e *maledete* che caratterizzano la sua presentazione. Piuttosto che le Amazzoni di Pentesilea, è Etiopie ad ereditare elementi della classica Camilla: la leggerezza nella corsa e la modalità della morte, inflitta con una freccia mentre era distratta. La gigantessa condivide il nome proprio con la nazione di cui fa parte, rispecchiandone le caratteristiche minacciose ed aggressive per la cristianità all'interno del testo. Il nome "Etiopie" rende a volte persino difficile capire se ci si riferisca alla nazione o al personaggio, tanto entrambe le entità svolgono la medesima funzione negativa. La gigantessa Etiopie è una vera e propria personificazione della nazione che rappresenta, di tutte le sue brutture e di tutta la sua barbarie. La sua truppa di giganti è presentata con caratteristiche barbariche: al fisico mostruoso corrisponde un grado mostruoso della civiltà. I giganti vanno a piedi e non a cavallo, non sono quindi cavalieri, lo strato sociale di riferimento per l'autore; non vestono armatura di metallo ma solo vesti di tessuto o di cuoio, e combattono con bastoni rivestiti di ferro. Etiopie non usa una spada ma, in prevalenza, dei giavellotti (*dard*) con cui abbatte ogni nemico che incontra; la sua tecnica preferita consiste però nel saltare di cavallo in cavallo uccidendone il proprietario. La forza e la velocità con cui brandisce i giavellotti riportano alla mente del narratore le caratteristiche di due pezzi di artiglieria, la spingarda e la bombarda, oltre a quelle di un animale come il leopardo; in entrambi i paragoni ella è allontanata dalla somiglianza con un essere umano. Etiopie è colei che danneggia i cristiani, facendone maggiori stragi in un giorno che l'amirant di Cartagine in quattro anni di guerra. Invece di limitarsi a qualche colpo ben assestato, Etiopie mena autentiche stragi nell'esercito cristiano:

> "A celle dame non dure armes che la trove. Elle alcist omes e cival, ore cum baston, ore cum aze turcoixe, ore cum les dard. E devés savoir che ceste Etiopie avoit mant scuder che la tenoit fornie de dard. Quand li venoit a talant, algune fois la saltoit in crope a li

> chevaler e ly feroit de l'aze o voire cum la ponte del dard, e por tel partis fexoit tant dalmaze in li cristian che non se poroit conter." (776, 10-16).

Nella prima battaglia a cui partecipa, in terra di Maganza, Etiopie impedisce la disfatta di cinquantamila etiopi di fronte a trentamila cristiani; incalzati dalla donna e dai suoi giganti, Rinaldo, Astolfo e Gerardo di Rossiglione sono costretti a rifugiarsi in un fortino abbandonato. Nella seconda, lunga battaglia, divisa in tre fasi, Etiopie tiene testa, insieme ai suoi giganti, prima alle truppe di Anselme, poi a quelle di Rinaldo, e infine a quelle di Orlando, dando la morte a molti nomi illustri dell'esercito cristiano prima di soccombere. Al contrario, Gaiete, ancora prima di essere battezzata e sposata, è collegata agli eroi cristiani positivi, Hannibal/Aquilon e Anselme. La dimensione dell'amore permea l'immaginazione di Gaiete molto più della guerra: il suo scopo, sin dal suo ingresso in scena, sembra essere quello di trovare un valente marito che si dimostri più forte di lei.

Tuttavia, dietro le differenze che oppongono Etiopie alle altre donne guerriere dell'opera, è possibile rilevare una serie di sconcertanti somiglianze. Come Galiziella, Etiopie è una bastarda, figlia di Malduc e di una dama della Montagne Cellée (poi Perdue), regione che poi Malduc le aveva dato da governare. Quando giunge la notizia della morte del cugino Candiobras, Etiopie si lamenta con suo padre che Candiobras non l'aveva voluta con sé nella guerra, una decisione infelice perché, se ci fosse stata, non sarebbe morto ("il non soi contenta de mander por moi ch'il soi tenoit a vergogne che une dame fust de sa compagnie in feit d'armes", 715, 29-30); allo stesso modo Pentesilea si cruccia che Hannibal non avesse richiesto il suo soccorso, disdegnando un'alleata femminile. Tali somiglianze diventano ancora più ambigue nel momento in cui si realizza che Etiopie è una doppio negativo di Gaiete e che mette in atto quanto quest'ultima non aveva voluto, o potuto, portare fino in fondo[118]. In primo luogo, Etiopie si fa carico della volontà di vendetta di Gaiete contro

---

[118] Derivo la descrizione di questa procedura narrativa dall'interpretazione che Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, nel capitolo "A Dialogue of Self and Soul: Plain Jane's Progress" del loro miliare saggio *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press 2000 (1979), pp. 336-371, danno del rapporto tra Bertha Mason e Jane Eyre nel romanzo omonimo di Charlotte Brontë: "On a figurative and psychological level it seems suspiciously clear that the specter of Bertha is still another – indeed the most threatening – avatar of Jane. What Bertha now *does*, for instance, is what Jane wants to do. [...] Bertha, in other words, is Jane's truest and darkest double: she is the angry aspect of the orphan child, the ferocious secret self Jane has been trying to repress ever since her days at Gateshead. For, as Claire Rosenfield points out, «the novelist who consciously or unconsciously exploits psychological Doubles» frequently juxtaposes «two characters, the one representing the socially acceptable or conventional personality, the other externalizing the free, uninhibited, often criminal self»" (pp. 359-60; il corsivo è nell'originale. La citazione interna è tratta da Claire Rosenfield, "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double", in *Stories of the Double*, a cura di Albert J. Guerard, Philadelphia, J. B.

Anselme, che la guerriera aveva rimosso e sublimato nell'esito matrimoniale del suo incontro con il cristiano. Dopo aver ricacciato i francesi nel fortino, gli Etiopi vengono convinti da Gano, loro alleato e consigliere, a fingere di levare l'assedio per tendere invece un agguato nella foresta. Le truppe di Etiopie si dispongono quindi fra gli alberi e attendono l'arrivo di due distinte squadre di cristiani: da un lato Anselme di Monpusler e Andrea d'Ungheria che portano soccorsi da Parigi, dall'altro Rinaldo e gli assediati che si sono messi al loro inseguimento. Lo scontro con il primo gruppo si conclude in una carneficina: Etiopie uccide Anselme al primo incontro con un dardo e dopo di lui altri trenta cavalieri, prima con i dardi e poi con l'ascia, Andrea finisce stritolato da due giganti (800-801). Anselme muore quindi per mano della nemesi di Gaiete.

In secondo luogo, Etiopie porta a compimento un desiderio espresso fugacemente da Gaiete all'alba della battaglia campale, quando aveva affermato che sarebbe stato un grande onore morire per mano di Orlando (545). Dopo Anselme, Etiopie uccide personalmente nel corso del medesimo agguato, poi diventato teatro di una grande battaglia, molti altri cavalieri di primo piano, Samuel de Val Noire e Sansonet da Roche Brune, ferisce a morte Adrian di Val Perse, un principe saraceno recentemente convertitosi al cristianesimo, uccide anche il cavallo di Orlando, Salvaze, lanciando un dardo con tanta forza "che pere de bonbarde" (818, 10) e infine ferisce Belenzer trapassandogli tutta la coscia e inchiodandolo al cavallo, il quale muore sul colpo; inoltre falcidia il campo cristiano di svariati guerrieri innominati. Grazie a simili imprese ella si attira l'odio incondizionato di Orlando, che percorre il campo sterminando etiopi e giganti e arriva, prima di raggiungerla, ad uccidere il re Balduc, suo zio. Durante la sua carica, Orlando chiede a Dio se può mai consentire che una donna vinca la guerra ("Ai glorios Sire Deu, consentirés vos che une dame nos mete tot a la mort?" 818, 38-9). Infine, approfittando dell'attimo in cui Etiopie si è girata a prendere un altro dardo, Orlando la colpisce al fianco e la uccide senza ch'ella si sia accorta dell'arrivo della freccia, come Camilla:

> "Quand li cont voit la dame, il soi mist contre elle a saut a saut, rechiamant Deu e li chevaler a la cros vermoile. Quand Etiopie le voit venir, la soi volte a son sargiant por prendre un autre dard. A cil volter li cont li lanze ly dard cum quante forze il oit che la dame non li voit venir. E sacés, se elle l'aust veus, la l'auroit schivés, tante lezerece avoit in sa persone. Li dard consuit la dame in le flans, che armes ch'elle aust non le poit

---

Lippincott 1967, p. 314). Nel confronto con l'*Aquilon de Bavière*, Gaiete occuperebbe la posizione di Jane Eyre,

defendre che cil dard non li passast li cors por mités. E allor ceit morte mantinant." (819, 6-13).

Assistiamo ad un completo ribaltamento dell'atteggiamento tenuto da Orlando con le Amazzoni prigioniere, delle quali aveva riso e scherzato: per sopprimere Etiopie non basta burlarsi di lei e metterla a tacere con qualche galanteria cortese, è anzi necessario procedere all'eliminazione violenta e senza remore. Etiopie non suscita scrupoli cavallereschi in coloro che la affrontano, bensì il terrore e la rabbia, poiché il suo intervento in guerra è realmente offensivo. Se le Amazzoni in battaglia venivano scambiate per uomini e, fuori dalla battaglia, da dame di corte,[119] Etiopie è la cosa più radicalmente contraria alla cristianità che esista: essa non è neppure umana, ma diabolica.[120] La dimensione demoniaca di Etiopie diventa evidente al contatto con Baiardo, il leggendario cavallo di Rinaldo dotato di capacità senzienti e quasi paranormali. Durante la battaglia nella foresta Baiardo atterra per due volte Etiopie, la prima volta disarcionandola quando ella gli era saltata in groppa con la sua peculiare tecnica di combattimento, la seconda dandole uno spintone grazie a cui salva contemporaneamente la vita di Rinaldo (802). Dopo la morte di Etiopie, i paladini si rallegrano non come se avessero semplicemente sconfitto un nemico, ma come se avessero liberato l'umanità da un flagello infernale.[121]

Per Etiopie la guerra è il fine, non il mezzo: mentre il reale obiettivo di Gaiete e delle Amazzoni è ottenere onore, e il mezzo per poterlo raggiungere è partecipare – in modo genericamente inteso – ad una guerra, Etiopie al contrario prende parte alla guerra per uccidere i cristiani. La ricerca di onore cavalleresco non fa parte dei suoi interessi quanto invece la pura e semplice carneficina, per cui ha un naturale talento:

Etiopie quella di Bertha Mason.

[119] Per esempio, Cordoés, un re saraceno che si distingue per la sua squisita cortesia, dopo la battaglia di Cartagine chiede a Gaiete notizie di dama Anfelis ed è sollevato dal sapere che non ha riportato ferite.

[120] Etiopie viene chiamata *diable* (775.11, 814.27, 815.40, 820.23, 825.40), *maledete* (816.22, 820.30, 820.36, 825.38), "celle maledete da Deu" (806.34-35). I giganti e gli etiopi vengono definiti dai cristiani *diables* (774.3), *satanas* (800.22). Roland la chiama "meltris" e promette di farne vendetta, "se fuse seur de la mort" (813.28 e 30), così come giura, con le stesse parole, Bernard (816.13). Raffaele da Verona è comunque capace di un certo grado di polifonia: Gano, alleato degli Etiopi, chiama Etiopie "vailant dame" (797.9), l'Amirant le si rivolge con "belle fille" (718.7), Balduc la chiama "belle neze" (716.33). Allo stesso modo Gaiete era definita "belle fille" (97.3, 97.21, 117.21), "belle neze" (117.17), "belle cuxine" (118.19), ecc.

[121] Il lamento di Roland ("Ai Etiopie, maledete da tot les sant, quant dal magie avés feit in un sol jors a la Cristentés; certemant l'amirant de Cartagine cum tote sa giant non nos fist la mités in quatre an!", 820.36-38) è riecheggiato da quello di Rinaldo ("Ai maledete dame, quant dalmaze nos avés feit, e voiremant il soi poit dir de vos li proverbie de li antis, che dist che li un barber rait l'autre. Ausi est avenus a toi, diable forsenés, che is morte a la mort che ais mort li nos amis!", 825.37-41).

> Da l'autre part Etiopie cum li zigant alerent por la bataile amont e aval a .iiii., a ses, a ote, a .x. de compagnie, e non soi partirent li uns da l'autre por autre partis. Ai quant ferent morir de li cristian in cil jor! Celle maledete da Deu portoit l'aze trenzent a dos mans e feroit a destre e a sinistre; tel fend fin in les dans, tel fin in le pis, tel part a la traverse, a tel taile la teste da le bust, a tel giete le brais por terre, a tel la ganbe; elle atue omes e cival; ciascun li fuit davant, criant: «Ai sire Deu, misericordie! Non lassés nos morir a tant tormant!»" (806.32-807.1)

Etiopie, insomma, rende reali quelle che per le Amazzoni erano soltanto desideri inespressi, censurati e rimossi dal testo al fine di fornirne una visione cortese. Ciò che Orlando uccide con Etiopie non è soltanto la gigantessa africana, tipica espressione mostruosa che nei testi visti in precedenza occupava uno spazio molto ridotto, ma la versione negativa di Gaiete, una Gaiete che, invece di tendere al matrimonio e alla procreazione, ha dato sfogo a tutte le tendenze più ripugnanti (ovvero nocive per l'ordine sociale prestabilito) della sua anima, una Gaiete che si è vendicata di Anselme e dei tre disarcionamenti da lui subiti invece di arrendersi a lui e di sposarlo. Insieme ad Etiopie, Orlando elimina simbolicamente dal testo anche Gaiete: difatti, nell'ultima parte dell'*Aquilon de Bavière* costei viene menzionata sempre più raramente fino a scomparire del tutto. È nel seguito di Alda, di cui si rammarica che non abbia figli, e a Castel Blan, dove Alda è prigioniera, nasce la piccola Stelle; le prigioniere vengono quindi restituite a Carlo Magno, davanti a cui Gaiete si inginocchia (763), infine fa ritorno al feudo del marito, Monpusler, e questa è l'ultima volta in cui si parla di lei (768). Nella narrazione, Etiopie prende il posto di Gaiete e muore al suo posto: dopo la battaglia nella foresta, Gaiete non viene più citata, neppure in quanto vedova piangente di Anselme, sebbene il testo dedichi molto spazio ai *plancti* per i caduti. L'unica a sopravvivere è, sorprendentemente, colei che aveva espresso nel modo più esplicito e ragionato l'orgoglio amazzonico, la vecchia Pentesilea, citata per l'ultima volta nell'ultima pagina del romanzo (856) a causa delle guerre di suo figlio Golias, che non sono dirette contro cristiani e che per questo non mettono in pericolo la cristianità.

III. 8. Storie di Bradamante

Nel corso dell'elaborazione medievale delle donne guerriere, abbiamo assistito alla progressiva assimilazione di tali personaggi alla fazione protagonista della vicenda, attraverso la loro immissione nel circuito familiare dei personaggi maschili portatori della visione ideologica dell'autore: da Amazzoni nemiche, le guerriere sono diventate le mogli, le madri e

le figlie dell'eroe, da pagane si sono fatte cristiane per amore del protagonista. L'elemento di radicale differenza che le caratterizzava, e in quanto donne e in quanto guerriere, è stato sottoposto ad un processo di smussatura che le ha rese, da *altre*, simili al *noi*, per non parlare delle volte in cui, grazie al cambiamento di sesso, esse sono diventate identiche all'io maschile che nella maggior parte dei casi sta dietro la composizione e la diffusione dei testi. Tale processo di cortesizzazione e cristianizzazione delle donne guerriere è stato accompagnato, se non proprio determinato, dal favore di un pubblico il quale continua a richiedere la loro presenza nella produzione cavalleresca; la domesticizzazione delle Amazzoni è correlata alla dimestichezza che il pubblico degli ascoltatori e poi dei lettori ha con loro. Nelle elaborazioni intervenute sul personaggio tra il XIV e il XV secolo, come abbiamo visto, si inizia ad ammettere che non solo una guerriera possa diventare cristiana per mezzo della conversione, ma anche che possa direttamente nascere cristiana, quali sono Aye, Alis, Elena, la bella Camilla e la *doncella guerrera*. La penetrazione del tema nell'immaginario collettivo si misura inoltre grazie al grado di parentela che esse stringono con i personaggi maschili. All'inizio del Quattrocento, la popolarità delle guerriere è tale che, dopo essere state via via avvicinate al centro della materia carolingia per mezzo delle relazioni che esse instaurano con i suoi eroi, una delle principali famiglie della corte di Carlo Magno, quella dei Chiaramontesi, viene fornita di una sua donna guerriera personale. Una donna guerriera viene attribuita come sorella all'unico eroe capace di competere con Orlando, Rinaldo, e diventa tramite questa parentela cugina dello stesso Orlando. I cambiamenti intercorsi sul personaggio di Bradamante nel giro di pochi decenni danno poi conto del livello di gradimento che tale innovazione ha riscontrato presso gli affezionati del genere. Dalla prima versione in cui è figlia bastarda e saracena, recuperata grazie alla conversione, già a partire dalla seconda Bradamante diventa figlia legittima e cristiana dalla nascita, membro a tutti i diritti della famiglia che domina l'universo carolingio.

Rinaldo, la cui biografia poetica era stata già tracciata in un ciclo di *chansons de geste* francesi, incontra in Italia una fortuna possibilmente ancora superiore a quella di Orlando[122]. Vitale, esuberante e inarrestabile sia situazioni guerresche che in conquiste amorose, Rinaldo fa parte di una famiglia numerosa che viene continuamente arricchita di nuovi componenti: ai tre fratelli della versione primigenia, Alardo, Guicciardo e Ricciardo, con cui forma i *Quatre*

---

[122] Sulla fortuna del personaggio di Rinaldo in Italia si può ancora consultare con profitto Francesco Foffano, "Rinaldo da Montalbano nella letteratura romanzesca italiana", estratto da *La Scintilla*, Venezia, Tip. Cordella 1891.

fils Aimon, si aggiungono in seguito un altro fratello minore, Ricciardetto, e la sorella Bradamante, poi considerati gemelli; inoltre è quasi inesauribile la gamma di figli illegittimi attraverso cui prolungare le avventure dei personaggi maschili[123]. Attorno a Rinaldo si sviluppano una serie di narrazioni, ancora in gran parte allo stato manoscritto, a cui è stato dato il titolo generico di *Storie di Rinaldo da Montalbano*. Le *Storie* erano divise, a seconda delle versioni, in sei o sette libri, per i quali ci restano ormai soltanto pochi manoscritti; la loro fortuna doveva ciononostante essere notevole, ed altre copie manoscritte lette e passate di mano in mano fino a consumarsi[124]. Nel sesto libro di queste *Storie*, il *Rubione d'Anferna*, compare per la prima volta, a quanto ci è dato sapere, la figura di Bradamante (il cui nome, prima di fissarsi nella forma adesso conosciuta, è Braidamonte), anche se, in un tipo così incerto di materiale, sussiste la possibilità che ella fosse stata introdotta per la prima volta in un altro testo tuttora ignoto.

Nel *Rubione d'Anferna* ritroviamo molte delle caratteristiche che abbiamo incontrato a proposito delle donne guerriere nelle storie d'Aspromonte e nell'*Aquilon de Bavière*: la nascita bastarda della protagonista, riscattata tramite il riconoscimento del suo valore da parte del padre; il duello contro un uomo (in questo caso, suo fratello Rinaldo) e il motivo dell'elmo; la conversione, il matrimonio finale e l'abbandono delle armi. Soprattutto, come nel caso di Gaiete e di Etiopie, alla buona e bella Braidamonte è affiancata una donna guerriera negativa, Dama Roenza, che serve quale contraltare dell'altra. Rispetto all'*Aquilon*, però, il *Rubione* introduce una significativa novità nell'organizzazione narrativa dei due personaggi contrapposti delle guerriere: invece di presentarle in successione e in alternativa, per cui all'entrata in scena della seconda si elimina la prima, qui le guerriere sono presenti contemporaneamente e in correlazione l'una con l'altra, dal momento che sono legate da un vincolo d'amicizia e formano una coppia paragonabile alle "strane coppie" che popolano il cinema comico. Se Braidamonte è l'elemento serio e positivo della coppia, Roenza rappresenta l'opposto negativo, oscillante tra il comico ed il grottesco, in ogni caso fondato

---

[123] In una di queste continuazioni su un figlio di Rinaldo, il *Rinaldino da Montalbano*, compare un personaggio femminile, la regina Laura, dapprima bisognoso di aiuto ma che poi apprende a combattere imitando il protagonista. Ritorneremo sulla vicenda nel capitolo IX.

[124] Si conservano cinque manoscritti che contengono dalle tre alle cinque puntate delle *Storie*: un Riccardiano (segnato 1904) e quattro Laurenziani (Plut. XLII 37, Plut. LXI 40, Plut. LXXXIX 64 inf, e Med. Pal. 101^4). Il più antico è il Plut. LXI 40, e come nel Riccardiano 1904 e nel Med. Pal. 101^4, vi sono trascritti i libri V, VI e VII delle *Storie*, rispettivamente intitolati *Il castello di Teris*, *Il Rubione d'Anferna* e *I vanti di Dionesta*. Il Plut. XLII 37 invece contiene i primi cinque libri, però in questo caso il quinto libro non è *Il castello di Teris* ma una continuazione del terzo libro sul Danese. La paternità delle *Storie di Rinaldo* è incerta: secondo Gloria Allaire sarebbe da attribuire anch'essa ad Andrea da Barberino. Vedi Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno 2005.

sulla *démesure* e per questo da eliminare. I tratti negativi di Dama Roenza, tuttavia, non impediscono di trovarvi, specialmente da parte di un occhio critico moderno, degli aspetti commendevoli, in particolare a proposito del sentimento d'amicizia che la lega a Braidamonte e del senso protettivo con cui la guerriera più anziana si rivolge alla più giovane. Le due guerriere, provenienti da contesti diversi, si ritrovano insieme tra le file dell'esercito che il gigante Rubione tra radunando per combattere contro i cristiani. Da un lato giunge la giovanissima Braidamonte, alla sua prima guerra, inesperta ma bramosa di gloria. Figlia del duca Amone e di Belianta, signora del castello di Aricon "in Dazia a' confini de l'Alpi"[125], Braidamonte "tutta armata" si offre volontaria quando Rubione chiede a Belianta un sostegno allo sforzo bellico ("Io sono disposta d'andare a questa guerra", 69r), una situazione che ricorda vagamente l'inizio del *romance* della *doncella guerrera*. La madre acconsente alla sua partenza perché la conosce "di grande posanza", e prima di lasciarla andare le racconta della sua nascita, le mostra la lettera con cui Amone l'aveva riconosciuta per figlia e le dona un ricco padiglione. In questo modo, anche se la fanciulla è stata allevata nella fede musulmana, si rende immediatamente chiaro il suo legame familiare con la parte cristiana del conflitto.

Dall'altro lato si mobilita la già celebre Dama Roenza (Durenza, Duronza), soprannominata "della falce" dalla sua arma preferita:

> "In questo mezo che la tregua durava venne in campo grande moltitudine d'infedeli, tra quali ci venne una sorella di Tartaro e di Mafrinfina e avea nome Dama Durenza della Falce e fue chiamata Donna Duronza Doffalzon. Questa coreva appié più ch'altro <a> cavallo e cavalcava una grande alfana e menò seco .l. milia saracini che gli dié suo padre." (f. 69r)

Quando Braidamonte arriva all'accampamento di Rubione, Dama Roenza, già lì, la prende subito sotto la sua ala; la invita ad accamparsi accanto a lei e organizza un torneo in suo onore: "Dama Roenza vedendo la beleza di Braidamonte le volse grande onore e per provarla fecie un grande torniamento nel campo" (f. 69r). Durante il torneo, come nel caso di Galiziella, si ha la prima dimostrazione del valore della guerriera, e i saraceni accorrono a vederne l'esibizione: "Braidamonte provò con molti e ognuno ne abatté" poiché "nessuno non

---

[125] Si cita dal *Rubione d'Anferna*, libro VI delle *Storie di Rinaldo da Montalbano*, ms. Pluteo LXI 40 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, datato 1477, f. 69r. La trascrizione è diplomatica: ho sciolto le abbreviazioni, eliminato le «h» etimologiche all'inizio o nel corpo della parola, introdotto i segni di interpunzione e le virgolette per il discorso diretto. Il *Rubione* è conservato anche nei ms. Riccardiano 1904 e Med. Pal. 101[4].

la poté vincere" (69v). Anche nel prosieguo della guerra, Braidamonte agisce mossa dalla medesima inclinazione cavalleresca, che emerge, ancora più che nei combattimenti, nel suo trattamento dei prigionieri. Il riavvicinamento tra la ragazza e la propria famiglia cristiana avviene per mezzo dell'aiuto da lei mostrato ai cavalieri fatti prigionieri insieme a Roenza, e in questo senso il comportamento di Braidamonte si dimostra analogo a quello delle principesse saracene tradizionali. Mentre procede verso l'accettabilità, Braidamonte prende le distanze da Roenza, la quale invece si rivela sempre più irrecuperabile. Laddove Roenza porta discordia, Braidamonte interviene per pacificare e riportare l'ordine. Alla ripresa delle ostilità dopo la tregua, Rinaldo uccide Rubione, che Roenza vorrebbe vendicare uccidendo i prigionieri cristiani in sua custodia, un atto profondamente contrario alle leggi di cavalleria; Braidamonte la calma a stento, ferma i due servitori che stavano bastonando i prigionieri per ordine di Roenza e ordina invece che sia dato loro da mangiare.

Alla violenza e alla voglia di vendetta Roenza aggiunge una colpa capitale, la lussuria, su cui l'autore insiste con un tono misto di ironia e di ribrezzo. Tra i prigionieri catturati dalle guerriere figura Ulivieri, cognato di Orlando, per cui Roenza inizia a provare uno spasmodico interesse. Una notte, ella è talmente punta dal desiderio erotico da non riuscire a dormire e da recarsi al cospetto di Ulivieri trascinando con sé Braidamonte; nella cella, Roenza tenta prima di sedurre il paladino blandendolo, poi, alle resistenze di questi, lo minaccia di morte. La pudica ritrosia di Ulivieri è una comica reazione all'aggressività sessuale della donna:

> "«A te conviene venire a dormire con meco, che io ti terrò tutta notte nelle mie braccia». Ulivieri chinò la testa per vergogna e nulla rispose ed ella adolorò e ancora Braidamonte vergognosa si volse alla dama. Roenza disse: «O core, o tu non mi rispondi?». E Ulivieri disse alla donna: «Voi, madonna, mi domandate cosa che io non posso, imperò che·lla nostra lege lo vieta a ogni cristiano non vada con femina non batizata e sendo batizata non può se nolla toglie per moglie». Disse dama Roenza: «Se tu nollo farai, io ti taglierò la testa colle mie mani, se tu non farai al mio volere» e andò per la sua falce, che portava in cambio d'una accetta, e Braidamonte andò con lei e quando tornò disse: «Che hai pensato?». E Ulivieri disse: «Io voglio innanzi morire che rompere la mia fede» ed ella trasse la spada per tagliargli la testa; Ulivieri racomandò l'anima sua a Dio e chinava la testa. Ella gliel'arebbe tagliata ma Braidamonte l'avea udita parlare quando andarono per la falce, e sapeva ch'ella faceva da malanimo, e però entrò nel mezo e disse: «Oh madama, che onore vi farebbe questo, che si dicesse "Ella lo uccise per la tale cosa"? Per Macone, non fate a voi tale vituperio» e Dama Roenza disse: «Io vegio che tu l'ami e vorialo per te. Sia tuo e mandagli al tuo padiglione che io gl'ucciderei stanotte»." (f. 74r)

La presenza di Braidamonte impedisce che le minacce della compagna sfocino in un gesto irreparabile. Nonostante le ulteriori proteste di Roenza, ella riesce a salvare la vita di Ulivieri e, a partire dal giorno successivo, si adopera per salvare tutti i prigionieri rimasti nelle mani dei saraceni. Durante la battaglia che ha luogo l'indomani della visita notturna ad Ulivieri, Braidamonte riesce a rivelare a Rinaldo la sua identità e formula insieme a lui un piano per liberare tutti i cristiani dalle grinfie di Roenza. Per ottenere il colloquio con Rinaldo, Braidamonte ricorre al mezzo più immediatamente disponibile durante una guerra: un duello a singolar tenzone. Ella attira intenzionalmente l'attenzione di Rinaldo su di sé abbattendo sette avversari prima de "l'ora di nona", tra cui guerrieri di primissimo piano quali Rinieri di Vienna (padre di Ulivieri), Arnaldo di Belanda, Gano di Maganza e il conte Baldovino. Quando Rinaldo, inferocito, si offre come suo nuovo avversario, Braidamonte afferma di aver atteso da molto tempo di poter combattere con lui e fa presa sulla sua vanità ricordandone le celebri imprese. Invece di duellare con il futuro sposo proponendogli il matrimonio in cambio della vittoria, Braidamonte lotta contro il proprio fratello; il risultato è equivalente, poiché, grazie alla sconfitta, la donna ottiene di essere reintegrata nel clan dell'uomo accettando la conversione e il battesimo. Il duello, che si conclude con l'ormai consueto motivo dell'elmo, è descritto nei particolari, seguendo il collaudato rituale di colpi, pause, dialoghi e ripresa del combattimento: Rinaldo e Braidamonte "diedonsi grandi colpi" (74r), si riposano, ricominciano lo scontro "più furioso" finché Rinaldo la getta a terra e le leva l'elmo, da cui esce la solita treccia:

> "Quando Rinaldo vide la treza al viso della donzella si maravigliò che tanta forza fusse in una damigella e quansi non sapea s'ell'era femina o maschio o delgligado. «Femmina o maschio io t'uciderò!» Ed ella disse: «O carissimo fratello, io sono figliuola del duca Amone, tuo padre. Non mi uccidere, che i' stanotte io ne verò 'Anferna con tutti i cristiani che sono presi: fa' pure vista di volermi uccidere, ch'io menerò le mani in qua allà e sento che i saraini t'assaliranno» (f. 75r).

Dal momento che il duello non ha una finalità nuziale, al contrario dei duelli tra Riccieri e Galiziella e tra Anselme e Gaiete, il sire di Montalbano non si ferma davanti alla bellezza della guerriera e continua invece ad attaccarla, incurante del suo sesso. Scoprendo la femminilità di Braidamonte, Rinaldo acquista non una moglie ma una sorella e un'alleata, e per converso, ella guadagna un fratello e un difensore. Lungi dal portare rancore per essere stata sconfitta, Braidamonte si rallegra perché la propria abilità guerriera le ha concesso di

essere stata in vita fino a svelare la propria identità e il piano al fratello ("grande allegrezza aveva Braidamonte d'avere durato tanto del pari a Rinaldo", 74v) e, avendo raggiunto l' obiettivo di parlare con lui, si affretta ad abbandonare il combattimento ("sanza elmo si fuggì dalla battaglia", 75r).

Pur di apportare un beneficio ai cristiani, Braidamonte passa a fare il doppio gioco, fingendo di essere ancora alleata di Roenza ma in realtà agendo sottobanco contro i suoi ordini. Ritornata al suo padiglione, Braidamonte convince la compagna a rimandare l'impiccagione dei prigionieri, tra cui adesso si trovano anche suo padre Amone e Astolfo, al giorno dopo, e finge di provare astio verso di loro, rimproverando Ulivieri per aver respinto l'amore "di sì bella donna" e chiamando Astolfo "poltrone e buffone" (76r). Dopo aver placato così Roenza, Braidamonte si reca di nascosto nelle celle, scopre le proprie intenzioni ai cristiani e organizza con loro l'evasione. Questo palese aiuto mostrato dalla guerriera ai cristiani è coronato dall'incontro con Amone, che segna il suo definitivo recupero all'altro campo. La partecipazione alla guerra e il duello con il fratello non sono così passaggi attraverso i quali la figlia bastarda si ricongiunge con il padre, viene accettata e riconosciuta da lui e può iniziare una nuova vita quale membro della famiglia paterna, abbandonando sia la famiglia pagana di sua madre che il surrogato negativo di quella, Roenza.

> "[Braidamonte] se gli gittò al collo e disse: «Padre, e io nacqui di quel parto e sono figliuola di Belianta e di voi», e dissegli la battaglia ch'ella avea fatta col suo fratello Rinaldo e quello che avieno ordinato. Amone pianse d'alegrezza e baciolla e benedilla." (76v)

Il "libro di battaglie" si configura quindi come racconto di formazione che porta la protagonista a far maturare la propria identità conformandola non a dei trasgressivi ideali femminili, bensì all'ordine patriarcale. Dopo il ricongiungimento con Amone, si consuma la scissione tra Braidamonte e Roenza; al momento della fuga, Braidamonte scuote via l'influenza della compagna con un urlo liberatorio: "ed ella gridò ad alta boce «O dama Roenza, i' mo' me ne vo 'Anferna col padre mio e con gli altri cristiani» (76v). Abbandonato il campo saraceno, Braidamonte viene condotta nella sicurezza degli alloggiamenti cristiani. Turpino celebra il suo battesimo e le sue partecipazioni alle battaglie, come abbiamo già rilevato in altre opere, si diradano, pur non interrompendosi del tutto. A lei si deve una lettera con cui si invita Dudone d'Ungheria a portare soccorso ai paladini e per la quale viene molto lodata. Al termine della guerra, Braidamonte sposa suo zio Girardo di Rossiglione, un altro

eminente protagonista della materia carolingia, senza che il testo specifichi quali siano i sentimenti della donna al riguardo, ma invece concentrandosi sulle formalità della dispensa papale che rende possibile il matrimonio tra zio e nipote: "Girardo adomandò Braidamonte per sua sposa e perch'ella era sua nipote convennono mandare al Papa di Roma per la licenza ed ebbela per sua mogliera conceduto dal Papa" (83v).[126]

Dopo la morte di Rubione e il ritiro di Braidamonte dalla prima linea, la guerra dei cristiani è principalmente indirizzata contro Roenza. Resa ancora più incattivita dall'abbandono subito da Braidamonte, che, al pari di Pentesilea nell'*Aquilon*, insulta e maledice chiamandola "puttana e traditore", convinta che si fosse fatta battezzare per amore di Ulivieri, "ma s'ella mi capita tra le mani io la punirò dei suoi peccati" (77v), Roenza continua ad attaccare i paladini con inestinguibile energia. Nel seguito della medesima battaglia che Braidamonte ha abbandonato dopo aver duellato con Rinaldo, Roenza disarciona lo stesso Rinaldo, viene colpita da Baiardo (cfr. Etiopie), si getta contro Carlo Magno tramortendolo e viene per questo gettata a terra da Orlando. Lo scontro con il più celebre dei paladini lascia in Roenza la voglia di una rivincita, per cui ella gli lancia una sfida che, accettata, darà luogo ad un duello durato due giorni. Inoltre, la prima sconfitta ricevuta ha instillato nella donna una qual certa scia del *Brunhild-motif*, combinata con la riesumazione della profferta della regina delle Amazzoni Talestri ad Alessandro Magno di avere un figlio da lui. Durante il duello, dopo tremendi colpi – la guerriera riesce a tramortire il paladino e a caricarselo in spalla per portarlo al suo padiglione, questi rinviene e le spezza un dente con un pugno – Roenza propone a Orlando di sposarla, riconoscendo in lui un guerriero dal valore senza pari: "«O conte Orlando, che potrà adivenire di questa nostra battaglia? Per Macone, se tu vuogli fare per mio senno noi siamo signori del mondo: faciamo insieme parentado»" (f. 78r). A frenare i desideri di Roenza, si ripete lo stesso rifiuto ricevuto da Ulivieri: Orlando risponde di avere già moglie e che la legge non ne concede più di una. Evitando di turbarsi per questo primo diniego, Roenza riformula la sua offerta senza menzionare il matrimonio, ma lusingandolo con la prospettiva di figli superumani; tuttavia, si deve arrendere di fronte alle proteste di Orlando:

> "«E noi giuriamo insieme fratellanza; noi acquistiamo tutto il mondo, tu se' il fiore de' cavalieri cristiani. Io non troverò pari tra saraini, e se tu mi togliessi per moglie i nostri

[126] Girardo di Rossiglione aveva mostrato l'intenzione di sposare Braidamonte già durante l'evasione notturna. Quando Amone gli annuncia che "«Questa damigella si fa cristiana»", Giraldo replica: "«Io la torrei volentieri per moglie». El duca Amone rise e disse: «O fratello, che di'ttu: ell'è tua nipote e mia figliuola»" (76v).

> figliuoli passerebono di fortezza tutti gli uomini di questo mondo». Disse Orlando: «O Dama Roenza, non parliamo di questa materia, io sono ancora vergine ed ho la più bella donna del mondo». Quand'ella gli udì dire ch'era vergine tutta si turbò e andogli adosso gridando: «Ai Macone, soffri che un tale omo viva e abbi tanta possanza ed è nemico de l'umana natura?» E assalillo". (f. 78r-78v)

L'intraprendenza sessuale di Dama Roenza trova il suo ironico corrispettivo nella perdurante castità di Orlando, argomento di acceso dibattito nella produzione cavalleresca e su cui si fonda poi l'invenzione di un Orlando innamorato[127]. Essa si oppone inoltre alla tinta de-eroticizzata con cui è dipinta Braidamonte: sebbene ella attiri l'interesse di Girardo di Rossiglione, come abbiamo anticipato, la descrizione del matrimonio è priva di qualsiasi accenno all'amore, sia nella sua dimensione sentimentale, che in quella fisica: non vengono infatti annunciati bambini nati da quell'unione. Il principale duello a cui Braidamonte partecipa non è quello contro un potenziale innamorato, bensì quello contro il proprio fratello da cui desidera essere accettata come pari. La bellezza della guerriera è avvertita molto più dalla sua compagna Roenza che non dai guerrieri di sesso maschile, a dimostrazione di come Roenza abiti a più livelli la sfera erotica, sia in osservazioni puramente estetiche come queste, sia nelle sue manifestazioni più condannabili da parte dell'autore quali le *avances* fatte ai paladini. Braidamonte attraversa il testo sostanzialmente incontaminata dagli aspetti erotici dell'esistenza, che le sono invece attribuiti da Roenza, poiché fanno parte del mondo della seconda e non della prima: è Roenza ad attribuire un significato erotico ed egoistico alle attenzioni di Braidamonte per i prigionieri e alla sua conversione, sostenendo in entrambi i casi che ella sia mossa dall'amore per Ulivieri.

---

[127] Le versioni italiane della vicenda di Orlando sono particolarmente interessate alla rappresentazione dell'amore nell'eroe, citato da S. Francesco nello *Speculum perfectionis* e da Dante in *Par*. XVIII, 43-45 come guerriero santo. Nei *Reali di Francia* Andrea da Barberino racconta in che modo nacque la storia d'amore tra Orlando ed Alda, e come Orlando prometta di non congiungersi con la bellissima sposa prima di averla coronata regina di Spagna; non essendo riuscito a conquistare il trono spagnolo, "Orlando morì vergine". Nella seconda metà del Quattrocento si iniziò a dipingere un Orlando refrattario e imbarazzato con le donne, e quindi già parzialmente ridicolizzato. I poemi cavallereschi giocavano con l'idea di una donna bellissima, in genere saracena, che si offriva ad un Orlando ritroso, mentre venivano a cadere le sue antiche caratteristiche sante e miracolose. È su questa base che Boiardo introduce la sua rivoluzionaria invenzione dell'innamoramento di Orlando. Ma in amore il più eroico dei paladini sarà comunque perdente, poiché convivono in lui il sentimento amoroso e un comportamento sessualmente represso, che è una deficienza nel perfetto cavaliere il quale, secondo i precetti cortesi e arturiani, deve essere anche il perfetto innamorato. Dalla sfasatura nella concezione amorosa di Orlando nasce poi la sua vena di follia. Vedi Marco Dorigatti, "Reinventing Roland: Orlando in Italian Literature", in *Roland and Charlemagne in Europe: essays on the reception and transformation of a legend*, a cura di Karen Pratt, London, King's College, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 1996, p. 105-126. Se Orlando si avvia ad essere visto in maniera sempre più parodica in materia d'amore, la profferta amorosa di dama Roenza è una parodia di quelle, ben più desiderabili, delle belle saracene.

Nonostante i rifiuti, Roenza persiste nell'avere mire sessuali nei confronti dei cristiani: persino davanti al corpo di Rinaldo, che si finge morto per tenderle un agguato, ella esprime di nuovo, stavolta con un sospiro di rimpianto, un desiderio matrimoniale, parodistico ribaltamento della reazione di Achille alla vista di Pentesilea morta: "Molto m'incresce che tu non eri di mia fede […] Volesse Macone che tu fussi stato mio marito" (f. 83r). L'abnorme sessualità di Roenza, che, inappagata, riemerge nella foga impiegata nel combattimento (in una successiva battaglia, la donna fa prigioniera da sola la maggior parte dei paladini, Amone, Alardo, Guicciardo, Girardo di Rossiglione, Astolfo, Ulivieri, poi liberati da Malagigi), deve essere assolutamente eliminata. Carlo Magno promette mille libbre d'oro all'uccisore della guerriera, e Rinaldo, sempre a caccia di denari, si accorda con Dudone per prenderla in trappola e ottenere la ricompensa. Fingendosi morti, come abbiamo anticipato, i due paladini vengono portati nel padiglione di Roenza dove la assaliscono prima che possa afferrare la falce. L'uccisione di Roenza avviene per una serie di mutilazioni, un procedimento in cui si intravede, come in altre occasioni, un'intenzione castrante: Rinaldo le taglia una gamba con un colpo di spada,

> "ed ella sarebbe caduta, ma ella saltò un piè zoppo e sostenevasi in su una gamba; ma Dodone ch'avea voglia di vendicarsi le giunse addosso e diella colla mazza a due mani in sulla testa. Ella non riparò con lo scudo; ei colla spada al corpo ruppe e spezzò l'elmo in più parti e tutta la testa le sfracellò e cadde morta.". (f. 83r)

Invece di aprirsi ad un momento di riflessione, come avveniva nell'*Aquilon de Bavière* a proposito di Etiopie, l'eliminazione di Roenza dà luogo ad una scena comica, a conferma del carattere grottesco dell'intero episodio: Rinaldo e Dudone iniziano a disputarsi il merito dell'impresa ("Gridò Rinaldo: «Io l'ho morta perché le tagliai la gamba»", 83r) arrivando ad alzare le armi l'uno contro l'altro, e il loro duello, sorpreso dalle guardie, si trasforma in una rissa che coinvolge tutto l'accampamento saraceno e che finisce per distruggerlo da cima a fondo. Così, la morte di Roenza coincide con la fine della guerra e la conquista di Anferna da parte dei cristiani.

Una vicenda come quella di Roenza cattura l'attenzione del pubblico per l'aspetto rassicurante della sua fine: gli ascoltatori aspettano con trepidazione il momento in cui la minacciosa guerriera, pericolosa per il suo valore in guerra e per la sua lussuria, e tuttavia divertente proprio per queste caratteristiche trasgressive, sarà eliminata dopo aver rappresentato un formidabile ostacolo per i paladini. Si tratta di un personaggio che il

pubblico ama odiare e che per questo non è alieno dal successo: le avventure di Dama Roenza formano un piccolo ciclo autonomo, copiato e ristampato fino ai primi decenni del '600.[128] Anche Bradamante, da personaggio secondario, si conquista subito una serie di narrazioni autonome, quale il *Cantare di Bradiamonte sorella di Rinaldo da Montalbano*, che la vedono protagonista senza essere affiancata da un'altra donna guerriera. Mentre le storie di Roenza si basano sulla sua sconfitta finale, quelle di Bradamante sono caratterizzate dalla sua sopravvivenza al testo[129]. Nel singolo passaggio dal *Rubione* al *Cantare*, la nascita bastarda di Bradamante, il cui nome non si è ancora stabilizzato nella grafia poi nota, si è trasformata in legittima e la necessità della conversione è stata resa superflua, essendo ella adesso cristiana di nascita. L'assenza di una pulsione erotica, in aggiunta alla cristianizzazione, salva Bradamante, a differenza di quanto succede non solo con Roenza, negativa per definizione, ma anche con personaggi positivi come Galiziella e Gaiete. Nella donna guerriera della casa di Chiaramonte viene presto identificata la guerriera positiva per eccellenza, cristiana di nascita, casta in materia amorosa anche quando le sue avventure prevedono il matrimonio, combattente assolutamente ligia a Carlo Magno e osservante delle regole cavalleresche. Le sue caratteristiche positive sono tali da spingere i critici a definirla non già una donna guerriera, bensì una donna gentile, affine, più che alle Amazzoni, alle donne angelicata cantate nella produzione lirica[130].

Il *Cantare di Bradiamonte sorella di Rinaldo*, diffuso negli ultimi decenni del Quattrocento, è un componimento dalla struttura semplice e regolare, incentrato su un unico tema, il duello prenuziale che oppone la protagonista al suo pretendente, il saraceno Almansor. Come nel *Milione*, la condizione posta da Bradiamonte al duello non è la morte dell'avversario, bensì una ricompensa in denaro, limitazione che, combinata con la diversa fede dei contendenti, rende possibile la sopravvivenza della guerriera cristiana senza che ricada su di lei

---

[128] Il *Libro chiamato dama Rovenza dal Martello* fu ristampato undici volte tra il 1541 e il 1671. Vedi Antonio Pasqualino, "Dama Rovenza dal Martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano", in *I cantari. Strutture e tradizioni*, Atti del Convegno, a cura di Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli, cit., pp. 177-198. Un'altra guerriera che diventa protagonista di un ciclo autonomo nel Quattrocento è la regina Ancroia, di cui non ci occuperemo in questa sede. Vedi Anna Montanari, "Il *Libro de l'Ancroia*", *Libri e Documenti* 18, 1994, pp. 1-15; Ead., "Il *Libro de l'Ancroia* e il Boiardo", *Rivista di letteratura italiana* 13, 1995, pp. 225-243; Marco Villoresi, "Per lo studio delle relazioni fra il *Danese* e la *Reina Ancroia* e altri casi di intertestualità nel romanzo cavalleresco del Quattrocento" in Id., *La fabbrica dei cavalieri*, cit., pp. 38-74 (già in *Interpres* 14, 1994, pp. 107-151).

[129] La morte di Bradamante, in ogni caso, non viene esclusa a priori: nella chiusa del *Fortunato*, il Narciso promette un poema (terzo nella "trilogia" *Passamonte – Fortunato* -) che avrà come protagonista Ergulante, figlio del "vergine" Orlando, in cui si canteranno anche le morti del Danese, di Bradiamonte e altre avventure (Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri*, cit., pp. 172-73).

[130] Vedi Margaret Tomalin, *op. cit.*, p. 84.

conseguenza alcuna. Anche se non era stata prevista dal contratto, l'aver puntato ad una sposa cristiana comporta invece la morte per il pretendente saraceno, di cui vengono ripetutamente sottolineate l'inadeguatezza e la bruttezza fisica. Vincendo e togliendogli la vita, l'eroina punisce dunque giustamente le pretese dell'avversario saraceno, segnando un trionfo per la causa cristiana e per se stessa, portatrice di quella causa. I lettori che nei casi di Galiziella e Gaiete sono rimasti soddisfatti dal costatare come una saracena positiva potesse avanzare nella scala sociale sposando un cristiano, si rallegrano qui nel vedere un cattivo saraceno rimesso al suo posto dal valore di una cristiana.

Come gli altri personaggi femminili toccati dal *Brunhild-motif*, anche Bradiamonte ha ottenuto di poter sposare soltanto un uomo capace di vincerla in combattimento:

> Ed il quinto figliuol fu una donzella
> Chiamata per suo nome Bradiamonte,
> che fu onesta, costumata e bella
> e portò l'arme in dosso e l'elmo in fronte,
> né uom non curò sopra la sella:
> di gagliardia ell'era fiume e fonte,
> e mai nel mondo non volse marito
> se non chi l'abbatteva sopra il sito. (5)[131]

La fama delle sue virtù, in specie della sua bellezza, raggiunge il re Almansor (o Amansor) in Barbaria: quando questi chiede al suo buffone chi sia la donna più bella del mondo, si sente rispondere che è naturalmente la guerriera Bradiamonte,

> Raccontar non potre' la sua bellezza;
> non vuol marito se non la guadagna:
> la magna donna di gran gentilezza
> volontier giostra sopra la campagna,
> però che l'ha in lei tanta fortezza,
> verun barone non teme una castagna.
> Quella è più bella ch'i' abbia mai veduto,
> a te lo dico, o signor mio saputo. (16)

---

[131] Si cita da *Bradiamonte, sorella di Rinaldo*, in *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI* raccolti e pubblicati da Giorgio Barini, Bologna, Romagnoli – Dall'Acqua, 1905. Nell'introduzione Barini elenca ventidue versioni manoscritte del cantare, che variano dalle 75 alle 126 ottave. Il manoscritto C (Roma, Biblioteca Corsiniana), su

Almansor decide dunque di sposare la bella guerriera superando la prova del duello. Nel rispetto delle regole cavalleresche, egli sottopone la propria richiesta di partecipare al duello a Carlo Magno, il quale fissa data e luogo dello scontro e stabilisce che, in caso di vittoria di Almansor, questi prenderà Braidamonte in sposa; se vincerà lei riceverà dodici carichi d'oro. Affamata d'oro quanto suo fratello Rinaldo, Bradiamonte afferma di voler affrontare il pagano anche se fosse Achille o Ettore, "perché nol teme il valor d'una paglia" (44), così come Almansor aveva detto a Marsilio, che lo aveva ospitato durante il viaggio, che sarebbe passato in Francia a costo di dover sfidare Achille e Ettore (24).

Schierati l'uno contro l'altra, Almansor e Bradiamonte mostrano nell'aspetto fisico i tratti della loro differenza ideologica: tanto bella è la cristiana, quanto brutto il saraceno. Almansor è "mezzo gigante" (59), di pelle nera come il "carbone spento", dettagli che richiamano l'iconografia demoniaca; e difatti egli viene immediatamente paragonato da Bradiamonte ad un "diavol dell'inferno", mentre ella è definita da lui "madonna nata in paradiso":

> Rispose il saracino: «Io son contento».
> E scopertesi il viso il gran pagano
> Che avea il colore di carbone spento.
> E Bradiamonte il rimirò tostano
> E disse: «O Dio che portasti tormento,
> guarda chi vuole il mio corpo soprano!
> Veder mi pare il diavol dell'inferno,
> e sì mi vuole avere al suo governo!»
> Poi scoperse il suo pulito viso;
> quando il pagan la vide così bella
> assai più che di prima fu conquiso,
> e inverso Bradiamonte sì favella.
> Disse: «Madonna, nata in paradiso,
> deh, non combatter meco in sulla sella,
> e considera quanto è gran periglio!
> E' duolmi di ferirti, o fresco giglio.» (69-70)

---

cui Barini basa la sua edizione, è segnato 1489, data in cui il *Morgante* e i primi due libri dell'*Orlando Innamorato*, di cui parleremo nel prossimo capitolo, erano già stati pubblicati.

Tra l'angelo paradisiaco e il demone infernale, posti agli estremi opposti della scala morale, non è ovviamente possibile alcuna unione matrimoniale; tutta la scena è concepita perché l'ascoltatore/lettore parteggi con la donna per evitare che ella sia contaminata dalla bruttura, fisica ed ideologica, del predatore saraceno venuto per ghermirla e affinché si aspetti e desideri la vittoria della donna che scongiuri l'anormalità delle nozze miste. Di fronte ad Almansor Bradiamonte è una "donna gentile" (55) minacciata, dietro la patina cavalleresca, da un nemico mostruoso; tuttavia, a differenza di altri personaggi femminili nella medesima situazione, ella possiede i mezzi con cui far fronte personalmente alla minaccia, ed è la sua stessa famiglia d'appartenenza ad incoraggiarla a difendersi dall'aggressore con le sue mani. Piuttosto che andare contro i desideri della famiglia, Bradiamonte riceve il sostegno dei fratelli nell'affrontare il duello: Rinaldo le presta Baiardo, la spada Frusberta, l'elmo di Mambrino e il suo scudo, Ricciardetto la aiuta ad armarsi:

> La vesta femminil si dispogliava
> E tutte l'armi si vestì in dosso
> E Ricciardetto con sue man l'armava;
> schinieri e arnesi ed uno sbergo grosso
> sopra del giubberel sì s'assettava
> che le copriva le sue carni e l'osso;
> la corazza ancor presto gli affibbiava,
> tutte l'altr'arme che le bisognava. (43)

La guerriera è dalla parte della ragione, per questo è in possesso della forza con cui vincere sull'irrazionalità del saraceno. Supportata dal favore dei Chiaramontesi, del pubblico e dell'autore, Bradiamonte procede a smembrare Almansor pezzo per pezzo, tagliandogli a metà prima il cimiero, poi la "grossa mazza" (79), quindi un quarto dello scudo e, dopo questo, lo spallaccio. Infine, dopo aver pregato Cristo e la Madonna di aiutarla ed essersi raccomandata a Dio (87-88), Bradiamonte gli spicca un braccio con tutta la spalla; in punto di morte gli offre la conversione, ma Almansor rifiuta il battesimo e muore pagano (93). Almansor viene dunque privato di tutti gli attributi fallici prima che l'autore gli neghi la possibilità di redimersi col battesimo: il fatto che gli venga offerto, ma che egli rifiuti, indica la natura totalmente irrecuperabile del pagano molto più che se tale opzione non gli fosse stata mai offerta. L'approvazione dell'autore verso il personaggio femminile prende nel testo la forma del favore divino che, inglobando in sé tutte le altre manifestazioni di sostegno verso di lei (da parte di Carlo Magno, di Rinaldo, di Ricciardetto ecc) sta dietro la forza della donna:

attraverso Bradiamonte, è Dio, invocato prima di sferrare il colpo finale, a dare la morte al saraceno. La forza di cui Bradiamonte dispone per natura – non le viene assegnata soltanto per sconfiggere Almansor – è un'espressione della ragione della sua causa, come detto, che coincide con la causa divina: nella vittoria sul pagano si coniugano un'istanza razionale e politica e una religiosa.

La vittoria di Bradiamonte non resta limitata alla sfera personale, ma si amplia fino a diventare quella della comunità. Nell'ultima parte del cantare i cristiani impartono una sonora lezione alle truppe di Almansor che, guidate dal suo vice Castoro, intendevano vendicare il loro signore. Dopo aver segnato la vittoria, Bradiamonte viene festeggiata da tutti e ottiene i carichi d'oro promessi come ricompensa del duello.

Capitolo IV. La stagione del poema cavalleresco in Italia

Così per Carlo Magno e per Orlando
due ne seguì lo mio attento sguardo,
com'occhio segue suo falcon volando.
Dante, Par. XVIII, 43-45

Nella seconda metà del Quattrocento il poema cavalleresco è un genere che segue delle regole codificate e che gode del favore di un pubblico affezionato e sempre ansioso di nuove storie di fortissimi cavalieri e imprese guerresche. "Il periodo di alta marea" del genere, scrive il Dionisotti, "va dal 1460 al 1480 circa. Più innanzi, nel primo ventennio del nuovo secolo, l'onda si fa più scarsa, il livello si abbassa"[1]. Quelli che circolano sono per lo più testi di autori di scarsa cultura, i quali rielaborano, con una sorta di taglia e cuci di stampo canterino, un campionario di situazioni ormai standardizzate: i rinnovati duelli, battaglie e guerre contro i saraceni, i viaggi dei paladini in Oriente, le insidie di Gano per sbarazzarsi di Orlando e di Rinaldo, gli amori con compiacenti principesse pagane, ecc. Si tratta di una letteratura seriale e di consumo, accostabile, per quanto riguarda le modalità di fruizione e di coinvolgimento del pubblico, ai moderni telefilm. Non è un caso se le due opere elevate dalla posterità al rango di capolavori della poesia cavalleresca italiana sono in realtà dei rappresentanti anomali del genere, il *Morgante* di Luigi Pulci perché ne mette in parodia i meccanismi più triti dando inizio ad un tipo di poema cavalleresco burlesco che culminerà in un secondo tempo nel poema eroicomico, l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo in quanto vede l'accostamento di un autore colto e aristocratico ad una materia frequentata per solito da cantastorie, declamatori di piazza e figure di scrittori minori e quasi dimenticate. Dal Pulci e dal Boiardo i personaggi delle donne guerriere ricevono un trattamento innovativo, che gioca con i motivi tipici descritti nel capitolo precedente portandone allo scoperto la convenzionalità e che insieme dimostra la loro profonda penetrazione nell'immaginario cavalleresco di cui costituiscono ormai un ineliminabile componente.

---

[1] Carlo Dionisotti, "Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento", in *Il Boiardo e la critica contemporanea. Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia 1969*, a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki 1970, p. 223.

IV. 1. Una "cosa inusitata e nuova". Le donne guerriere nel *Morgante* di Luigi Pulci

Protagonista della cultura fiorentina del Quattrocento, amico di Lorenzo de' Medici e del Poliziano, Luigi Pulci rimane per la critica una figura difficilmente riassumibile in una categoria prefissata. La sua opera maggiore, il *Morgante*, scritta dietro invito della madre di Lorenzo, Lucrezia Tornabuoni, è un ibrido a metà tra *chanson de geste*, cantare, poema cavalleresco e farsa; il tono spensierato dei primi XXIII canti, composti prima del 1478, lascia posto, negli ultimi cinque canti aggiunti nel 1483, all'atmosfera cupa e drammatica della cosiddetta "rotta di Roncisvalle".[2] Il *Morgante* è un crogiuolo in cui si affiancano, spesso senza fondersi, resti dell'epica medievale, della poesia lirica di scuola italiana e, più indietro ancora, di scuola trobadorica, facezie popolaresche e forme canterine. Da quando Pio Rajna individuò nell'anonimo poema *Orlando* il canovaccio su cui Pulci lavorò per comporre la sua opera, si è andata rafforzando l'immagine di un Pulci giocoliere della lingua, ri-scrittore e inventore di un vocabolario vulcanico, e nel fuoco d'artificio verbale del *Morgante* si è vista la ragione ultima della sua poesia, quella di un autore che compie un'operazione scopertamente letteraria su un materiale preesistente verso il quale non prova una reale partecipazione.[3] Il sostrato narrativo del poema sembra infatti poco più che uno spunto su cui ordire un gioco linguistico su vasta scala che si nutre di giochi di parole, proverbi, ripetizioni, termini dialettali, citazioni colte, secondo una peculiare tradizione toscana che si rifaceva al Burchiello: "il testo", in pratica, "serve come pretesto alle prove di abilità espressiva nelle quali istinto poetico e mestiere trovano una perfetta sintesi"[4]. La matrice canterina affiora negli attacchi e nelle chiusure di ogni canto (chiamati ancora, significativamente, cantari), dedicati all'invocazione della Vergine o, più raramente, di Dio o di altri santi, nelle formule tradizionali di stacco tra un argomento e l'altro nonché negli schemi usati per i duelli.

---

[2] Si dice che il *Morgante*, iniziato verso il 1461, venisse letto nel corso della composizione alla tavola del Magnifico. La prima parte circolava in forma manoscritta già all'inizio degli anni '70, e fu pubblicata per la prima volta in un'edizione ormai perduta datata 11 novembre 1478. Le prime edizioni pervenutaci sono la cosiddetta "Ripolina" degli ultimi mesi del 1481 o dei primi del 1482 e la "Veneziana" del 26 febbraio 1482. Il *Morgante Maggiore*, con l'aggiunta degli ultimi cinque cantari, fu stampato a Firenze da Francesco di Dino in data 7 febbraio 1483.

[3] Pio Rajna diede notizia della scoperta del poema anonimo in "La materia del *Morgante* in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV", *Il Propugnatore* 2, 1869, pp. 7-35, 220-252 e 353-384; l'*Orlando* fu poi pubblicato da J. Hübscher in "*Orlando*, die vorlage zu Pulci's *Morgante*", *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete den Romanischen Philologie* LX, Marburg 1886. Il rapporto tra l'*Orlando* e il *Morgante* è stato ampiamente dibattuto, negando o invertendo l'influenza tra le due opere; alcuni, tra cui Paolo Orvieto, postulano l'esistenza di una fonte comune per entrambi i poemi. Per una presentazione sintetica del dibattito vedi Stefano Carrai, "Linee e problemi di una lettura critica del *Morgante*", in *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio 2001, pp. 85-95.

Canterina resta anche l'impostazione generale dell'opera, con le avventure orientali di Orlando e Rinaldo scacciati dalla corte di Carlo Magno a causa dei complotti di Gano, che conserva il suo tipico ruolo di innesco dell'azione attraverso le sue continue trovate malefiche. Attorno ai paladini ruota un mondo di giganti, re maomettani, belle principesse saracene, diavoli sapienti e ladri filosofi, in un ambiente spoglio e poco caratterizzato che fa presto confondere nomi e situazioni. Se la definizione del poema oscilla tra più categorie, l'inquadramento dei suoi protagonisti risulta anch'esso mutevole. I personaggi del *Morgante*, scrive Domenico De Robertis, vivono solo nell'istante in cui parlano, e adattano la loro tonalità di fondo alla situazione in cui sono impegnati; non è semplice identificarli per la loro personalità specifica, per un moto dell'animo. De Robertis invita anzi a desistere dal cercare in loro "una continuità psicologica o tematica"[5], così come Giovanni Getto denuncia nel poema una mancanza di coerenza "intellettuale o etica, narrativa o psicologica"[6]. Smesso un personaggio, anzi "spremutolo"[7], presto Pulci lo sostituisce con un altro dalle caratteristiche e dalla funzione pressoché identica. Definire il carattere dei vari re orientali è pressoché impossibile: si succedono l'uno all'altro senza lasciare impressioni nell'animo del lettore. La vita di ciascun personaggio è data dall'attimo e dalla circostanza in cui agisce, dalla parte che è chiamato a interpretare in quel determinato momento. Pulci è come un bozzettista del Quattrocento la cui riuscita dipende dal contingente, e per il quale contano "colore, disegno di scena e non di figura, novellare per simboli, incanto del particolare".[8] Senza dubbio, i protagonisti dell'opera risultano maggiormente individuabili: Orlando, Rinaldo, Morgante, Margutte, Ulivieri, Astarotte mantengono la loro nota caratteristica abbastanza a lungo, e in maniera abbastanza declinata, da poter essere definiti dei personaggi a tutto tondo. Le figure femminili presenti nel poema sono generalmente considerate "un po' scialbe"[9], prive di un vero alito di vita; anche quelle con tratti negativi, come l'orribile Creonta, madre dei giganti (si legga la sua terrificante descrizione in XXI, 26-27), o l'invidiosa Bianca, sorella della Brunetta (XXII, 224-236), non raggiungono la pervicacia della regina diffamatrice nel *Roman de Silence*, o quella che sarà la perfidia di Origille nell'*Innamorato*.

---

[4] Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca*, Roma, Carocci 2000, p. 114.
[5] Domenico De Robertis, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier 1958, p. 463.
[6] Giovanni Getto, *Studio sul Morgante*, Firenze, Olschki 1967 (1944), p. 190.
[7] Cfr. De Robertis, *op. cit.*, p. 506.
[8] Riccardo Scrivano, "La poesia del Pulci", *La Rassegna della Letteratura Italiana* 60.1, 1956, pp. 104-116, p. 106.
[9] De Robertis, *op. cit.*, p. 555.

La sfocatura del tema portante e, al contempo, la ripetitività delle situazioni si riflettono, oltre che sulla costruzione complessiva dell'opera, nell'impianto che sorregge la presenza muliebre. Pulci non persegue una finalità ideologica attraverso i suoi personaggi femminili che sia ascrivibile ad una direttiva univoca e generalizzabile. Non solo non c'è una tesi da dimostrare (in senso femminista o antifemminista), ma neanche una morale da estrapolare (una donna che si comporta in una tal maniera viene premiata, quella che si comporta in talaltra viene punita) dal contesto delle avventure. Il rutilante mondo pulciano si basa sull'ironia, l'irriverenza, la riscrittura degli stereotipi cavallereschi è all'insegna della parodia, se non della comicità più scoperta. Gli ideali cavallereschi convivono accanto al loro ribaltamento umoristico, in un gioco di antitesi da cui le donne non sono esentate. Così, i gruppi femminili possono essere alternativamente oggetto di un trattamento di grossolana volgarità oppure di delicata cortesia, il potere delle donne può essere approvato o disprezzato, le donne guerriere sono ridicolizzate eppure lasciate indipendenti.

L'approdo di Rinaldo e dei suoi fratelli Alardo, Guicciardo e Ricciardetto presso il paese dell'Arpalista, che ha al suo servizio un esercito di donne, dà luogo ad un episodio di comicità mangereccia, in cui la battaglia che scoppia tra donne e paladini (XXII, 164-170) abbonda di doppi sensi erotici: mentre Rinaldo sta a guardare, i tre fratelli "infilzano", "forano", "pongono a giacere" una dopo l'altra queste avversarie, in una competizione dove si menano "altro che mani". Alardo "questa donzella spaccia, / però che la passò nel pettignone" (XXII, 167)[10]; Ricciardetto "una ne punse alla groppa, / che non portò mai più né spada né rocca" (XXII, 166); Rinaldo viene rimproverato da Ricciardetto per aver solo assistito ("Tu porteresti, s' tu provassi un poco, / le lance alle bandiere poi più basse", XXII, 170). Il tradizionale incontro tra eroi e Amazzoni viene rivisitato dal Pulci in un'ottica dissacrante che lo mostra per quello che è realmente: la rappresentazione figurata di un incontro sessuale sotto la veste del combattimento. Non soltanto il rivestimento fittizio del duello cede il passo all'esplicito venire a galla della componente erotica (*sub specie* comica), ma cade anche uno dei presupposti principali del *topos*, in particolare in ambito medievale, ovvero la bellezza delle guerriere. La foga erotica dei fratelli di Montalbano ("ch'a una a una in terra le ponevano; / e le porte hanno rotte e sgangherate, / e 'l borgo a saccomanno poi correvano", XXII, 168) si esercita infatti su donne bruttissime e repellenti, parodico ribaltamento delle avvenenti eroine dell'*Énéas* e di *Troie*:

---

[10] Il testo si cita da Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di Domenico de Robertis, Firenze, Sansoni 1991 (1962).

Quella città si chiama Saliscaglia;
di sopra alla città sta in un castello
donne che son tutte use ire in battaglia
e stanno tutte al servigio di quello;
come quelle Amazzóne veston maglia;
son per natura coperte di vello,
pilose, setolute, strane e brutte,
ma molto fiere per combatter tutte. (XXII, 158)

Le Amazzoni di Saliscaglia non sono né belle né caste, in contrapposizione alla visione cortese che si era andata sviluppando a loro riguardo nel corso del medioevo e che abbiamo esaminato nei capitoli precedenti, e i paladini non usano con loro alcuna cortesia, se non quella di rimpiangerle quando affronteranno avversari ancora più brutti e di certo più resistenti ("Gridò Rinaldo: «Omè, Baiardo mio, / e' sare' meglio esser con quelle dame / che con questo pagan crudele e rio…»", XXII, 174). Altrove, invece, quei medesimi personaggi maschili si mostrano autenticamente cortesi: Rinaldo uccide il crudele Vergante, re di Arma, che tiene segregate tutte le donne "per isforzarle" (XIII, 73), rivestendolo di insulti per aver voluto "tener le nobil donne saracine / virgini e 'ntatte per tue concubine" (XIV, 9), con un'ironica condanna di quanto egli stesso approverà a Saliscaglia, mentre Orlando salva due donzelle in pericolo nel bosco, poi imitato da Morgante che, insieme a Margutte, riconduce Florinetta sana e salva dal padre.

Anche il governo femminile è sottoposto a un trattamento antitetico. Come si verifica frequentemente nei poemi e nei romanzi di cavalleria, i paladini restituiscono il trono alle sovrane che ne sono state scacciate, e soprattutto incoronano regine alcune donne, ratificando così il loro diritto ad esercitare il potere, sia pure in una dimensione fiabesca che non vuole essere il segno di una reale convinzione politica, anche se il patrocinio di una donna, Lucrezia Tornabuoni, sul poema è un elemento da non sottovalutare. I paladini affidano il trono di Persia in maniera congiunta a Chiariella e a suo fratello Copardo (XV, 88 e XVI, 93), figli del precedente amostante, mentre Rinaldo in persona si preoccupa che Antea sia incoronata "regina e imperatrice" di Bambillona d'Egitto (XXI, 96), il regno che aveva ereditato da suo padre il Soldano. Il diritto al trono di Antea non viene messo in discussione neppure quando ella muoverà guerra a Carlo Magno e invaderà la Francia; inoltre, se Chiariella si è convertita prima di ricevere la corona, Antea è e resta saracena: il cristiano Rinaldo, altrove convertitore di saraceni, in questo caso lascia coscientemente il regno ad una pagana. Ben altrimenti pensa

il re saraceno Erminione, ad esempio, il quale si rammarica di aver prestato attenzione ai consigli della moglie Clemenzia:

> Ché chi governa per consiglio il regno
> di femina, non può durar per certo,
> che' lor pensier non van diritti al segno:
> qual maraviglia s'io ne son diserto? (X, 68)

Neppure l'antitesi, tuttavia, è finalizzata a ricomporre l'immagine di un ordine superiore che abbracci una cosa e il suo contrario, non serve quale procedimento cognitivo di un mondo sfaccettato in mille sfumature come sarà nell'Ariosto. I particolari del Pulci si affastellano l'uno dopo l'altro in un processo di accumulo e non di sintesi, come avviene nelle sue descrizioni, massime in quella di Antea.

La rappresentazione dell'amore va incontro alle più disparate divergenze rispetto ai criteri tradizionali[11]. Il *topos* dell'innamoramento dei paladini per le belle saracene, riproposto in continuazione nel poema, è ricoperto da uno strato ironico che colpisce non tanto i personaggi femminili, quanto quelli maschili. Il concetto stesso dell'amore, massimo ideale cortese del cavaliere, è messo alla berlina: quasi adolescenti che si vergognano dei loro sentimenti e usano la burla per provare il loro senso di superiorità, i paladini si sbeffeggiano l'un l'altro, scambiandosi canzonature e sorrisi sogghignati, per essersi innamorati; basti pensare alle reazioni di Rinaldo di fronte a Ulivieri innamorato di Meridiana (VI, 9-10 e 19-20), e di Ulivieri e Orlando nei confronti dello stesso Rinaldo, alle prese con Luciana prima (XVI, 23) e con Antea poi (XVI, 57-58). Nelle parole di Rinaldo, che rimprovera Ulivieri per essersi attardato a corteggiare Forisena (IV, 90), o di Orlando, che contesta a Rinaldo la sua passione per Antea (XVI, 42-52), l'amore per le saracene è una perdita di tempo che rischia di intralciare le avventure dei cavalieri invece che di contribuirvi, in contraddizione con la teoria cortese dell'amore quale strumento di nobilitazione spirituale che pure riaffiora qua e là nell'opera. Non solo: l'affermazione di Rinaldo che "non fu di vagheggiar nostra intenzione" (IV, 90; cfr. III, 18) è in contraddizione con l'ordito dell'opera, che proprio nelle vicende amorose ha uno dei suoi motivi di diletto e di motore narrativo. Ma in generale nei personaggi del *Morgante* vige l'incoerenza tra la parola e l'azione, l'intenzione dichiarata e il risultato, il

---

[11] Sul sovvertimento parodico dell'amore nel poema vedi Norbert Jonard, "La nature du comique dans le *Morgante* de Pulci", in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage a André Rochon*,

pensiero programmatico e l'atto pratico, con effetti ora comici, ora stranianti. Nel comportamento dei cavalieri domina la mutabilità: Rinaldo lascia Luciana per Antea, Ulivieri, dopo aver proclamato il suo imperituro amore per Forisena, si innamora di Meridiana; egli abbandona entrambe le donne, la prima senza venire mai a sapere che si è uccisa per amor suo, la seconda incinta dopo essersi convertita per lui. Le scene si succedono senza essere determinate dalla volontà dei personaggi: è semmai la loro tenue inclinazione psicologica ad adattarsi di volta in volta alle nuove situazioni che vengono proposte in una successione sempre rinnovabile e sempre similare, per cui, mentre sempre nuovi re e principesse si avvicendano nel poema come sospinti da un rullo trasportatore, il favore dei paladini si accorda ora a questa, ora a quella figura.

Tanto rapidi a sbocciare, questi amori si riducono peraltro a poca cosa alla prova dell'intensità del rapporto tra i due amanti: per una Forisena che si uccide a sapersi abbandonata da Ulivieri, Luciana e Meridiana accettano con quasi filosofica rassegnazione il distacco dai rispettivi innamorati, e Chiariella e Luciana accettano senza protestare di essere sposate ad un altro uomo. Anche i momenti degli incontri tra gli innamorati dopo un periodo di separazione sono risolti in maniera sbrigativa e senza smancerie. La possibilità di dare vita a giochi linguistici basati sulla *varietas* e l'accumulo verbale affascina Pulci molto di più che l'approfondimento psicologico o sentimentale. Così, la descrizione del padiglione ricamato da Luciana con tutte le specie animali, vegetali e mitologiche occupa un numero di ottave (XIV, 44-86) nettamente superiore a quello dedicato allo scambio di affettuosità tra la ricamatrice e Rinaldo (XIV, 87-92)[12], e l'enumerazione, da parte di Rinaldo, delle eroine dell'antichità superate in bellezza da Antea e degli eroi che si sarebbero innamorati di lei se solo l'avessero vista (XVI, 29-39) concentra maggiormente l'attenzione del narratore che non la storia d'amore vera e propria.

Se i paladini si innamorano sempre a sproposito (o meglio si accusano l'un l'altro di innamorarsi a sproposito, essendo il fatto che si innamorino uno dei temi dell'opera), Orlando commette lo sproposito di non innamorarsi, come gli viene rinfacciato da Rinaldo: "Io non

---

Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle 1985, pp. 83-101, che conclude: "Pulci n'est assurement pas le poète de l'amour. Il n'en est, tous au plus, que le rhetoricien".

[12] "A tutti gli effetti l'improvviso e brevissimo amore della bella figlia di Marsilio per il signor di Montalbano appare introdotto nel poema come un semplice dato di fatto e non come una storia d'amore avente un suo reale e logico svolgimento", nota Edoardo A. Lebano in "Amore e donne innamorate nel *Morgante*", *Italica* 3-4, 2005, pp. 380-389, a p. 381. Alla descrizione dei ricami del padiglione farà da contraltare l'elencazione, per bocca di Astarotte, di tutti gli animali poco conosciuti e bizzarri non inclusi da Luciana nel computo (XXV, 311-332). Padiglioni ricamati non costituiscono una rarità nella letteratura cavalleresca, ma trattandosi di una donna guerriera, sia pure parzialmente, sarà il caso di ricordare il padiglione di Cassandra nell'*Orlando Furioso*; a Cassandra è paragonata Luciana in XXVII, 251.

vo' disputar quel che amor sia / con un che sol conosce Alda la bella" (XVI, 56). La leggendaria refrattarietà di Orlando all'amore, a cui abbiamo accennato a conclusione del capitolo precedente, dà occasione al Pulci di costruire una rivisitazione burlesca del motivo del duello prematrimoniale e della caduta dell'elmo. Tra le prime avventure proposte al paladino nel corso del poema c'è quella di Meridiana, figlia del re Caradoro, la cui città è tenuta sotto assedio dal re Manfredonio che desidera la mano della fanciulla. Nel corso dell'avventura, Orlando (ma non solo) si comporterà sistematicamente in maniera contraria a quello che sarebbe stato l'atteggiamento normale da parte di un altro personaggio in un'altra opera cavalleresca, con effetto comico. Innanzitutto, il conte non si reca alla città di Caradoro per liberarla dall'assedio, prendendo le parti della fanciulla, bensì si offre quale alleato di Manfredonio nel suo tentativo di conquistarla. Egli sposa talmente la prospettiva di Manfredonio da fingersi pagano e assumere il nome falso di Brunoro: proponendosi al re saraceno quale suo campione, Orlando ne diventa a tutti gli effetti il doppio in relazione a Meridiana. La principessa ha imposto un implicito *Brunhild-motif* alle sue nozze:

> Ed ha una sua figlia molto bella,
> onesta, savia, nobile e gentile;
> e non è uom che la muova di sella,
> e ciascun cavalier reputa vile:
> s'ella non fussi saracina quella,
> non fu mai donna tanto signorile. (II, 13)

Manfredonio ha già combattuto due volte contro Meridiana ed è stato sconfitto, per questo ella rifiuta di sposarlo e di ricambiare il suo amore. Allorché intraprende l'avventura, non schierandosi per difendere Meridiana bensì per conquistarla, Orlando si mette nella posizione di uno dei concorrenti al duello prematrimoniale, in particolare, fungendo da campione di Manfredonio, agisce allo stesso modo di Sigfrido, campione di Gunther nel duello per la mano di Brunilde. Poste così le basi per una riproposizione canonica del motivo (il campione vince in duello una sposa per il suo signore), Pulci ne stravolge lo svolgimento facendo muovere tutti i personaggi, non solo Orlando, in una direzione contraria a quella prestabilita, secondo la loro consueta scissione tra proposito e azione. Il comportamento di Manfredonio risente di tale sconnessione: definito dal narratore "gentil, magnanimo e cortese" (II, 61; cfr. II, 68), egli afferma (II, 65) di voler vincere Meridiana in singolar tenzone secondo il patto implicito, eppure, invece di recarsi da solo alla sfida, ha portato tutto il suo esercito ad assediare la città dove abita la donna e "ogni dì" la minaccia con "or trabocchi ed or

bombarde" (II, 15). Quando finalmente rinuncia alla donna e fa ritirare le sue truppe, dalla voce dei suoi soldati giunge il giudizio più veritiero sulle sue gesta, una condanna popolare alle mira eccessive del signore che li ha portati alla morte:

> «Teco menasti tutta Pagania
> come tu andassi per Elena a Troia:
> or hai tu sazia la tua voglia ria?
> E se' cagion che tanta gente muoia.» (VIII, 6)

Non soltanto Manfredonio ha posto l'assedio alla città di Caradoro nonostante le sue dichiarazioni di lealtà cavalleresca, ma fa anche uso di un sostituto per vincere il duello al suo posto, come ha fatto Gunther o come farà Leone negli ultimi canti del *Furioso*. Il duello tra il suo campione Orlando e Meridiana si pone anch'esso come luogo di ribaltamento parodico del motivo. Pulci organizza l'episodio mettendo in scena prima un dato canonico, a cui poi fa seguire un esito diverso da quello tradizionale. In un primo momento, ci viene proposta un'immagine già classica e di ancora maggiore fortuna futura: l'uomo fa sbalzare l'elmo della donna con un colpo di lancia.

> Orlando ferì lei di furia pieno:
> giunse al cimier che 'n su l'elmetto avea,
> e cadde col pennacchio in sul terreno:
> l'elmo gli uscì, la treccia si vedea,
> che raggia come stelle per sereno,
> anzi pareva di Venere iddea,
> anzi di quella che è fatta un alloro,
> anzi parea d'argento, anzi pur d'oro. (III, 17)

Da questa situazione tradizionale dipartono dei raggi divergenti che scompigliano l'organizzazione dell'episodio in senso parodistico. La descrizione della treccia di Meridiana diventa una piccola *performance* linguistica di accumulo di similitudini tra cui, nel rapimento estatico del poeta alla ricerca di nuovi termini di paragone sempre più elevati, sfugge un particolare incongruo, la definizione, subito sostituita da quella più appropriata, dei capelli della donna come "d'argento", paragone normalmente riferito alla capigliatura di una persona anziana. Il poeta gioca linguisticamente col *topos* senza che serva allo scopo originario: infatti, Meridiana non si innamora del suo vincitore, né Orlando di lei, né tanto meno la vittoria favorisce in qualche modo Manfredonio. Con la sua vittoria, Orlando non acquista

Meridiana per il suo committente né per se stesso; la donna torna, libera, ai suoi appartamenti. L'ottenimento di un risultato pratico dal duello viene disatteso. Se non è finalizzato alla stipulazione di un matrimonio, a cosa serve un duello prenuziale? Ma ovviamente per ridere, come il protagonista del Pulci fa in maniera scoperta: alla vista della bellissima treccia di Meridiana, descritta con tanto affastellamento di dati, Orlando non si innamora di lei, bensì si mette a ridere, causando la vergogna della donna sconfitta:

> Orlando rise, e guardava Morgante,
> e disse: «Andianne omai per la più piana.
> Io credea pur qualche baron prestante
> pugnassi qui per la dama sovrana:
> per vagheggiar non venimo in Levante.»
> Ebbe vergogna assai Meridïana:
> sanz'altro dir, colla sua chioma sciolta,
> collo scudiere alla terra diè volta. (III, 18)

Orlando rifiuta l'aspetto sentimentale del duello ("per vagheggiar non venimo in Levante", pressoché la stessa formula usata da Rinaldo per rimbeccare Ulivieri in IV, 90), ossia il suo lato più serio e fattivo, e così facendo nega il suo scopo pratico in favore di un utilizzo estetico e consapevolmente letterario. Invece di tornare con la promessa sposa domata dalla sua forza, il paladino "sogghignando" si presenta a Manfredonio soltanto con il *racconto* del duello, che trova quindi la sua realizzazione nell'essere diventato materia di narrazione e di creazione poetica. Quella che avrebbe dovuto essere la naturale reazione del re, ovvero chiedere a Orlando perché non ha condotto da lui la dama, non viene neanche ipotizzata:

> Manfredon disse, come e' vide Orlando:
> «Dimmi, baron, come andò la battaglia?»
> Orlando gli rispose sogghignando:
> «Venne una donna coperta di maglia,
> e perché l'elmo gli venni cavando,
> su per le spalle la treccia sparpaglia.
> Com'io cognobbi che l'era la dama,
> partito son per salvar la sua fama.» (III, 19)

Siamo sull'orlo del *nonsense*: Orlando afferma di aver abbandonato il campo "per salvar la fama" della donna, quando il compito affidatogli da Manfredonio era quello di vincerla e di

condurla da lui quale sposa; inoltre apparentemente, ridendo di lei, il paladino non ha contribuito a salvare la fama della donna, bensì l'ha messa in ridicolo. In realtà, andandosene senza aver preso Meridiana prigioniera egli ha effettivamente agito "per salvarla", poiché ha impedito la celebrazione del matrimonio tra la donna (che in futuro si convertirà al cristianesimo) ed un saraceno che si era già ripetutamente dimostrato inferiore a lei. Tuttavia anche questa chiave di lettura darebbe un risvolto ironico alla vicenda, dal momento che l'impedimento delle nozze con il saraceno conduce Meridiana non ad un altro matrimonio più raccomandabile, bensì ad una relazione extraconiugale con Ulivieri che rischia potenzialmente di disonorarla, come vedremo tra poco. Inoltre, nonostante l'incoerenza di cingere d'assedio la città di Meridiana (situazione peraltro tipica da parte dei re saraceni), tra tutti i pagani del *Morgante* Manfredonio è probabilmente quello descritto in termini più rispettabili e lusinghieri. Nei suoi discorsi si intrecciano formule trobadoriche e stilnoviste, l'*amor de lonh* quale fonte di innalzamento spirituale, la servitù d'amore: egli si è innamorato della donna "non per vista, per atti o per parole, / ma per le sue virtù ch'udi' per fama" e l'amore ha un effetto nobilitante su di lui: "per lei son fatto e gentile e cortese" (II, 68). Al momento di rinunciare a malincuore alla conquista di Meridiana, Manfredonio ha per lei parole di malinconico lirismo, dichiarandosi indegno di lei e pronto a morire di sua mano se necessario (VII, 70-71); la chiama, con stilema provenzale, "mio signore" (VII, 81). Con il senno di poi, sorge il dubbio che Manfredonio avrebbe potuto dimostrarsi per Meridiana un compagno più adeguato e fedele di Ulivieri.

Grazie all'intervento di Orlando, in ogni caso, quello che era un conflitto tra Manfredonio e Meridiana si trasforma prima in uno scontro tra la donna e Orlando, poi in un confronto tra quest'ultimo e Rinaldo. Desiderosa di una rivincita, Meridiana sfida Orlando ad un nuovo duello, ma questi rifiuta di battersi con "una femina vile, / ch'i' prezzo men ch'un bisante o medaglia" (V, 5); inferocita dall'essere disprezzata da "quel villano" (V, 6), ella manda a chiamare Rinaldo e lo elegge quale suo campione. Meridiana e Manfredonio combattono allora per interposta persona attraverso i rispettivi campioni, Rinaldo e Orlando; il duello prematrimoniale ha ceduto il passo ad un'esibizione di valore dei due cugini, che nel *Morgante* duelleranno l'uno contro l'altro ben quattro volte. Raggiunta una tregua nel combattimento, Caradoro, Rinaldo, Orlando e Meridiana stringono un patto di alleanza e si dispongono ad affrontare insieme Manfredonio in un'ultima battaglia campale.

Se il comportamento di Orlando e di Manfredonio devia da quanto ci si aspetterebbe tradizionalmente, l'atteggiamento di Meridiana non è meno improntato ad una rielaborazione

ironica del motivo. La sua tecnica di combattimento prevede di stancare i nemici mandando contro di loro il fratello Lionetto prima di scendere di persona nella mischia; strategia astuta quanto leggermente sleale dal punto di vista cavalleresco. L'uccisione di Lionetto da parte di Orlando provoca in lei una rabbia sorda che, unita allo scorno della sconfitta, si manifesta nella sua volontà di vendicarsi a tutti i costi del paladino. L'indifferenza di Orlando nei riguardi della bellezza di Meridiana è ricambiata dalla donna, che non solo non si innamora dell'uomo che si è dimostrato più forte di lei, ma anzi lo odia con tutte le forze. Il raggiungimento di un accordo tra il paladino e Caradoro impone tuttavia alla donna di placare il proprio risentimento e di cercare la riconciliazione. Quando Orlando viene introdotto nel suo palazzo, Meridiana lo accoglie con un discorso sarcastico che illustra quella che avrebbe dovuto essere la dinamica tradizionale del motivo del duello, ma che è stata invece sconfessata dai fatti già raccontati:

> Disse la dama: «Tu m'innamorasti
> quel dì che insieme provamo la lancia
> e con quel colpo l'elmo mi cavasti,
> tanto che ancor n'arrossisco la guancia,
> e questa treccia tutta scompigliasti
> come se fussi un paladin di Francia;
> poi mi dicesti: "Tórnati alla terra,
> ché con le dame non venni a far guerra".
> Questo mi parve un atto sì gentile
> che bastere' che fussi stato Orlando:
> tu disprezzasti una femina vile:
> per questo venni così sospirando.» (VI, 67-68)

All'epoca, Meridiana non si era affatto innamorata di Orlando, né aveva considerato "gentile" essere disprezzata come "femina vile", tant'è che lo stesso paladino, premunito contro i sotterfugi come "corbacchion di campanile" sospetta che si tratti soltanto di un espediente di Caradoro per prenderlo in trappola. Attraverso la presentazione nelle parole del personaggio femminile di una ipotetica versione conforme, Pulci fa risaltare l'operazione ironica da lui compiuta sul motivo del duello, ormai talmente diffuso da poter essere messo in parodia. Inoltre, nel racconto di Meridiana si vede confermato il fine scopertamente narrativo del duello, una bella storia che vale la pena ripetere più volte, anche con leggere varianti.

Il rovesciamento parodico della tradizione persiste allorché al triangolo formato da Meridiana, Manfredonio e Orlando si aggiunge Ulivieri, con cui, come abbiamo accennato, Meridiana ha una storia d'amore. Benché Rinaldo faccia argutamente notare come Meridiana cerchi un uomo più forte di lei con la spada ("Piace la spada a costei del suo amante: / queste son dame in altro modo dome", VI, 20) con doppio senso fallico e con gioco di alternanza fonetica tra "dame" "dome" e "modo", l'uomo eletto dalla donna quale oggetto del suo amore non è il più valoroso tra i suoi pretendenti, ma al contrario il più goffo e inconcludente. Ulivieri, armato dalla dama secondo il *topos* medievale, viene infatti disarcionato da Manfredonio durante la battaglia campale (VII, 57): di conseguenza, Meridiana, che aveva da parte sua sconfitto due volte Manfredonio, si dimostra per la proprietà transitiva più forte dell'amato. Il motivo della donna che cede all'uomo più forte viene così completamente ribaltato dal Pulci in senso umoristico. Come sempre, l'aspetto comico viene riconosciuto apertamente attraverso la reazione divertita dei personaggi: se Orlando aveva riso alla caduta dell'elmo di Meridiana, la donna ride di fronte alla vista di Ulivieri disarcionato, e, ad aumentare la sua vergogna, si offre di aiutarlo a risalire sul cavallo (VII, 59) e continua a burlarsi di lui quando Ulivieri tenta di giustificarsi (VII, 68)[13]. Il poeta persiste a rappresentare un Ulivieri inefficiente nei confronti della donna in altre occasioni, in particolare per quanto riguarda la conversione di quest'ultima e il suo ingresso in guerra a favore dei paladini.

Secondo la modalità consueta nei poemi e cantari quattrocenteschi, che l'amore dei paladini sia diretto a delle saracene e distaccato dalla normalità grazie all'ambientazione orientale è l'unico espediente narrativo accettato quale possibile generatore di avventure e, dunque, di racconto. In tal senso, esso viene tematizzato all'interno del *Morgante* attraverso la gaudente presa di coscienza di Rinaldo, che afferma: "Non c'è più bello amar che nel Levante!" (VI, 20). Le tradizionali remore dei cavalieri sono utilizzate come nota stonata in un contesto che ammette per costituzione le unioni trans-religiose. Mentre nel *Rubione d'Anferna* il pudico Ulivieri rifiutava le *avances* di dama Roenza in maniera comica ma giustificabile, data l'aggressività sessuale della donna, nel poema pulciano il rifiuto del medesimo Ulivieri davanti alla dichiarazione d'amore di Meridiana, di cui era palesemente innamorato, giunge in apparenza come una bizzarria:

---

[13] Nota peculiare del *Morgante* è lasciare che i personaggi femminili possano burlarsi dei cavalieri per i loro disarcionamenti. Non solo Meridiana, in questo caso, si burla di Ulivieri, ma più avanti Antea riderà di Astolfo disarcionato da Liombruno (XXI, 64). Cadere di fronte ad una dama è sempre motivo di particolare vergogna per un cavaliere, e per Astolfo non sarà diversamente ("Astolfo si tenea vituperato, / massimamente perché e' v'era Antea", XXI, 63). Vedi a proposito Domenico De Robertis, *Storia del Morgante*, cit., pp. 556-557.

> Ulivier dice: «Io nol farò per certo,
> perché se' saracina, io son cristiano:
> dal nostro Iddio so ch'io sarei diserto;
> prima m'uccidi qui colla tua mano.» (VIII, 9)

Quando però Meridiana accetta di battezzarsi, Ulivieri è lesto ad approfittarne:

> Disse la dama: «Più non ti rispondo.»
> E fu contenta che la battezassi.
> E dopo a questo vennono alla cresima,
> tanto che infine e' ruppon la quaresima. (VIII, 11)

In pratica, Ulivieri, che aveva rifiutato di accostarsi ad una dama saracena per non macchiare il *proprio* onore, non si fa scrupoli ad avere rapporti sessuali extramatrimoniali con la stessa dama convertitasi al cristianesimo, mettendo a questo punto in pericolo il *suo* onore. La conversione di Meridiana è utilizzata dal paladino soltanto quale stratagemma per avere una relazione sessuale con lei senza condurre invece al suo naturale complemento, il matrimonio. Non a caso, l'irregolarità sociale della relazione tra Meridiana e Ulivieri viene portata allo scoperto perché nuoccia al cavaliere. Sempre intento ad architettare nuovi tradimenti, Gano scrive infatti a Caradoro "che femina tua figlia è diventata / d'Ulivieri, anzi più che meretrice" (X, 124), spingendo il sovrano ad inviare alla corte di Carlo Magno come ambasciatore il gigante Vegurto per ribadire che Meridiana è ormai "svergognata" (X, 127) poiché le è stata fatta "cosa disonesta" (X, 133): "Ulivier tuo la tien per concubina / così famosa e nobil saracina" (ivi). A difendere l'onore della donna ci pensa allora Morgante, che tra le risate dei presenti abbatte Vegurto con il suo battaglio, mentre inutilmente Ulivieri aveva sfoderato Altachiara per accorgersi che il combattimento non era alla sua portata.

Nei casi in cui non riesce a difendersi da sola, Meridiana viene protetta e salvata, secondo la regola, dall'intervento di un personaggio maschile, Morgante o Rinaldo, ma non dal suo innamorato, che si dimostra, da questo punto di vista, continuamente carente. Durante la battaglia di Montalbano contro l'esercito di Salincorno ed Erminione (c. X) Morgante e Meridiana vengono circondati dai nemici e costretti ad un combattimento di cinque ore. Mentre Ulivieri cerca di avvicinarsi a loro, avanzando tra i saraceni con gli occhi sempre fissi sulla donna amata (X, 43), è Rinaldo a saltare con Baiardo dentro il cerchio e a portare in salvo Meridiana caricandola in groppa. È sempre Rinaldo ad uccidere Salincorno, vendicando Meridiana cui il saraceno aveva decapitato il cavallo facendola restare appiedata. A Ulivieri

non resta che scusarsi maldestramente per il suo ritardo: “Io venivo ben per darti aiuto, / ma le schiere passar non ho potuto” (X, 53). Se Rinaldo agisce appunto come salvatore e Ulivieri si fa notare ironicamente per la sua incapacità, Morgante è colui che resta accanto a Meridiana durante i periodi di assenza di Ulivieri, che la accompagna in Francia e la riaccompagna dal padre quando il tempo delle avventure è finito: insomma, colui con cui ella stringe un rapporto che si potrebbe dire di sincera amicizia.

Dimostrata l’inefficienza di Ulivieri, resta ancora da considerare l’aspetto che più interessa il nostro discorso, ovvero l’attività militare di Meridiana. Abbiamo già parzialmente analizzato il suo duello con Orlando: esamineremo adesso le strategie impiegate dal Pulci nella descrizione dei duelli con Manfredonio e della sua partecipazione alla guerra in Francia, e ci inizieremo a chiedere se la scarsa considerazione che Orlando ha per l’abilità della guerriera sia giustificata o meno. Nel cantare II, come detto, Manfredonio riferisce a Orlando di essere stato già sconfitto due volte in duello dalla donna:

> Io ardo tutto, per la mia sciagura,
> d’una fanciulla, e non so più che farmi;
> due volte abbiam provato l’armadura:
> ogni volta ha potuto superarmi,
> sì che da lei vituperato sono
> e messo ho la speranza in abbandono. (II, 64)

Tuttavia, tali duelli sono avvenuti fuori scena, in un tempo antecedente l’inizio del racconto, e sono pertanto praticamente inesistenti sul piano narrativo. Essi non sono serviti neppure al loro obiettivo più immediato: nonostante la duplice vittoria, Meridiana non è riuscita a far desistere Manfredonio dalla sua impresa, dal momento che l’uomo continua ad assediare la sua città. Allorché l’alleanza tra Orlando, Rinaldo, Ulivieri e Caradoro fa rinfocolare lo scontro con Manfredonio, si presenta l’opportunità per un terzo, definitivo duello tra la donna e il suo pretendente. Meridiana impedisce a Morgante di affrontare il saraceno proclamando che la battaglia spetta a lei (VII, 63). A questo punto, invece di fermarsi sul duello, la telecamera di Pulci si sposta su Morgante per tre ottave; quando torna al duello, attraverso il punto di vista di Ulivieri, è solo per provocarne un’interruzione, al termine della quale lo scontro non verrà mai più ripreso. Di fatto, alla descrizione vera e propria del combattimento sono dedicati solo due versi (“Una ora o più combattuto insieme hanno, / e non si vede de’ colpi vantaggio”, VII, 67) che registrano una situazione di parità. Seguono sedici ottave (VII,

68-83) di dialogo tra Manfredonio, Meridiana e Ulivieri in cui si determina la resa di Manfredonio, congedato dalla donna con un diamante, “ché essere ingrata a tanto amor non volse” (VII, 72). Il poeta evita dunque accuratamente di rappresentare lo scontro tra la guerriera ed il re, che resta, come i due precedenti duelli, al di fuori della narrazione, in una fantomatica presenza/assenza che complica la valutazione dell’operato di Meridiana. Sorvolando sulla descrizione del duello, Pulci si mette al riparo da due pericoli, non solo quello di mostrare Meridiana impegnata nella lotta, ma soprattutto quello di doversi immergere nella descrizione psicologica dello stato d’animo di Manfredonio costretto ad affrontare la dama di cui è innamorato. Più avanti, con procedimento inverso, il poeta farà uso degli scrupoli sentimentali di Rinaldo per interrompere il duello tra quest’ultimo e Antea.

Alla notizia che la Francia è stata attaccata dai saraceni, Meridiana parte in compagnia di Morgante, ai comandi di quarantamila soldati, per portare soccorso ai paladini. Nella posizione non più di combattente per se stessa, bensì di aiuto ai cristiani, a Meridiana viene concesso di mostrare maggiormente sulla scena le sue capacità guerresche. Ella interpreta la parte della regina orientale avvolta da un corteo esotico e fantastico: i suoi cavalieri sono dotati di “scimitarre alla turchesca / e scudi e targe ed archi alla moresca” (IX, 59), mentre ella cavalca una bestia straordinaria, metà cavallo e metà serpente, suo inseparabile alleato in guerra: “nelle battaglie sempre lo menava, / e molta fama con esso acquistava” (IX, 61). Arrivata al cospetto di Carlo Magno, Ulivieri testimonia che “sua prodezza non ha pari al mondo” (X, 9), e in segno di omaggio l’imperatore la fa cavalcare alla testa dei suoi paladini. Durante la rivolta di Parigi, fomentata da Gano, Meridiana partecipa attivamente agli scontri (“e fe’ gran cose in sì fatto travaglio”, X, 16), ma è soprattutto nel corso della successiva battaglia contro l’esercito di Erminione e Salincorno che ha modo di mostrare il suo valore guerriero. Ella scende in campo gridando “Viva Carlo e viva Francia!” (X, 30), uccide un pagano e “molti in terra col suo brando getta” (X, 31). Pulci si rifà, in questo caso, alla descrizione di Camilla, in particolare a quella dell’*Énéas*, dallo straordinario cavallo-serpente alla reazione dei nemici: di fronte alla piccola aristia di Meridiana, i pagani fuggono spaventati, rimproverati da Salincorno che svolge il ruolo di Tarconte:

> «Tornate addrieto, per un sol fuggite?
> Arebbe costui d’Ercul mai le braccia?»
> Fugli risposto in parole spedite:
> «Egli è il dïavol che tua gente spaccia;
> se nol credete, a vederlo venite:

egli ha cacciato in terra ognun che truova,
e parci cosa inusitata e nuova.» (X, 32)

Anche l'accostamento con Camilla è adoperato dal poeta con finalità eroicomiche piuttosto che autenticamente epiche. L'aristia di Meridiana/Camilla non si conclude con la morte epica ma con la sopravvivenza, e i suoi risultati in battaglia, dopo il primo momento di gloria, si rivelano limitati. Disarcionata a suo tempo da Orlando, Meridiana si ritrova adesso sbalzata a terra da Salincorno, che decapita il suo fantastico cavallo-serpente facendola cadere[14]; il duello tra i due viene interrotto dal sopraggiungere di altri pagani e il merito di uccidere Salincorno l'avrà Rinaldo, non lei. Come abbiamo detto, Meridiana viene accerchiata, insieme a Morgante, da una torma di nemici e deve resistere all'attacco ben cinque ore prima di essere salvata, da Rinaldo. È chiaro che, in quest'atto di resistenza, il grosso del lavoro è compiuto da Morgante: tanto il gigante continua ad uccidere l'inarrestabile flusso di nemici che gli piomba addosso, quanto Meridiana sente le sue forze esaurirsi; "ella sentiva gran duolo, / ché 'l corpo feminile già era lasso" (X, 45). L'insistenza sul suo indebolimento fisico non tocca tuttavia la sua disposizione interiore; nonostante il suo debole "corpo femminile" sia esausto, ella rifiuta di arrendersi o di invocare aiuto:

Meredïana assai s'era difesa,
ed or da' dardi attendeva a schermirsi;
avea la faccia come un fuoco accesa,
né potea più collo scudo coprirsi,
tanto era stanca, perché troppo pesa;
e non poteva del cerchio fuggirsi;
e così afflitta e sventurata a piede
morir vuol prima che chiamar merzede. (X, 48)

L'atteggiamento del Pulci si mostra così, ancora una volta, quantomeno bifronte, se non cangiante. Mentre impedisce di vedere sulla scena i due combattimenti vittoriosi di Meridiana contro Manfredonio ed il terzo duello che si protraeva in situazione di parità, il narratore mostra il duello di Meridiana con Orlando, rapidamente conclusosi con la sconfitta della donna, quello contro Salincorno, che termina con un comico disarcionamento, e la sua stanchezza nel resistere all'assalto degli avversari. Sembrerebbe dunque che egli voglia

[14] Nell'*Innamorato* Rodamonte decapiterà il cavallo di Bradamante.

dimostrare l'inabilità della donna a partecipare in maniera efficace al conflitto armato.[15] Allo stesso tempo, la circostanza per cui ognuna di queste scene rappresenta una parodia di una situazione canonica preesistente fa apprezzare come l'operazione di sovvertimento del Pulci sia diretta verso i testi tradizionali piuttosto che verso il proprio personaggio femminile, e come inoltre la ridicolizzazione dei personaggi femminili, se e laddove essa avvenga, sia inserita all'interno di un generale processo di riscrittura comica che investe ogni aspetto della realtà rappresentata, e che colpisce i personaggi maschili ancora più di quelli femminili. Se ha spesso miseri risultati, la militanza femminile non è condannata in termini generali, ma anzi riproposta nuovamente nel poema quale argomento degno di narrazione.

Come Meridiana partecipa alla guerra in ausilio dei cristiani, così anche Luciana e Chiariella si armano per aiutare gli uomini di cui sono rispettivamente innamorate, Rinaldo e Orlando. Il loro intervento è limitato ad un'occasione specifica e si conclude in entrambi i casi con una sconfitta. Chiariella si arma per affrontare il gigante Corante ma ne viene subito disarcionata:

> Abbassa la sua lancia Chiarïella,
> e poi nel petto al gigante la spezza;
> ma non si mosse punto della sella
> per sua gran forza e per la sua grandezza;
> e giunse nello scudo la donzella
> con l'aste dura e con molta fierezza,
> e fecela cader fuor dell'arcione,
> che molto spiacque al figliuol di Millone. (XV, 47)

Ripetendo il gesto in base a cui non aveva voluto prendere prigioniera Meridiana, Orlando impedisce a Corante di catturare Chiariella facendo presa sul senso dell'onore del gigante. Se l'atteggiamento verso Meridiana era stato tuttavia di scherno, nei confronti di Chiariella Orlando ha un debito di riconoscenza, avendolo ella salvato di prigione secondo la modalità tradizionale della principessa saracena, e si mostra quindi cortese e protettivo.

Senza miglior fortuna, Luciana viene atterrata dal gigante Grandono e aiutata a risollevarsi da Rinaldo:

> E mentre che 'l gigante pur combatte,

---

[15] Dopo l'esperienza di Montalbano Meridiana eserciterà soprattutto una funzione pacificatrice, cercando di placare l'ira di Orlando verso Rinaldo (X, 100) e quella di Ulivieri verso Rinaldo (XI, 10), quindi pregando

vi sopraggiunse a caso Lucïana;
ma quel Grandon, come a costei s'abbatte,
gli dètte una percossa assai villana,
però che le picchiate sue son matte,
e finalmente in terra giù la spiana;
e non sentia mai più né gel né caldo,
se non che corse a quel furor Rinaldo;
e ripose a caval questa e 'l marchese. (XV, 78-79)

Per quanto l'intervento di Luciana avvenga "a caso" e vada per questo incontro ad un ovvio fallimento, motivo di riso non è la sua caduta bensì quella contemporanea di Ulivieri, che si mette ancora una volta in luce per la sua goffaggine. Per mezzo del suo comportamento con Meridiana e della sua incorreggibile tendenza a fallire in battaglia, peraltro alla presenza delle dame, Ulivieri si dimostra davvero "la brutta copia del perfetto paladino", secondo la definizione di Eleonora Vincenti.[16]

L'estemporanea partecipazione ai combattimenti di Chiariella e Luciana, due donne collegate più al polo dell'amore che a quello della guerra, avviene sotto la forma di eco attutita di quella di Meridiana[17] e si interrompe del tutto quando viene introdotto nel poema il personaggio di Antea, che, rispetto alle altre, "is in a different class altogether"[18]. Il suo incedere regale, l'invincibilità in battaglia, il piglio aristocratico la distaccano da tutti gli altri personaggi femminili. Dopo aver creato un senso di attesa con una breve presentazione da parte di un ambasciatore ("e la sua figlia, c'ha l'arme incantata, / famosa e forte, che si chiama Antea", XV, 93), Pulci la fa entrare in scena con una minuziosa *descriptio* estrinseca ed intrinseca (XV, 99-104) che è stata già studiata magistralmente da Paolo Orvieto.[19] Il ritratto di Antea

---

Carlo di graziare Astolfo (XI, 57) e poi Ricciardetto (XII, 22).

[16] Eleonora Vincenti, "I protagonisti del Pulci", *Filologia e critica* XV, 1990, pp. 521-32, a p. 522.

[17] A dimostrazione delle sue intenzioni più da innamorata che da guerriera, Luciana porta come insegna due cuori incatenati (XIV, 39). Nel caso di Chiariella si ripete il medesimo schema iniziale che regola l'episodio di Meridiana, pur se con un esito più tradizionale: come Meridiana, figlia di Caradoro, è attaccata da Manfredonio, così Chiariella, figlia dell'amostante di Persia, è attaccata dal Soldano e dal gigante Marcovaldo, che desidererebbe sposarla. In questa occasione, Orlando si pone dalla parte della ragazza e uccide il gigante, battezzandolo prima della morte con il suo elmo. Come Manfredonio, anche Marcovaldo, benché pagano e gigante, ha parole cortesi per l'amata che non avrà mai (XII, 67-68). Chiariella si innamora subito del "gran barone" che l'ha liberata dalla minaccia del gigante e corre ad abbracciare Orlando, "ch'a dire il vero non gli spiacque niente; // e men saria dispiaciuto a Rinaldo" (XII, 78-79).

[18] Margaret Tomalin, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature. An Index of Emancipation*, Ravenna, Longo 1982, p. 82.

[19] Vedi il capitolo sulla *descriptio Anteae* in Paolo Orvieto, *Pulci medievale*, Roma, Salerno Editrice 1978, pp. 48-85, e le sue conclusioni sulla composizione formale dell'episodio: "La descrizione d'Antea è, ad un'attenta analisi, realizzata non mediante il normale e lineare svolgimento del *topos*, ma per accumulazione confusionaria

"ripristina il *topos* nell'ambito dell'epica dopo una lunga assenza": l'analisi dei tratti fisici, considerati ognuno nella propria unicità – capelli, occhi, naso, bocca, mento, ecc – discende dal ritratto di Emilia del *Teseida*, che a sua volta riprende quello di Camille nel *Roman d'Énéas*; la *descriptio Anteae*, seguita da quella del suo cavallo, come quella di Camille, chiude un corto circuito testuale che stratifica in un'unica occasione tre generazioni di donne guerriere. L'eccezionale bellezza di Antea, paragonata a Danae, Venere, Giunone, Pallade, Diana, Proserpina, Deiopea e Rachele, è accompagnata dalle "capacità tradizionalmente attribuite all'uomo perfetto anziché alla donna perfetta […] Antea è preciso prototipo italiano, ha infatti tutti i requisiti del cavaliere perfetto in un corpo squisitamente femmineo"[20]:

Era tutta cortese, era gentile,
onesta, savia, pura e vergognosa,
nelle promesse sue sempre virile,
alcuna volta un poco disdegnosa
con un atto magnalmo e signorile,
ch'era di sangue e di cor generosa:
eron tante virtù raccolte in lei
che più non è nel mondo o fra gli dèi.
Sapeva tutte l'arti liberali;
portava spesso il falcon pellegrino;
feriva a caccia lïoni e cinghiali;
quando cavalca un pulito ronzino
(e correr nol facea, ma mettere ali),
da ogni man lo volgeva latino,
e nel voltar, chi vedeva da parte
are' giurato poi che fussi Marte. (XV, 103-104)[21]

---

di linee topiche: la comparazione con le dee canoniche (Diana, Venere, Giunone e la ninfa Dafne); la *descriptio estrinseca*; le similitudini d'uso canterino; l'*adynaton*; la rassegna dei celebri amanti che si sarebbero ben innamorati di lei se solo l'avessero veduta; la comparazione con le preclare belle dell'antichità; la trasumanazione della donna e la descrizione morale delle qualità, virtù e portamenti. Le linee isotopiche si affastellano, concentrandosi al massimo senza un organico sviluppo (e da ciò nasce il contrasto generatore del dato stilistico, quasi con procedimento a scatola di montaggio. È, in altri termini, un vero e proprio *collage* intessuto di lacerti derivati da una fenomenologia tipica variegata, e globalmente medievale; ma non a caso, anzi di proposito plurima, tanto che la *descriptio* viene ottenuta attraverso una campionatura quasi casuale di *topoi*, qui irrelati o quasi anchilosati" (p. 66).

[20] *Ivi*, p. 77.

[21] Il contrasto tra bellezza muliebre e atteggiamento mascolino viene ribadito quando Antea si scontra con i fratelli di Rinaldo. A Guicciardo spiace combattere contro "donna sì bella", che viene però paragonata a Marte, nonché a Orlando e Rinaldo: "ché tu mi par', quand'io ti guato, Marte, / né altro, fuor ch'un mio carnal fratello / e 'l mio cugin, maestro di questa arte, / cioè Orlando e Rinaldo d'Amone, / vidi star meglio armato in su l'arcione" (XVII, 57).

Alla descrizione della donna perfetta, summa androgina di bellezza femminile e di virtù maschili, segue quella del cavallo perfetto, suo ideale complemento in una tradizione che, come abbiamo visto, accomuna spesso donna e cavallo come begli oggetti da esibire insieme, sfoggio del dominio maschile. Quando arriva in Persia, Antea stupisce tutti con un numero di destrezza equestre, suscitando in particolare l'ammirazione di Rinaldo. Apprendiamo peraltro che sono state le qualità del cavallo a spingere Antea a diventare una guerriera. Il cavallo ha fatto il cavaliere:

> Il primo dì ch'Antea volle provallo,
> fe' cose in Bambillona in su la piazza
> che fur troppo mirabil sanza fallo.
> Quand'ella vide così buona razza
> e le virtù del possente cavallo,
> vennegli voglia portar la corazza,
> e da quel tempo cominciò armarsi
> e in giostre e 'n torniamenti a sprimentarsi.
> Poi cominciò in battaglia andare armata
> come Camilla o la Pentessilea;
> e la sua armadura era incantata,
> che nessun ferro tagliar ne potea;
> era in Domasco suta lavorata,
> fornita d'oro, e più che 'l sol lucea;
> e quanti cavalier giostran con quella,
> tanti gittati avea fuor della sella. (XV, 108-109)

Invece di imitare un modello umano, come vedremo poi ampiamente nel capitolo sulla *Jerusalén Conquistada*, Antea è invogliata a prendere le armi dall'esempio di un animale, il che insinua un tono burlesco nella sua magniloquente presentazione. I riferimenti classici a Camilla e a Pentesilea arrivano soltanto in un secondo momento, dopo quello al destriero, in un accostamento ironico e straniante. D'altro canto, se nella descrizione del narratore ella appare senza macchia, nella successiva trattazione del personaggio si verifica quella medesima divaricazione tra pensiero e azione che abbiamo già riscontrato in precedenza. Le azioni di Antea collidono con i suoi propositi dichiarati secondo la tipica modalità ironica del *Morgante*, per via del fatto che il *plot* del poema va avanti senza essere diretto dalla volontà dei personaggi.

Dividendo l'intervento di Antea in tre sezioni, si può notare come il suo comportamento nei confronti dei cristiani si vada progressivamente complicando in termini di lealtà e coerenza. In un primo momento (cc. XV-XVII), esso si conforma ad un elevato senso di cavalleria e di onore. Inviata da suo padre il Soldano a costringere Chiariella a consegnarle la Persia, che quest'ultima aveva invece dato in mano ai paladini, Antea decide di non adoprare tutto il suo esercito per piegare gli avversari, bensì di risolvere la questione con un duello in singolar tenzone con Rinaldo. In effetti, finché le avventure si manterranno in terra orientale, Antea non manderà mai il suo esercito ad attaccare direttamente i cristiani, dimostrandosi in questo più onorevole di Manfredonio. Al rifiuto di Rinaldo di battersi con lei, Antea affronta Ricciardetto, Ulivieri e Orlando; tuttavia, richiamata dal padre, ella fa ritorno in patria senza aver completato la sua missione. Nella seconda sezione (cc. XVII-XXI) inizia a verificarsi la scissione tra i desideri di Antea e le sue azioni. Benché consapevoli di avere a che fare con un traditore, Antea e il Soldano accettano di seguire le indicazioni manipolatrici di Gano e si trasformano nei suoi emissari. La donna pertanto ordina a Rinaldo di andare ad uccidere il Veglio della Montagna, quale scontro risolutore del conflitto tra il Soldano e la Persia in sostituzione del loro duello; nel frattempo, allontanato in questo modo il suo principale difensore, ella attacca e conquista Montalbano, anteponendo il suo desiderio di gloria all'amore per il paladino[22]. I progetti di Gano trovano però una battuta di arresto allorché Antea, stretta amicizia con i Chiaramontesi rimasti a Montalbano, lo imprigiona; partita per combattere contro i paladini, ella finisce per far parte della spedizione che li libera dal castello della malvagia Creonta. La conquista di Montalbano da parte di Antea si risolve quindi in nulla più che una bella avventura cavalleresca, un breve viaggio che si conclude con il ritorno della donna in Egitto e la sua incoronazione a imperatrice di Bambillona, essendo stato nel frattempo il Soldano ucciso dal Veglio. In un terzo momento, infine (c. XXIV), convitasi che dietro la morte di suo padre ci fosse la mano dei cristiani, Antea si allea nuovamente a Gano ed invade la Francia; il suo esercito è sconfitto con la magia da Malagigi ed ella è persuasa dall'azione diplomatica di Falserone a tornare definitivamente in Egitto.

Anche da questa rapida sintesi emerge come in Antea si verifichi una divergenza tra i suoi sentimenti, quelli amorosi per Rinaldo e in generale quelli cavallereschi verso i paladini, e la sua azione militare contro di essi; a cui si aggiunge una seconda divergenza tra i suoi successi

---

[22] Secondo Eleonora Vincenti, *art. cit.*, p. 529, il ruolo militare di Antea è incompatibile con il diventare effettivamente compagna di vita di Rinaldo, obiettivo che passa in secondo piano dietro al sogno di provare il proprio valore in Francia.

militari a livello particolare e il suo fallimento su scala più vasta. Dotata di un'armatura magica che la rende invincibile, Antea vince tutti i duelli ma perde la guerra[23]. L'amore per Rinaldo non le impedisce di sbarazzarsi di lui affidandogli un'avventura pericolosa per poter contemporaneamente attaccare il suo feudo, e il suo ricordo dei bei tempi trascorsi con i paladini non la trattiene dall'attaccare la Francia in una campagna militare insensata. L'accostamento tra il continuo rammentare la sua perfezione, le sue gesta contro i cristiani e il suo inseguimento di onore cavalleresco ne produce un'immagine contraddittoria che resta nel *Morgante* quale *exemplum* di alterità non sottomessa. Infatti, nonostante persegua la vendetta contro i cristiani, ella non viene punita con la morte; nonostante si innamori di un paladino, non si converte né persegue o le viene imposto un matrimonio con un altro personaggio: ella attraversa e sopravvive al poema sempre saracena, sempre indipendente, sempre in possesso della sua dignità. Il contrasto maggiore non è in effetti quello tra le intenzioni di Antea e le sue azioni, bensì quello tra le sue azioni e il trattamento che il *Morgante* le riserva: invece di essere domata, la donna lascia il poema libera e seguita dal rimpianto del poeta, che si rammarica di non poter narrare più oltre le sue avventure. In questo consiste la suprema ironia del *Morgante* a proposito delle donne guerriere: non nell'utilizzarle come un mezzo per perseguire una tesi sul comportamento femminile, bensì nel considerarle degne di narrazione poetica a prescindere dalla loro funzione pro o anti maschile, e a prescindere anche dal fatto che si rida di loro o se ne parli seriamente. Esse sono veramente una "cosa inusitata e nuova", come dichiarano i pagani alla vista di Meridiana, perché di esse ci si può far beffe come di un qualsiasi altro tema letterario senza per questo inficiare la loro presenza nel poema, ma anzi riproponendola in ben quattro declinazioni. Non sono oggetto di dileggio in un universo dove i personaggi maschili ne sono esentati, bensì, al contrario, facendo parte di un universo dove regna il controsenso e la parodia, vengono a loro volta investite di quelle caratteristiche comuni a tutta l'opera.

Nel corso del primo segmento, a far le spese dell'ironia del poeta è Rinaldo, il quale si ritira di fronte alla possibilità di conquistare la Persia vincendo in duello Antea, perché troppo preso d'amore per lei. Davanti all'improvvisa vena sentimentale del paladino, che si traduce in un torrente di parole di derivazione stilnovistica, petrarchesca, cortese, in cui, ai paragoni della donna amata ad Atalanta, Ippolita ed Emilia (XVI, 34 e 37), fa seguito la dichiarazione di non

[23] L'unico accenno ad una possibile sconfitta di Antea in battaglia è quella del Veglio, il quale insinua di averla battuta quando gli era stata mandata contro dal Soldano (XVII, 37), ma è probabilmente una *ruse* per turbare Rinaldo, che senza scomporsi ribatte che non sarebbero bastati sette Vegli a sconfiggerla.

poter levare il ferro contro colei che l'ha già vinto (XVI, 39 e 54), tocca a Orlando restare con i piedi per terra e procedere nella sfida contro Antea. Dopo il rifiuto di Rinaldo, combattono quindi contro la guerriera Ulivieri, Ricciardetto e infine Orlando. Se in precedenza Pulci aveva omesso la descrizione del duello tra Manfredonio e Meridiana, anche in questa occasione si evita la presentazione di un combattimento tra un uomo e la donna amata, non tuttavia attraverso il procedimento del dislocamento dell'evento fuori scena, bensì attraverso la sua cancellazione: il duello semplicemente non avviene. Al momento di spronare contro Antea, Rinaldo getta via la lancia e lo scudo, al che anche la guerriera, "per non parer né villana né vile" (XVI, 68) ritira lo scudo. Proprio perché interessato, nei confronti di Antea, soltanto ad un approccio erotico ("A combatter vengo io, / ma vorrei far con arme che non taglia", XVI, 66) Rinaldo si nega ad un combattimento che, all'aspetto erotico, ne unisce uno guerresco. D'altro canto, come abbiamo ricordato in precedenza, Rinaldo si negherà anche al combattimento solo erotico che i suoi fratelli hanno con le Amazzoni di Saliscaglia. In effetti, per essere "il più gran vagheggino del *Morgante*", secondo la definizione del Momigliano[24], Rinaldo combina ben poco a livello pratico e i suoi amori con Luciana e Antea restano ad un livello puramente platonico, mentre chi riesce ad avere una relazione sessuale con l'amata è il tanto schernito Ulivieri, "uomo «da camera»"[25], il quale ha da Meridiana anche un figlio "che dètte a Carlo Man poi gran vittoria" (VIII, 12), benché poi Pulci si dimentichi di raccontarci la sua nascita.[26] In pratica, la decisione di Rinaldo di sottrarsi al duello con le spade anticipa e prefigura la non realizzazione della sua storia d'amore con Antea, che troverà poi luogo più nella separazione tra i due amanti che non nei loro incontri.[27]

Che il duello con Rinaldo sia dunque evitato non comporta la cancellazione dei successivi scontri con gli altri paladini. Se un'ottava sola è sufficiente a descrivere il rapido disarcionamento di Ulivieri e Ricciardetto (XVI, 72), il duello tra Antea e Orlando occupa otto ottave (XVI, 75-82), tra sfida verbale, pensieri degli avversari e tecniche di combattimento, e dura una giornata intera, "sanza avanzar l'un l'altro di nïente" (XVI, 81), finché non è interrotto per il calare delle tenebre. Come nota Margaret Tomalin, l'interruzione

---

[24] Attilio Momigliano, *L'indole e il riso di Luigi Pulci*, Rocca San Casciano, Cappelli 1907, p. 227.
[25] Ruedi Ankli, *Morgante iperbolico: l'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki 1993, p. 323.
[26] Nell'*Innamorato* i figli di Ulivieri e di una dama innominata (presumibilmente Meridiana) sono i valorosi Grifone il bianco e Aquilante il nero.
[27] Secondo Edoardo A. Lebano, *art. cit.*, pp. 383 e 387, il *love affair* tra Rinaldo e Antea "non è affatto così lineare, né altrettanto avvincente, come le due precedenti storie [quelle tra Ulivieri e Forisena e tra Ulivieri e Meridiana]. Questo anche perché alla storia d'amore fra Antea e Rinaldo si intrecciano tante altre vicende e personaggi del poema che ne diminuiscono l'impatto e il significato". Inoltre "per Rinaldo l'amore rappresenta

senza vincitori denota la parità tra i due contendenti: "traditionally, in the cavalier romances, when two heroes of equal status fight a duel the author avoids the humiliation of defeat for either opponent by the interruption of the contest or the sheer impossibility of proclaiming a winner"[28]. Nel corso del duello, tuttavia, la sicumera iniziale di Antea

> Disse la dama: «Non ci è ignuno scampo:
> se fussi, Orlando, più ch'un muro saldo,
> io ti farò cader per tuo dispetto:
> così ti sfido e così ti prometto.» (XVI, 75)

deve cedere davanti al riconoscimento delle capacità di Orlando, che ella aveva sottovalutato:

> Maravigliossi di questo la dama,
> e disse: "Io ero in un pensiero strano
> d'abbatter un tal uom c'ha tanta fama". (XVI, 77)

Grazie alla sua armatura magica, comunque, Antea è in grado di reggere la competizione senza subire la stessa sorte che era toccata in precedenza a Meridiana contro lo stesso Orlando:

> Or basti questo essemplo a chi m'intende.
> Orlando con Antea mirabil pruova
> facea col brando; e costei si difende,
> però che l'arme sua fatata truova,
> e spesso a lui simil derrate rende;
> ma sopra l'armi sue poco ancor giova,
> però ch'Orlando tale avea armadura
> che regge a tutte botte, in modo è dura. (XVI, 80)

Anche nel XXIV cantare un duello tra Antea e Orlando verrà interrotto in situazione di parità, a conferma della persistente abilità della guerriera. Il particolare dell'invincibilità dell'armatura svolge da questo punto di vista una duplice funzione: da un lato, in base al suo significato più letterale, è appunto la natura magica dell'oggetto a consentire alla guerriera (o al guerriero, a seconda dei casi) di ottenere la vittoria; dall'altro lato, le armi incantate non

---

soltanto un sentimento fugace, una passione che eccita momentaneamente i sensi, ma che raramente tocca il cuore".

[28] Tomalin, *op. cit.*, p. 81.

sono che una manifestazione visibile e quantificabile del valore insito nel personaggio, il segno esteriore della sua invincibilità.

Mentre il combattimento tra la guerriera e il conte è dunque descritto seriamente, e serissime sono le intenzioni di Antea, il ruolo comico è ancora una volta interpretato da Rinaldo, il quale assiste al duello pregando affinché Orlando perda, dicendo "l'orazion della bertuccia" (XVI, 78) e il "paternostro della scimia" (XVI, 89), come gli viene poi rinfacciato dal cugino[29]. Il comico non risiede solo nel dettaglio di Rinaldo bestemmiante, ma nella discordanza tra il suo atteggiamento e la serietà della scena nel suo complesso. Allo stesso modo, nella seconda sezione, l'attacco di Antea a Montalbano riceve un similare trattamento comico fondato sulla discordanza. Soprassedendo per il momento sul suo allontanamento di Rinaldo, mandato a sconfiggere il Veglio, si può notare come Antea si metta in marcia verso la Francia mossa da propositi cavallereschi, da un'ideale ricerca dell'onore e della gloria che trova nella prospettiva di scontrarsi con i paladini il suo sbocco naturale:

> Guardava Antea que' cavalieri armati
> e tutti gli vagheggia in sugli arcioni,
> e dice: "Io vedrò pur Cristianitade,
> castella e ville e tutte le cittade,
> le sue marine, i boschi, i monti e 'l piano,
> e 'l bel castel che guarda Malagigi
> del mio Rinaldo, detto Monte Albano;
> vedrò la bella chiesa San Dionigi;
> vedrò il Danese, Astolfo e Carlo Mano,
> quand'io sarò a combatter poi Parigi;
> e s'io torrò a Rinaldo il suo castello,
> potrò ciò ch'io vorrò poi aver da quello.
> Combatterò co' paladini ancora;
> Rinaldo tornerà, così Orlando,
> e proverrommi con lor forse allora:
> la fama insino al ciel n'andrà volando".
> Così di queste cose s'innamora
> mentre che a ciò pensava cavalcando,

[29] La scena verrà riproposta con un sorriso ironico nell'*Innamorato*, in cui Ranaldo, che assiste al duello tra Marfisa e Brandimarte, spera che la Provvidenza li faccia morire entrambi, "ché son pagani e di sua legge fuora" (I, xix, 42). Ammazzandosi fra loro, i due avversari solleverebbero Ranaldo dalla fatica di ucciderli di persona.

come colei che sol bramava onore
e molto generoso aveva il core. (XVII, 27-29)

Allorché giunge sotto le mura di Montalbano, tuttavia, i vagheggiamenti cavallereschi di Antea vengono volti in burla da Guicciardo, che attribuisce alla pretesa "gentilezza" della donna il senso invece di "villania":

Rispose allora a Guicciardo la dama:
«Per gentilezza, e non per nimistate,
per acquistar con teco in arme fama
vengo a combatter la vostra cittate.»
Disse Guicciardo: «Se questa si chiama,
gentil madonna, come voi parlate,
forse ch'ella è gentilezza in Soria,
ma in Francia nostra mi par villania.» (XVII, 58)

La comicità nasce quindi dal contrasto tra la serietà un po' rigida della donna e l'atteggiamento scanzonato dei personaggi che la circondano. Mentre Antea ancora crede all'ideale cavalleresco, è cioè quasi ferma al passato in cui i valori cortesi avevano ancora posto, i fratelli di Rinaldo possiedono una mentalità orientata verso il moderno, che guarda a quegli ideali con uno sguardo dissacrante e irriverente. Dietro alla battuta di Guicciardo ritroviamo il Pulci, che adopera ormai le storie di cavalleria come canovacci per suscitare il riso del suo pubblico.

La stessa Antea, nonostante le sue dichiarazioni altisonanti, non è immune dal far ricorso a mezzi poco cavallereschi. Non soltanto ella attacca Montalbano quando il feudo è più debole e facile a cadere, essendo assente Rinaldo, ma è anche accompagnata, in quest'impresa, da Gano, di cui pur conosce benissimo i tradimenti (XVII, 31). Grazie alla sua indiscutibile superiorità guerresca, Antea abbatte senza difficoltà Guicciardo e Alardo (XVII, 60-63) e ottiene quindi Montalbano, secondo l'accordo pattuito con i due prima del duello. Tuttavia, con la stessa rapidità e facilità con cui ha conquistato il feudo, ella riesce a riscattare la sua azione aggressiva e a farsi perdonare, ponendosi subito in una luce positiva. Alla vittoria segue infatti la punizione di Gano, che viene fatto bastonare da Antea e rinchiudere un prigione (XVII, 68-70), guadagnandosi la stima e la gratitudine dei Chiaramontesi, che da quel momento le fanno "molto onor" (XVII, 73). Con l'insediamento in Montalbano sembrano anche esaurirsi, per il momento, i propositi cavallereschi di Antea, la quale, mentre

il poema passa a narrare altre avventure dei paladini, ricompare in scena soltanto per partecipare alla spedizione di salvataggio di Orlando e Rinaldo dal castello di Creonta, impresa superata da Malagigi con la magia, e per far ritorno a Bambillona. La seconda fase della partecipazione di Antea si conclude così con il suo innalzamento personale al trono, riverita e onorata da tutti i paladini, e insieme con il mancato perseguimento di un risultato concreto nella sua spedizione francese. Mentre nella prospettiva che finora abbiamo esaminato l'invio di Rinaldo dal Veglio della Montagna appare come il tentativo di sbarazzarsi di lui per portare avanti le proprie avventure individuali, in una prospettiva inversa il dislocamento di Antea in Francia risulta invece il modo per togliere dalla circolazione *lei* in un momento in cui l'attenzione del poeta è concentrata sulle avventure dei paladini in Oriente e sull'ingresso in scena di nuovi personaggi, sia maschili che femminili. Contemporaneo alla permanenza di Antea a Montalbano è difatti il ritorno di Meridiana "scontenta e meschinella" (XVIII, 111) da suo padre Caradoro, che segna la fine della sua presenza attiva nel poema[30] (verrà ancora ricordata nel c. XX in correlazione a Morgante), mentre vengono introdotti, dal lato maschile, Margutte e Can di Gattaia, e da quello femminile Florinetta, Uliva, Creonta e poi Filiberta, che non abbracciano le armi, e le Amazzoni di Saliscaglia, che le usano solo come doppio senso erotico. L'inseguimento dell'ideale cavalleresco ha in altre parole portato Antea fuori dalla diegesi di un'opera fondata sul suo rovesciamento come il *Morgante*, in cui viene invece recuperata allorché ella compie qualcosa di insensato come invadere nuovamente la Francia alleandosi a Gano.

Se dalla conquista di Montalbano Antea esce recuperando le sue credenziali positive (che in verità non aveva mai perduto), nel corso della sua ultima partecipazione agli scontri è più difficile far collimare le sue intenzioni e il suo comportamento. Ella conserva la memoria dell'amicizia per i paladini in un'aura di melanconia dolceamara e il sentimento che la guida, all'idea di incontrarli di nuovo, è sempre improntato ad ideali di gloria e di ricerca dell'onore; tuttavia ella persiste in un proposito di vendetta che non ha ragione d'essere. L'autosuggestione si è impadronita di lei ed ella si è convinta che la morte di suo padre sia da imputare ai paladini. Ogni giorno si fa portare a tavola il pane capovolto per ricordarsi dell'affronto subito da Orlando e Morgante, che hanno assediato Bambillona mentre ella era in Francia, e nella sua mente la necessità della vendetta, il senso della giustizia e l'ideale

[30] Accomiatandosi da Morgante, che l'ha riaccompagnata, Meridiana lo prega di tornarla a trovare con notizie di Ulivieri. Eleonora Vincenti, *art. cit.*, p. 527, commenta: "Ma sarà stata scontenta e meschinella perché è finita la sua avventura di paladina più che per la fine della sua avventura amorosa: anche per lei guerreggiare e assistere a bei fatti d'arme e conoscere nobili e celebri cavalieri conta più dell'amore".

cavalleresco si sono mescolati con l'illusione della guerra santa e l'inseguimento della fama sulla base di un modello ambiguo come Semiramide:

> Così va questo mondo, Ulivier mio.
> Or la vendetta d'un tanto signore
> lecito e giusto par ch'io la facci io:
> per la giustizia e pel debito amore
> combatto, per la fede e pel mio Iddio,
> per cercar fama e riportare onore,
> poi mi ricordo di Semiramisse
> di cui tante gran cose il mondo scrisse. (XXIV, 69)

I propositi di Antea si accavallano verso direzioni diverse: ella vorrebbe vendicare il padre, combattere cavallerescamente contro Orlando e magari contro Rinaldo, conquistare la Francia ma lasciare a Carlo Magno il suo trono (XXIV, 71); lo scopo che ella va ricercando è una sorta di lucida follia, "Ebbe pur loco il suo pensiero stolto, / ché nel cor femminil può molto sdegno; / e Ganellon vi misse ogni suo ingegno" (XXIV, 9). A minare le fondamenta cavalleresche dell'azione di Antea è la sua alleanza con Gano e con Marsilio, due notori orditori di complotti che infatti saranno poi responsabili della morte di Orlando; il suo "pensiero stolto" inaugura l'ultima sezione del *Morgante*, che si concluderà con la strage di Roncisvalle. Come il tradimento di Gano è in un certo senso predisposto dalla provvidenza affinché emerga la santità di Orlando, *figura Christi*, così l'invasione di Antea è determinata dal fato quale anticipazione della successiva e più ingente sventura. Nella chiosa del cantare XXIII il narratore annunzia sventure per Carlo Magno e la cristianità con toni apocalittici: sangue che scorre, eclissi di sole e di luna, terremoti pari a quelli del giorno in cui il Cristo è stato crocifisso (XXIII, 53-54). Lo sbarco di Antea e del suo esercito in Francia è accompagnato da presagi e segni di malaugurio, che contribuiscono ad alimentare il generale tono fosco degli ultimi canti del poema:

> Era apparito in que' dì gran prodigi,
> portenti, augurî e segni e casi strani,
> piovuto sangue per tutto Parigi,
> urlavan giorno e notte tutti i cani. (XXIV, 63)

Se le imprese precedenti erano guidate dal desiderio personale di ottenere onore, adesso Antea non persegue più solamente la propria volontà, ma si sente obbligata da forze più potenti di lei

ad agire nel modo in cui agisce. Quando Ulivieri, il quale la accoglie nella veste di rappresentante dei francesi, le ricorda che il Soldano era nel torto e che la sua morte è da imputare al Veglio, Antea replica che è ormai impossibile per lei tornare sui suoi passi: è giusto che si combatta, essendo la guerra stata già decisa dal cielo ("Prima che noi giù combattiamo in terra, / è fatta su nel Ciel questa battaglia", XXIV, 72). Irremovibile, ella cerca di convincere Ulivieri della necessità quasi fatalistica di uno scontro tra le sue genti e quelle di Carlo, una volta che tanti eserciti sono stati riuniti e armati per l'occasione. È opportuno portare a compimento una guerra lasciata interrotta molto tempo addietro; con l'invasione della Francia Antea vuole ottenere una rivincita rispetto alla campagna orientale dei paladini e agli avvenimenti occorsi in Persia, e in particolare desidera riprendere il duello con Orlando, rimasto in sospeso allora.

> Rispose Antea: «In ogni modo voglio
> di nuovo con Orlando riprovarmi,
> e so ch'io perderò pur come io soglio;
> e del Soldano intendo vendicarmi.
> Non so se a torto o ragion me ne doglio,
> ma sia che vuol, che debito mio parmi
> che qualche lancia pur per lui sia rotta,
> da poi che tanta gente ho qua condotta.» (XXIV, 82)

Nonostante tutti i presagi minacciosi, la guerra si conclude in maniera alquanto favorevole per i cristiani; la reale sventura risiede non nel risultato del combattimento, bensì nel suo valore prolettico rispetto alla rotta di Roncisvalle. La guerra di Antea in Francia, infatti, inizia e finisce nell'arco di una giornata (così come, a suo tempo, la partecipazione di Camilla alla battaglia di Laurento) e termina con la sconfitta e il ritiro dei saraceni. All'inizio degli scontri, Malagigi si sbarazza con la magia dei due giganti condotti dalla guerriera quali suoi campioni, eliminando così il maggiore pericolo contenuto nell'esercito avversario. L'auspicato duello tra Antea e Orlando viene combattuto per restare nuovamente interrotto, senza vincitori né vinti: i due ad un certo punto si separano per entrare nella mischia generale. Antea incrocia le lame con Ulivieri e poi – quel che resta delle minacce di impiccarlo – disarciona Gano, ma il seguito della battaglia non le è altrettanto favorevole: si trova spesso "quasi in gabbia"

(XXIV, 143)[31] e alla fine della giornata chiede una tregua di venti giorni per seppellire i morti. Allo scadere della tregua, tuttavia, il combattimento non sarà ripreso; attraverso i maneggi diplomatici di Falsirone, ambasciatore di Marsilio, Antea si riappacifica con Carlo Magno e lascia la Francia.

Il duello tra Antea e Orlando, lasciato interrotto al c. XVI, viene riesumato con toni ben più seri ed epici del precedente. Non c'è nessun Rinaldo ad assistere come controcanto comico, stavolta, e i due contendenti, nonostante il passare degli anni, sono ancora di tanto valore da poter essere paragonati a Ettore e Achille:

> Non è spento il valor certo d'Antea,
> ma molto men d'Orlando è la fierezza:
> rivoltato il caval ciascuno avea
> e nello scudo la lancia già spezza;
> ma l'uno e l'altro una torre parea
> che folgor, non che forza umana, sprezza:
> così la lancia pareggiata fue
> da ogni parte per la lor virtùe.
> Trasson le spade e dèttonsi ben mille
> colpi in sull'arme e fêr mirabil prove,
> e non si vide mai se non faville
> che volavan talvolta insino a Giove;
> ma la battaglia è fra 'l troiano e Acchille,
> ché l'uno e l'altro d'arcion non si muove;
> sì che laudar si potea questa e quello,
> ché molto è pareggiato il lor duello. (XXIV, 123-124)

Il risultato in parità del duello riassume fedelmente quella che è l'ultima fase della presenza di Antea nel poema e la reazione del narratore a riguardo. Se non le viene garantita la vittoria, cosa peraltro impossibile in un poema che, sebbene proponga il rovesciamento degli ideali cavallereschi nei primi ventitre cantari, si conclude con il loro ripristino e la nobilitazione dei paladini, non le è neanche riservata la morte o una fine vergognosa. Il pareggio conserva intatto l'onore di Antea e riduce il picco emotivo che si sarebbe verificato in occasione di

---

[31] Come abbiamo visto accadere a Meridiana e come accade a Chiariella: "E Chiarïella i suoi peccati sconta, / ché spesse volte si truova a gran serra, / e con fatica ha salvata la vita, / ché da Copardo e gli altri era smarrita" (XV, 85).

un'ipotetica vittoria o di una totale disfatta: il *climax* è infatti riservato alla narrazione di Roncisvalle, di cui la battaglia di Antea non costituisce che il prologo. Una doppia prospettiva è in azione nel corso del c. XXIV: la guerriera invade la Francia, ma non causa danni significativi; perde, ma non viene annientata. Gli aspetti positivi e negativi dell'ultima apparizione di Antea trovano così un loro equilibrio, che si rifrange a posteriori sul complesso della sua presenza nel *Morgante*. L'equilibrio tra i due piatti della bilancia è rappresentato dal duplice intervento del narratore a commento delle azioni di Antea. Al termine della giornata di combattimenti, mostrando un'improvvisa acredine, il poeta biasima Antea per quanto ha provocato, e promette una qualche punizione poi non effettuata: "Ora hai tu, Antea, dato in Francia la strenna / alla tua gente c'hai fatta morire; / e non sai quel che di te dèe seguire!" (XXIV, 146). Al momento di farla uscire di scena, tuttavia, il narratore congeda Antea quasi scusandosi di non potersi soffermare oltre su di lei:

> Io lascio Antea da Parigi partire
> sì tosto, e par ch'io gli tolga di fama,
> ché mi bisogna un'altra tela ordire… (XXIV, 179)

L'allontanamento di Antea dalla narrazione è anche, in un certo senso, un modo di proteggerla dalla violenta conclusione delle vicende. Le donne guerriere appartengono alla sezione avventurosa e spensierata del poema e non partecipano invece a quella tragica. Mentre negli ultimi cantari muoiono Orlando, Ulivieri, Astolfo, Turpino e Carlo Magno, e Alda la bella si uccide sulla tomba dello sposo, le guerriere sono risparmiate dalla strage e sopravvivono alla trama. Naturalmente, si può leggere tale sopravvivenza secondo varie accezioni, da una estremo ottimistico secondo cui Pulci non vorrebbe uccidere dei personaggi a cui tiene particolarmente, ad un altro torvo secondo cui le guerriere verrebbero giudicate indegne della morte eroica che invece attende i paladini. Entrambe queste ipotesi sono estreme: quanto ai personaggi preferiti, Pulci ha già ucciso Margutte e Morgante[32]; d'altro canto gli unici personaggi femminili a morire di morte violenta nel poema sono l'orribile megera Creonta, distrutta da Malagigi, e tre donne che si suicidano, Forisena per amore, la Bianca per invidia, e Alda la bella per il dolore della morte di Orlando. Le guerriere invece non vanno incontro ad una morte di tipo eroico, né ad una di tipo punitivo, né tanto meno ad una morte comica come quella di Margutte. Sebbene invada anch'ella la Francia, Antea è

---

[32] Secondo Riccardo Scrivano, *art. cit.*, p. 107, verso i suoi personaggi Pulci mostrerebbe in generale "una certa antipatia scaturita dal suo buon senso borghese, ma anche dal processo di involgarimento a cui quasi sempre li sottopone".

esentata dalla punizione che attende Marsilio, il quale sarà impiccato, e Gano, che viene torturato e squartato. Così come contro Orlando, Antea finisce la sua attività con un pareggio, senza un trionfo ma neppure con un disastro, avendo la sua presentazione sempre oscillato tra il riconoscimento della sua personale dignità e la squalifica degli attributi dell'uomo di cui è emissaria, suo padre il Soldano. Il "pensiero stolto" o il "consiglio matto" di Antea, come dice Carlo Magno (XXIV, 164), consiste in fondo nell'aver sempre anteposto la propria fedeltà al padre all'amore per uno dei paladini – il che costituisce anche, paradossalmente, il motivo della sua sopravvivenza. Con il suo peculiare spirito anticonformista, Pulci decide di non condannare un personaggio che in un altro poema sarebbe stato presumibilmente fatto morire o convertito al cristianesimo e la lascia uscire dall'opera ancora saracena, libera e indipendente[33].

La circostanza per cui le guerriere, anche quelle occasionali, del *Morgante* combattono soltanto dietro autorizzazione maschile è una caratteristica generale del poema che viene ribadita in molteplici occasioni. Chiariella, Meridiana, Luciana e Antea entrano in battaglia soltanto dopo aver chiesto il permesso ad un referente maschile, sia che si tratti del padre saraceno o dell'innamorato cristiano. Esse devono implorare di poter partecipare alle avventure cavalleresche. Luciana prega il padre di concederle delle truppe da mandare in soccorso a Rinaldo e di poterle anche condurre: "e se per me il tuo sangue non si onora, / non mi lasciar mai più portare spada" (XIV, 37). Chiariella prega Orlando di lasciarla andare contro il gigante (XV, 46). Meridiana chiede a Caradoro il permesso per andare in Francia a sostegno dei paladini:

> Meredïana dice: «O caro padre,
> non mi volere una grazia disdire:
> io vo' provar le mie virtù leggiadre
> in Francia, ben s'i' dovessi morire;
> s'io debbo aver da te mai alcun piacere,
> fa' ch'io sia capitan di nostre schiere.» (IX, 54)

La benedizione del padre naturale è seguita da quella del padre adottivo: prostrandosi davanti a Carlo Magno, Meridiana segna il suo abbandono del paganesimo e l'inserimento all'interno

---

[33] Tuttavia non mancano precedenti di riferimento per la decisione del Pulci. Abbiamo già visto ad esempio come nell'*Aquilon de Bavière*, a fronte della morte di Etiopie e della scomparsa di Gaiete dalla narrazione, a sopravvivere sia la vecchia regina saracena delle Amazzoni, Pentesilea. Tra l'altro, mai si suggerisce nel *Morgante* che il "pensiero stolto" di Antea sia correlato al suo non essere guidata da un marito.

della cristianità.[34] Dopo essersi sottomessa all'imperatore, la donna, che aveva rivendicato davanti a Morgante (VII, 63) e ad Ulivieri (VII, 69) il suo diritto ad affrontare Manfredonio, si fa autorizzare da Orlando ad entrare in battaglia per prima "e fare un colpo degno alla mia vita" (X, 28). L'autorizzazione maschile solleva queste guerriere dalla loro responsabilità personale e le mostra come donne ubbidienti, tutt'altro che un pericolo per l'organizzazione sociale. Al contrario, queste donne sono talmente inserite nella società di cui fanno parte che poco stupisce, nel corso dell'opera, la frequenza con la quale abbracciano le armi.[35] Non sono solo coperte dai loro padri, ma fanno anche la loro apparizione nel poema solo in correlazione con il paladino che si innamora di loro. In aggiunta al fatto che non perseguono la verginità per principio bensì sono tutte legate ad un paladino, sia pure in termini platonici, non sono definite "vergini"[36]. Nessuna di esse è estrapolata da un contesto familiare e maschile, e anche se spinte dal desiderio di gloria, nessuna attraversa il mondo con l'autonomia che Boiardo darà poi a Marfisa. In effetti, nel *Morgante* non compare mai il termine "guerriera", e anche Meridiana e Antea, le due combattenti più attive, sono presentate come "figlie di" e definite "dame", "donne", "fanciulle".[37]

Il comportamento di Antea da questo punto di vista è ancora più idiomatico nel suo nascondere, dietro una facciata autonoma, una stretta dipendenza dalle direttive paterne. Ella chiede il permesso al padre di andare in Persia quale ambasciatrice (XV, 96-97) e una volta trasmesso l'ultimatum ai paladini, torna dal Soldano per farsi approvare la sua decisione di proporre una sfida in singolar tenzone a Rinaldo (XVI, 28). Dopo il duello con Orlando, smessi i panni della guerriera, Antea recupera quelli della figlia e ritorna, non più "dama" ma "fanciulla", alla casa paterna, ripristinando l'ordine patriarcale. Quando Rinaldo, dopo aver smarrito Baiardo e Orlando in un bosco, giunge fortunosamente a Bambillona e cerca di avere un abboccamento con Antea, ella, invece di recarsi immediatamente a salutare l'amato, va dal padre a cui riferisce l'arrivo del cavaliere, permettendo così a Gano di ideare il tranello

---

[34] Lo stesso significato ha nel *Furioso* la scena in cui Marfisa si inginocchia davanti a Carlo Magno (XXXVIII, 10).

[35] Nota Eleonora Vincenti, *art. cit*., p. 525: "Sembra insomma che, per il Pulci, quello delle armi sia un mestiere come un altro, o meglio, sia il mestiere più adatto a persone d'alto rango, uomini o donne che siano".

[36] "Virgine" è appellativo riferito solo alla Madonna, alle dame saracene vittime della città di Arma e a quelle vittime di del tiranno Chiaristante (XXII, 102). A causa delle loro relazioni con i cristiani, invece, le donne di cui ci occupiamo in questa sede sono oggetto di turpiloquio: oltre a Meridiana, insultata come abbiamo visto da Gano e Vegurto, Chiariella è definita "meretrice, anzi bagascia / d'Orlando" (XV, 92), e Antea è chiamata "bagascia" (XXII, 83) dallo stesso Gano.

[37] Meridiana è definita "figlia" o "figliuola" di Caradoro in II, 13; V, 9; nel c. VI alle ottave 14, 16, 30, 52; VII, 15; IX, 36; nel cantare X alle ottave 10, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 136 e 154. Antea è chiamata "figlia" o "figliuola" del Soldano nel c. XV, ottave 93 e 96; XVI, ottave 28, 86, 115; nel c. XVII alle ottave 2, 9, 20, 51, 65; XVIII, 11; XIX, 165.

dell'invio dal Veglio; quindi si fa latrice del messaggio, e dopo un brevissimo incontro, lascia partire Rinaldo per la pericolosa avventura. I riferimenti classici a cui Antea paragona la propria storia d'amore con Rinaldo non mascherano la scarsità di iniziative che ella prende in suo favore. All'inizio, facendosi mandare in Persia, Antea cerca di emulare le intenzioni della Pentesilea medievale: anch'ella, come l'Amazzone con Ettore, si è innamorata di Rinaldo per fama e desidera incontrarlo (XV, 98); e al momento di rivedere l'amato a Bambillona, ella si mostra afflitta e dolente a causa della prossima separazione, invocando la tragica storia di Piramo e Tisbe quale referente per le loro sventure (XVI, 13 sgg). Tuttavia, né in un caso né nell'altro ella segue fino in fondo l'esempio dell'eroina presa a modello: invece di combattere per la fazione di Ettore, come fa Pentesilea, Antea combatte contro quella di Rinaldo; nella seconda occasione, invece di suicidarsi come Tisbe pur di non seguire il consiglio paterno, ella si piega alle decisioni di Gano e del Soldano e parte per conquistare Montalbano mentre il paladino affronta il Veglio. La fedeltà al Soldano tocca ovviamente il suo picco quando ella persegue la sua vendetta invadendo la Francia, dimentica del suo passato amore per il Chiaramontese:

> Non si ricorda Antea più di Rinaldo:
> sapea che per lo Egitto era già vecchio;
> era passato quel sì ardente caldo,
> e tuttavolta attende al suo apparecchio. (XXIV, 32)

Davanti al dolore bruciante per la morte del padre, scompare per Antea il ricordo del suo legame con Rinaldo: durante tutta la permanenza della donna in Francia, i due non si rincontreranno mai, mentre il paladino ha un crepuscolare ritorno di fiamma per Luciana, che incontra di nuovo con l'ausilio di Astarotte, trovando il tempo per schioccarle "due baci alla franciosa" (XXV, 304), e che poi salva dal sacco del palazzo di Marsilio, prende sotto la sua protezione, fa battezzare e sposare ad Ansuigi (XXVIII, 27)[38]. Rispetto a suo padre, Antea funge da braccio armato portatore di minore pericolosità rispetto ad un suo eventuale fratello o ad un generale. Che i re saraceni siano rappresentati sul campo dalle loro figlie femmine è un indice significativo del grado di rischio che i paladini dovranno affrontare per soggiogare i loro possedimenti orientali o per difendersi dai loro attacchi in patria. Anche le donne di

[38] A sottolineare il tono nostalgico della *Rotta*, Pulci insiste sul perdurare della bellezza di Luciana nonostante gli anni e le miserie: "e Lucïana ancor parea pur bella" (XXV, 295); "Lucïana bella" (XXVII, 251; "perché pure era ancor giovane e bella" (XXVIII, 27).

Saliscaglia rispondono ai comandi di un uomo, l'Arpalista, che le manda contro Rinaldo saputo che questi ha saccheggiato la città.

L'azione femminile rientra quindi sotto il patrocinio maschile, così come si svolge soltanto in relazione agli uomini. Come abbiamo visto, essa si scinde in aspetti positivi e negativi, reggendosi in equilibrio tra le lodi, la derisione, la parodia e le oscillanti annotazioni del narratore. All'interno del poema, un personaggio si fa giudice della militanza armata delle donne: è Orlando, il quale da un lato chiama sprezzantemente "femina" Meridiana (II, 66; V, 5), rifiutando di riconoscere il suo valore guerresco, e dall'altro maledice due volte Antea (XVI, 68; XVIII, 75) perché mette i bastoni tra le ruote ai cristiani con il suo valore. Antea è solo una "nimica" "pagana" da abbattere per conquistare la terra, non una dama di cui innamorarsi (XVI, 48). Se bisogna credere che Orlando sia "l'unico personaggio assolutamente positivo" del *Morgante*, come vuole Eleonora Vincenti[39], allora la sua prospettiva potrebbe essere considerata valida e condivisibile dai lettori; resta il fatto che anche gli improperi del migliore dei paladini, il quale ignora l'amore, sono usati quale fonte di riso. "Vittime dell'incostanza sentimentale maschile", scrive Edoardo A. Lebano, le quattro protagoniste femminili del poema "dimostrano di essere di gran lunga migliori degli uomini che esse amano, i quali uomini sono egoisti, immaturi, volubili, cinici e definitivamente ridicoli nella loro presunzione che il mondo appartenga esclusivamente a loro"[40]. L'opposizione tra le azioni delle donne e i motivi, le forme e le conclusioni tradizionali sono una delle manifestazioni dello spirito di contraddizione del poeta: "È del tutto attinente allo spirito comico e burlesco del capolavoro pulciano che i personaggi femminili siano raffigurati in una prospettiva in aperto contrasto con l'opinione comunemente accettata e diffusa nei riguardi della posizione del «sesso debole» nel Medio Evo e nel primo Rinascimento"[41]. Nel poema troviamo ben quattro donne che cingono armi e partecipano ad una battaglia, sia pure in maniera occasionale, attraversando l'opera dall'inizio alla fine, dal c. II al c. XXIV, e registrando un picco quasi alla sua perfetta metà, nel cantare XV, dove si concentrano le azioni armate di tre personaggi femminili; con quest'alta percentuale di donne guerriere, la loro totale sopravvivenza, e soprattutto non subordinandole ad alcuna morale se non a quella

---

[39] *Art. cit.*, p. 521.
[40] Edoardo A. Lebano, *art. cit.*, p. 389.
[41] *Ibidem*.

del riso che regola l'economia generale, il *Morgante* si pone come uno dei poemi più aperti e progressivi nei confronti di tali figure[42].

IV. 2. Marfisa furiosa e Bradamante innamorata nell'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo

"Magnifice tamquam frater noster charissime. Ve scrivessemo l'altro dì pregandove che ne volesti mandare quella parte de l'*Inamoramento de Orlando* che novamente aveti composta, ma non habiamo recevuto resposta alcuna; per il che di novo ve preghamo vogliate mandarcela, che trascorsa una volta che l'haveremo, subito ve la remetteremo. Et non ce potesti fare magiore piacere", scriveva la marchesa Isabella d'Este Gonzaga a Matteo Maria Boiardo agli inizi degli anni '90 del Quattrocento, chiedendo con impazienza una nuova puntata delle avventure dei cavalieri e delle dame che questi andava lentamente formulando.[43] La composizione del poema che canta "cose dilettose e nove" (I, i, 1) avvenne in stretto contatto tra il poeta e la corte ferrarese, in un rapporto di quasi inedita armonia di intenti tra l'autore e i suoi lettori/ascoltatori. I signori di Ferrara erano voraci consumatori di letteratura cavalleresca e Isabella d'Este un'attiva sostenitrice della scrittura di un poema di questo genere da parte di un fedele feudatario degli Estensi come il Boiardo, conte di Scandiano. Già poeta in volgare e in latino, traduttore di classici latini e greci, Matteo Maria attese alla scrittura dell'*Inamoramento de Orlando* – o *Orlando Innamorato* secondo il titolo divenuto consueto dalla seconda metà del Cinquecento[44] – per circa un trentennio, e soltanto la sua malattia e la discesa in Italia delle truppe francesi nel 1494 pongono fine a un poema che aveva già registrato sessantanove canti, e sarebbe proseguito volentieri per altrettanti. Il puro gusto della narrazione sorregge la fantasia del Boiardo, il cui scopo è dare gioia e diletto al lettore. L'apertura di un canale privilegiato di comunicazione tra il poeta e il suo pubblico è

---

[42] Anche nel *Ciriffo Calvaneo*, opera incompiuta scritta a quattro mani da Luigi Pulci e dal fratello Luca, compare una donna guerriera, Aleandrina, che si innamora di uno dei due protagonisti del poema, il Povero Avveduto.

[43] La lettera di Isabella d'Este è citata da Marco Villoresi in *La letteratura cavalleresca*, cit., pp. 152-3.

[44] La nuova edizione critica del poema, a cura di Alessandra Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani (Milano-Napoli, Ricciardi 1999), ha ripristinato come titolo l'*Inamoramento de Orlando*, con cui il poema era conosciuto in età coeva e riportato dalle prime edizioni a stampa. La formula "Innamoramento di…" era già stata utilizzata nel canterino *Innamoramento di Carlo Magno*; sulla scia del poema boiardesco furono pubblicati gli Innamoramenti di Milone e Berta, di Rinaldo, ecc. Il titolo *Orlando Innamorato* fu invece uniformato sull'esempio dell'*Orlando Furioso*, che si richiamava al modello classico dell'*Hercules Furens* senechiano. La prima stampa dei primi due libri del poema boiardesco, già abbondantemente circolante in veste manoscritta, è del 1482-83; il terzo libro fu pubblicato postumo nel 1495, anno a cui data anche la prima edizione completa in tre libri, a cura della famiglia del poeta. Nessuna delle *princeps* è giunta fino a noi.

ottenuta attraverso i frequenti inviti all'attenzione con cui nel testo il primo apostrofa il secondo; oltre allo speciale legame tra l'autore e il suo uditorio, facenti parte della medesima comunità cortigiana, assistiamo nell'*Innamorato* all'ideale combaciare tra i lettori e i personaggi. I "segnori e cavallieri inamorati" e le "cortese damigelle e grazïose" (I, xix, 1) che ascoltano il racconto del poeta sono virtualmente gli stessi che popolano le "carte piene di sogni", parafrasando la definizione sprezzante data dal Petrarca ai romanzi arturiani[45], e Ferrara diventa tutt'uno con la corte di Carlo Magno o meglio con quella di Camelot che è adombrata nell'opera. Uniti, almeno a livello teorico, dai medesimi ideali cavallereschi di cortesia, gentilezza e prodezza, i cortigiani della signoria estense si pongono quali reincarnazioni dei paladini e dei cavalieri della Tavola Rotonda. La comunione spirituale tra il poeta, il pubblico e i personaggi dà vita ad un universo armonico in cui il piacere dell'intrattenimento supera qualsiasi altra finalità puntuale, di carattere didascalico o morale: come scrive Antonio Franceschetti, il privilegio accordato al diletto "denota nello Scandianese un interesse e un'ispirazione fondamentalmente alieni da qualsiasi sottofondo contenutistico di insegnamento e di educazione morale, e manifesta invece una concezione edonistica dell'opera d'arte, escludendo conseguentemente dall'*Innamorato* la possibilità di interpretazioni simboliche di significato universale"[46]. L'assenza di obiettivi didascalici sarà particolarmente importante per quanto riguarda l'interpretazione delle figure femminili del poema.

Il dato che viene tradizionalmente attribuito al merito del Boiardo, ovvero la commistione tra il ciclo bretone e il ciclo carolingio, declamata in modo programmatico nel proemio del canto II, xviii – che invece, per quanto riguarda l'immissione di elementi amorosi, fantastici e romanzeschi nell'epica, era già attiva dalle fasi terminali della *chanson de geste*, come abbiamo visto – si configura essenzialmente con il ruolo centralissimo assegnato all'amore nella dinamica del poema e nel complessivo rinnovamento di un genere sovente ripetitivo e monotono. Boiardo introduce nel poema cavalleresco un gusto del paesaggio vivo e fresco, fondendo la ruvidezza della poesia epica con la dolcezza della lirica petrarchesca.[47] Le sue immagini hanno lo scintillio degli smalti colorati, tanto da essere spesso definite

---

[45] Petrarca aveva guardato con superiorità coloro "che le carte empion di sogni / Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti / ove conven che il vulgo errante agogni" (*Triumphus Cupidinis* III, 79-81).
[46] Antonio Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki 1975, p. 5.
[47] Vedi Giorgio Petrocchi, "Boiardo e Tasso", in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit., pp. 395-406.

tardogotiche.[48] Se nel *Morgante*, come notato sopra, l'amore è quasi un elemento accessorio nella vita di un paladino, nell'*Innamorato* il poeta recupera l'unione di Venere e Marte che il Boccaccio aveva posto alla base del *Teseida*, edito a Ferrara nel 1475, opera che influenzerà considerevolmente il genere cavalleresco. La predilezione per la materia amorosa o guerresca del poema è lasciata all'inclinazione del pubblico:

> Però diversamente il mio verziero
> De amore e de battaglia ho già piantato:
> Piace la guerra a l'animo più fiero,
> Lo amore al cor gentile e delicato. (III, v, 2)[49]

A cominciare dal titolo, l'amore diventa il centro attorno al quale ruotano le azioni dei personaggi e alla cui potenza essi si inchinano, seguendo il principio ovidiano dell'*Amor omnia vicit*. Alla forza d'amore si sottomette infine – innovazione destinata a immensa fortuna – anche il "virgine e casto" Orlando, per secoli marito fedele quanto illibato di Alda: dopo i primi accenni ai formicolii del paladino per la bella Dionés nell'*Entrée d'Espagne*, un romanzo in franco-veneto della prima metà del Trecento, Boiardo mette in scena un protagonista il quale, al pari di Lancillotto o di Tristano, entra in battaglia o va alla ventura su indicazione della sua dama. Mentre nel poema pulciano i personaggi innamorati vengono derisi, in Boiardo l'amore è il sentimento che giustifica qualsiasi comportamento, per quanto stravagante; quando, per esempio, Rugiero si dimentica di salutare Gradasso e Mandricardo, che ha incontrato sulla via, perché troppo assorto nella ricerca di Bradamante, i due sono pronti a perdonarlo senza cercare ulteriore soddisfazione:

> Disse un de' duo baroni: «O cavalliero,
> Se inamorato sei, non far più scusa:
> Tua gentilezza provi de legiero,
> Perché in petto villano amor non usa […]» (III, vi, 36)

In corrispondenza con la riscoperta centralità dell'amore nel poema troviamo l'aumentata importanza dell'elemento femminile, sotto forma sia di donne innamorate (Fiordelisa, Leodilla, Tisbina) che di maghe, incantatrici e fate, buone o cattive (Morgana, Alcina, Dragontina, Falerina, Silvanella), sia ancora, come vedremo, di guerriere. Non soltanto le

---

[48] Vedi Georg Weise, "Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento", *Rivista di letterature moderne e comparate*, 10, 1957, pp- 101-99.
[49] L'*Innamorato* si cita dall'edizione a cura di Giuseppe Anceschi, Milano, Garzanti 2003 (1978).

presenze femminili nell'*Innamorato* sono molto più cospicue che nei poemi precedenti, ma una donna, Angelica, diventa il motore e il fulcro del racconto. L'apparizione della donna nella corte di Carlo Magno sconvolge la vita dei paladini e delle loro scialbe consorti, che scompaiono di fronte alla donna nuova:

> Era qui nella sala Galerana,
> Ed eravi Alda, la moglie de Orlando,
> Clarice ed Ermelina tanto umana,
> Ed altre assai, che nel mio dir non spando,
> Bella ciascuna e di virtù fontana.
> Dico, bella parea ciascuna, quando
> Non era giunto in sala ancor quel fiore,
> Che a l'altre di beltà tolse l'onore. (I, i, 22)

Il personaggio, di invenzione boiardesca, diventa l'emblema stesso del poema, simbolo del perpetuo variare dell'azione. La bellissima principessa del Catai è colei che suscita l'amore e, di conseguenza, l'avventura, in altre parole colei dalla quale procede la narrazione e il piacere del canto. Le fughe di Angelica trascinano con sé una scia di innamorati, cristiani e saraceni, prima in Oriente e poi di nuovo in Francia, in un caleidoscopio di geografie fantastiche e di imprese sempre nuove. Il flusso di personaggi e situazioni è regolato attraverso un uso sistematico dell'*entrelacement*, ovvero la tecnica di intrecciare tra loro più linee della trama frammentando e riprendendo i fili dell'azione come in un montaggio cinematografico che amplifica piani temporali e spaziali[50]. Al racconto delle ordinarie avventure dei paladini si aggiungono in modo metaletterario le storie narrate dai vari personaggi incontrati nel corso delle vicende, novelle di stampo boccaccesco che contribuiscono al tono digressivo dell'opera. La variazione di ambienti e situazioni comporta l'introduzione continua di nuovi personaggi e l'abbandono di alcuni dei personaggi precedenti. Anche il *focus* sui protagonisti, seguendo il flusso della scrittura, viene man mano rallentato, e i personaggi abbandonati con la promessa che le loro avventure saranno sviluppate in seguito. Nel corso dei tre libri in cui è diviso il poema la stessa Angelica diventa sempre meno presente fino a scomparire, mentre

---

[50] Sull'uso dell'*entrelacement* vedi Marco Praloran, *Meraviglioso artificio: tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi 1990.

giungono a corroborare l'intrecciarsi della trama personaggi freschi come Ruggiero, Mandricardo e Fiordespina.[51]

Personaggi similari si danno il cambio nel seguito delle vicende. A tal proposito, il caso delle due guerriere, Bradamante e Marfisa, è un significativo esempio del procedimento boiardesco. Vediamo Marfisa in azione a partire dalla metà del primo libro fino alla metà del secondo libro, quando la sua presenza inizia via via a sfumare; Bradamante, un'altra guerriera con caratteristiche diverse da quelle della prima, viene a soppiantare Marfisa quando la funzione di questa diminuisce ed è quindi in scena nel secondo e nel terzo libro. Le due guerriere non si incontrano mai e non sono mai presenti nel medesimo canto: in questo modo Boiardo procede ad evitare il sovraffollamento di figure di questo tipo nel suo poema, lasciando comunque che la loro sia una presenza costante e quasi ininterrotta.

Nel momento in cui Pulci si disponeva a comporre il *Morgante*, la tendenza preponderante dei cantari e dei poemi cavallereschi nei confronti delle donne guerriere era quella di assimilarle quanto più possibile alla comunità cristiana dei protagonisti tramite la conversione e il matrimonio, come abbiamo visto nei casi di Galiziella e di Gaiete, fino a farle nascere direttamente cristiane, come avveniva a proposito di Bradamante; pertanto la scelta del poeta fiorentino di proporre tutte figure di guerriere saracene, di cui nessuna delle quali sposa l'uomo di cui era innamorata (anche nei casi in cui avviene la conversione) e che tuttavia sopravvivono *en masse* alla trama, avviene in controtendenza rispetto alla tradizione, qualificandosi come una delle tante riscritture irriverenti dell'opera.[52] Nell'*Orlando Innamorato* l'autore sceglie da un lato di seguire, e quindi di ratificare, il modello pulciano proponendo una donna guerriera saracena e indipendente di sua invenzione, Marfisa, dall'altro di accogliere il punto terminale dell'elaborazione canterina includendo nella sua opera il personaggio già noto di Bradamante, cristiana e destinata al matrimonio. Boiardo diversifica la sua proposta di guerriere non sulla base del loro valore in battaglia – che è il dato che distingue l'inesperta Chiariella da Antea, per esempio – bensì in rapporto all'elemento che è stato appena definito il fulcro del poema, ossia l'amore: mentre Marfisa è inattaccabile dall'amore, nel senso reciproco che di lei non si innamora nessuno né ella prova

---

[51] Vedi Rosanna Alhaique Pettinelli, "«Ne lo apparir de lo angelico aspetto». Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento", in Id., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni 2004, pp. 147-161, a p. 151 (già in *Italianistica* 21, 1992, pp. 727-38).

[52] Eleonora Vincenti, *art. cit*., p. 527, scrive che la conversione fa parte di un processo di nobilitazione di queste figure ("Il Pulci avrebbe dunque voluto nobilitarle ulteriormente, parificandole anche nella fede ai campioni cristiani"), ma è piuttosto un meccanismo narrativo ormai standardizzato.

amore per qualcuno, Bradamante a metà delle sue avventure si innamora ed è oggetto di un duplice amore, da parte di Rugiero e di Fiordespina. Quanto al valore, le due guerriere si dimostrano entrambe, con qualche lieve differenza su cui torneremo, di indubbia forza ed efficacia. La loro occupazione di guerriere non è messa in alcun modo in discussione, apparendo invece accettata come naturale dal poeta e dai personaggi: esse non sono mai oggetto delle risa altrui né suscitano commenti spregiativi come nel *Morgante*. Il lato comico nasce allora, invece che dalla loro pochezza in battaglia (vedi il caso di Meridiana, Luciana o Chiariella), dal loro carattere irruente (Marfisa) o calcolatore (Bradamante), e soprattutto, con raffinata ironia, dallo scontro tra i propositi e gli atti effettive, con la quasi sistematica opposizione tra gli obiettivi che Marfisa persegue e le sue azioni in quel senso oppure tra il ruolo a cui Bradamante è destinata e la sua disposizione marziale.

La facilità e la naturalezza con cui le guerriere sono introdotte nel poema è un prezioso indice del grado di accettazione che il pubblico riserva ormai a queste figure: esse non hanno bisogno dell'aiuto divino per combattere, né richiedono l'autorizzazione maschile dei padri o degli innamorati. Quel che è ancora più notevole, non provocano lo stupore degli astanti al loro passaggio, come se fossero meraviglie rare: l'innovazione boiardesca a loro riguardo consiste nel farne dei personaggi uguali a tutti gli altri personaggi, ossia, rifacendosi all'esempio pulciano, esponenti di volta in volta di *démesure*, valore, ironia, cortesia al pari degli altri personaggi, sia maschili sia femminili. Le donne guerriere non sono più descritte come esseri straordinari rispetto al contesto, bensì risultano perfettamente integrate in esso, una delle sfaccettature dell'armonioso mondo cavalleresco dell'*Innamorato*.

Integrazione non vuol dire naturalmente, come abbiamo già ripetuto, assenza di comicità, al contrario. Il personaggio di Marfisa è costruito quasi interamente secondo modalità e con scopi comici. Si badi tuttavia a distinguere l'utilizzo di una donna guerriera per fini comici, per esempio perché la sua intenzione di dedicarsi alla guerra viene presentata come ridicola in quanto sproporzionata alle sue forze, e il fatto che il singolo personaggio di Marfisa, diremmo quasi la sua persona, provoca il riso per le sue caratteristiche individuali di sbruffoneria e tracotanza.[53] All'interno della stessa opera, infatti, il diverso carattere di Bradamante prova che i tratti comici di Marfisa non sono automaticamente attribuiti alla figura letteraria della

[53] Come nota, per il complesso dell'opera, Riccardo Bruscagli in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi 1983, p. 81: "Se la solidarietà del cantore con la sua materia esclude quella sorta d'ironia che diremmo strutturale, appoggiata proprio alla distanza di chi narra rispetto all'oggetto e alle tecniche stesse della

guerriera in quanto tale, ma si adattano nello specifico a lei e al "tipo" della guerriera sbruffona e arrogante che prenderà origine con lei.[54] D'altro canto, sarebbe erroneo leggere nella differenziazione tra Marfisa e Bradamante il proposito di imporre la superiorità morale della seconda rispetto alla prima, per cui la cristiana fornirebbe un esempio di guerriera positivo, quindi serio, e la saracena uno negativo, perciò comico, dal momento che la loro contrapposizione non agisce nei termini con cui è descritta quella tra Gaiete ed Etiopie nell'*Aquilon de Bavière*, per esempio, e neppure quella tra Braidamonte e dama Roenza nel *Rubione d'Anferna*, ma piuttosto nel senso di un avvicendamento dipendente dalle circostanze variabili del poema. Boiardo è lungi dal perseguire la condanna ideologica di Marfisa in quanto personaggio al servizio di un credo sbagliato, riflesso nell'abnorme esercizio delle armi, e dal proporre il suo modo di vita sconfitto dalla ligia onestà di Bradamante. Esse sono serie e comiche senza che a queste caratteristiche sia assegnata una inappellabile valutazione morale: "per meritare la simpatia e l'interesse del poeta la 'cortesia' non è certo indispensabile, come è chiaro a proposito di Marfisa e Rodamonte"[55].

Erede di alcuni tratti di figure precedenti, in particolare Antea e Roenza, nel suo insieme Marfisa è una creazione originale, vivida e brillante[56]. Paolo Baldan ha dimostrato come il suo nome derivi da una deformazione di quello della regina amazzonica Martesia.[57] L'impermeabilità all'amore la rende per un verso la vera erede della Camilla virgiliana, ma ci sono ben pochi altri tratti in comune tra una guerriera destinata fatalmente alla morte e una virago comica e vitale. La sua provenienza, genericamente orientale, rimanda alle varie regine d'Oriente già incontrate tante volte nei cantari. L'irruenza, il linguaggio colorito e la sbruffonaggine imparentano Marfisa con altre figure canterine come le gigantesse, ma la sua bellezza e l'assenza di ardori lussuriosi la rendono ben più positiva della sconveniente Roenza. Caratteristica singolare del ritratto che Boiardo ci fornisce di lei è infatti che alla sua *démesure* di indole e comportamento non corrisponde una parallela *démesure* fisica, in termini di mostruosità, gigantismo, bruttezza ecc.: Marfisa può essere al contempo eccessiva, comica e bella d'aspetto. La descrizione della sua armatura, seguita da quella del suo cavallo (I, xviii, 4-6), riprende lo schema già utilizzato da Pulci per Antea e a sua volta derivato dalla

---

narrazione, ciò non impedisce affatto che nell'Innamorato dilaghi invece, ed anzi con giocosa trivialità di situazioni e di linguaggio, il registro comico".

[54] Sull'aspetto di "tipi" assunto dai personaggi del Boiardo vedi A. Franceschetti, *op. cit*., p. 155 sgg.

[55] *Ivi*, p. 40.

[56] Pio Rajna scrive che "se Antea si lascia addietro le donne guerriere che l'hanno preceduta, Marfisa, quale è rappresentata dal Boiardo, merita addirittura d'essere dichiarata la creazione più geniale che abbia prodotto in questo genere la poesia romanzesca italiana"; *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni 1900[2], p. 53.

presentazione di Camille nel *Roman d'Eneas*. Come Camille, Marfisa resta armata "da il sol nascente al tramontar di sera" (I, xvi, 29); come Antea, ella è una guerriera tanto rispettata dai compagni quanto temuta dai nemici.

La prima fase della partecipazione di Marfisa alle vicende narrate è caratterizzata dal dispiegamento di una trascinante comicità verbale fondata sull'esibizione di arroganza e presunzione, non soltanto nei confronti degli altri guerrieri (persino di Orlando, il cavaliere perfetto), ma anche della divinità pagane, che non esita a bestemmiare nel caso in cui non la dovessero assistere in battaglia. La sua effettiva forza non è mai messa in dubbio; è usata anzi con tanta profusione da produrre effetti umoristici, in una serie di dichiarazioni iperboliche in cui la superbia, l'orgoglio e la prosopopea si combinano con una sorta di innato senso di giustizia. Davanti alla prospettiva di un triplice duello contro Iroldo, Prasildo e Ranaldo, ella afferma che li farà prigionieri "in poco de ora" e le resterà tutto il tempo per prendere vivo il re Agricane e, dice, "alla rocca lo farò filare" (I, xvii, 65).[58] Quando la sua lancia, che resisteva integra da ben centosei combattimenti, si spezza contro l'elmo di Ranaldo, la guerriera non ha remore ad insultare Macone e Trevigante, arrivando a promettere di mettere a ferro e fuoco perfino il paradiso:

> Chiama iniquo Macone e doloroso,
> Cornuto e becco Trivigante appella:
> «Ribaldi,» a lor dicea «per qual cagione
> Tenete il cavalliero in su lo arcione?
> Venga un di voi, e lasciasi vedere,
> E pigli a suo piacer questa diffesa,
> Ch'io farò sua persona rimanere
> Qua giù riversa e nel prato distesa.
> Voi non voliti mia forza temere,
> Perché là su non posso esser ascesa;
> Ma, se io prendo il camino, io ve ne aviso,
> Tutti vi occido, ed ardo il paradiso.» (I, xviii, 9-10)

---

[57] Vedi Paolo Baldan, "Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone", *GSLI* 158, 1981, pp. 518-29.

[58] Un possibile accenno ai miti classici di asservimento degli eroi, da Achille a Sciro a Ercole con Deidamia. L'accenno non passerà inosservato per Ariosto che inserirà prima Marfisa nel "mondo alla rovescia" di Alessandretta, dove gli uomini sono costretti ad occuparsi dei lavori femminili, e poi le farà ribaltare la tirannide maschile di Marganorre rendendo gli uomini sottomessi alle donne. Qui l'accenno resta solo uno dei tanti spropositi di Marfisa.

Se prima aveva giurato di far filare alla rocca Agricane, poi provoca Ranaldo con eguale baldanza: “come io te avrò tutt’arme dispogliate, / via cacciarotte a suon di bastonate” (I, xviii, 12). Più avanti, durante il combattimento contro la scorta del re Galafrone, arriva a promettere il suo regno a chi riuscirà a farla arretrare: “Il mio tesoro e il mio regno vi lasso, / se me forzati a ritornare un passo” (I, xix, 50). Non contenta di aver ucciso tutti quelli che, non avendo un cavallo abbastanza veloce, non sono riusciti a ripararsi in tempo nella fortezza di Albraca, Marfisa minaccia di “con calci quella rocca dissipare”, poiché aveva vergogna ad usare la spada contro simile gentaglia (I, xx, 41). La sua tracotanza è tale da travalicare l’intenzione del poeta di volersi astenere dal riferire il resto delle sue sbruffonerie (“L’altro bravare io non puotria contare, / che eran assai maggior di questo…”, I, xx, 42): la stanza successiva, dopo aver aizzato Ranaldo contro Angelica e Truffaldino, Marfisa dichiara di voler muovere guerra al mondo intero dopo aver distrutto Albraca: “poi che disfatto avrò la rocca a tondo, / vo’ pigliar guerra contra a tutto il mondo” (I, xx, 44). Non si limiterà a battere Gradasso, Agricane e Carlo Magno in battaglia secondo il suo giuramento, sul quale torneremo più avanti, ma prenderà inoltre “le provincie tutte quante, / e castelle e citade” (I, xx, 46)[59]. La boria di Marfisa è tanto appariscente da conquistarsi anche una menzione in un luogo narrativo privilegiato quale un inizio di canto:

> Se non me inganna, segnor, la memoria,
> Seguir convene una zuffa grandissima,
> Ché a l’altro canto abandonai la istoria
> Della dama terribile e fortissima,
> Quale ha tanta arroganza e sì gran boria,
> Che vergognata se stima e vilissima
> E che beffando ogni om dietro gli rida,
> Se tutto il mondo a morte non disfida. (I, xxiv, 1)

La sua irruenza in battaglia è tale da essere paragonata iperbolicamente alle forze della natura, ai sommovimenti tellurici, allo scatenarsi degli elementi:

> Onde se mosse lui con la regina
> Che di prodezza al mondo non ha pare.
> Qual vento, qual tempesta di marina
> Se puote al gran furore equiperare?

[59] Una sorta di parodia delle minacce di conquista delle Amazzoni?

Quando Marfisa mosse con ruina,
Parea che e monti avessero a cascare,
E' fiumi andasser nello inferno al basso,
Ardendo l'aria e il celo a gran fraccasso. (I, xxiii, 43)

Il punto più elevato di tracotanza è raggiunto da Marfisa nei confronti del massimo cavaliere, Orlando, che appella "quel valetto" (I, xxvi, 20) affermando di non aver mai sentito nominare il suo titolo di conte d'Anglante; ella schernisce i timori di Ranaldo riguardo allo scontro che stanno per avere con il paladino; se pure fosse il famoso Orlando che sconfisse Almonte, non ne ha paura:

Marfisa a quel parlare alciò la fronte,
Quasi ridendo, con vista sicura,
E disse al fio d'Amon: «Chi è questo conte,
Qual non è gionto e già ti fa paura?
Se proprio fosse quel che occise Almonte
Con tutti e paladin, non ne do cura;
Ma quel conte d'Angante che detto hai,
Io non lo oditi nominar più mai.» (I, xxvi, 19)

Nessun avversario le sembra troppo valoroso, nessuna impresa troppo grande per lei. Marfisa non è solo troppo superba: le sue vanterie sono anche troppo prolisse, generando ulteriori effetti comici. Ritrovatosi a combattere contro di lei dopo aver interrotto il duello con Ranaldo, Orlando le chiede il permesso per poter proseguire lo scontro con il cugino. Ligia alle regole di cavalleria, Marfisa gli concede di riprendere il duello interrotto, premurandosi di avvertirlo che non gli sarà facile battere Ranaldo, "perché io, che l'uno e l'altro aggio provato, / di te nol tengo in manco opinïone" (I, xxvi, 55). Orlando però non aspetta di sentire tutti gli avvertimenti di Marfisa (due strofe) e se ne va prima che la guerriera abbia finito di parlare, evitando peraltro di incorrere nella sua sicura ira nel caso in cui si fosse accorta che il suo interlocutore non le aveva prestato attenzione. In una battaglia tra gli assediati e gli assalitori di Albraca, Marfisa, ferita da Aquilante, si dilunga ad elencare i vari modi in cui vorrebbe ucciderlo, ma intanto che "ella braveggia a suo volere" (I, xxiii, 51) Grifone ne approfitta per assestarle un altro colpo, comica punizione per il tempo che la guerriera spreca nel vantarsi.[60]

---

[60] Atteggiandosi poi a personificazione di stringatezza guerriera, Marfisa replica con poche parole alla cameriera di Angelica che va a rammentarle che nessuno assedia impunemente Albracca: "Quella regina, che ha l'animo

Nelle sue parole, nelle sue movenze, negli oggetti che la circondano Marfisa abita la dimensione dell'eccesso. Protetta da un'armatura fatata, ella sopporta i colpi come se non la toccassero: "Marfisa non sentì quel colpo apena. // Lei per quel colpo nïente se muta" (I, xviii, 13-14); "non fo Marfisa per quel colpo mossa, / benché sentisse al capo gran percossa" (I, xxiii, 48); "ma lei non cura il colpo e non lo sente" (II, ii, 59); "di cotal cosa la dama non cura, / né parve aponto che fosse toccata" (II, ii, 64); "lei di suo tempestar nulla si cura" (II, iii, 6); "e non se move la forte regina, / come colei che tal cosa non cura" (II, iii, 155). La sua lancia è "troppo" smisurata, il suo cavallo è "il più dismisurato" (I, xviii, 6): la dismisura, negli oggetti e negli atti, accomuna Marfisa agli altri cavalieri di sesso maschile, a cui non ha niente da invidiare sul piano della guerra. Nel corso delle vicende, Marfisa viene coinvolta in una serie di duelli contro avversari che sono o meno alla sua altezza: ella batte facilmente cavalieri anche prestigiosi ma di secondo rango, mentre i duelli contro avversari di maggior peso sono sistematicamente interrotti per la legge generale dei poemi cavallereschi che abbiamo già citato. Tra gli avversari battuti da Marfisa troviamo Prasildo, Iroldo, Galafrone, Brandimarte, Antifor de Albarossia, Oberto, Ballano, Chiarione; restano invece interrotti i duelli con Ranaldo (con cui si allea), Grifone e Aquilante, Orlando e Sacripante. In battaglia ella resiste facilmente da sola contro un centinaio di avversari e uccide innumerevoli soldati innominati, anche se l'unico avversario dotato di nome ad essere ucciso da lei è Oberto.

Manca nell'*Innamorato* la considerazione che battersi contro una donna sia poco cavalleresco o che costituisca una tara nell'onore del cavaliere che la affronta. Anche se di primo acchito potrebbe sembrare un "cavalliero", Marfisa non cela la propria identità né il suo sesso, né alcuno si stupisce di trovarsi di fronte una donna combattente; Ranaldo, per esempio, decide di provarsi con lei essendo stato informato del fatto che è una donna. Se i cavalieri del poema non considerano vergognoso affrontare una donna, lo sarebbe invece non saperla vincere, con il rischio che l'ironia della situazione si ritorca contro di loro. Rispetto all'usuale visione del duello tra i due sessi come incontro sessuale, il non saper contrastare una "femminella" potrebbe nascondere un sottotesto sessuale, come traspare dalle considerazioni mentali di Ranaldo durante il suo duello contro Marfisa:

> Or che direbbe il gran conte di Brava,
> Se me vedesse qua nel campo stare
> Contro una dama e non poter durare? (I, xviii, 24)

---

ardente, / la odìa parlar con poca pacïenzia, / e sol rispose: «Bene è tostamente / il minacciar d'altrui; ma il fin

Ribaltando ironicamente la definizione tradizionale di un Orlando casto e di un Rinaldo dongiovanni, nell'*Innamorato* Orlando è in balia dell'amore per Angelica e della passione per la falsa Origille, mentre Ranaldo resta a lungo, per magia, insensibile all'amore. L'eventuale sconfitta subita da Marfisa, in aggiunta all'essere immune al fascino di Angelica, sarebbe allora interpretabile come un abbassamento delle capacità virili di Ranaldo:

> Mor di vergogna e pargli aver gran scorno,
> E sé del tutto tien vituperato,
> Poi che una dama lo conduce a danza,
> E più li perde assai che non avanza. (I, xix, 33)

Tuttavia, invece che a confermare l'aspetto erotico del duello tra Ranaldo e Marfisa, che erotico non è affatto, essendo i due personaggi egualmente insensibili all'amore, le notazioni maliziose servono piuttosto quale contrappunto ironico dell'incontro, quello sì di natura sessuale, tra Brandimarte e Fiordelisa nel medesimo canto I, xix, in cui le metafore militari dell'assalto, dello scontro, della giostra e della danza sono applicate a proposito (cfr. I, xix, 62-63).

Anziché far innamorare o intenerire i suoi avversari, infatti, Marfisa incute in loro un comico ed esagerato spavento. Fiordelisa – che finirà ironicamente vittima di Marfisa una ventina di canti dopo – tenta invano di avvertire Ranaldo, Iroldo e Prasildo che è meglio fuggire piuttosto che scontrarsi contro di lei, poiché "cosa più fera non si trova al mondo" (I, xvii, 59):

> Credeti a me, che bene io vi consiglio:
> Se non ci ha visto, potremo campare,
> Ma se adosso vi pone il fiero artiglio,
> Morir conviensi con dolore amaro,
> Ché non si trova a sua possa riparo. (I, xvii, 60)

Più avanti, per due cavalieri, Grifone e Aquilante, che non si perdono d'animo di fronte a "quel furor terribil e diverso" prodotto dalla cavalcata della donna, "ciascun de gli altri ha il

---

del gioco / è di cui fa de' fatti e parla poco»" (I, xxviii, 50).

cor sommerso / quando vider colei sopra a quel sito" (I, xxiii, 44)[61]; non minor timore mostra il saraceno Ballano, il quale preferisce fingere di combattere contro altri avversari piuttosto che trovarsi di fronte a "quel cor di foco" (II, ii, 56). Tutti gli assediati di Albraca sono terrorizzati dalla furia della guerriera, a cominciare da Angelica, e il re Galafrone arriva a mandare Sacripante a chiedere l'aiuto di Gradasso per "camparci de man de Marfisa" (II, v, 59). Perfino Brandimarte, di solito espressione di coraggio e cortesia cavalleresca, è oggetto del sorriso ironico del poeta nella messa a confronto con Marfisa: accortosi di non riuscire ad avere la meglio su di lei, il cavaliere si allontana prudentemente dalla battaglia e si ferma ad osservarla da lontano, deprecando peraltro i suoi compagni che continuano ad attaccare ("a lui parria vergogna e cosa fella / cotanta gente offender la donzella", I, xix, 55). La vergogna di Brandimarte, su cui si insiste due volte, non è certo quella di aver offeso la damigella, quanto quella di essersi ritirato senza averla saputa battere, seppure sovrastandola numericamente con la sua squadra. Quando, nel seguito delle avventure, si imbatte di nuovo in una Marfisa che, a piedi e senza armatura, lo sfida egualmente a duello, Brandimarte, trincerandosi dietro la più squisita cortesia, rifiuta il combattimento asserendo che ferire una dama disarmata gli pare "vergogna e grande iscorno" (II, xix, 9); è invece più probabilmente il ricordo del loro precedente scontro a frenarlo. Il suo gesto cavalleresco verrà peraltro mal ripagato da Marfisa che trasferisce a quel punto la sua ira su Fiordelisa.

Eppure, se vuole, Marfisa sa essere anche leale e cavalleresca, con gli avversari e con i compagni. Allorché Ranaldo accetta di allearsi con lei contro Angelica e Truffaldino, Marfisa ringrazia usando una tipica espressione di *camaraderie* cavalleresca: "Poi che sei meco, più non stimo il mondo" (I, xix, 47). Ella si guadagna anche l'alleanza di Torindo, il quale non vuole dover continuare a difendere il traditore Truffaldino. La feroce guerriera è capace anche di tratti commoventemente umani; alla vista del compagno d'arme Ranaldo ferito gravemente da Orlando, ella piange: "E Marfisa tacendo lacrimava, / perché pose Ranaldo al tutto perso" (I, xxviii, 27). Il suo orgoglio le impedisce di gridare ad alta voce come fa in quel momento il resto degli astanti, ma il suo pianto silenzioso non è meno intenso; uno di quei tratti di finezza psicologica che Boiardo regala talvolta ai suoi personaggi.

---

[61] Boiardo in genere mostra disprezzo per la fifa del volgo, contrapposta al coraggio dei cavalieri. Cfr. Franceschetti, *op. cit.*, pp. 21-24.

Oltre che dalle caratteristiche di arroganza, boria e dismisura che abbiamo finora esaminato e che si evincono anche dagli appellativi con cui ci si riferisce a lei[62], la comicità di Marfisa nasce soprattutto dal disaccordo tra i suoi obiettivi e i suoi atti. Regina dell'India, entra in scena insieme ad Archiloro il Negro e a Galafrone, re del Catai, come generale dell'esercito che porta soccorso ad Angelica, figlia di Galafrone, assediata nella rocca di Albraca da Agricane di Tartaria. Nel prendere parte alla spedizione, il suo scopo principale non è quello di aiutare la donna, quanto di adempiere ad un giuramento effettuato cinque anni prima: ella intende vincere tre re, Agricane appunto, Gradasso di Sericana e Carlo Magno, e ha fatto voto a Macone di non spogliarsi dell'armatura prima di averli presi prigionieri (I, xvi, 29-30; I, xx, 44-46). Allo stesso modo di Gradasso, il quale all'inizio del poema muove guerra alla Francia per ottenere Baiardo e Durlindana, Marfisa è spinta dalla brama di soddisfare una *quête* personale che tuttavia non verrà mai raggiunta. Benché infatti il dichiarato proposito della guerriera sia quello di combattere contro i tre re, nulla ella fa nella pratica per ottenere tale risultato, e alla fine il suo voto verrà rotto per il motivo più futile. Il logico comportamento di una persona che si è prefissa di sconfiggere Agricane sarebbe stato quello di muovere contro di lui, una volta raggiunto il posto dove questi si trova; invece, non appena arrivati ad Albraca, Marfisa si allontana dal campo di battaglia per andare a dormire sotto un pino, mentre ad affrontare il re tartaro, e ad esserne mutilato, va l'alleato di questa, Archiloro. Alla comicità del gesto di Marfisa si aggiunge quella della roboante dichiarazione che costei fa alla sua cameriera al momento di ritirarsi sotto il pino, chiedendole di non essere svegliata se non quando Galafrone si trovi in difficoltà e ci siano potenti re da affrontare:

> Or sappiati che la dama Marfisa
> Ben da due leghe è longi alla battaglia;
> Alla ripa del fiume sopra a l'erba
> Dormia ne l'ombra la dama superba.
> Tanto il core arrogante ha quell'altiera,
> Che non volse adoprar la sua persona
> Contra ad alcuno, per nulla mainera,
> Se quel non porta in capo la corona;

---

[62] Marfisa è definita "cagna rabbiata" (I, xxiii, 52), "dama terribile e fortissima" (I, xxiv, 1), "dama feroce, arabïata" (I, xxv, 43) ed è connotata dagli aggettivi "altera" o "altiera" (I, xvi, 54; I, xvii, 66; I, xviii, 13; I, xix, 46; II, xv, 67; II, xix, 13), "acerba" (I, xviii, 1; II, xi, 3; II, xvi, 4), "ardita" (I, xix, 54; I, xxiii, 42), "crudele" (I, xix, 48; II, v, 33), "superba" (I, xix, 40; II, xvi, 4), "fiera" (II, ii, 63), "adirata" (I, xxiii, 53; II, ii, 56), "forte" (I, xix, 32; I, xxv, 30), "aspra" (II, xix, 10),); "orgogliosa" (I, xviii, 11), "valorosa" (I, xxiv, 3), "franca" (I, xxiv, 9) "rubesta" (II, ii 60), "iscapigliata" (II, xix, 4), "dispietata" (II, xix, 6), "diversa" (I, xviii, 8), "furiosa" (I, xx, 38).

E per questo ne è gita alla rivera,
E sotto un pin dormendo se abandona;
Ma prima, nel smontar che fie' di sella,
Queste parole disse a una donzella,
(Era questa di lei sua cameriera):
Disse Marfisa: «Intendi il mio sermone:
Quando vedrai fuggir la nostra schiera,
E morto o preso lo re Galafrone,
E che atterrata fia la sua bandiera,
Alor me desta e mename il ronzone;
Nanzi a quel ponto non mi far parola,
Ché a vincer basta mia persona sola.» (I, xvi, 54-56)[63]

Di fronte alla possibilità, insomma, di portare a termine uno dei punti della sua *quête*, Marfisa preferisce seguire la sua presunzione di farsi desiderare, tanto che Agricane verrà nel frattempo ucciso e battezzato da Orlando in quello che è il duello più celebre del poema. Non soltanto la guerriera manca l'appuntamento con il tartaro, ma disattende anche il nuovo proposito testé formulato di portare soccorso a Galafrone non appena richiesta. Allorché un messo giunge a richiamarla davvero presso il re del Catai, il cui esercito è in rotta e "in te sola ha posta sua speranza" (I, xvii, 65), Marfisa rimanda l'aiuto dovuto alla conclusione del triplice duello con Ranaldo, Iroldo e Prasildo, che aveva incontrato nel frattempo, e infine, quando il re la raggiunge provocando l'interruzione del duello, ella non ha remore a cambiare alleanze e all'attaccare Galafrone che aveva osato disturbarla. Il raggiungimento della *quête* si configura pertanto come un'eventualità sempre schivata dal procedimento narrativo del Boiardo, poiché equivarrebbe ad avvicinare la conclusione di avventure che invece si vogliono sempre rinnovate, in un perpetuo moto affabulatorio. Come avviene ad altri personaggi, i propositi di Marfisa non trovano compimento all'interno dell'opera, sostituiti puntualmente dalla necessità di soddisfare altri impulsi e di seguire nuove determinazioni dell'azione offerte in quel momento. Sul filo dell'avventura, i cavalieri non esitano a travolgere le loro intenzioni originarie e a cambiare schieramento, per cui i nemici di un tempo diventano gli amici di adesso e viceversa, purché il ritmo del racconto non rallenti e il "diletto" dato dall'ascolto de "i gesti smisurati, / l'alta fatica e le mirabil prove" (I, i, 1) non

[63] Allo stesso modo, nel c. II, xxix, 37-38, Orlando pregherà Dio di far trovare Carlo Magno in difficoltà per poi poter entrare in battaglia come salvatore e conquistare Angelica.

abbiano mai a cessare.[64] Il rivolgimento di una situazione stabile è d'altronde ciò che Angelica ha imposto fin dal primo momento alla trama, provocando l'inaudito amore di Orlando e il sommovimento di tutti i paladini, ovvero è alla base della concezione dell'intera opera e ne regola il meccanismo.

L'alleanza di Marfisa con Ranaldo è sotto questo aspetto particolarmente significativa. Arrivata ad Albraca a sostegno di Angelica come alleata di suo padre, Marfisa volta le spalle a Galafrone e inizia ad attaccare la rocca, passando dalla parte degli assedianti. Il gesto, apparentemente provocato da un'alzata di testa, ha una motivazione più sottile, da ricercarsi ad un primo livello nell'antipatia tra le due donne e, ancora più a fondo, nel radicato contrasto tra le loro personalità. Contro la donna che suscita l'amore, Angelica, si dispongono i due personaggi che dall'amore non sono toccati, Marfisa e Ranaldo, la prima perché non sembra neanche conoscere l'accezione del termine, il secondo perché, come abbiamo accennato, dopo aver bevuto alla fonte del disamore è diventato impermeabile alle grazie femminili. Secondo la tipica spensieratezza boiardesca, tuttavia, tale contrapposizione non agisce se non secondariamente come veicolo di un messaggio ideologico, quanto piuttosto quale dispositivo comico, dal momento che Angelica, avendo bevuto alla fontana dell'amore, è perdutamente innamorata di Ranaldo e si ritrova invece assediata da quest'ultimo e da una regina che avrebbe dovuto ipoteticamente soccorrerla. Anche i desideri della bellissima principessa vengono così ironicamente frustrati.

Se nel *Morgante* Eleonora Vincenti rinveniva un'eguaglianza tra Antea e Rinaldo[65], quella tra Marfisa e Ranaldo nell'*Innamorato* è ancora più evidente, e il patto tra i due appare una logica conseguenza della loro corrispondenza d'intenti. Accostata a Ranaldo, Marfisa appare naturalmente contrapposta ad Angelica, che funge da suo contrario molto più di quanto non lo

---

[64] Cfr. quanto scrive Franceschetti (*op. cit*., pp. 39-40): "Il cavaliere dell'*Innamorato* non ha una missione da svolgere, una fede per cui combattere, un dovere da compiere o una causa da difendere; i suoi movimenti e le sue azioni non sono nemmeno giustificati dallo spirito di ricerca dell'avventura fine a se stessa, nell'ambito di una generica esaltazione della cavalleria come istituzione e dell'amore della propria dama. Al contrario, quando una di quelle motivazioni si manifesta al suo orizzonte, egli non se ne preoccupa eccessivamente; così Marfisa, invitata da un messaggero del re Galafrone suo alleato a correre in sua difesa contro Agricane che sta massacrando il suo esercito, non esita a differire l'aiuto richiesto perché attratta in quel momento dall'idea di affrontare in duello tre cavalieri che le sono apparsi davanti. […] Un po' tutti questi cavalieri, ove le circostanze impongano loro una scelta netta fra quanto richiesto, teoricamente, da «il debito e l'onore», e quanto invece per motivi personali essi preferirebbero fare, non hanno né troppi dubbi né troppe incertezze su come agire […] E va soprattutto sottolineato che il Boiardo è ben lungi dal presentarci simili infrazioni al codice cavalleresco come prove di uno scadimento morale del suo personaggio", anzi le accetta e le giustifica.

[65] La studiosa scrive che Antea "è la vera controfigura di Rinaldo, è un Rinaldo al femminile" ("I protagonisti del Pulci", *cit*., p. 528); è mia opinione che non solo il carattere un po' rigido e cerimonioso di Antea sia lontano

sia l'altra guerriera. Entrambe creazioni boiardesche, entrambe saracene, entrambe belle, Marfisa e Angelica sono legate da una relazione di reciprocità e opposizione. La principessa del Catai spinge con le armi della seduzione i paladini a combattere per lei; Marfisa combatte contro e assieme ai cavalieri. Nel periodo in cui i due personaggi si contrappongono, Angelica è chiusa all'interno della fortezza di Albraca (da cui esce solo per recuperare Orlando e distruggere *en passant* gli incanti della maga Dragontina) mentre Marfisa, chiusa nella sua armatura che le garantisce protezione come un castello (I, xvi, 57), abita gli spazi aperti dei campi di battaglia. Esse sono oggetto di una descrizione fisica parallela che evidenzia come la bellezza di Angelica agisca su chi la guarda, provocando appunto l'amore di chiunque la circondi, mentre quella di Marfisa non ha effetti esterni, giusta la sua caratteristica di non essere innamorata né di far innamorare gli altri:

> Lei senza l'elmo el viso non nasconde:
> Non fu veduta mai cosa più bella.
> Rivolto al capo avea le chiome bionde,
> E gli occhi vivi assai più ch'una stella;
> A sua beltate ogni cosa risponde:
> Destra ne gli atti, ed ardita favella,
> Brunetta alquanto e grande di persona:
> Turpin la vide, e ciò di lei ragiona.
> Angelica a costei già non somiglia,
> Che era assai più gentile e delicata:
> Candido ha il viso e la bocca vermiglia,
> Suave guardatura ed affatata,
> Tal che a ciascun mirando il cor gli empiglia:
> La chioma bionda al capo rivoltata,
> Un parlar tanto dolce e mansueto,
> Ch'ogni tristo pensier tornava lieto. (I, xxvii, 59-60)

Angelica attira presso di sé gli uomini con le lusinghe, Marfisa si fa rispettare con la forza delle sue armi; tanto la prima agisce come un'attrice consumata, quanto la seconda è genuina nel suo peculiare approccio alla realtà. Pur essendo una regina orientale al pari dell'altra, Marfisa non porta su di sé le seduzioni dell'oriente, disinteressata com'è – anche se mai in maniera programmatica, ma solo circostanziale – al sesso e all'amore. Lo sbocco delle

---

da quello vivace del paladino, ma anche la sua funzione nel poema è considerevolmente più limitata, se

differenze comportamentali tra le due è l'odio reciproco che esse si dimostrano in un susseguirsi di insulti e dispetti. Schieratasi contro gli abitanti della fortezza, Marfisa chiama Angelica "meretrice iniqua e prava" (I, xx, 43)[66] e giura ripetutamente che non abbandonerà il campo prima di aver visto morta quella "che ha ben contrario il nome a sua natura" (I, xx, 44). Angelica, d'altro canto, non si trattiene dall'esprimere il suo disprezzo per la guerriera ordinando alla sua cameriera di non mostrarle rispetto quando andrà a ricordarle che nessuno assedia impunemente Albraca[67]:

> Partendoti da lui, vanne a Marfisa,
> Né far de onore o reverenzia un segno;
> Senza smontar d'arcione a lei te accosta,
> E da mia parte fa questa proposta. (I, xxviii, 45)

L'ostentato disprezzo serve a mascherare un profondo timore: Marfisa è temuta dagli assediati della rocca molto più di tutti gli altri assalitori, e Angelica vive in un costante terrore dell'avversaria:

> Una dama feroce, arabïata,
> Qual venne col mio patre in mia diffesa,
> Senza cagione alcuna è ribellata,
> Di mal talento e di furore accesa;
> Come vedi, m'ha quivi assedïata,
> E, se tu non me aiuti, io serò presa
> Da la crudel, che tanto odio mi porta
> Che con tormento e strazio serò morta. (I, xxv, 43)

Se la prima parte delle avventure di Marfisa era stata caratterizzata da un rapido passaggio di campo e da una serie di mobilissimi duelli (contro Ranaldo, contro la scorta di Galafrone), la

---

consideriamo anche il fatto che Rinaldo è il personaggio più citato del *Morgante*.

[66] Più oltre Marfisa insulterà Fiordelisa chiamandola "falsa puttana!" (II, xix, 5). Gli unici due personaggi femminili incontrati da Marfisa (a parte le cameriere, che sono su un livello inferiore) vengono quindi da lei definiti con parole similari. La guerriera e vergine Marfisa pone così una netta barriera fra sé e gli altri personaggi femminili, che nella sua ottica vagamente moralista diventano colpevoli del più comune peccato che i misogini imputavano alle donne: la lussuria sfrenata. Marfisa è comunque sufficientemente cavalleresca da concedere di buon grado un salvacondotto ad Angelica perché venga ad assistere al duello tra Orlando e Ranaldo (I, xxvii, 43).

[67] Secondo Antonio Franceschetti, *op. cit.*, p. 149, l'atteggiamento irrispettoso di Angelica sarebbe motivato dalla gelosia che la bella principessa prova per la guerriera, che ha la fortuna di trascorrere le sue giornate al fianco di Ranaldo, da lei amato. Il testo dell'*Innamorato* non suggerisce tuttavia tale gelosia, essendo pressoché

seconda fase registra una stabilizzazione che costituisce una sorprendente variante dell'originaria variabilità. Mentre il proposito di sconfiggere i tre re cade nel dimenticatoio, Marfisa dimostra una testarda fissità nel perseguire l'assedio di Albraca, insistendo anche una volta che Ranaldo ha lasciato l'accampamento per seguire altre avventure ed ella è rimasta da sola. La persistente azione contro Angelica, in combinazione con la diminuzione di note comiche a suo carico, rischia di diventare monotona e poco coinvolgente, ragion per cui Boiardo decide, dopo averla protratta a lungo (canti I, xx – II, v), di porvi fine in maniera improvvisa e spettacolare. L'abilissimo ladro Brunello giunge ad Albraca a rubare l'anello magico di Angelica, il cavallo di Sacripante, Frontalate, e la spada di Marfisa. La terza e ultima sequenza delle avventure di Marfisa la vede quindi rincorrere il furfante per più di quindici giorni, tra le minacce dell'inseguitrice e le beffe dell'inseguito. La *quête* della gloria assoluta che doveva esserle data dalla sconfitta di Carlo Magno viene così sostituita dalla più prosaica *quête* di una spada rubata, in una sorta di ripresa parodica della *quête* di Gradasso all'inizio del poema, il quale invade la Francia per ottenere Durindana, oppure di quella di Orlando per la spada di Falerina, avvenuta un paio di canti prima che iniziasse l'inseguimento di Marfisa (II, iv-vi). La riduzione della comicità riscontrata durante le fasi finali dell'assedio di Albraca viene riscattata dalla descrizione dell'inseguimento, nel corso del quale il poeta procede ad abbassare progressivamente lo status della guerriera fino a lasciare di lei solo un concentrato di rabbia furente. Sulle tracce di Brunello, Marfisa si ritrova prima senza cavallo, che stramazza di fatica sotto di lei, e poi senza armatura, di cui si libera per correre più leggera. L'orgogliosa guerriera che aveva giurato di spogliarsi delle armi soltanto dopo aver portato a termine la *quête* dei tre re viene così costretta a sbarazzarsene per continuare una *quête* di livello inferiore. Non che questo le serva di lezione per la sua arroganza: benché sia appiedata, Marfisa "tanto ha sdegnoso il cor" (II, xvi, 5) da non rendersi conto di non poter raggiungere Brunello il quale invece è a cavallo; anche a piedi "seguito l'avria fino alla morte" (II, xvi, 7). Continua a minacciare di farlo impiccare (II, x, 58; II, xvi, 4) e il poeta avverte l'uditorio che, se mai riuscirà a raggiungerlo, combinerà una vera carneficina:

> Or, come io dico, sempre intorno giva,
> Beffando con più scherni la regina;
> E lei di mal talento lo seguiva,
> Perché pigliarlo al tutto se destina.

---

impossibile che Marfisa susciti l'interesse sentimentale dei cavalieri che la circondano. È solo nel *Furioso* che la gelosia di Bradamante per Marfisa potrà ricoprirsi di una qualche plausibilità.

Trista sua vita se adosso gli ariva!
Ché lo fraccasserà con tal ruina,
Che il capo, il collo, il petto e la corata
Tutte fian peste sol de una guanzata. (II, x, 60)

Tuttavia, anche la *quête* minore di Marfisa non avrà successo. Per quanto disarmata e a piedi, la guerriera non ha timore a sfidare Brandimarte per ottenere la sua armatura e il suo cavallo (II, xix, 8), minacciando di precipitare la povera Fiordelisa da un burrone. Brunello approfitta del tempo impiegato da Marfisa con i due innamorati per passare in Africa con il bottino. Il personaggio di Marfisa è quindi abbandonato dal Boiardo con l'anticipazione che verrà condotta in Francia da due cavalieri[68]:

E via passando con molta baldanza,
Come colei che fu senza paura,
Trovò duo che èno armati a scudo e lanza
Sopra duo gran ronzoni alla pianura.
Costor fôr quei che la menarno in Franza.
Ma poi vi conterò questa aventura. (II, xix, 15)

Il personaggio di Bradamante viene introdotto proprio quando l'interesse per Marfisa e per la sua controparte Angelica comincia a scemare[69]. Nel canto II, v, Marfisa lascia Albracca per inseguire Brunello; nel canto successivo Boiardo elenca Bradamante tra i cavalieri convocati da Carlo Magno per difendere le coste meridionali della Francia dall'assalto di Agramante.

E Bradiamante, la dama serena,
Ché di Ranaldo vi è poco divaro
Di ardire e forza a questa sua germana;
Così Dio sempre me la guardi sana! […]
    Avanti a gli altri vien quella donzella,
E bene al suo german tutta assomiglia;
Proprio assembra Ranaldo in su la sella,
E di bellezza è piena a meraviglia.

---

[68] Ipoteticamente, l'agognato duello contro Agricane avrebbe potuto essere sostituito dopo la morte di quest'ultimo da un duello contro suo figlio Mandricardo, che entra in scena nel terzo libro del poema. Si ignora ovviamente quali fossero i progetti del Boiardo a proposito della continuazione delle avventure di Marfisa.

[69] Secondo A. Franceschetti (*op. cit*. p. 150), Bradamante verrebbe a sostituire Angelica, che, perduto magicamente l'amore per Ranaldo, non aveva più per il poeta forza propulsiva. Bradamante arriva a mio avviso

Costei mena la schiera a gran flagella. (II, vi, 23 e 57)

All'inizio del medesimo libro II (anche se entrerà personalmente in scena solo più avanti, nel c. II, xvi) è stato presentato Rugiero, il leggendario terzo paladino (dopo Orlando e Ranaldo) da cui discenderà la dinastia degli Estensi. Il personaggio aveva dietro di sé una lunga storia letteraria: con il nome di Roger de Flor compariva nella parte della *Crònica del rei Aragonès* intitolata l'*Expedició dels Catalans a Orient* (1325-1328) di Ramon Muntaner, in cui serve sotto Federico d'Aragona durante la guerra del Vespro e l'assedio di Messina. Roger sposa Maria, principessa di Bulgaria, e diventa megaduca, signore di tutte le isole dell'Egeo e comandante generale di tutte le truppe imperiali. A coronamento di tante altre guerre contro i turchi e avventure in Bulgaria, è proclamato Cesare dell'Impero; ma poi, mentre sua moglie è incinta, viene trucidato a Bisanzio dove si era recato. Maria chiama suo figlio Roger II[70]. Attraverso il suo passaggio dalla città di Messina, il catalano Roger venne in seguito assimilato al Riccieri che difende Risa/Reggio Calabria dalle incursioni degli africani nel ciclo d'Aspromonte, e a questo eroe delle guerre italiane si guardò quando la propaganda estense decise di liberarsi dall'infamante avo che era stato attribuito fino a quel momento alla casata, l'arcitraditore Gano di Maganza. All'interno della *Borsiade*, poema in latino dedicato a Borso d'Este a cui lavorò dal 1460 al 1505, in una sezione nominata *Origo Estensium Principum*, Tito Vespasiano Strozzi, zio del Boiardo, additò in Rugerus III, figlio di Rugerus II e Galiziella, il capostipite degli Estensi[71]. Sui figli di Riccieri e Galiziella, come abbiamo visto, esistevano già diverse narrazioni, quali il *Rambaldo* e l'*Aquilante e Formosa*. Su una delle terminazioni della produzione cavalleresca italiana viene dunque impiantata l'origine leggendaria di una casata particolarmente legata ai romanzi di cavalleria e che aveva probabilmente suggerito personalmente la scelta di Riccieri/Rugerus/Rugiero. Una copia dell'*Expedició dels Catalans a Orient* era posseduta da Eleonora d'Aragona, moglie del duca Ercole d'Este a cui è dedicato l'*Innamorato*.[72]

---

a sostituire sia Angelica che Marfisa, che dimostrano ancora una volta il rapporto di reciprocità che le lega quando, alla diminuzione dell'interesse narrativo per la prima, corrisponde l'uscita di scena della seconda.

[70] Il testo dell'*Expedició dels Catalans a Orient* di Ramon Muntaner si può consultare nell'edizione a cura di Lluís Nicolau d'Olwer, Barcelona, Els nostres classics 1926, e nella traduzione italiana a cura di Cesare Giardini, *La spedizione dei Catalani in Oriente*, Milano, Feltrinelli 1958.

[71] L'*Origo Estensium Principum* di Tito Vespasiano Strozzi si può leggere in Giulio Bertoni, *Nuovi studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli 1904, pp. 230-235.

[72] Secondo Ezio Levi, "L'*Orlando Furioso* come epopea nuziale", *Archivium Romanicum* 17, 1933, pp. 459-96, nelle nozze tra Ruggiero e Bradamante Boiardo "voleva certamente racchiudere una chiara allegoria dell'avvenimento storico, del quale egli era stato gran parte nella corte di Napoli nell'anno 1473: le nozze di Ercole e di Eleonora" (p. 482), così come nella conversione di Ruggiero "si adombra un'altra conversione […]:

Accettando di dedicare il secondo ed il terzo libro del suo poema alle vicende di Rugiero, Boiardo compie una serie di operazioni di grande portata per la storia della poesia cavalleresca. Innanzitutto, egli imprime una spinta verso l'epica – poi disattesa – ad un genere che fino a quel momento ne era stato relativamente alieno, iniziando a trasformare un racconto di avventure sostenuto dal puro piacere della narrazione in un encomio dinastico a beneficio di una casata regnante, fondendo il connubio già menzionato tra il ciclo bretone e quello carolingio con un elemento virgiliano[73]. Un raffinato mezzo di intrattenimento diventa un racconto delle origini in cui il punto culminante della società di corte, i signori, si possono identificare e che possono utilizzare quale strumento culturale per mostrare il proprio lustro rispetto agli altri principati. In secondo luogo, Boiardo amplifica il rapporto Rugiero – Estensi delineato da Tito Vespasiano Strozzi stabilendo un triplice collegamento tra Rugiero, gli Estensi e i troiani attraverso cui anche i signori di Ferrara potevano fregiarsi dell'ambita discendenza da Troia ricercata da tutti i sovrani d'Europa e su cui torneremo ancora in seguito. Nell'*Innamorato* Rugiero viene fatto erede in linea diretta di Ettore, come egli stesso spiega a Bradamante in una dettagliata genealogia (III, v, 18-37), e per mezzo suo anche gli Estensi possono dire, insieme a lui, "Rugier son io; da Troia è la mia gesta" (III, v, 37). Da progenitore assoluto, secondo il dettato dell'*Origo Estensium Principum*, Rugiero diviene il "tratto d'unione «romanzo» tra la gens troiana e gli Este"[74]. Infine, l'innovazione boiardesca di maggiore influenza per il nostro discorso consiste nel fatto che, quale moglie di Rugiero e ava degli Estensi è scelta una donna guerriera, Bradamante. Accanto ad un Rugiero-Enea che fonda una nuova dinastia viene posta una Lavinia che non è una principessa di scarso peso narrativo o una tradizionale innamorata, bensì una guerriera protagonista di avventure indipendenti, non meno forte e rilevante del futuro sposo. L'avvenimento, a cui adesso, dopo l'esempio di Boiardo, di Ariosto e dei loro innumerevoli epigoni, siamo abituati, si rivela di portata straordinaria se si considera che lo scandianese avrebbe potuto assegnare a Rugiero un qualsiasi altro tipo di compagna (una principessa, una fata, magari la stessa Angelica…), orientando così le opere successive verso una direzione diversa. La scelta cade invece su un personaggio che, come abbiamo visto, nei decenni immediatamente precedenti alla composizione dell'*Innamorato* si era conquistato un posto di prestigio all'interno della mappa

---

la conversione di Ercole d'Este", che, prima di ritornare fedele agli Aragonesi, aveva militato per un certo periodo contro di loro con gli Angioini (p. 483). E così "in Bradamante […] è poeticamente trasfigurata Eleonora" (p. 484).

[73] Esistevano già naturalmente delle opere cavalleresche a carattere encomiastico, quale la *Guerra d'Attila* di Nicola da Casola (1358-1368).

[74] Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca*, cit., p. 155.

genealogica dei protagonisti della letteratura cavalleresca italiana e, in un ricambio costante di figure di principesse, maghe ecc., era una delle poche figure fisse a cui far interpretare il ruolo di ragazza da marito, essendo i personaggi di Alda e Clarice già notoriamente legati ad Orlando e a Rinaldo. Predisponendo l'unione tra Rugiero e Bradamante (unione che comunque, a causa dell'incompiutezza del poema boiardesco, troverà compimento solo nei suoi seguiti), il poeta congiunge l'erede di Ettore con la rampolla dei Chiaramontesi, con il risultato di dare agli Estensi una doppia discendenza dal ceppo più influente dell'epica dell'antichità e da quello più celebre dell'epica medievale. Bradamante si rivela così il personaggio preesistente che maggiormente poteva apportare gloria alle origini dei duchi ferraresi a causa della sua derivazione dalla schiatta di Chiaramonte, al contrario di una figura di nuova invenzione.

Indubbiamente, nel guardare a lei come compagna di Rugiero Boiardo intendeva anche replicare la coppia formata da Galiziella e Riccieri, genitori dell'eroe, che tanta fortuna aveva avuto nella narrativa cavalleresca del Quattrocento.[75] Si tratta però di una replica invertita, in cui la donna è cristiana e l'uomo saraceno e destinato alla conversione, al contrario di quanto avveniva nel ciclo d'Aspromonte. Dopo la presa di Risa, Galiziella (Galaciella nella dizione boiardesca e poi ariostesca) era morta in Africa nel dare alla luce "a gran dolore" (II, i, 72) due gemelli, un maschio e una femmina; Rugiero era stato quindi allevato dal mago Atalante nella fede musulmana, pur essendo stato informato delle sue origini cristiane. La continuità tra Galiziella e Bradamante è assicurata anche dall'essere le uniche due donne a cui è riferito l'aggettivo "valente" (III, v, 34 e III, vi, 13), che altrimenti connota soltanto guerrieri di sesso maschile. Guerriera la madre di Rugiero, dunque, guerriera la moglie e anche la sorella, in cui poi, a partire dalla continuazione di Niccolò degli Agostini, si identificò Marfisa.[76]

Tuttavia, Boiardo non punta ad una visione guerriera di Galiziella, quanto alla sua condizione di vittima della guerra: ella è "tapinella", "misera", dolente" nelle parole del re di Garamante a Agramante (II, i, 72), "trista", "tapina" nel discorso di Ruggiero a Bradamante (III, v, 34); l'unico accenno al suo retaggio guerresco è appunto quel "Galaciella la valente", con cui Rugiero rende omaggio alla madre. Esistono anche motivi per dubitare che il poeta volesse

---

[75] "È chiaro dunque l'intento del Boiardo di ripetere nei casi di Rugiero e Bradamante le esperienze dei genitori del primo, ricomponendo con una più sicura mano di artista e con la maggiore sensibilità che gli veniva dal suo più ricco mondo sentimentale le fila del racconto quali egli trovava nelle versioni a lui note" (A. Franceschetti, *op. cit.*, p. 242).

fare di Marfisa la sorella di Rugiero. È vero che il *Rambaldo* e l'*Aquilante e Formosa* facevano della figlia di Galiziella una guerriera come la madre, e non c'è ragione per presumere che Boiardo non avrebbe seguito questa indicazione; nel poema si trova già perlomeno un'altra agnizione tra familiari, quella tra Leodilla, Brandimarte e Fiordelisa (II, xiii), a suggerire che lo schema era suscettibile di essere ripreso anche in situazioni successive. Appare tuttavia improbabile che Boiardo volesse associare il prefetto cavaliere Rugiero con la furiosa Marfisa, a meno di non voler puntare sull'effetto comico di tale parentela. L'esistenza di una sorella gemella sembra sconosciuta al cavaliere, né Atalante ne fa menzione. Si deve tener presente insomma, accanto alla probabile candidatura di Marfisa, la possibilità che lo scandianese volesse introdurre un nuovo personaggio quale sorella di Rugiero.

D'altro canto, se l'accostamento tra Rugiero e Marfisa poteva dare origine a situazioni comiche, la spinta verso l'epica che abbiamo delineato sopra non è sottoposta a minori ambiguità e potenziale trattamento umoristico, conforme all'andamento generale dell'opera. Tanto la fedeltà del poeta al suo universo cavalleresco e al suo pubblico di corte appare sincera e quasi simbiotica nella sua dimensione totalizzante, quanto la sua rispondenza alle direttive encomiastiche degli Estensi è segnata dalla riluttanza, se non da una certa riottosità,[77] che si evince da una serie di differimenti e promesse non mantenute. L'ingresso in scena di Rugiero, dopo essere stato annunciato nel primo canto del secondo libro, è rimandato fino al c. XVI, essendo al centro dell'attenzione la lunga ricerca che di lui fanno i consiglieri di Agramante, e per ultimo Brunello; una volta comparso, la sua partecipazione al conflitto tra cristiani e saraceni è rinviata al terzo libro, tanto che, incapace di aspettare il suo arrivo, Rodamonte passa in Francia da solo e inizia a condurre la sua guerra autonoma. Il matrimonio con Bradamante, previa la sua conversione, e l'annunciata morte del giovane, di poco successiva al suo battesimo (motivo per cui egli è tenuto nascosto dall'apprensivo tutore) sono, com'è noto, raccontati soltanto dalle continuazioni dell'*Innamorato*, mentre a garantire la lode dinastica restano l'annuncio di Atalante sulla genealogia estense (II, xxi, 53-60), da cui "fia servato ogni valore, / ogni bontate et ogni cortesia", e il già menzionato racconto della discendenza di Rugiero da Ettore. Come il raggiungimento delle *quêtes*, di cui abbiamo discusso a proposito di Marfisa, così è disatteso in pratica il compimento epico, che non si

---

[76] Galiziella è inoltre il tratto di congiunzione familiare tra il terzo paladino e Agramante, il re africano che lo cerca per farne il suo campione, i quali si trovano ad essere cugini di primo grado essendo la donna sorella di Troiano, padre del monarca.
[77] Su Boiardo "scrittore riottoso" alla lusinga cortigiana vedi R. Bruscagli, *op. cit*., p. 69.

configura d'altronde che come una delle tante avventure del poema. Nonostante l'introduzione dell'eroe fondatore, l'*Innamorato* continua ad essere un racconto di avventure: il terzo libro, anziché procedere speditamente lungo la linea delle sue imprese, si apre sulle vicende di un nuovo personaggio, Mandricardo, e anche l'episodio dell'incontro e dell'immediato innamoramento tra Bradamante e Rugiero viene interrotto da una nuova deviazione romanzesca. Lo stesso amore tra i due progenitori potrebbe funzionare in realtà come ritorno al dettato originario dell'opera piuttosto che come avanzamento verso il destino epico: "facendolo innamorare, il poeta riporta il capostipite degli Estensi alla comune misura degli altri suoi eroi, preparandolo (o condannandolo?) così, come Orlando e molti altri, a compiere ormai prodezze «per amore»"[78].

La temporanea fede musulmana di Rugiero, pur se nell'*Innamorato* l'appartenenza religiosa ha un peso minore che in altre opere[79], e l'attività guerriera della promessa sposa Bradamante sono altrettanti elementi che aggiungono ambiguità alla programmatica esaltazione di casa d'Este. Se, come scrive Antonio Franceschetti,

> "Rugiero e Bradamante stessi si presentano come i modelli di una perfezione ideale nell'uomo e nella donna, che ogni altro personaggio dell'*Innamorato* non raggiunge quasi mai: il primo è tanto 'cortese' da impartire una lezione di cavalleria perfino ad Orlando, il 'cavaliere' per eccellenza del poema (III, vii, 39-41); la seconda impersonifica quell'ideale *Venus armata* di cui tanto si compiacque il pensiero rinascimentale e che riunisce in sé – in maniera del tutto diversa da Marfisa, e spiritualmente molto vicina all'Antea del Pulci – le qualità migliori e le virtù più nobilitanti del dio della guerra e della dea dell'amore, per giungere a un livello di 'perfezione' femminile che Angelica e Fiordelisa non sembrano neppure sfiorare. Anche nel loro amore si manifesta quindi un aspetto nuovo, che il Boiardo doveva implicitamente riconoscere superiore agli altri amori del poema, e che parrebbe avvicinarci ai motivi neoplatonici della lirica petrarchesca del secolo successivo"[80]

---

[78] Paul Larivaille, "Poeta, principe e pubblico dall'*Orlando Innamorato* all'*Orlando Furioso*", in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598)*, a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quarta, Modena, Panini 1990, pp. 9-32, a p. 14, a cui si rimanda in generale per una discussione del rapporto tra il Boiardo, la corte e gli Estensi e il procedimento di differimento dell'epica.

[79] "Agli occhi dell'aristocratico umanista Boiardo, importano poco la religione e la patria: contano invece l'appartenenza a un ceto superiore e il senso di una fratellanza ideologico-morale che ignora i confini i stato", scrive Denise Alexandre-Gras in "Tre figure boiardesche di eroe saraceno: Ferraguto, Agricane, Rodomonte", *Annali d'Italianistica* 1, 1983, pp. 129-143, a p. 141.

[80] A. Franceschetti, *op. cit.*, pp. 93-94.

è vero anche che non mancano, nella descrizione dei due, elementi di sotterranea ambivalenza, che trovano una dimostrazione esemplare proprio nella scena in cui Rugiero elenca la sua discendenza da Astianatte figlio di Ettore. Rimasta sola con il cavaliere, Bradamante lo spinge con abile manipolazione retorica a rivelarle quale sia la sua stirpe:

> Piacque alla dama il proferire umano,
> E così insieme presero il camino,
> Ed essa cominciò ben da lontano
> Più cose a ragionar col paladino;
> E tanto lo menò di colle in piano,
> Che gionse ultimamente al suo destino,
> Chiedendo dolcemente e in cortesia
> Che dir gli piaccia de che gente sia. (III, v, 17)

Persa dietro la contemplazione delle fattezze di Rugiero, ancora peraltro nascoste dall'armatura, Bradamante sembra tuttavia non ascoltare una sola parola della lunga ricapitolazione dinastica fatta dall'eroe (venti ottave), molto più interessata all'attraente fisicità dell'uomo piuttosto che alle sue origini blasonate. Chiedere il racconto della sua *gens* non è insomma per Bradamante che uno stratagemma per avere un po' di tempo per restare in compagnia di Rugiero e per ammirarlo: la discendenza da Troia non vale quanto la prospettiva di vedere il viso dell'amato:

> Non avea tratto Bradamante un fiato,
> Mentre che ragionava a lei Rugiero,
> E mille volte lo avea riguardato
> Giù dalle staffe fin suso al cimero;
> E tanto gli parea bene intagliato,
> Che ad altra cosa non avea il pensiero:
> Ma disiava più vederli il viso
> Che di vedere aperto il paradiso. (III, v, 38)

L'importanza della celebrazione dinastica viene dunque superata dalla potenza dell'amore, e l'impostazione originale dell'*Innamorato*, che su quest'ultima si fonda, prende una rivincita sulla "piega più utilitaristica che il Boiardo, volente o nolente, imprime al suo poema"[81].

---

[81] P. Larivaille, *art. cit.*, p. 11.

Quando arriva il suo turno di descrivere la propria stirpe, Bradamante se la sbriga in cinque versi (III, v, 40), smaniosa piuttosto di liberarsi dall'impaccio dell'elmo e di giungere ad una conoscenza di Rugiero che non si limiti alle parole.

Valida sul campo di battaglia – al punto di combattere alla pari con Rodamonte (III, iv, 52-54)[82] – Bradamante è più femminile di Marfisa, in meglio e in peggio: si apre all'amore con Ruggiero, dai suoi occhi spira una dolcezza che sarebbe impensabile nell'altra guerriera; ma sa anche usare le arti femminili della schermaglia verbale amorosa e in duello usa l'espediente di fingersi morta per sconfiggere Daniforte. I suoi aspetti femminili creano un contrasto maggiormente stridente con il lato guerresco, facendo risaltare la sua ferocia in battaglia, tanto più che essa non è mitigata, come nel caso di Marfisa, dalla comicità di atteggiamenti roboanti. Quando la vediamo "tanto robesta e sì superba in ciera / che solo a riguardarla era paura" (II, xxv, 14), facciamo più fatica a riconoscere in lei un personaggio unitario di quanto facciamo con Marfisa. Come in altri casi, la potenza dell'amore arriva a imprimere un cambiamento nelle caratteristiche più inveterate dei personaggi. Mentre la regina orientale è un "tipo" che non va incontro a evoluzioni caratteriali, in Bradamante avvertiamo una duplice scissione, la prima tra la donna innamorata e la guerriera mascolina, e la seconda tra la donna angelicata vista dalla prospettiva di Rugiero e quella demoniaca del romito che la cura. Il punto di massima dicotomia tra gli aspetti contrastanti di Bradamante balza in evidenza nella sua presentazione al romito: "«Io sono un *cavallier*,» disse la *dama*" (III, viii, 55): donna e uomo si trovano fronte a fronte nello stesso verso, il secondo termine di paragone contraddicendo il primo. E per un uomo Bradamante verrà presa da Fiordespina, che si innamorerà seduta stante della sua bellezza. La difficoltà, per il poeta di Scandiano, di cantare con autentica adesione la gloria della stirpe estense si riflette, oltre che nel differimento dell'introduzione in scena di Rugiero, anche nell'ambiguità con cui tratta la figura della sua promessa sposa; non a caso il poema si interrompe proprio agli albori dell'amore tra i due progenitori degli Estensi, da cui peraltro subito svia per immettere Bradamante nella situazione pruriginosa di oggetto delle attenzioni di Fiordespina. La sua azione in guerra è efficace, ma non del tutto esente da tratti burleschi. Lanciatasi "invelenita" all'inseguimento di Daniforte, ella viene lanciata in un fosso dal suo cavallo che, "afflitto et affannato", le cade addosso (III, vi, 22), proprio quando Rugiero e Bradamante hanno deciso di dare il meglio di sé per mostrarsi l'un l'altro il proprio valore. Per tre volte, con un termine popolaresco, è detto

[82] "Perocché chi in quel tempo avesse eletto / Un par de bon guerreri in tutto il mondo, / Non l'avria avuto più compiuto a pieno / Che Bradamante e il figliol de Ulïeno" (III, iv, 52).

che Bradamante "gratta la rogna" agli avversari (II, xxv, 3; III, iv, 57; III, vi, 19). Nella battaglia di Montalbano, ella lascia dietro di sé, con un certo gusto *splatter*, una scia di membra umane troncate (II, xxv, 18); uccide Olivalto di Cartagena e Narbinale conte di Algira, lasciando stordito a terra Archidante conte di Sanguinto, con un colpo di spada a due mani. Nel successivo assalto da parte dei cinque re saraceni, la donzella uccide Barigano, Martasino e, con un espediente, Daniforte. Il numero di morti a suo carico dotati di nome è dunque più alto di quello di Marfisa[83], ed è in linea con la progressiva tendenza del terzo libro dell'*Innamorato* a concentrarsi sulla guerra piuttosto che sul *romance*. Ma i caduti per mano di Bradamante sono "canaglia", vestiti non di piastra e maglia ma di sàmito e tela (II, vi, 6), e lo stesso Daniforte non ha un'armatura regolamentare: non ha "usbergo né lamiera", e come armi una lancia e una "spadazza larga" (III, vi, 9). Elementi seri, elevati, comici, parodistici e ambigui si sommano a formare un'immagine non del tutto univoca e chiara della capostipite degli Estensi, abbassata e innalzata nel giro di pochi canti, una figura che coincide fino a un certo punto con quella della "donna perfetta" descritta da Franceschetti.

In battaglia, il principale rivale di Bradamante è Rodamonte. La rivalità tra i due nasce quando, durante la terribile battaglia di Monaco, la prima che vede opposte le schiere dell'africano a quelle dei francesi, questi le uccide il cavallo facendola precipitare a terra (II, vii, 10). Vendicarsi del pagano diventa quindi per Bradamante il principale obiettivo durante la successiva battaglia di Montalbano, quando travolge tutto quello che incontra diretta solo a Rodamonte. Dopo essersi protratto dal c. xxix del secondo libro al c. iv del terzo, il duello viene rilevato da Rugiero, venuto ad avvertire Bradamante che l'esercito di Carlo Magno era ormai in rotta. La donna parte per ricongiungersi all'esercito, ma, non riuscendo a trovarlo, si chiama ingrata verso lo sconosciuto che ha lasciato contro Rodamonte e decide di tornare indietro. Come avviene generalmente nell'*Innamorato* – dove i cavalieri non seguono un ideale superiore ma si lasciano guidare dal proprio interesse personale – Bradamante premette il proprio onore, incrinato per aver lasciato che Rugiero combattesse al posto suo, al servizio verso Carlo Magno: "Sono obligata a l'alto imperatore, / ma più sono a me stessa ed al mio onore" (III, v, 7). Ma questo puntiglio dell'onore sopraggiunge solo successivamente al fatto che Bradamante non era riuscita a trovare l'esercito: interesse e opportunismo si mescolano in lei.[84] Fedeltà all'imperatore e onore sono addotti come pretesti per poter compiere, in ogni

---

[83] Senza contare naturalmente le schiere di combattenti innominati abbattute da Marfisa.

[84] Andrea Di Tommaso nota come la priorità accordata al proprio interesse personale complichi il ruolo di Bradamante quale capostipite degli Estensi: "The only character to possess a nearly exemplary courtly nature is a woman, Bradamante, the sister of Ranaldo and the first in a line of Este women admired for their cultural

caso, la soluzione più conveniente. Chiedendo a Rodamonte il permesso per allontanarsi, Bradamante impallidita (per il timore di essere lasciata indietro) aveva pregato di potersi unire al suo "segnor soprano", "ché il mio volere è di morir con esso" (III, iv, 56). D'altro canto Carlo Magno aveva mostrato quanto meno una predilezione per lei, convocandola per difendere la costa meridionale dall'attacco di Rodamonte e affidandole poi il compito di celarsi in un bosco con Gualtiero e un manipolo di cavalieri per attaccare i saraceni alle spalle (II, xxiii, 27 e 50). Tuttavia, una volta che il ricongiungimento con l'esercito si rivela impossibile, la guerriera è lesta a cogliere l'occasione di ringraziare personalmente il cavaliere che si era comportato in modo tanto cortese verso di lei.

Bradamante conduce l'incontro con Rugiero con una maestria femminile degna di Angelica[85]. Il valore del cavaliere, oltre alla gentilezza già mostrata, suscitano il suo interesse appena ritorna sul luogo del duello; si prepara quindi a usare ogni suo mezzo per presentarsi a lui: "ma che io il cognosca, al tutto è di mestiero" (III, v, 9). La prima mossa è quella di alzarsi la visiera e di chiedere a Rugiero di lasciarle terminare il duello, scusandosi "con atto umano" per la sua villania. A questo punto Boiardo si sbarazza rapidamente di Rodamonte, riavutosi da un terribile colpo di Rugiero, per lasciare soli i due giovani. Il terribile guerriero si dichiara vinto dalla cortesia dell'avversario e parte "in men che non se coce a magro il cavolo" (III, v, 14). Non trovando altri argomenti di conversazione, Bradamante, per quanto curiosa, prende congedo, ma la sua (falsa?) modestia è stata sufficiente perché Rugiero si offra cavallerescamente di accompagnarla attraverso le schiere pagane, quasi sapesse già di aver a che fare con una damigella. Quindi, mentre cavalcano, i due si informano dell'identità dell'altro, come abbiamo visto, e Bradamante si leva l'elmo per mostrarsi al cavaliere:

> Nel trar de l'elmo si sciolse la treccia,
> Che era de color d'oro allo splendore.
> Avea il suo viso una delicateccia
> Mescolata di ardire e de vigore;

---

refinement and sophistication. But even she is far from possessing an absolute sense of fidelity to the king, which fault would seem to be sufficient to disqualify her as an ideal founder of the House d'Este"; *Structure and Ideology in Boiardo's Orlando Innamorato*, Chapel Hill, University of California Press 1972, p. 83.

[85] Nell'abilità dialettica di Bradamante si può leggere una ripresa della tendenza di Antea alla declamazione. Con dovizia di *captatio benevolentiae*, ella ricopre Rinaldo di lodi prima di proporgli il duello che deciderà l'attribuzione della Persia, e più oltre, come abbiamo visto, lo convince ad andare a combattere il Veglio con il melodrammatico discorso in cui si paragona a Tisbe. La sua oratoria desta non meno ammirazione della sua abilità a cavallo, dicendo "cose che tutti infiammava nel core" (*Morgante* XVI, 5). Le doti oratorie di Antea sono

E' labri, il naso, e' cigli e ogni fateccia
Parean depenti per la man de Amore,
Ma gli occhi aveano un dolce tanto vivo,
Che dir non pôssi, ed io non lo descrivo.
    Ne lo apparir dello angelico aspetto
Rugier rimase vinto e sbigotito,
E sentissi tremare il core in petto,
Parendo a lui di foco esser ferito.
Non sa pur che si fare il giovanetto:
Non era apena di parlare ardito.
Con l'elmo in testa non l'avea temuta,
Smarito è mo che in faccia l'ha veduta. (III, v, 41-42)

Il motivo dell'elmo, tradizionalmente sbalzato a forza in battaglia, viene così rielaborato dal poeta perché funga in maniera scoperta da strumento di seduzione, rientrando nell'iniziativa della dama che se ne serve con consapevolezza. Invece di seguire la sequenza duello – caduta dell'elmo – nascita dell'amore, come accadeva nel caso di Galiziella e Riccieri, l'*Innamorato* la presenta in maniera rovesciata, per cui alla nascita dell'amore segue la volontaria scopertura del capo di fronte all'amato, rendendo di fatto superfluo il momento del duello fra i due; o meglio, il duello resta quale occasione di conoscenza, non più praticato tra i due futuri innamorati, ma trasferito su un terzo personaggio che poi viene eliminato dal racconto. Invece di combattere tra di loro, Bradamante e Rugiero combattono entrambi contro Rodamonte, che funge quindi da punto di contatto della coppia fornendo l'occasione materiale per il loro incontro e per il loro innamoramento. Non a caso, presente al sorgere dell'amore tra i due, Rodomonte verrà utilizzato da Ariosto quale ultimo avversario di Ruggiero (e ultimo in generale del poema) il giorno del suo matrimonio con Bradamante, ritrovandosi a figurare in apertura e in chiusura dell'inchiesta amorosa tra i due progenitori degli Estensi.

Dall'asservimento cortese del cavaliere al suo volere (spingendolo ad affrontare Rodamonte al posto suo, e poi facendosi scortare) alla vittoria amorosa su di lui per mezzo della sua bellezza, l'iniziativa negli esordi dell'amore tra Bradamante e Rugiero è fermamente in mano alla donna. L'incontro con l'eroe è d'altronde il momento di svolta nella vita narrativa del personaggio, che si potrebbe dividere in un prima e in un dopo Rugiero. Prima è una guerriera

---

peraltro da mettere in parallelo con quelle di Chiariella, al cui proposito vedi Remo Ceserani, "L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'*Orlando*", *GSLI* 135, 1958, fasc. 410-11, pp. 171-214, a p. 195.

che combatte perché è il "fior di Chiaramonte" (III, iv, 50): proviene da una famiglia di guerrieri e segue l'esempio del padre Amone e del fratello Ranaldo a cui è frequentemente accostata[86]; dopo si trasforma in una combattente innamorata che dà prova di sé per mostrare la propria equivalenza con l'amato, una donna che, combattendo, si trasmuta quasi nel guerriero di cui è innamorata, diventa una replica completamente rispondente di Rugiero che la ricambia in una perfetta reciprocità:

> Già Bradamante non ne temeria;
> Mostrar vôle a Rugier che cotanto ama,
> Che sua prodezza è assai più che la fama.
> Né già Rugiero avia voglia minore
> Di far vedere a quella damigella
> Se ponto avea di possa o di valore,
> E lampeggiava al cor come una stella. (III, v, 55-56)

Il passaggio dall'una all'altra fase della vicenda della guerriera è costituito appunto dalla scena dell'elmo che contiene la sua descrizione fisica, da cui si deduce come la bellezza di Bradamante, prima citata una volta in maniera occasionale e automatica ("di bellezza è piena a meraviglia", II, vi, 57), si manifesti soltanto in connessione con Rugiero, così come soltanto a seguito dell'incontro con Rugiero il poeta presenta uno squarcio dell'interiorità di Bradamante riferendo i suoi pensieri (III, v, 6-7): l'amore si configura come la fonte suscitatrice della bellezza e del valore della donna, allo stesso modo di quanto avviene per i cavalieri di sesso maschile.

Se possono combattere e innamorarsi come gli uomini, le guerriere dell'*Innamorato* possono anche essere ferite come loro. Boiardo, al contrario di quanto farà Ariosto, non risparmia alle due combattenti il sangue e le ferite: nel duello contro Ranaldo Marfisa, anche se non sanguina per via dell'armatura fatata, "tutta ha dolente la persona e pista" (I, xix, 34); un colpo di Aquilante le fa battere il viso contro l'elmo, causandole una perdita di sangue dai denti e dal naso (I, xxiii, 50). Rimasta senza elmo, Bradamante viene ferita da Martasino in una famosa scena che ispirerà il ferimento di Clorinda nella *Liberata* (III, v, 45-46; cfr. *GL* III, 30), e poi nuovamente da Daniforte durante il suo scontro con lui. Per tre volte, nel giro di

---

[86] Bradamante è definita attraverso le sue relazioni parentali con il padre e con il fratello, essendo chiamata "fia", "figlia" o "figliola" di Amone (II, vi, 61; II, xiv, 19; II, xxv, 12; III, ix, 4), e "germana" (II, vi, 23 e 57) o "sora germana" di Ranaldo (III, v, 40). D'altro canto anche Ranaldo è spesso definito con il patronimico "figlio (o fio) d'Amon" (I, iv, 71 ecc.).

poche ottave, si insiste sulla condizione di spossatezza di Bradamante: quando la donna capisce di poter battere Daniforte solo con un tranello ("Io spargo il sangue e l'anima se parte, / se io non colgo costui con la sua arte", III, vi, 24); quando, alla strofa successiva, il poeta ripete che fingersi morta non le sarebbe stato difficile, "però che in molte parte era ferita, / e il sangue sopra l'arme rosseggiava" (III, vi, 25); e infine quando, ucciso il saraceno, Bradamante smarrisce la strada e, "ferita e sola" (III, vi, 28) – una nota dolcemente malinconica – risale sulla giumenta lasciando che sia l'animale a decidere il cammino da seguire.

Le ferite di Bradamante non sono lievi; nel suo girovagare senza meta, la donna arriva per sua fortuna alla capanna di un romito che le presta le cure necessarie, ma solo dopo aver vinto la diffidenza che gli provoca un individuo di sesso femminile, che egli crede essere probabilmente un demonio venuto a tentarlo. La progenitrice degli Estensi si ritrova così, non soltanto "ferit*a* e stracc*a* oltre misura" (III, viii, 55), ma anche vittima dei preconcetti misogini del vecchio romito. Laddove Rugiero, vistale la treccia, era rimasto "vinto e sbigotito" dalla sublimità della visione, a cui accorda una natura divina ("angelico aspetto"), il "fratacchione", vedendole la treccia, si turba e immediatamente assegna alla proprietaria della treccia un'origine demoniaca: "Questo è il demonio, certo (il vedo a l'orma), / che per tentarmi ha preso questa forma" (III, viii, 60). La duplice visione che per secoli ha accompagnato la donna, angelo o demonio, trova espressione nella rivelazione della femminilità da parte di Bradamante, concentrandosi in questa manifestazione della treccia, prova definitiva del suo vero sesso. La riflessione pro- o antifemminista passa peraltro leggermente in secondo piano rispetto alla descrizione ironica e leggermente anticlericale del romito che, ritiratosi dal mondo da sessant'anni, ha bisogno di toccare con mano Bradamante per accertarsi "ch'ella avea corpo e non era ombra vana" (III, viii, 61): dietro l'ambiguità di Bradamante, a spezzare la serietà dell'episodio, si profila il ricordo della salace novella boccaccesca di Alibech (*Dec*. II, 10), che pure inizia con l'arrivo della fanciulla presso un romito.[87]

---

[87] La reazione del romito boiardesco avviene sulla falsariga di quella del primo eremita presso cui Alibech si reca: "Il valente uomo, veggendola giovane ed assai bella, temendo non il dimonio, se egli la ritenesse, lo 'ngannasse, li commendò la sua buona disposizione […] e misela nella via" (cfr. *OI* III, viii, 60-62). Sulla presa in giro dei religiosi nell'*Innamorato* vedi A. Franceschetti, *op. cit*., pp. 97-98. Sulla traccia boccaccesca cfr. Giulio Ferroni, "Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso", in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio 1982, pp. 137-59.

Anziché concludersi nello stesso modo del racconto di Boccaccio, ossia con l'instaurarsi di una relazione sessuale tra la donna e il sant'uomo dalla carne debole, la narrazione boiardesca si orienta verso un altro tipo di situazione scandalosa, l'equivoco lesbico tra Bradamante e Fiordespina. Se la treccia si configura come il segno esteriore della sicura appartenenza di Bradamante al sesso femminile, nonostante il resto del suo corpo armato possa far sembrare il contrario, e nonostante ella si riferisca a se stessa usando dei pronomi al maschile, come abbiamo accennato, la mancanza della treccia, tagliata dal romito per meglio curarle la ferita, la fa ricadere nella sfera maschile, provocando il vano amore di Fiordespina. Vedendola addormentata presso la riva di un fiume, la figlia di Marsilio "de amor se accese forte nel pensiero" (III, viii, 64), pensando di trovarsi di fronte al cavaliere più bello che avesse mai incontrato. L'attrazione della principessa per la guerriera è un aspetto estremo di quella febbre d'amore che travolge tutti i personaggi dell'*Innamorato*, e che spinge non solo Orlando ad ardere per la perfida Origille, ma anche la saggia Fiordelisa ad accendersi sensualmente per la bellezza di Ranaldo. Questa meravigliosa ventura, uno dei momenti artisticamente più felici del terzo libro, è un'ulteriore irriverenza al ruolo di Bradamante quale futura progenitrice degli Estensi. Invece di dichiarare immediatamente il suo sesso femminile, Bradamante, per motivi non chiariti in modo esplicito ma che si possono solo ipotizzare (perché le piace fingere di essere un uomo? Perché prende gusto nell'avventura equivoca? Perché si diverte a burlarsi di Fiordespina? O perché teme invece di essere punita se rivelerà la sua identità di donna e di cristiana ad una principessa saracena?) sta al gioco e persiste nella finzione. Ella ringrazia Fiordespina per il dono di un cavallo con parole scaltre, interpretabili in più di un senso, affermando di mettere "il corpo insieme e l'anima" al suo servizio:

> Così tra sé pensando, Bradamante
> Disse alla dama: «Questo dono è tale
> Che a meritarlo io non serìa bastante:
> Se ben tutto mi dono, poco vale.
> Ma il dar per merto è cosa di mercante,
> E voi, che aveti lo animo regale,
> Degnareti accettarmi quale io sono,
> Che il corpo insieme e l'anima vi dono.» (III, ix, 12)

Ma poi la guerriera descritta in precedenza come "senza paura" (II, vi, 61) e che aveva già abbattuto schiere e schiere di nemici è presa dal terrore quando non riesce a frenare il cavallo imbizzarrito, ed ha tanto timore "che quasi già se avea posta per morta" (III, ix, 22). Non ci si

poteva aspettare diversamente, posto che se in una cosa Bradamante si dimostra sfortunata è con i cavalli: Rodamonte le aveva ucciso il destriero durante la battaglia di Monaco (avvenimento ricordato anche una seconda volta in II, xiv, 19), la sua giumenta l'aveva fatta capitombolare mentre inseguiva Daniforte, e poi se n'era andata via mentre la padrona dormiva (III, ix, 6). Questa insistenza sottolinea come la guerriera non sia in realtà capace di "montare", dal momento che non è un uomo bensì una donna, e annuncia che anche questa avventura resterà frustrata[88]: inadatta alla monta dei cavalli, Bradamante è anche impossibilitata a soddisfare le voglie di Fiordespina, come nota Boiardo con consumata malizia in due vignette salaci:

> Bradamante, che vide la donzella
> Nel viso di color de amor dipenta,
> E gli occhi tremolare e la favella,
> Dicea tra sé: "Qualche una mal contenta
> Serà de noi e ingannata alla vista,
> Ché gratugia a gratugia poco acquista." (III, ix, 11)
> L'una de l'altra accesa è nel disio,
> Quel che li manca ben sapre' dir io. (III, ix, 25)

Non sono i termini con cui un autore si sarebbe rivolto all'ava della dinastia in carica se avesse avuto davvero degli scrupoli di compiacente decoro. Dopo aver ribaltato il motivo dell'elmo, il Boiardo fa un uso accorto e arguto dell'equivoco sessuale. Incerto resta il fatto se Bradamante ricambi i sentimenti della principessa saracena o finga solo di farlo perché al momento le è più conveniente. "L'una dell'altra accesa nel disio" è stato talvolta interpretato come affezione reciproca[89], ma più probabilmente è da leggere in maniera letterale come "l'una (Fiordespina) è accesa nel disio dell'altra (Bradamante)". Sono passati i tempi in cui il motivo dell'amore omosessuale si poteva risolvere con il cambiamento di sesso: se fossimo ancora in un cantare come quello della *Bella Camilla*, infatti, o in una *chanson* tardiva come il

---

[88] Ad un certo punto dell'*Orlando Furioso* Bradamante si ritroverà con tre cavalli, quello che cavalca in quel momento, la sua vecchia giumenta sottratta da Pinabello e poi recuperata, e Rabicano, affidatole da Astolfo: "est introduit ainsi, par le biais des métaphores de l'acte sequel, le thème fondamental de toute cette troisième partie du parcours de Bradamante, invitée à l'acceptation de sa féminité: chevalier, mais «monture» par convention métaphorique, elle se voit embarrassée de trois «montures», alors qu'une quatrième, Frontin, le cheval que Roger a quitté naguère pour l'hippogriffe, l'attend déjà à Montauban", scrive Danielle Boillet in "La petite folie de Bradamante, dans le *Roland furieux* de l'Arioste", in *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance: Les avatars de l'épopée*, Actes du Colloque International, 21-23 octobre 1994, réunis et présentés par Denise Alexandre, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne 1998, pp. 73-103, a p. 82.
[89] Per esempio da Margaret Tomalin, *op. cit.*, p. 93.

Tristan de Nanteuil, un essere magico sarebbe comparso a trasformare Bradamante in un uomo, ponendo fine alla situazione equivoca con una soluzione normalizzante. L'impossibilità di portare a termine l'impresa sessuale si collega con l'impotenza dell'Italia nei confronti delle invasioni straniere che costringono il poeta a lasciare il poema in sospeso. Nel mondo dell'*Innamorato*, pur popolato da maghe, fate e da scene di metamorfosi,[90] la trasformazione sessuale di Bradamante non è contemplata quale opzione narrativa, e l'attrazione di una donna per un'altra donna resta a significare quello che sembra: un nodo ambiguo che non riceve una risoluzione, un interrogativo che rimane, a causa della brusca interruzione dell'opera, a gettare uno sguardo ironico, ma sempre partecipe, mai distaccato, su quanto appena avvenuto, sull'encomio degli Estensi, sull'intera operazione della potenza soggiogante dell'amore che si muterà ben presto, nell'Ariosto, in follia d'amore.

IV. 3. Accenni sulle continuazioni dell'*Orlando Innamorato*

Con una celeberrima ottava

> Mentre che io canto, o Iddio redentore,
> Vedo la Italia tutta a fiama e a foco
> Per questi Galli, che con gran valore
> Vengon per disertar non so che loco;
> Però vi lascio in questo vano amore
> De Fiordespina ardente a poco a poco;
> Un'altra fiata, se mi fia concesso,
> Racontarovi il tutto per espresso. (III, ix, 26)

Boiardo lamenta l'epicedio della libertà italiana rotta dall'ingresso nella penisola delle truppe di Carlo VIII e mette da parte il suo poema senza aver dato una conclusione alle avventure di Bradamante e Rugiero, di Angelica contesa tra Orlando e Ranaldo, e alla guerra tra saraceni e cristiani. La portata del poema boiardesco sulla letteratura cavalleresca successiva è ingente e sollecita una rapida risposta da parte di scrittori e tipografi. Alcuni editori, in particolare Niccolò Zoppino di Venezia, decidono di cavalcare l'onda del successo dell'*Innamorato* pubblicando una serie di "gionte" in cui il racconto, rimasto interrotto, viene proseguito e portato verso la conclusione, in modo da soddisfare la richiesta di un pubblico rimasto orfano

---

[90] Ziliante è mutato in drago da Morgana (II, xiii, 5); una serpe, baciata da Brandimarte, si trasforma nella fata Febosilla (II, xxvi, 14), ecc. Sulle metamorfosi vedi R. Bruscagli, op. cit., pp. 49-50.

dell'opera prediletta. Nel corso del primo ventennio del '500 sono stampati, a firma di tre autori, cinque *sequel* dell'*Orlando Innamorato* che portano il numero dei libri del poema da tre a sei; l'iniziale favore con cui essi furono accolti sarà poi completamente oscurato dal sopraggiungere del *Furioso*.

Niccolò degli Agostini è il principale continuatore del poema boiardesco, avendo composto tre continuazioni che sono presentate come il quarto, il quinto e il sesto libro. Nel 1505 pubblica *El fine di tutti li libri de lo Inamoramento de Orlando del conte Matteo Maria Boiardo* (libro IV dell'*OI*), in undici canti, cui segue nel 1514 *Il quinto libro dello Inamoramento de Orlando*, in quindici canti, e infine, intorno al 1521 (quando il poema ariostesco era già in stampa da un lustro) l'*Ultimo e fine de tutti li libri de Orlando Inamorato* (libro VI), in sette canti. Nell'attesa che questi completasse il suo *Quinto libro*, l'editore Zoppino dava alle stampe, tra il 1513 e il 1514, un altro quinto libro in diciotto canti (*El quinto e fine de tutti li libri de lo Inamoramento de Orlando*), ad opera di Raffaele Valcieco da Verona, che si ricongiungeva e completava il quarto libro dell'Agostini. Infine, per ovviare al lungo intervallo che intercorre tra il quinto e il sesto libro di quest'ultimo, intorno al 1516 usciva *Il sexto libro de lo Innamoramento di Orlando intitulato Rugino* di Pierfrancesco de' Conti da Camerino, in sedici canti. Sul filone iniziato dall'Agostini intervengono, in altre parole, altri due autori, Raffaele e Pierfrancesco, fornendo al pubblico, dopo un quarto libro unitario, due opzioni per il quinto libro e due per il sesto.[91]

Quelli dell'Agostini, di Valcieco e di Pierfrancesco de' Conti sono testi sgraziati, che non potendo contare sulla soavità di toni e sull'inventiva del Boiardo, di cui pur tentano di copiare lo stile mettendo insieme dei centoni dei suoi versi, si limitano a portarne avanti la trama in maniera a volte pedestre, o meccanica, altre volte più riuscita. In generale ricadono in moduli narrativi pre-boiardeschi, non riuscendo ad assimilare fino in fondo la lezione innovativa dell'*Innamorato*. Quello che ci interessa in questa sede è comunque vedere in sintesi in che modo i continuatori del Boiardo formulano una conclusione delle vicende rimaste interrotte di Fiordespina e Bradamante, del ritrovamento tra questa e Rugiero e del ritorno in scena di

---

[91] Sulle continuazioni dell'*Innamorato* vedi Neil Harris, *Bibliografia dell'Orlando Innamorato. Saggio analitico, illustrazioni, indici*, 2 voll., Modena, Panini 1988-1991; Riccardo Bruscagli, "«Ventura» e «inchiesta» fra Boiardo e Ariosto", in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara: 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli 1976, pp. 107-136 (poi in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi 1983, pp. 87-126); Rosanna Alhaique Pettinelli, "Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini", *La Rassegna della Letteratura italiana* 79, 1975, pp. 232-78; Marco Villoresi, "Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco fra innovazione e conservazione", *Schede umanistiche* 3, 1996, pp. 5-54.

Marfisa. Le soluzioni narrative articolate in questo momento anticipano per alcuni versi le invenzioni dell'Ariosto e iniziano a mostrare alcune tendenze che si ritrovano poi nelle opere ispirate, oltre che all'*Innamorato*, al *Furioso*.

Il compito di fornire una diretta continuazione all'intreccio boiardesco spetta naturalmente a Niccolò degli Agostini che compone il quarto libro. La difficoltà a far avanzare l'episodio di Fiordespina, avvertito come scabroso, viene percepita dal continuatore che lo riconduce alla normalità assegnandogli una conclusione che non prosegua sul versante erotico dell'incontro tra le due donne ma che anzi lo faccia svanire in un nulla di fatto. Sulla riva del fiume presso cui Boiardo aveva lasciato le due donne intente a conversare arriva Rugiero che interrompe la discussione e riprende con sé Bradamante sottraendola alla sfera d'influenza di Fiordespina. Anche se l'Agostini sembra in un primo momento interpretare l'interessamento tra le due donne come reciproco ("Brandiamante e Fiordespina / intrambe accese d'amoroso gielo"), in seguito mostra Bradamante imbarazzata dal dover conversare con Fiordespina e visibilmente sollevata dall'arrivo di Rugiero. Ottenuto così senza troppe difficoltà il ricongiungimento tra i due legittimi innamorati, l'ingombrante personaggio di Fiordespina viene fatto uscire di scena in modo da sedarne l'ambiguità. Mentre la principessa si allontana "sconsolata, / quasi piangendo", Bradamante e Rugiero si avviano verso un giardino dove si dichiarano il loro amore. Prima di consentire all'amato di dare libero corso alla sua passione, Bradamante gli impone il battesimo, che amministra di sua mano; quindi, "eliminato l'ostacolo teologico, entrambi gli amanti sono ora disposti a perseguire il compimento dei loro desideri"[92]. Elevata un'invocazione a tutti gli animali e gli alberi del bosco perché facciano da testimoni alle nozze, i due innamorati trascorrono una notte d'amore cui segue il risveglio di tutti gli esseri animati (VII, 35-52), in una celebrazione della primavera che include l'invito laurenziano a cogliere la rosa finché si è giovani. La descrizione del rapporto sessuale tra Bradamante e Rugiero riprende quella di Fiordelisa e Brandimarte nell'*Innamorato* (I, xix, 59-64) soffermandosi sul motivo tradizionale dell'iniziale ritrosia della donna soppiantata dalla rapida scoperta delle gioie del sesso:

> Vero è che nel principio assai si dolse
> La vaga dama gratiosa e bella,
> tanto che quasi consentir non volse,
> come usata è di far ogni donzella;

ma poi che l'imboccata un tratto tolse,
non vide l'hora di tornare a quella
ché sì forte gli piacque el fin del verso
che biastemava el tempo ch'avea perso. (VII, 37)

L'obiettivo che verrà raggiunto nel *Furioso* soltanto al termine di estenuanti ricerche e di lunghi dibattiti interiori tra la fedeltà al proprio re e quella dovuta all'amata, il battesimo di Rugiero e l'unione con Bradamante, viene così risolto nel *Quarto Libro* in maniera lineare che, invece di posporre la fine delle avventure, la rincorre. Secondo quanto osservato da Atalante negli astri, infatti, la conversione del terzo paladino è il prodromo della sua morte a tradimento per opera di Gano di Maganza. L'uccisione di Rugiero è descritta, con differenti modalità, nel *Quinto libro* di Raffaele Valcieco e nel *Sesto libro* dell'Agostini. La prosecuzione della storia tra Bradamante e Rugiero avviene peraltro in maniera distaccata da immediate finalità encomiastiche, poiché nessuna delle continuazioni appare commissionata direttamente dagli Estensi, per quanto a garantire la continuità tra il poema boiardesco e la sua prima continuazione, e a beneficiare della lode delle gesta dei due progenitori, troviamo quell'Isabella d'Este a cui lo scandianese inviava di volta in volta le nuove puntate del suo lavoro: la nobildonna è moglie di Francesco Gonzaga, a cui Niccolò degli Agostini dedica la sua gionta.

Oltre a far arrivare a compimento gli amori di Bradamante e Rugiero, l'Agostini si preoccupa di riportare Marfisa all'interno del racconto e di trovarle una collocazione nello sviluppo delle vicende. A partire dai pur incerti indizi dell'Innamorato egli riconosce in Marfisa la sorella di Rugiero e la conduce verso la conversione. La mattina dopo la celebrazione delle loro "nozze", Bradamante e Ruggiero si uniscono casualmente a un cavaliere di cui ignorano l'identità (Marfisa), il quale, durante una sosta presso una fontana, si toglie l'elmo per bere rivelando di essere una donna. Rimasti incantati dalla sua bellezza, anche i due innamorati si levano l'elmo in una triplice ripetizione del motivo in cui le fattezze dell'uomo e delle due donne si rispecchiano l'una nell'altra rivelando la medesima luminosità abbagliante (X, 47-57). Richiesta da Bradamante – che ripete così la funzione indagatrice di *OI* III, v, 17 – Marfisa dichiara qual è la propria stirpe, seguendo passo passo il riepilogo genealogico di Rugiero nell'*Innamorato*, e finisce con una chiusa equivalente: "Ma, per narrarvi brevemente il vero, / Marphisa son e nacqui di Ruggiero" (X, 72). Alla scoperta delle medesime origini fa

---

[92] Elisabetta Baruzzo, *Nicolo degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini 1983, p. 48, da cui traiamo

seguito l'*agnitio* tra i due ritrovati fratelli, che conduce anche Marfisa verso la conversione e l'ingresso tra le truppe cristiane. Il *Quinto libro* del Valcieco si apre con la guerriera che combatte dalla parte di Carlo Magno insieme ai paladini e che viene poi battezzata con Rugiero da Turpino (II, 31)[93]. I vecchi propositi di sconquassare tutto l'universo e di vincere lo stesso Carlo Magno sono completamente dimenticati a favore di un'integrazione di Marfisa nei "nostri" che conferma la sua appartenenza al polo positivo del racconto spegnendone però le caratteristiche anomale ed eccessive. L'operazione normalizzante interessa la guerriera non solo dal punto di vista dell'appartenenza militare e religiosa, ma anche da quello sentimentale. Una delle costanti degli interventi che coinvolgono Marfisa in opere derivate dall'*Innamorato*, e più tardi dal *Furioso*, è la necessità avvertita dagli scrittori di far innamorare Marfisa per diminuire il suo potenziale sovversivo, perché al di fuori delle categorie prefissate, ed equipararla alle altre guerriere vinte e domate dalla potenza dell'amore. Nel *Sexto libro* di Pierfrancesco de' Conti Marfisa sposa Fulcino, nel *Sesto libro* dell'Agostini sposa Gradasso e resta incinta contemporaneamente a Bradamante. Il matrimonio instilla persino nella feroce guerriera un sentimento di timidezza e vergogna:

> E Marfisa gentil, honesta, & bella,
> benché fusse ne l'arme valorosa
> non essendo usa a simil cose quella
> si dimostrava in vista vergognosa:
> che costume è così d'ogni donzella,
> essendo com'ella era nova sposa.
> Et allorché Gradasso la basciava,
> ch'ognun la schernisse si pensava.[94]

Insieme alla cognata cade nel tranello ordito da Gano per sbarazzarsi di Rugiero. Mentre Bradamante e Marfisa salgono su una falsa pietra di Merlino che dovrebbe mostrare il volto di coloro da cui si è amati davvero, Rugiero e Gradasso sono attratti lontano da un inganno e precipitano in una tana dove muoiono entrambi di fame e sete. Dopo lungo cercare, le due cognate ne ritrovano i corpi e li portano a Parigi, quindi partoriscono e si ritirano in convento.

---

anche le citazioni del *Quarto libro*.

[93] Il testo di Raffaele Valcieco, con il titolo *Giunta all'Orlando Innamorato*, si può leggere in una riproduzione anastatica dell'edizione milanese del 1518 a cura di Gioacchino Paparelli, Salerno, Edizioni Beta 1971.

[94] Niccolò degli Agostini, *Ultimo e fine de tutti li libri de Orlando Inamorato* (libro VI), II, 58, riportato in Tomalin, *op. cit.*, p. 124.

La nascita del figlio di Bradamante e Rugiero, Rugino, annunciata anche da Raffaele Valcieco che forse avrebbe voluto dedicarvi un ulteriore libro, è narrata più diffusamente da Pierfrancesco che ne fa il protagonista del suo racconto; nell'esercito di Rugino si ritroverà a militare anche Marfisa prima del suo matrimonio.

Il processo di continuazione dell'*Innamorato*, qui rapidamente schematizzato, se da un lato tende all'appiattimento e alla conformazione delle situazioni boiardesche, dall'altro si dimostra notevole nella suo mantenimento di Marfisa quale personaggio positivo in aggiunta a Bradamante. Il trattamento riservato alle due guerriere manifesta una non scontata benevolenza verso di esse e collide con quello che tocca in sorte ad Angelica, loro contraltare già nel poema boiardesco. Il declino dell'interesse narrativo per la principessa del Catai, avvertito sin dalle fasi finali dell'*Innamorato*, prende nelle continuazioni la forma dell'eliminazione del personaggio tramite la sua morte. Nell'ultimo libro dell'Agostini Angelica, sposata a Dardinello, muore di parto; nel *Quinto libro* del Valcieco viene addirittura uccisa da un fulmine che la colpisce in pieno petto (IX, 51), spingendo Orlando e Rinaldo, che stavano duellando per lei, ad una tregua. A fronte dell'eliminazione di Angelica, che viene punita per le angherie nei confronti dei paladini (ovvero per aver provocato il racconto stesso), la sopravvivenza delle guerriere, che continuano ad abitare il racconto anche dopo la morte dei loro coniugi, si segnala per la sua evidenza; nulla impediva ai continuatori di far morire subito Bradamante di parto, come avveniva peraltro a Galiziella in varie versioni della sua vicenda, e di sbarazzarsi di Marfisa facendola uscire di scena o uccidere, come avveniva per esempio alla regina Ancroia[95]. Indubbiamente, l'acquisita o ritrovata parentela con Rugiero costituisce uno scudo di protezione attorno a queste due donne, che vengono lasciare in vita perché possano portare avanti il compito di vendicarne la morte. A Bradamante è riconosciuto da più parti il ruolo di vendicatrice di Rugiero, sotto cui la si vede per esempio protagonista, qualche decennio più avanti, dell'*Astolfo borioso* di Marco Guazzo (1531)[96]. Ma

---

[95] Al termine del loro duello, che la regina ha perso, Orlando offre ad Ancroia la conversione, ma ella rifiuta giudicando impossibile credere nel concepimento di Gesù Cristo ad opera dello Spirito Santo; quindi il paladino la uccide. A questo proposito vedi M. Tomalin, *op. cit.*, p. 51. Similmente Marfisa avrebbe potuto ipoteticamente rifiutare la conversione ed essere uccisa.

[96] Bradamante è protagonista anche di quello che è probabilmente il più importante poema cavalleresco apparso tra l'*Innamorato* e il *Furioso*, il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara (1509), di cui tuttavia non ci occuperemo in questa sede. Vedi Jane E. Everson, "Les personnages féminines dans le *Mambriano* de Francesco Cieco de Ferrara", in *Charlemagne in the North*, Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991, a cura di Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby and Graham A. Runnalls, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch 1993, pp. 281-290; Ead., "Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel *Mambriano*", in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, a cura di Jean-Louis Nardone, Toulouse, CIRILLS, 2006, pp. 165-82; Dominique Fratani,

non è solo un puro scopo pratico a far sopravvivere queste figure: risulta chiaro come, nonostante tutte le limitazioni, le guerriere continuino ad incontrare il favore di pubblico e autori che riconoscono e garantiscono la loro validità narrativa.

"L'érotisme dans les nouvelles du *Mambriano*", in AAVV, *Au paus d'éros. Littérature er érotisme en Italie de la Renaissance à l'age baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle 1988, pp. 11-52.

Capitolo V. L'Orlando Furioso

Altri all'incontra hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più convenirsi; *et magno iudice se quisque tuetur*: facendosi i difensori della unità scudo della auttorità d'Aristotele, della maestà de gli antichi greci e latini poeti, né mancando loro quelle armi che dalla ragione sono somministrate; ma hanno per avversarii l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti, e, sì come pare, l'esperienza ancora, infallibile parangone della verità: veggendosi che l'Ariosto, che, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovinisce sempre della sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali.

Torquato Tasso, *Discorso secondo dell'arte poetica*[1]

Dopo aver conosciuto il suo apogeo con l'*Orlando Innamorato*, nel primo ventennio del Cinquecento il poema cavalleresco era entrato in una fase di stasi, non tanto in termini di vendite, che si assestavano sempre a livelli altissimi, quanto di qualità letteraria e di rinnovamento tematico. Delle opere seguite al poema boiardesco, soltanto il *Mambriano* sembrava distinguersi come creazione dotata di vigore poetico. Alla flessione contribuivano gli attacchi mossi dagli umanisti ad un genere poco colto, che poteva piacere e andare bene solo al volgo, anche se si faceva un'eccezione per i poemi del Pulci e del Boiardo, apprezzati per esempio da Mario Equicola nelle sue *Institutioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare* (1510 ca., pubblicate postime nel 1541). La pubblicazione del *Teseida* a Ferrara nel 1475, a cui si aggiungeva il rifacimento di alcuni miti classici nello stesso *Innamorato* (Circe, Ercole, Teseo e Arianna, Procne, Tereo e Filomela)[2], aveva intanto sollecitato la formazione di un nuovo sottogenere potenzialmente più gradito agli austeri censori, il poema mitologico, in cui convivono tratti ereditati dai cantari mitici e dall'enciclopedismo medievale, forme cavalleresche e ricordi classici[3]. Pur senza riuscire a soppiantare i poemi cavallereschi dall'animo e degli acquisti dei lettori (bisognerà attendere l'*Adone* del Marino per questo), i poemi mitologici del primo Cinquecento restano a segnalare un processo di separazione della scrittura epica (in senso lato) dal tipo di produzione popolare

---

[1] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza 1964, p. 22.

[2] Sulla rielaborazione boiardesca dei miti classici vedi Cristina Montagnani, "Fra mito e magia: le *ambages* dei cavalieri boiardeschi", *Rivista di letteratura italiana*, 8.2, 1990, pp. 261-285.

[3] Vedi Bodo Guthmüller, "Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere", in *Il mito nella letteratura italiana. I: Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana 2005, pp. 505-533.

che dominava nel secolo precedente. Tra i titoli usciti in quegli anni ricordiamo l'*Amazonida* (1503) di Andrea Stagi, in cui si ricordano la fondazione del regno delle Amazzoni e le prime imprese di Pentesilea con un tono altamente lodativo che celebra l'eroina quale modello di castità. Il vero rinnovamento sarebbe tuttavia arrivato non da un poema che recuperava un tema mitologico, ma da uno che mitologizzava, consegnandole per sempre alla storia, le avventure dei vecchi paladini.

V. 1. L'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, opera mondo

Ludovico Ariosto aveva iniziato a lavorare ad una *gionta* dell'*Innamorato* intorno al 1505 (le prime notizie certe sono del 1507), ovvero dall'anno in cui era stato pubblicato il *Quarto libro* dell'Agostini, e attese al lavoro, con un incessante lavoro di lima, per circa trent'anni, fino alla sua morte. L'*Orlando Furioso* fu pubblicato per la prima volta nel 1516, in quaranta canti, quindi nel 1521, e poi, dopo una profonda revisione linguistica e con l'aggiunta di nuovi, significativi episodi che portarono il poema a quarantasei canti, nel 1532. Il successo che gli arrise fu pressoché istantaneo e folgorante. Lungi dall'essere considerato un mero passatempo di corte, peraltro circoscritto all'interno di una singola corte padana, il poema ariostesco viene immediatamente percepito come un'opera che interessava l'intero panorama letterario italiano, attirando reazioni entusiastiche e critiche che lo trasformeranno subito in un classico moderno. Il dibattito sul *Furioso* costituirà uno dei principali nuclei della riflessione teorica cinquecentesca, e sarà con il *Furioso* che tutti i poemi successivi dovranno confrontarsi e davanti al quale, nella maggior parte dei casi, saranno costretti a soccombere. La pubblicazione della *Gerusalemme Liberata*, a cinquant'anni di distanza dalla terza e definitiva edizione, rinfocolerà il dibattito che si articolerà quindi come *querelle* tra sostenitori dell'uno o dell'altro poema, tra ariosteschi e tassiani.

La portata innovativa dell'Ariosto "gli è consentita proprio dalla sua condizione di epigono nei confronti di un vasto corpus letterario ormai investito dalla crisi"[4]. Il materiale della tradizione cavalleresca è recuperato come contenitore formale per un discorso che, dietro la facciata dell'evasione fantastica, riguarda l'universale ed il particolare, il tempo e la storia: il poema è una gigantesca metafora per parlare del presente, della vita, della creazione artistica. Come la *Divina Commedia* chiudeva la fase medievale riassumendone tutto il patrimonio

[4] Sergio Zatti, "Il *Furioso* fra epos e romanzo", *GSLI* 163, 1986, pp. 481-514, a p. 481 (poi in *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi 1990).

filosofico, teologico e culturale in se stessa e dava il via ad una nuova era letteraria, così il *Furioso* ingloba e chiude la stagione cavalleresca riproponendola nella veste di un poema classico per la sua politezza linguistica e perfezione formale, e spalanca una finestra sul travaglio dell'uomo rinascimentale alle prese con un mondo fuori di sesto. Il poema ariostesco è un'"opera mondo", secondo la formula di Franco Moretti, prodotto e specchio del suo tempo, in cui si ritrovano concentrati tutti i tipi di personaggi, tutti gli stili, tutti i registri, dall'elegia alla comicità, tutti i possibili riferimenti, situazioni tematiche tratte dai romanzi medievali e prestiti intertestuali dagli autori latini e dai maestri trecenteschi[5].

Dal viaggio di Astolfo sulla luna alla discesa di Bradamante nella grotta di Merlino, dal vagare dei personaggi smarriti nel palazzo degli incanti di Atlante all'opera di devastazione compiuta da Orlando smarrito nella sua mente, il poema mette in scena un universo sviscerato lungo l'asse orizzontale e verticale nell'impossibile ricerca di una risposta definitiva, proponendo un percorso di comprensione della realtà reso difficoltoso da ostacoli, deviazioni, sfocature di significato. La celebrata armonia della costruzione ariostesca, orchestrata da un architetto onnisciente che fa emergere un ordine superiore dal caos degli elementi, si rivela essere la miracolosa conduzione verso il "porto", come indica il proemio dell'ultimo canto, di un labirinto delle storie e del senso in bilico sul baratro della follia, dell'annullamento, dell'incomprensibilità. All'interno del *Furioso* ogni cosa implica anche il suo contrario, ed ogni affermazione è suscettibile di essere capovolta da un esempio successivo che la contraddice. La struttura del poema, articolata per mezzo di un raffinatissimo uso dell'*entrelacement*, si regge su una complessa rete di parallelismi e antitesi, simmetrie e chiasmi che rimandano ad un'impostazione dialettica. L'alternanza tra follia e sanità, l'instabilità tra realtà e illusione sono presentate attraverso una doppia prospettiva dissonante, "a poetics which continually metamorphoses *discordia concors* into *concordia discors* (and vice versa) and which enters into crisis in the very act of fleeing from it", come la definisce Albert Russel Ascoli.[6]

Il procedimento cognitivo che sostiene la decifrazione di questo mondo instabile e che insieme aiuta a prenderne le distanze è l'ironia, il famoso quanto ambiguo sorriso ariostesco:

---

[5] Per la definizione, vedi Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994. Tuttavia Moretti non si occupa di Ariosto: per un'applicazione del concetto al Furioso vedi Corrado Bologna, *La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando e delle Satire*, Torino, Einaudi 1998.

l'autore, scrive sempre Ascoli, "is a poet oppressed by an awareness of crisis and moved by an overwhelming desire to stand outside of it, to interpose an aesthetic distance between himself and his age, himself and God, himself and himself, yet frankly aware of the futility of such a project"[7]. Individuare esattamente quando, dove, a chi e a che cosa sia applicato lo sguardo ironico del poeta è operazione più complessa di quanto sembri di primo acchito. L'ironia sembra sospesa su qualsiasi elemento del poema: dai dedicatari, Ippolito e Alfonso d'Este, celebrati con formule così ampollose da risultare delle malcelate prese in giro di signori che non l'avevano mai ricompensato secondo il suo merito, ai personaggi; dalla bellissima Angelica, che finisce accoppiata ad un povero e oscuro soldato quando aveva ai suoi piedi i migliori guerrieri del mondo, ad Orlando, che per colpa sua impazzisce. D'altro canto, l'ironia riguarda gli stessi interventi autobiografici del narratore, che si dichiara pazzo d'amore allo stesso modo del suo protagonista. Strumento di conoscenza, dunque, ma anche schermo che maschera la vera opinione del poeta a proposito dei suoi personaggi, della sua opera, dei temi che tocca. Tanto la superficie delle avventure dei cavalieri ariosteschi può incantare per la sua piacevolezza, per il ritmo, per la musicalità della lingua, tanto indicare linee guida per la loro comprensione risulta impervio: allo stesso modo dei protagonisti, il critico insegue un significato sempre mutevole e cangiante che non si può e non si vuole ascrivere ad un'ideologia unitaria. Gli studiosi sono "condemned to illuminating some part or all the *Furioso* by referring to some other parts [...] only to discover that the «chart» has suddenly itself become «sea» and must then be reviewed from another perspective and so on infinitely, or rather, indefinitely"[8].

L'instabilità del significato si applica, emblematicamente, sul ruolo delle donne nel poema. L'atteggiamento del poeta oscilla tra la lode e il biasimo, la difesa e l'accusa, rendendo impossibile precisare in modo univoco quali fossero le sue reali idee. Altrettanto complesso è determinare se l'Ariosto fosse un autore femminista, com'è per lo più considerato, o se dietro la copertura si nascondesse una sottile misoginia. Siamo nuovamente di fronte ad una situazione di incertezza critica pari a quella che avevamo già incontrato con Boccaccio, un autore peraltro molto frequentato dal ferrarese; a fronte di chi ritiene il *Furioso* un'opera proto-femminista, che "attempts to reform the reader's misogynist notion of woman or

---

[6] Albert Russell Ascoli, *Ariosto's Bitter Armony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press 1987, p. 6, a cui si rimanda in generale per un'interpretazione del *Furioso* come poema della crisi rinascimentale.
[7] *Ivi*, p. 8.
[8] *Ivi*, p. 21.

confirm his philogyny by demonstrating the excellence of womankind by means of historical examples and logic"[9], si colloca la posizione di quanti sostengono "the impossibility of feminism" in un testo prodotto in quel determinato contesto storico e per di più governato dalle leggi dell'ironia[10]. Il discorso sulle donne non compare nel poema in maniera incidentale, ma, a cominciare dal primo, celeberrimo verso, di cui "le donne" costituisce l'incipit assoluto, si costituisce come uno dei temi portanti dell'opera. L'*Orlando Furioso* si inserisce consapevolmente nella *querelle des femmes* rinascimentale, il dibattito sui vizi e le virtù muliebri su cui si concentrò per decenni l'attenzione di trattatisti e scrittori tra cui Bartolomeo Goggio, Agostino Strozzi e il Castiglione del *Cortegiano*[11]. Le voci che partecipano alla *querelle* sono quelle di Rinaldo, di Rodomonte, di Bradamante e Marfisa, di alcuni novellatori (l'oste, il nocchiero, il castellano), cui vanno aggiunti gli interventi del narratore, espressi soprattutto nei proemi. Rinaldo difende il diritto delle donne a non sottostare al doppio standard in base al quale vengono ricoperte di biasimo se hanno relazioni extraconiugali, quindi rifiuta di bere alla coppa che gli svelerebbe se la sua donna lo tradisce. Rodomonte, abbandonato da Doralice per Mandricardo, denigra le donne, e il poeta chiede alle lettrici di non prestare ascolto alle sue argomentazioni; ma non si trattiene dal riportare, nelle novelle, esempi che confermerebbero la presa di posizione di Rodomonte. Ogni episodio di difesa delle donne è controbilanciato da un momento in cui le si accusa di mutevolezza e infedeltà, ad ogni definizione della natura virtuosa della donna segue una correzione che testimonia la loro congenita vanità, avidità e frivolezza: la conclusione di Rinaldo "Mia donna è donna, ed ogni donna è molle" (XLIII, 6) richiama irresistibilmente il vecchio adagio "la donna è mobile". L'unica certezza sembra essere appunto quella della variabilità delle prospettive, per cui, di fatto, il valore accordato di volta in volta alle donne muta a seconda

---

[9] Pamela Joseph Benson, *The Invention of Renaissance Woman: The Challenge of Female Indipendence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, The Pennsylvania State University Press 1992, p. 93.

[10] Vedi Wiley Feinstein, "Bradamante in Love: Some Post-Feminist Considerations on Ariosto", *Forum Italicum* 22, 1988, pp. 48-59, a p. 49.

[11] Sulla polemica rinascimentale vedi *Trattati del '500 sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza 1913; Benson, *op. cit*., in particolare pp. 33-90; Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge University Press 1980; Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956 Juliana Schiesari, "In Praise of Virtuous Women? For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy", *Annali d'Italianistica*, 7, 1989, pp. 66-87. Sulla posizione del *Furioso* nella *querelle*, vedi Deanna Shemek, "Of Women, Knights, Arms, and Love: The *Querelle des Femmes* in Ariosto's Poem", *MLN* 104, 1989, pp. 68-97; Benson, *op. cit*., pp. 91-122; Constance Jordan, "Writing Beyond the *Querelle*: Gender and History in *Orlando Furioso*", in *Renaissance transactions: Ariosto and Tasso*, edited by Valeria Finucci, Durham, Duke University Press 1999, pp. 295-315; Nicola Jvanoff, "Le *Roland Furieux* et la querelle des femmes au XVIe siècle", *Revue du seizième siècle* 19, 1932-33, pp. 262-72; Mario Santoro, "Rinaldo ebbe il consenso universale" in Id., *Letture ariostesche*, Napoli, Liguori 1973, pp. 83-133.

della soggettività di chi se ne rende portavoce e si adatta ai loro diversi comportamenti in diverse situazioni. La risposta definitiva è che non c'è né può esistere una visione unica sulla questione femminile perché non esiste *la* donna, bensì *le* donne, e il giudizio su di esse non può che essere mutevole come mutevole è la percezione del reale, moltiplicandosi e rifrangendosi lungo la gamma dei singoli contesti.[12]

La peculiarità della presenza delle guerriere nel *Furioso* non sta tanto nella loro funzione estetica, narrativa, tematica *di per sé*, relativa alla loro qualità di "donne che combattono", oggetto di meraviglia/repulsione/approvazione ecc. come in molte opere viste in precedenza, anche se questo aspetto, singolarmente preso, è di non poca rilevanza e influenza, quanto nel fatto che tale funzione è esercitata all'interno del più ampio discorso sulla donna e che esse sono parte integrante della *querelle*. Il loro ruolo nell'economia del poema risulta quindi investito di un grado di presupposti speculativi pressoché inedito, che si traduce in un accresciuto livello di ambiguità e complessità interpretativa. Bradamante e Marfisa vengono impiegate per risolvere una serie di casi sociali, politici e di costume legati al *gender* quali le usanze del paese delle femmine omicide, della rocca di Tristano e della città di Marganorre; esse partecipano alla difesa di altri personaggi femminili; in relazione ad esse sono situati nel poema i proemi in lode delle donne. Su Bradamante, inoltre, pesa il compito di portare avanti la finalità dinastica dell'opera grazie alle nozze con Ruggiero, secondo il programma dell'*Innamorato*.

Com'è notorio, accingendosi alla scrittura di un poema cavalleresco Ludovico Ariosto scelse non di iniziare un poema ex novo, ma di continuare l'interrotto *Innamorato*, al pari – ma in maniera radicalmente diversa in quanto a intenzioni, disegno e capacità poetica – di Niccolò degli Agostini, Raffaele Valcieco e Pierfrancesco de' Conti. Il *Furioso* eredita quindi il gruppo di personaggi eletto dal conte di Scandiano a protagonisti dell'azione: nel caso delle donne guerriere ciò significa la conservazione di Bradamante e Marfisa quali figure di primo piano, ma i cui tratti risultano necessariamente modificati e adattati alle nuove esigenze. La differenza tra la caratterizzazione boiardesca e quella ariostesca delle due guerriere costituisce

---

[12] Cfr. le riflessioni di Deanna Shemek (*art. cit*., p. 69): il poeta immerge il lettore "in a quandary of conflicting «lessons» about women" in cui si moltiplicano le opposizioni binarie tra vizio e virtù, falso e leale "in the name of a reality more complex than reductive extremes". L'ambivalente narratore "surrounds his warm, authorial praises of women with a world of female figures from which is impossible to draw generalizations, good or bad, about feminine character" (p. 81). Al termine del poema, dopo la presentazione di tanti esempi di discordante comportamento femminile e della discordante reazione dei personaggi maschili (e del narratore) a riguardo, il lettore "must leave the dimension of logic and rethoric and confront empirical situations" (p. 97): le varie situazioni del reale sono più pregnanti e complesse della *querelle* stessa.

un ulteriore punto da tenere in considerazione per valutarle. Nella rielaborazione ariostesca, i due personaggi femminili sono protagonisti di nuove avventure, sono messi in relazione l'uno con l'altro, ricevono nuove sfumature di significato dal contatto con nuovi personaggi e situazioni, e vanno incontro ad una conclusione che differisce probabilmente da quella che Boiardo avrebbe dato loro. Al momento della sua interruzione, l'*Innamorato* non aveva ancora presentato un incontro tra le due guerriere, né era stata stabilita esplicitamente una relazione di parentela tra Marfisa e Ruggiero, come prevedono invece sia il Furioso che le altre *gionte*. L'integrazione familiare tra i due futuri sposi è favorita da un lato grazie all'amicizia tra Bradamante e Marfisa, sorella di Ruggiero, stretta dopo l'iniziale gelosia, dall'altro tramite gli incontri, prima schermistici, poi amichevoli, tra Ruggiero e i parenti di Bradamante, Rinaldo e Dudone, rispettivamente suo fratello e suo cugino, e affidando all'eroe la liberazione di Ricciardetto, gemello della donna. L'amore tra Bradamante e Ruggiero è ripreso ed espanso dall'Ariosto fino a farlo diventare uno dei tre filoni principali del *Furioso*, insieme a quello di Orlando e Angelica e della guerra tra Carlo Magno e Agramante, circostanza che avrà una grande influenza sui poemi successivi e che si dimostra pertanto di notevole importanza nella storia letteraria delle donne guerriere, come accennavamo già nel capitolo precedente.

Il rapporto tra Ariosto e Boiardo non può essere, per forza di cose, privo di nodi e di complicazioni. È solo nell'epistolario che Ariosto si dichiara esplicitamente successore di Boiardo; all'interno del poema il nome del predecessore è accuratamente evitato, anche se si fa costante riferimento ad un ur-testo da cui derivano le azioni del *Furioso*. Usando la definizione di Harold Bloom, molti critici hanno parlato di "angoscia dell'influenza" di Ariosto rispetto a Boiardo, la cui presenza sarebbe man mano esorcizzata ed espulsa dal poema insieme agli elementi romanzeschi.[13] L'accenno epico, postulato e mai davvero seguito dal poema boiardesco, è riproposto e ampliato in maniera altamente problematica nel *Furioso*, nel quale, piuttosto che conservare l'impostazione romanzesca per cui le avventure si susseguono senza soluzione di continuità e senza avvicinarsi ad un punto conclusivo, Ariosto opta per l'adozione di una struttura mista di romanzesco e di epico, portando effettivamente a termine numerosi fili lasciati in sospeso dal predecessore. La dialettica tra epos e romanzo è una delle tante polarità in cui si presenta suddivisa l'opera, dove il finale epico è

[13] Secondo David Quint, ad esempio, "The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem", *MLN* 94, 1979, pp. 77-91, nel *Furioso* Boiardo e le sue deviazioni romanzesche sarebbero rappresentati da Atlante e dai suoi tentativi di distogliere Ruggiero dal compimento della missione dinastica.

continuamente differito dagli "errori" romanzeschi e l'adempimento delle *quêtes* è sistematicamente impedito, interrotto e disatteso. Mentre l'Agostini procedeva con passo spedito a far ritrovare Ruggiero e Bradamante e a concludere le loro nozze, queste sono rimandate nel *Furioso* all'ultimo canto, e l'affannosa ricerca tra i due percorre tutto il poema tra incontri, separazioni, equivoci ed inseguimenti.

Il compimento epico viene a coincidere nell'Ariosto con la fine delle avventure, ovvero con l'estinzione del racconto e lo spegnersi della voce narrante: mentre le avventure romanzesche tengono in vita il canto del poeta, il raggiungimento dell'inchiesta equivale alla morte della poesia. Una morte che non è soltanto metaforica e retorica ma anche, all'interno della finzione narrativa, reale, dal momento che è decretato dal fato che sette anni dopo le nozze con Bradamante Ruggiero sia ucciso a tradimento; per questo, "la scelta di Ruggiero in favore della conversione e del matrimonio, e contro l'*errore* e il *differimento* (XLVI, 139), è in effetti una scelta di morte"[14]. Davanti all'eroe si profila il dilemma di Achille, ovvero se optare per una vita lunga ma anonima o per una vita breve ma gloriosa: tuttavia, coloro che gli promettono la gloria in quanto progenitore degli Estensi omettono di precisare che per ottenere quell'obiettivo egli perderà la vita. L'eremita che battezza Ruggiero e che conosce per rivelazione divina il suo futuro dinastico, compreso che "da quel dì ch'ebbe la fede, / dovea sette anni, e non più, stare in vita" (XLI, 61), mentre gli annuncia in quale modo suo figlio Ruggiero IV verrà compensato da Carlo Magno con il feudo di Este, gli tiene nascosto il tradimento dei Maganzesi ai suoi danni:

> Ma il santo vecchio, ch'alla lingua ha il morso,
> non di quanto egli sa però favella:
> narra a Ruggier quel che narrar conviensi;
> e quel ch'in sé de' ritener, ritiensi. (XLI, 67)[15]

Andando incontro al suo destino, Ruggiero è all'oscuro di quello che l'aspetta, di cui invece sono al corrente Bradamante e Melissa, la maga che veglia sul loro matrimonio. Allo stesso modo, Bradamante è a conoscenza, sia pur parzialmente (cfr. III, 60-62), della congiura ordita da Giulio e Ferrante d'Este per uccidere Alfonso e Ippolito, eppure "gode tra sé" (XVLI, 98) alla vista del padiglione su cui, tra gli altri episodi della vita di Ippolito, è ricamato "il

---

[14] Zatti, *art. cit*., p. 512. I corsivi sono nell'originale.
[15] L'*Orlando Furioso* si cita dall'edizione a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, Utet 1997, che comprende anche i *Cinque Canti*.

tradimento / che gli usa la famiglia sua più cara" (XVLI, 95). Per questa sua consapevolezza dell'esito fatale delle sue nozze con Ruggiero e degli avvenimenti tragici successivi, nozze che ciononostante persegue con tutte le sue forze, la posizione di Bradamante all'interno dell'opera risulta doppiamente rivestita di ambiguità; "her reading [of Cassandra's pavillon] is in some ways the most perverse of all, since her delight implies a willful blindness to the violent truths of history which the tapestry unfolds"[16]. Si evince, attraverso indizi non del tutto sotterranei, come la responsabilità della morte di Ruggiero ricada su Bradamante, non soltanto in senso vago per via del loro matrimonio (per cui i nemici dell'uomo non provano alcun interesse), ma in maniera più diretta e stringente perché i Maganzesi lo ritengono erroneamente colpevole di un omicidio compiuto invece dalla donna:

> Che per la morte che sua donna diede
> a Pinabel, ch'a lui fia attribuita,
> saria, e per quella ancor di Bertolagi,
> morto dai Maganzesi empi e malvagi. (XLI, 61)

Ruggiero diventa, in altre parole, il capro espiatorio della colpa di Bradamante e viene punito al suo posto; è la guerriera ad aver commesso l'uccisione di Pinabello per cui l'eroe paga il fio, è la donna a perseguire il fine epico per cui egli trova la morte. Portatrice della tendenza epica del *Furioso* (non sempre in egual misura, né sempre con successo), dietro l'apparente positività e preminenza morale di Bradamante rispetto agli altri personaggi femminili si stende l'ombra della fine, così come in controluce dell'armonia razionale del poema si apre l'abisso dell'irrazionale e della frantumazione dell'esperienza. Eventualità comunque sempre allontanate con distacco e tenute oltre la soglia: la morte di Ruggiero, per quanto preannunciata e incombente, è esclusa dalla trama del *Furioso* e anche da quella dei *Cinque Canti*, in cui pure Gano e Alcina complottano per ottenere quell'effetto. Nel poema maggiore nessuno imputa esplicitamente a Bradamante una qualche colpa nei confronti di Ruggiero, anzi è semmai il contrario, e l'ultima immagine della coppia li vede circonfusi di felicità coniugale.

---

[16] A. R. Ascoli, *op. cit*., p. 23; vedi anche pp. 202-206 per la reale assenza di scelta da parte di Ruggiero. Bradamante è colei a cui viene annunciata, in quattro momenti successivi, la storia degli Estensi, e che diventa quindi la principale interprete della storia nel poema: apprende la sua discendenza estense maschile nella grotta di Merlino (c. III), quella femminile in viaggio con Melissa (c. XIII), il futuro d'Italia nella rocca di Tristano (c. XXXIII), la gloria di Ippolito d'Este nel padiglione di Cassandra (c. XLVI). Vedi a proposito l'articolo citato di Constance Jordan.

Questi pochi tratti finora esposti possono già far intuire come la presentazione delle guerriere, e specialmente di Bradamante, sia tutt'altro che pacifica e a-problematica. Neanche la capostipite degli Estensi è ermeticamente protetta da un trattamento ironico e ambiguo, da cui pur per molto tempo è stata considerata esclusa. Il ruolo centrale di Bradamante – e quello non piccolo di Marfisa – non può, in un poema come il *Furioso*, non essere soggetto a quelle che sono le caratteristiche basilari dell'opera: l'ironia, il rovesciamento delle prospettive, il dubbio metodico. Allo stesso modo in cui si oppone la visione di un Ariosto femminista a quella di un Ariosto misogino, così si alternano le letture di una Bradamante irreprensibile nei suoi affetti a quelle antitetiche di un personaggio plurivalente che diventa il segno stesso della crisi che lambisce il poema. Nel 1919 Giulio Bertoni dava voce alla teoria più condivisa, prima e ancora dopo di lui, quando affermava che Bradamante è un personaggio indimenticabile, "non soltanto uno specchio di virtù cavalleresche, ma un esempio vivo di amore congiunto a un grande intimo valore morale […]. E in queste parole [XXVI, 2] abbiamo un ritratto quanto mai fedele dell'insigne leggendaria progenitrice degli Estensi"[17]. Sessant'anni più tardi, Pamela Joseph Benson convalidava simile posizione trovando riscontri nell'ideologia espressa dalla trattatistica rinascimentale, e concludeva che Bradamante, giudicata secondo i parametri coevi sulla donna, si dimostra la donna eccellente per antonomasia. Il massimo ruolo auspicabile per una donna, come emerge dalla presentazione che Melissa fa delle sue discendenti femminili ("Da te uscir veggio le pudiche donne, / madri d'imperatori e di gran regi", XIII, 57), è quello di generare eroi, e quindi Bradamante, il cui obiettivo è sposare Ruggiero e generare gli Estensi, non potrebbe seguire scopo più nobile.[18] Sul versante opposto troviamo l'opinione di chi, come Margaret Tomalin, antepone al comportamento definito incoerente, ridicolo o obliquo di Bradamante quello di Marfisa, diventata, rispetto all'*Innamorato*, "a credible person, positive, clear-headed, and well-integrated"[19]. Le sue conclusioni divergono nettamente da quelle della studiosa americana:

> "It would seem that Ariosto is making gentle fun of Bradamante throughout the *Furioso*. He repeatedly places her in comic situations where she is duped and unaware of the true facts. She comfortably believes in her own prowness, as did Astolfo in the *Innamorato*, whereas, in fact, she owes all her victories (except the unhorsing of Sacripante and the slaying of Pinabello) to the magic lance. She is driven to near hysteria by her inability to

---

[17] Giulio Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, Orlandini 1919, p. 49.
[18] Vedi Pamela Joseph Benson, "A Defense of the Excellence of Bradamante", *Quaderni di Italianistica* 4.2, 1983, pp. 135-53 (poi rivisto e ampliato in *The Invention of Renaissance Woman*, cit., pp. 123-155).

> decide between the roles of *donna gentile* and *guerriera* and yet one feels that she was never very securely placed in the role of *guerriera*. Her motives are never free from self-interest and she habitually behaves in a devious manner, seeming to adapt better to dissimulation than to direct action. Of course, Bradamante is honoured as the progenitrix of the Este family, but she is also gently but repeatedly and inexorably mocked. She is praised only to be shown to be unworthy of that praise. In her thoughts she is diffuse and illogical; her motives are mixed and her rationalizing patently obvious."[20]

L'ironia che circonda Bradamante e Ruggiero è particolarmente complessa da decifrare perché, qualora venga impiegata, essa sembra riferita anche agli Estensi e quindi sembra entrare in collisione con lo scopo ostensivamente celebrativo del poema. Rispetto al Boiardo, protetto dal suo titolo nobiliare e dalla indipendenza economica dal principe, l'Ariosto, che è un funzionario stipendiato, gode di minore libertà di parola e di azione nei confronti dei suoi signori, di modo che, almeno a livello formale, il *Furioso* mostra "una globale e profonda adesione non soltanto agli Estensi, ma alla loro politica sia ferrarese che italiana e, per finire, a un regime politico sul quale non vien formulata in tutto il poema una sia pur minima riserva"[21]. Tuttavia sono noti, attraverso le *Satire*, i motivi di risentimento che il poeta provava per protettori che non gli dimostravano il favore che sentiva di meritare e che trapelano qui e là anche nell'opera maggiore. Quale miglior modo di rifarsi degli Estensi che mettendo sottilmente alla berlina i loro mitici progenitori? Eppure anche a questa ipotesi si potrebbe obiettare che il peso stesso dei due personaggi nel poema e l'importanza centrale data al raggiungimento del loro matrimonio bastano a controbilanciare qualsiasi trattamento ironico eventualmente riservato loro.

Il freno posto alla penna dell'Ariosto dalla necessità di compiacere gli Estensi prende la forma di un'attenuazione degli aspetti più estremizzati e irriverenti dell'*Innamorato*, e in special modo di una diminuzione ed una normalizzazione, avvertita da più parti, dei personaggi del *Furioso* rispetto al poema del predecessore, che colpisce non solo la scintillante creazione boiardesca, Angelica, ma anche Bradamante, Marfisa e Ruggiero. Secondo Pio Rajna, l'autore del fondamentale studio sulle fonti del poema, in Marfisa "l'Ariosto modera alquanto quella sua indomita superbia e tracotanza", smorzando con "tinte mezzane" quell'arditezza e vivezza

---

[19] Margaret Tomalin, "Bradamante and Marfisa: An Analysis of the 'Guerriere' of the *Orlando Furioso*", *Modern Language Review* 71, 1976, pp. 540-552, a p. 540.
[20] *Ivi*, p. 552.

di colori di cui invece c'è bisogno "nel mondo della pura fantasia". Come se non bastasse, "all'abbassamento di tono in Marfisa ne corrisponde un altro in Bradamante", che gli ripugna vedere, negli ultimi canti del poema, "diventare una buona figliuola qualunque, che non ha il coraggio di disubbidire alla mamma"; quanto a Ruggiero, "si direbbe invecchiato di dieci anni almeno" rispetto all'indomito giovane dello Scandianese. In breve, per quanto riguarda questi personaggi "quella freschezza e quel profumo" che si respiravano nell'*Innamorato* "sono svaniti pur troppo"[22]. Zottoli scriveva che in generale i personaggi ariosteschi non restano nella memoria: mentre la *Liberata* "seguiva, anche dopo che il poema era compiuto, ad agire sul cuore degli uomini coi fantasmi delle sue Armide, delle sue Clorinde, dei suoi Tancredi", nel *Furioso* "non è così: i suoi personaggi che sono nati nel poema e per le esigenze di esso, nel poema compiono tutta la loro esistenza. Quando il poema è finito, anch'essi finiscono di esistere"[23]. In effetti, all'accresciuta complessità ideologica delle guerriere e al loro ruolo ufficiale all'interno della *querelle des femmes* e nell'impianto encomiastico del poema non fa per forza seguito una maggiore vivacità e immediatezza di gesti e atteggiamenti: la franca risata suscitata da Boiardo si trasforma nell'Ariosto in un sorriso leonardesco, sfumato e sornione, pur non mancando momenti di sincero umorismo. L'elemento elegiaco incarnato da Bradamante e i suoi frequenti monologhi, che incontrarono all'epoca uno straordinario successo, possono risultare tediosi per una sensibilità moderna abituata ad una tradizione di guerriere dai modi più spicci o comunque meno rappresentate nella loro soggettività.

Rifranto e condizionato da tutti questi vincoli – la ripudiata dipendenza da Boiardo, l'omaggio agli Estensi, il discorso complessivo sulle donne, l'ironia – il trattamento di Bradamante si dimostra di un'irriducibile complessità. Ella partecipa di tutti gli elementi che costituiscono il soggetto del *Furioso*: "le donne, i cavallier, le armi, gli amori, le cortesie, le audaci imprese": è donna e cavaliere, innamorata e combattente, cortese ed audace. Come Orlando, "che per amor venne in furore e matto" (I, 2), ella abita un mondo governato dalla sovversione e dalla compresenza del senso. Accostandosi a lei non si può non ammettere, con Wiley Feinstein, che "Bradamante is probably the character in the *Furioso* who is the most difficult to study in all her aspects"[24].

---

[21] Paul Larivaille, "Poeta, principe e pubblico dall'*Orlando Innamorato* all'*Orlando Furioso*", in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598)*, a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quarta, Modena, Panini 1990, pp. 9-32, a p. 19.
[22] Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni 1900[2], pp. 53-55.
[23] Angelandrea Zottoli, *Dal Boiardo all'Ariosto*, Lanciano, Carabba 1934, p. 170.
[24] W. Feinstein, *art. cit*., p. 49.

V. 1. 1. Il percorso di Bradamante tra epica e romanzo

Il *Furioso* non si ricollega all'*Innamorato* in maniera lineare. Ariosto decide di fare un passo indietro rispetto agli ultimi canti del predecessore, evitando di rispondere al dilemma su quale cavaliere avrebbe meritato Angelica per mezzo di una nuova fuga della donna; Marfisa, lasciata all'inseguimento di Brunello, non ricompare che al canto XVIII, e la risoluzione dell'episodio equivoco di Bradamante e Fiordispina, su cui si interrompeva il poema boiardesco, viene differita al canto XXV.

La partecipazione di Bradamante alla trama può essere divisa in quattro fasi: due fasi di azione non rispondente ad un comando altrui, ciascuna seguita da un ritorno dell'azione sotto l'imperativo esterno. Leonzio Pampaloni ha identificato nei personaggi maggiori del *Furioso* un triplice movimento di ascesa, crisi, e riassestamento della posizione iniziale modificata, per cui

> "una serie di storie si concaten*a*no attorno a un personaggio attraverso una costante di sviluppo che potremmo chiamare sperimentale, perché a un primo percorso ascendente che elabora il motivo nel modo più intransigente e approfondito (si tratta di solito di una inchiesta), segue una crisi o un trauma con il totale ribaltamento delle posizioni, e infine il ristabilimento dell'equilibrio."[25]

Tale schema si dimostra funzionale anche quando applicato a Bradamante, il cui percorso risulta peraltro quasi perfettamente parallelo a quello di Orlando. Il paladino inizia la sua presenza nel Furioso portando avanti l'inchiesta di Angelica, quindi impazzisce alla notizia del suo matrimonio, e in un terzo momento recupera il senno e ritorna al servizio di Carlo Magno. La pazzia di Orlando si colloca nel cuore esatto del poema, irradiando il suo influsso destabilizzante sulle due parti simmetriche e speculari che risultano da tale divisione. Escludendo la primissima fase dell'intervento di Bradamante in quanto introduttiva e considerando soltanto le successive tre fasi, anche ella intraprende prima un movimento volto al raggiungimento del suo desiderio, seguito da una forte crisi (paragonabile alla follia di Orlando) a cui fa infine corso il rientro sulle posizioni iniziali, sebbene modificate. Questo percorso è segnato anche dall'oscillazione tra romanzo ed epica: Bradamante parte come un personaggio da poema cavalleresco ma poi riceve una missione epica che produce un conflitto tra la sua natura romanzesca e quella epica; il conflitto sfocia in una crisi che la riporta su

---

[25] Leonzio Pampaloni, "Per un'analisi narrativa del *Furioso*", *Belfagor* 26, 1971, pp. 133-150, a p. 146.

posizioni romanzesche. Questa deviazione viene infine corretta grazie al suo recupero prima alla guerra collettiva e poi alla sua dimensione di progenitrice della dinastia. Il compimento della missione epico-dinastica è pertanto differito da deviazioni romanzesche che sono sottolineate dalle successive entrate di Bradamante nelle selve dell'errore.[26]

Ecco come si presenta dunque la divisione in quattro fasi:

1) cc. I-II: introduzione di Bradamante; genere cavalleresco.

2) cc. III-XIII: investitura della missione epica; due spedizioni contro Atlante risolte in fallimenti; tra le due spedizioni Bradamante recupera il suo ruolo nella guerra collettiva difendendo Marsiglia.

3) cc. XXII-XXXVI: crisi, anticipata dall'uccisione di Pinabello; Bradamante abbandona la missione per le deviazioni avventurose (Ullania, rocca di Tristano, Rodomonte).

4) cc. XXXVI-XLVI: recupero, prima della dimensione collettiva (Arli), poi di quella dinastica (matrimonio)[27].

La prima fase (cc. I-II) presenta Bradamante come una donna travestita, che, scambiata dagli altri personaggi per un guerriero di sesso maschile, può attendere indisturbata alla ricerca di Ruggiero, vissuta come se fosse un'inchiesta personale e privata. Ancora ignara del disegno celeste su di lei, Bradamante incorre in una prima deviazione romanzesca quando, mossa da un impulso cortese, si inoltra nella foresta seguendo il consiglio fraudolento di Pinabello e cade nella sua trappola. L'errore trova immediato rimedio: nel terzo canto Bradamante viene informata da Melissa e da Merlino di essere predestinata a diventare la progenitrice degli Estensi insieme a Ruggiero, ed è investita del compito di ritrovarlo per dare corso alla volontà divina sposandolo. Inizia così la seconda fase (cc. III-XIII), durante la quale l'inchiesta personale trova un inquadramento ufficiale, politico e dinastico con l'elevazione di Bradamante a fondatrice della dinastia estense; ella continua a cercare Ruggiero spinta da questa nuova consapevolezza, ma la sua impulsività e ingenuità la fanno cadere prigioniera

---

[26] Cfr. Sergio Zatti, *art. cit.*, p. 498.

[27] Cfr. Danielle Boillet, "La petite folie de Bradamante, dans le *Roland furieux* de l'Arioste", in *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance: Les avatars de l'épopée*, Actes du Colloque International, 21-23 octobre 1994, réunis et présentés par Denise Alexandre, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne 1998, pp. 73-103, che basa la suddivisione della vicenda di Bradamante sulla sua vicinanza o meno a Ruggiero: 1) ricerca dell'amato (cc. I-XIII); 2) permanenza nel palazzo degli incanti a fianco di Ruggiero (XIII-

delle illusioni di Atlante. Per due volte la guerriera muove contro il mago, responsabile dell'allontanamento di Ruggiero, e per due volte viene sconfitta. Alla distruzione del castello di Atlante segue infatti la conduzione di Ruggiero nell'isola di Alcina, e il tentativo di liberarlo dal palazzo degli incanti finisce con l'imprigionamento di Bradamante nello stesso luogo. Il periodo di reclusione di Bradamante e Ruggiero nel palazzo (cc. XIII-XXII) coincide con l'ingresso in scena di Marfisa (cc. XVIII-XX), che partecipa alle prove di Alessandretta.

Aiutata a superare entrambi i fallimenti da un intervento magico esterno (prima di Melissa, poi di Astolfo), dopo la distruzione del palazzo Bradamante ritrova Ruggiero a cui strappa la promessa di conversione e di matrimonio. L'apparente successo della missione viene scongiurato da un'esplosione di tensioni centrifughe, di dispersioni romanzesche. È la fase della crisi (cc. XXII-XXXVI). Il desiderio di portare cavallerescamente soccorso ad un giovane che rischia il rogo conduce la coppia al castello di Pinabello, dove Ruggiero impedisce a Bradamante di partecipare alla giostra. Con un sussulto di autonomia, Bradamante persegue la ventura privata, inseguendo e uccidendo Pinabello. Ma l'inseguimento la dirotta nuovamente in una selva, facendole perdere le tracce di Ruggiero; e senza essere riuscita a ritrovarlo ella ritorna a Montalbano. Nel frattempo l'eroe porta a termine il salvataggio di Ricciardetto, che gli racconta la novella dell'incontro tra Bradamante e Fiordispina, avvenuto al di fuori della cronologia del poema. Una serie di incontri successivi riconduce Ruggiero tra le fila saracene e lo fa arrivare a Parigi come avversario dei cristiani. Intanto la reclusione volontaria di Bradamante a Montalbano segna anche il secondo intervento di Marfisa (cc. XXVI-XXVII e XXXII). L'erronea notizia del fidanzamento tra quest'ultima e Ruggiero convince Bradamante a perseguire una missione alla rovescia, in cui l'inseguimento di Ruggiero non avviene più a scopo matrimoniale, ma con l'intenzione di ucciderlo. Questa terza fase dell'attività di Bradamante è caratterizzata dall'uso della lancia magica e costituisce la sua "piccola follia", come la definisce Danielle Boillet. Abbandonata temporaneamente la finalità epico-dinastica, Bradamante indugia nelle venture di Ullania e dei tre re nordici, della rocca di Tristano e di Rodomonte.

Dopo la riconciliazione con Ruggiero, durante la quarta e ultima fase (cc. XXXVI-XLVI) avviene il ripristino epico di Bradamante attraverso il congedo dalle venture cavalleresche (Marganorre), il recupero della guerra collettiva (Arli) e infine, dopo l'ultimo sprazzo

---

XXII); 3) nuova separazione da Ruggiero e gelosia (XXII-XXXIX); 4) ostacoli familiari al matrimonio (XLIV-XLVI).

romanzesco (Leone), l'adempimento della missione dinastica con il matrimonio. In questa fase l'attività di Bradamante e di Marfisa, recuperata a sua volta grazie all'agnizione e alla conversione, combacia per la maggior parte. Scoperta la relazione di parentela tra Ruggiero e Marfisa, tutti e tre partecipano alla risoluzione della legge iniqua di Marganorre. Attraverso le indicazioni di Melissa e i ripetuti fallimenti, Bradamante abbandona i suoi errori e si conferma come donna, degna sposa di Ruggiero e capostipite degli Estensi. La prima e la terza fase di Bradamante sono caratterizzate dal suo essere definita "guerriero" e "guerriera"; le fasi due e quattro, invece, dall'essere chiamata "donna", "donzella", "figlia di Amone" e infine "moglie".

Dalla schematizzazione appena tracciata si può iniziare ad osservare come anche per Bradamante quello verso la realizzazione dell'obiettivo epico sia un percorso accidentato, inframmezzato di differimenti, interruzioni, impedimenti, non soltanto a causa dell'intromissione di elementi ostacolanti esterni, ma anche dei suoi personali tentennamenti, delle sue mancanze, dei suoi errori. Al centro delle deviazioni c'è sempre la linea guida della ricerca di Ruggiero, visualizzabile come una retta con cui il cammino di Bradamante si trova a coincidere oppure da cui si distacca allungandosi in curve che vanno su e giù secondo un movimento oscillatorio. Le azioni di Bradamante ruotano tutte intorno a Ruggiero, sia quelle dirette in maniera esplicita in suo favore per ritrovarlo, liberarlo, incontrarlo ecc., sia quelle che apparentemente se ne distaccano in quanto orientate ad un altro scopo, perché si configurano appunto come azioni intraprese in opposizione alla ricerca predominante ed entrano quindi in relazione antitetica con il motivo principale. Anche se ella non ha intrapreso il mestiere delle armi in funzione dell'amato né combatte soltanto per apportargli un immediato beneficio, Ruggiero costituisce comunque il quadro entro cui si articolano, per adesione o per contrasto, le sue iniziative.

In effetti, tra i combattimenti intrapresi da Bradamante si possono distinguere quelli affrontati per aiutare, ritrovare o contrastare Ruggiero, le azioni guerresche a sostegno di Carlo Magno e della causa cristiana, il soccorso apportato ad altri personaggi femminili e le sfide puramente cavalleresche. Ogni duello può rispondere solo ad una o a più di queste motivazioni, la cui preminenza varia di volta in volta seguendo il passaggio dalla ventura all'inchiesta, dai momenti eminentemente romanzeschi a quelli epici. Oltre alla distinzione tra il disporsi ad affrontare qualsiasi prova cavalleresca si incontri sul cammino, per avere la dimostrazione del proprio valore e/o aiutare qualcuno, e il condurre una ricerca orientata al conseguimento di un obiettivo specifico (una donna, una spada, un cavallo ecc), è opportuno procedere a separare

le azioni intraprese per iniziativa personale (entro cui rientrano sia le avventure sia le *quêtes*) e la partecipazione alla guerra collettiva che resta a fare da sfondo alle altre vicende. Mentre Bradamante, Ruggiero, Orlando, Rinaldo ecc. viaggiano, lottano e impazziscono in varie località dell'Europa, prosegue l'attacco di Agramante alla Francia a cui Carlo Magno può far fronte, prima della risoluzione finale, soltanto con i pochi paladini di passaggio. Al compito epico-dinastico di Bradamante verso Ruggiero va quindi aggiunto il compito epico-cavalleresco nei confronti di Carlo Magno di cui continua ad essere al servizio. Tra l'adempimento dei due compiti non intercorre tanto un conflitto ideale come quello che fa opporre alla coscienza di Ruggiero l'obbligo verso il proprio re e quello verso l'amata, dal momento che, mentre il servizio prestato ad Agramante appare onorevole nell'ottica dell'eroe ma non in quella dei cristiani, poiché esso va a favorire la causa saracena, entrambi gli obblighi di Bradamante sono virtualmente positivi, quanto una questione di priorità, per cui il ritrovamento di Ruggiero viene preposto all'aiuto di Carlo Magno come più urgente nella quasi totalità delle situazioni. La guerriera sceglie volontariamente di perseguire un compito piuttosto che l'altro in base al principio espresso già nell'*Innamorato* e che il *Furioso* considera pressoché implicito: "sono obligata a l'alto imperatore, / ma più sono a me stessa et al mio onore" (*OI* III, v, 7); l'individualità romanzesca del cavaliere cortese entra in competizione, e vince, con l'orizzonte comunitario del guerriero epico; vedremo tra poco come per Bradamante dovere individuale e collettivo combacino. Durante i primi due canti del poema ariostesco Bradamante, all'inseguimento di Ruggiero, è a sua volta inseguita da un messo che ha l'ordine di richiamarla tra le truppe di Carlo Magno e di affidarle il controllo di Marsiglia, minacciata da Marsilio. Quando finalmente il messo riesce a riferirle la sua ambasciata, l'eroina decide di procedere con la propria inchiesta privata invece che far ritorno alla guerra pubblica:

> Tra sì e no la giovane suspesa,
> di voler ritornar dubita un poco:
> quinci l'onore e il debito le pesa,
> quindi l'incalza l'amoroso foco.
> Fermasi al fin di seguitar l'impresa,
> e trar Ruggier de l'incantato loco;
> e quando sua virtù non possa tanto,
> almen restargli prigioniera a canto. (II, 65)

Il dibattito interiore tra il debito feudale e l'amore è rapidamente risolto a favore di quest'ultimo, così come sarà poi quello tra l'obbedienza ai genitori e la fedeltà al promesso sposo (XLV, 100-101).

All'inizio della sua storia Bradamante appare come un cavaliere errante intento nella sua *quête* privata e personale ma che non disdegna di partecipare a qualche ventura se gliene capita l'occasione. Concentrata sull'inseguimento di Ruggiero, ella abbatte gli ostacoli che si frappongono sul suo cammino ma, così facendo, va a sua volta a frapporsi nel cammino di altri personaggi, dal momento che "le inchieste ariostesche, favorite e vorrei dire indotte dalla configurazione labirintica della selva, si attraversano reciprocamente, perché ogni personaggio non può fare a meno di interferire, venire a conflitto con quelle degli altri"[28]. L'ingresso in scena di Bradamante viene infatti a *interrompere* "il gran piacer" (I, 60) che Sacripante provava dalla compagnia di Angelica e ne impedisce il compimento. Irato per l'interruzione, il Circasso sfida il cavaliere ignoto apparso improvvisamente dal bosco e ne viene rapidamente disarcionato. Poco turbata dall'incontro, Bradamante prosegue dritta per la sua strada senza girarsi indietro e senza aver rivolto neppure una parola alle due nuove conoscenze (torneremo in seguito sulla presenza di Angelica nell'episodio e sull'aspetto maschile della guerriera). Lasciato il bosco, Bradamante arriva ad una fonte dove incontra un cavaliere piangente. Mentre prima era stato Sacripante a porsi come ostacolo lungo la cavalcata della guerriera e a cercare briga con lei, anche se la cosa era avvertita in maniera inversa dall'uomo, adesso è Bradamante a scegliere di rallentare la sua corsa per interrogare lo sconosciuto che fino a quel momento non aveva cercato di attirare la sua attenzione né richiesto esplicitamente il suo aiuto. La ricerca di Ruggiero cede momentaneamente di fronte alla curiosità di Bradamante per l'uomo sofferente, da cui potrebbe scaturire una nuova avventura:

> Questo disir, ch'a tutti sta nel core,
> de' fatti altrui sempre cercar novella,
> fece a quel cavallier del suo dolore
> la cagion domandar da la donzella. (II, 36)

L'istinto che spinge Bradamante ad informarsi delle disavventure dell'infelice si dimostra corretto: dall'uomo, che il narratore ci rivela essere Pinabello d'Altaripa, appartenente

---

[28] S. Zatti, *art. cit.*, p. 492.

all'infida famiglia di Maganza, l'eroina apprende notizie utili per la sua *quête*: Ruggiero è rimasto prigioniero nella fortezza di Atlante insieme a Gradasso dopo aver cercato di liberare la fidanzata di Pinabello, rapita dal mago. Anche l'incontro fortuito si rivela dunque spendibile ai fini della *quête*, andando a beneficiare sia l'uno che l'altro dei due individui portati insieme da un caso che si dimostra invece provvidenziale. Da Bradamante Pinabello ottiene un nuovo alleato nella liberazione della sua donna, mentre la guerriera ottiene una guida che la indirizzi verso il luogo ove è rinchiuso l'amato; le loro necessità si accordano verso un medesimo fine. Così, quella che agli occhi del cavaliere appena incontrato è un atto cavalleresco di soccorso ad una persona in difficoltà è invece dalla prospettiva dell'eroina un'azione che risponde all'imperativo dell'inchiesta. L'obiettivo di salvare la donna di Pinabello è soltanto secondario rispetto alla volontà di ritrovare Ruggiero.

Ma Pinabello si dimostra una guida fraudolenta. Quando viene a sapere che Bradamante è una Chiaramontese, casata che il Maganzese "ha in odio in publico e in secreto" (II, 66), egli progetta di sbarazzarsi di lei e, seguendo la sua contorta intenzione, "ritrovossi in una selva oscura" (II, 68) di dantesca memoria. L'erranza dei passi riflette chiaramente l'erranza del pensiero e diventa, allo stesso tempo, l'erranza della ventura rispetto al conseguimento dell'inchiesta. Dopo aver condotto Bradamante sulla cima di un colle, infatti, Pinabello racconta di aver visto in una spelonca che si apre sul fianco della montagna una nobile donzella prigioniera; per portare soccorso alla fantomatica donna Bradamante si fa calare nella grotta e vi precipita quando il Maganzese lascia cadere il ramo con cui la sorreggeva. La guerriera, "che come era animosa, / così mal cauta" (II, 74) non ha esitazioni nel tentare la ventura quando le si presenta di fronte l'occasione di aiutare una dama in pericolo. Non la sfiora il pensiero che, attardandosi a liberare la donna, ella rimanderebbe il salvataggio di Ruggiero, né suppone che possa trattarsi di un tranello.

Di fatto, è proprio precipitando letteralmente da un'avventura che ella ha la possibilità di entrare in contatto con il suo destino epico: cadendo nella grotta Bradamante ha l'occasione di ascoltare la profezia di Melissa e Merlino sulla sua discendenza estense. Il romanzesco le ha dato accesso all'epico. Nella cava la voce di Merlino le annuncia che "il voler del ciel" l'ha "fin da principio eletta" quale sposa di Ruggiero (III, 19). Il loro matrimonio, unendo la stirpe troiana e quella di Chiaramonte, "produrrà l'ornamento, il fior, la gioia / d'ogni lignaggio ch'abbi il sol mai visto" (III, 17). Dalle parole di Merlino e di Melissa quella che fino a quel momento era un'inchiesta disordinata, romanzesca, viene inquadrata in una direzione chiara e definita. L'amore tra Bradamante e Ruggiero non è solo un sentimento terrestre, frutto della

loro attrazione reciproca, ma è voluto dal cielo per la procreazione degli Estensi. La ricerca individuale e privata diventa per Bradamante anche missione pubblica e collettiva. Pubblico e privato vengono per lei a coincidere, sia nel senso che il mandato pubblico trova luogo nella dimensione domestica privata, come private devono essere le occupazioni di una donna, sia nel senso che il privato si esterna e si amplifica nel pubblico, come accade per ogni attività di una dama di alto lignaggio. La funzione di una donna lascia sovrapporre pubblico e privato perché il suo ruolo è solo privato, o meglio è pubblicamente privato. Lo scopo matrimoniale, privato, di ogni donna è sancito come lo scopo finalistico voluto per lei da Dio.

La solennità dell'episodio è confermata dal sottotesto religioso in termini figurativi e retorici, per cui la volontà provvidenziale che ha deciso le nozze tra i due progenitori degli Estensi traspare dall'architettura del luogo in cui la scena si svolge e dal tipo di espressioni adoperate. Alla sacralità della profezia corrisponde la sacralità dell'edificio: la grotta mostra contenere due stanze di cui la seconda "pare / una devota e venerabil chiesa" al cui centro si innalza "un ben locato altare, / ch'avea dinanzi una lampada accesa" (III, 7); consapevole di trovarsi "in loco sacro e pio" (III, 8) Bradamante si inginocchia e inizia a pregare. Dalla chiesa si scende in una cripta in cui è conservato il corpo di Merlino: si tratta di una "secreta cella", immagine microcosmica dell'intera grotta che diventa metafora del "ventre" materno di Bradamante da cui "uscirà il seme fecondo / che onorar deve Italia e tutto il mondo" (III, 16)[29]. L'annuncio della maternità di Bradamante avviene sulla falsariga dell'annunciazione mariana, proiettando quindi una sfumatura messianica alla progenie della donna, in particolare ai suoi frutti più squisiti, Ippolito e Alfonso. La donna è apostrofata da Merlino e da Melissa quasi una novella Maria ("Favorisca Fortuna ogni tua voglia, / o casta e nobilissima donzella…"; "O generosa Bradamante, / non giunta qui senza voler divino…", III, 16 e 9); e se, alle parole dell'angelo Gabriele, la Vergine "rimase turbata e si domandava che senso avesse un tale saluto" (Luca 1, 29), l'eroina ariostesca non ha una reazione molto diversa:

> Stassi d'Amon la sbigottita figlia
> tacita e fissa al ragionar di questa;
> ed ha sì pieno il cor di maraviglia,
> che non sa s'ella dorme o s'ella è desta:
> e con rimesse e vergognose ciglia
> (come quella che tutta era modesta)

[29] Sulla lettura della cava di Merlino come ventre materno di Bradamante vedi Judith Bryce, "Gender and Myth in the *Orlando Furioso*", *Italian Studies* 47, 1992, pp. 41-50, in particolare p. 42.

rispose: «Di che merito son io,
ch'antiveggian profeti il venir mio?» (III, 13)

L'approdo alla cava si qualifica come una "insolita aventura" (III, 14) in cui Bradamante apprende di essere stata scelta come portatrice di vita. Ma la discesa nella grotta è anche una discesa nella tomba. La "secreta cella" contiene la "marmorea tomba" (III, 11) di Merlino, lì rinchiuso e lasciato morire dalla dama del Lago, e il "venerabil luogo" (III, 15) dove si celebrano idealmente le nozze tra Bradamante e Ruggiero è anche quello che ricorda il funerale del mago[30]. L'intero passo si riallaccia alla discesa di Enea all'Averno (*Aen*. VI) e gli spiriti della progenie estense, evocati da Melissa che sembra rivestire il ruolo della Sibilla virgiliana, richiamano le ombre dei defunti incontrati dall'eroe troiano nel suo doloroso cammino. Anche se appartengono al futuro e sono magicamente fatti apparire da Melissa come anticipazioni di un qualcosa che, nella cronologia interna del *Furioso*, deve ancora accadere, gli "spirti" degli Estensi sono già ricoperti dal manto della morte, sono già fossilizzati all'interno della tomba di Merlino, sono già irrimediabilmente "ombre" (III, 22). L'annuncio a Bradamante diventa profezia di morte: continuando il paragone mariano, se alla presentazione di Gesù al tempio Simeone annuncia alla Vergine che "anche a te una spada trafiggerà l'anima" (Luca 2, 35), Melissa predice alla sua protetta che Ruggiero sarà ucciso a tradimento dai Maganzesi e vendicato dal loro figlio Ruggiero (III, 24). Così, per completare la metafora proposta in precedenza, cadere nella grotta equivale a precipitare nell'epica, che è una tomba: l'epica è la morte del romanzesco, ovvero del racconto. E la morte sarebbe anche la destinazione finale della storia se non fosse per la capacità della poesia di donare l'immortalità. Nella voce di Merlino, che continua a vivere anche una volta morto il corpo (III, 11), è facile intravedere la voce del poeta che garantisce con il suo canto la memoria imperitura degli Estensi, ovvero quella del poeta-mago che preannuncia la finalità epica della sua opera indirizzandone le fila verso quello scopo. Merlino ordina a Bradamante di seguire "animosamente il tuo sentiero" e di lottare contro Atlante per riprendersi Ruggiero (III, 19). Il contrasto tra i due maghi si configura come un'opposizione tra la tendenza epica e quella romanzesca del poema, quasi, secondo l'interpretazione di David Quint, come un conflitto tra Ariosto e Boiardo: mentre Merlino indirizza Bradamante, suo strumento, verso il compimento epico-dinastico, Atlante vuole proteggere Ruggiero dal fine epico che per lui significa la morte e lo fa errare attraverso avventure romanzesche, l'isola di Alcina, l'ippogrifo, il palazzo

[30] Sulla tomba di Merlino vedi Ascoli, *op. cit*., pp. 369 sgg.

degli incanti, cercando in ogni modo di proteggerlo dal matrimonio fatale.[31] A partire dall'incontro con Merlino, ma già da quello con Pinabello, l'azione di Bradamante si orienta quindi contro il mago che le sottrae Ruggiero e che minaccia di sconvolgere il suo destino.

Mentre Merlino scompare dal racconto, a proteggere Bradamante resta Melissa che, da personaggio virgiliano, si tramuta *nel* personaggio Virgilio della *Commedia*, incorporando la funzione epica in se stessa. La maga-Virgilio si propone quale "compagna e duce" della guerriera-Dante finché "tu sia fuor de l'aspra selva ria" (III, 63). Ma Bradamante non segue alla lettera le indicazioni della sua guida, ragion per cui le sue iniziative improntate alla liberazione di Ruggiero (la cattura di Brunello, la spedizione contro il castello di Atlante, la seconda spedizione contro il palazzo degli inganni), sono tutte fallimentari.[32] Uscita dalla grotta, Melissa la istruisce su come espugnare la fortezza entro cui Atlante tiene rinchiuso il cavaliere: l'unico oggetto in grado di spezzare l'incanto e di resistere di fronte allo scudo magico del negromante è l'anello di Angelica, davanti a cui si annullano gli artifici, rimasto, dalla fine dell'*Innamorato*, in possesso di Brunello che l'aveva rubato alla legittima proprietaria. Ella non ha difficoltà a rintracciare il ladro, strappargli l'anello, arrivare alla fortezza e combattere contro il mago: ma, disobbedendo agli ordini di Melissa, si ferma compassionevolmente davanti all'inerme Brunello e al disperato Atlante risparmiando loro la vita. Dopo essere stato collegato a Marfisa da Boiardo, in Ariosto Brunello incontra l'altra guerriera, con effetti ribaltati rispetto a quanto accadeva nel poema precedente: invece di ingannare, il furfante finisce ingannato. Avvertita che il suo avversario è un maestro di astuzie, Bradamante "simula anch'ella; e così far conviene / con esso lui di finzioni padre" (IV, 3); gli mente sulla sua identità e risulta convincente:

> La donna, già prevista, non gli cede
> in dir menzogne, e simula ugualmente
> e patria e stirpe e setta e nome e sesso. (III, 76)

Pur se disposta a fingere, Bradamante non ha cuore ad ucciderlo, perché "le par atto vile a insanguinarsi d'un uom senza arme e di sì ignobil sorte" (IV, 14), sebbene Melissa glielo avesse comandato ("dàgli la morte; né pietà t'inchini / che tu non metta il mio consiglio in

---

[31] Vedi D. Quint, *art. cit*. Secondo A. R. Ascoli, invece, in quanto inventore degli errori Atlante starebbe non tanto a rappresentare Boiardo, quanto la parte romanzesca dello stesso Ariosto.

[32] Il fallimento costituisce una delle leggi strutturali del *Furioso*: "Il poema ariostesco è, significativamente, una rappresentazione di *quêtes* mancate: di azioni e imprese, cioè, dove la regola è il fallimento e solo un'eccezione il successo". Sergio Zatti, *art. cit.*, p. 492.

opra", III, 74); si limita quindi a legarlo ad un abete. Allo stesso modo, la guerriera trattiene la spada al cospetto del vecchio Atlante, per quanto egli la preghi di dargli la morte, e si ritiene soddisfatta nel legarlo nella sua stessa catena, credendo che questo basti a fermarlo; ma il mago scompare insieme alla fortezza e Ruggiero, che Bradamante riesce a rivedere per pochi istanti, viene portato via dall'ippogrifo e tenuto lontano da lei a beneficio di un'altra donna, Alcina. A causa del fallimento di Bradamante, la liberazione di Ruggiero dall'isola della maga non è affidata a lei ma è intrapresa direttamente da Melissa.[33]

Sollevata momentaneamente dall'incarico epico-dinastico, Bradamante riassume i doveri epico-cavallereschi al servizio di Carlo Magno; senza l'obbligo immediato della missione, ella può tornare alla guerra collettiva. Si reca infatti a Marsiglia e attende alla sua difesa come richiestole a suo tempo dall'imperatore, adempiendo con zelo la sua funzione di comandante:

> La bella donna, disiando invano
> ch'a lei facesse il suo Ruggier ritorno,
> stava a Marsilia, ove allo stuol pagano
> dava da travagliar quasi ogni giorno;
> il qual scorrea, rubando in monte e in piano,
> per Linguadoca e per Provenza intorno:
> ed ella ben facea l'ufficio vero
> di savio duca e d'ottimo guerriero. (XIII, 45)

Scontata pazientemente la sua penitenza, a Bradamante viene concessa una seconda possibilità di sconfiggere personalmente il mago suo nemico. Melissa le appare di nuovo esortandola ad uccidere Atlante, che però si presenterà ai suoi occhi sotto l'aspetto di Ruggiero, e le fa giurare di obbedire al suo comando ("che per sempre di Ruggier rimarrai priva, / se lasci per viltà che 'l mago viva" (XIII, 53). Tuttavia Bradamante "fu sommersa nel commune errore" (III, 79) e rimane, come centinaia di altri cavalieri e dame, prigioniera nel palazzo degli incanti, dove ognuno crede di inseguire l'oggetto del suo desiderio senza raggiungerlo mai. Prima di entrare nella dimora incantata, Bradamante e Ruggiero sono rimasti vittime della medesima illusione: al cavaliere è sembrato di vedere l'amata sconfitta e portata via da un gigante (XI, 16-20); analogamente, alla guerriera è parso che l'amato fosse trasportato da due giganti (XIII, 75-77). Rinchiusi nel palazzo, né Bradamante né Ruggiero

---

[33] Ma nelle opere successive al *Furioso* si immaginerà che anche Bradamante partecipi alla liberazione, oppure che la compia da sola, come avviene ad esempio nel *Brandigi* (1556) di Clemente Pucciarini.

partecipano alla grande battaglia di Parigi (XVI-XVII) in cui Rinaldo tiene testa alle truppe di Rodomonte.

Durante questa fase delle sue avventure, Bradamante si è dimostrata, come nota il narratore, “animosa” ma “mal cauta”: il successo della missione è stato minato dalla sua stessa titubanza ad uccidere Atlante. Anche la ripresa della vicenda, dopo la liberazione dal palazzo incantato, appare parimenti dominata da scatti impulsivi. Tutto sembrerebbe finalmente pronto per un decisivo avanzamento nella storia d’amore tra i due giovani: Ruggiero e Bradamante si sono scambiati la promessa di matrimonio e cavalcano verso l’abbazia di Villombrosa dove intendono celebrare il battesimo dell’uomo e le loro nozze, quando viene richiesto il loro soccorso per salvare un cavaliere condannato al rogo (Ricciardetto). Questa nuova avventura viene a sua volta “impedita” dal passaggio attraverso il castello di Pinabello, dove chiunque è costretto a sostenere un duello contro quattro campioni. Entrambi smaniano per affrontare la prova, ma Ruggiero, che è subito andato ad occupare il ruolo predominante all’interno della coppia, non consente alla compagna di prendere parte attiva allo scontro:

> Bradamante pregò molto Ruggiero
> che le lasciasse in cortesia l’assunto
> di gittar de la sella il cavalliero,
> ch’avea di fiori il bel vestir trapunto;
> ma non poté impetrarlo, e fu mestiero
> a lei far ciò che Ruggier volse a punto.
> Egli volse l’impresa tutta avere,
> e Bradamante si stesse a vedere. (XXII, 63)

A Bradamante è richiesto di fare da spettatrice passiva dello sfoggio di valore militare da parte degli uomini, ovvero di comportarsi come una donna tradizionale che in un torneo assiste, non combatte. Mentre nell’*Innamorato* Ruggiero e Bradamante combattono insieme per mostrarsi reciprocamente il loro valore, adesso l’eroe chiede all’eroina di lasciargli il campo libero perché egli possa farsi attore unico di uno spettacolo a lei destinato. Ma l’eroina, nonostante la sua spasmodica brama del matrimonio, è ancora restia a calarsi nel ruolo della moglie tradizionale in cui Ruggiero vuole confinarla e che di fatto assumerà soltanto dopo le nozze, quando assisterà con ansia al duello del neosposo con Rodomonte. Allora Bradamante vorrà partecipare al duello, non per desiderio di esibire la sua abilità, ma per prendere su se stessa la morte che teme verrà data al marito:

> Oh quanto volentier sopra sé tolta
> l'impresa avria di quella pugna incerta, […]
> più tosto che patir che 'l suo consorte
> si ponesse a pericol de la morte. (XLVI, 114)

A quell'epoca avrà però imparato a tacere sulle proprie velleità battagliere, come l'Ippolita del *Teseida*, e si disporrà ad osservare in silenzio:

> Ma non sa ritrovar priego che vaglia,
> perché Ruggiero a lei l'impresa lassi.
> A riguardare adunque la battaglia
> con mesto viso e cor trepido stassi. (XLVI, 115)

Adesso invece, intanto che Ruggiero combatte, la donna non si ha sopito la sua voglia combattiva; riconosciuto in Pinabello colui che l'aveva fatta cadere nella grotta e che le aveva per giunta sottratto il cavallo, Bradamante lo trascina lontano dal recinto della giostra e lo uccide. Nonostante questa sia stata "la giustizia di Dio, per dargli quanto / era il merito suo" (XXII, 71) e con l'uccisione siano scomparsi "il puzzo e 'l lezzo / che tutto intorno avea il paese infetto" (XXII, 97), il gesto si rivela tanto erroneo per le sue conseguenze quanto corretto dal punto di vista della vendetta privata. Esso rimane in ogni caso un atto eccezionale e di rottura, essendo l'unica uccisione effettuata da Bradamante in tutto il poema[34], e si colloca appropriatamente a metà del libro, tra il canto XXII e il XXIII, precedendo la pazzia di Orlando. Come abbiamo anticipato, la mancanza di testimoni alla morte di Pinabello fa sì che essa venga attribuita a Ruggiero, anziché a Bradamante, e che si trasformi nel pretesto per il suo omicidio. Lasciandosi tentare dal conflitto familiare Chiaramonte-Maganza, Bradamante smarrisce la strada e si ritrova nella selva (XXIII, 5), simbolo dell'avventura e dell'errore. Con una sorta di contrappasso, l'eroina, che aveva avuto uno scatto di ribellione di fronte all'assunzione del ruolo di moglie, si ritrova rinchiusa nell'ambiente familiare di Montalbano entro le cui mura interpreta il ruolo di figlia; l'agognata riunione con Ruggiero viene rimandata di altri quattordici canti.

L'allontanamento da Ruggiero per inseguire Pinabello è solo il primo passo del distacco di Bradamante dagli insegnamenti di Melissa, che non compare mai, in questa sezione, a riportarla sulla retta via. Quando viene a sapere da una fonte male informata del prossimo

---

[34] Nel c. XIV, 17, si ricorda l'uccisione di Daniforte, avvenuta nell'*Innamorato*.

matrimonio tra Ruggiero e Marfisa, Bradamante sconvolta intraprende una missione punitiva inversamente speculare alla precedente, in cui l'obiettivo non è quello di ritrovare, salvare e sposare l'amato bensì quello di ucciderlo o di farsi uccidere da lui. Ella veste una sopravveste luttuosa ricamata a cipressi (XXXII, 47), e, dopo aver attraversato altre avventure, si reca ad Arli, dove è di stanza l'esercito musulmano, per affrontare Ruggiero. L'anti-missione di Bradamante, contraria al suo destino epico, è caratterizzata dall'utilizzo di un'arma romanzesca, la lancia magica prestatale da Astolfo, che getta un'impronta ironica sull'intera operazione, lasciando intendere che il finale dell'avventura non sarà tragico quanto le intenzioni fanno presagire. L'arma permette alla guerriera di disarcionare qualsiasi avversario ma non di ucciderlo; la possibilità di un secondo Pinabello è dunque esclusa. Piuttosto che lasciare a Bradamante armi taglienti che o non vengono utilizzate (come contro Brunello e Atlante) o lo sono sin troppo, provocando disastri (come con la funesta morte di Pinabello), meglio darle un'arma efficace ma non letale, con cui raggiungere i propri obiettivi senza nuocere troppo.

Le opinioni sull'utilizzo di armi magiche sono divise tra quanti sostengono che sia un segno positivo che mette ancora di più in risalto l'eroicità dell'eroe e coloro che invece la ritengono una dimostrazione di ironia, specie se adoperate da donne guerriere. Il fatto che il corpo di Achille non sia scalfibile se non nel famoso calcagno è una dimostrazione esterna ed oggettivata della sua invincibilità. Achille non è invincibile perché ha un corpo fatato ma ha un corpo fatato perché è invincibile. Analogamente, l'utilizzo di armi magiche quali Durlindana, l'elmo di Mambrino, e persino di animali dotati di capacità soprannaturali come Baiardo rende esplicito lo status eroico del personaggio[35]. La presenza di armi incantate in mano alle donne guerriere porta a interrogarsi se ad essa vada attribuito lo stesso significato che con i personaggi maschili oppure uno contrario. Se le guerriere fossero esattamente il corrispettivo femminile degli eroi maschili, allora l'utilizzo di armi magiche da parte loro sarebbe l'espressione materiale della loro eccellenza, come accadeva in alcune opere già esaminate e come sarà in Spenser, che dota Britomart delle armi appartenute un tempo alla favolosa guerriera, Angela, investendola delle medesime caratteristiche fondatrici, o nell'*Espejo de principes*, in cui Claridiana ottiene l'armatura di Pentesilea. Ariosto invece mette in questione tale dato assodato rivestendolo di ironia. In occasione di ogni

[35] Sulle armi magiche vedi Daniela Delcorno Branca, "Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano", *GSLI* 159, 1982, pp. 353-82, e Ead. *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki 1973, pp. 81-93.

combattimento viene ricordato che la vittoria è stata resa possibile grazie alla lancia, instillando il dubbio che l'esito sarebbe stato diverso se si fossero impiegate armi normali. I risultati ottenuti con la lancia sono iperbolici ("In poco spazio ne gittò per terra / trecento e più con quella lancia d'oro. / Ella sola quel dì vinse la guerra, / messe ella sola in fuga il popul Moro", XXXVI, 39). Inoltre, le proprietà magiche dell'arma restano sconosciute a chi l'adopera, che dimostra così di ignorare i limiti della propria forza e di compiere un errore di giudizio. In questo senso Boiardo affida comicamente la lancia magica dell'Argalia ad Astolfo, il quale inizia a vincere duelli e a vantarsi delle vittorie senza accorgersi dell'incentivo magico, e in maniera analoga nel *Furioso* Bradamante, anche se ciò non la porta a vantarsi, non ha la consapevolezza di avere la meglio grazie all'incanto[36]. Non rendersi conto dei poteri delle armi che si stanno usando equivarrebbe a non rendersi conto delle proprie abilità di guerriera, a non accorgersi veramente dell'entità del proprio valore[37]. Accanto a lei, Marfisa combatte senza armi incantate (ma ha un'armatura forgiata al fuoco d'inferno): Marfisa guerriera sarebbe dunque superiore alla Bradamante guerriera, che ha bisogno dell'ausilio dell'incantamento per poter combattere. Quando si ritrova ad assistere al duello tra le due guerriere, Ruggiero "restò maraviglioso e stupefatto" nel vedere che "la sua cara moglie" era in vantaggio, poiché "dubitava" di lei, mentre "di Marfisa ben sapea il valore" (XXXVI, 26). Nella battaglia scoppiata dopo l'interruzione del duello tra Rinaldo e Ruggiero, Bradamante può solo disarcionare o ferire i propri avversari, mentre Marfisa lascia dietro di sé una scia di corpi smembrati:

> Marfisa cacciò l'asta per lo petto
> al primo che scontrò, due braccia dietro:
> poi trasse il brando, e in men che non l'ho detto,
> spezzò quattro elmi, che sembrar di vetro.
> Bradamante non fe' minore effetto;
> ma l'asta d'or tenne diverso metro:
> tutti quei che toccò, per terra mise;
> duo tanti fur, né però alcuno uccise. (XXXIX, 13)

---

[36] È evidente il tono ironico dell'ottava in cui Ariosto ricorda l'ignoranza dei due: "Anzi Astolfo e la donna, che portata / l'aveano poi, credean che non l'incanto, / ma la propria possanza fosse stata, / che dato loro in giostra avesse il vanto; / e che con ogni altra asta ch'incontrata / fosse da lor, farebbono altretanto." (XLV, 66). L'ironia è in questo caso rivolta anche a Ruggiero, che decide di duellare con Bradamante a piedi non perché (e qui scatta il sorriso del narratore) avesse paura della lancia magica, ma perché non voleva che la donna riconoscesse il suo cavallo Frontino.

[37] Nelle prime due edizioni del poema Bradamante era a conoscenza del potere della lancia.

L'utilizzo della lancia non si contrappone soltanto alla pratica dell'altra guerriera, ma procede anche in senso contrario rispetto al comportamento di Orlando e Ruggiero volto alla rinuncia alle armi magicamente potenziate: il primo ha distrutto l'archibugio di Cimosco, simbolo della decadenza della virtù personale del cavaliere, il secondo, proprio mentre Bradamante si allontana per uccidere Pinabello, ha gettato in un pozzo lo scudo magico che abbagliava gli avversari e che faceva "vergogna" al suo onore (XXII, 91). L'arma diventa il segno della confusione che ha portato all'abbandono della missione epica per una *quête* deviata: "la lance d'Argail contribue à établir narrativement l'homologie entre l'altération mentale du personnage et sa régression guerrière"[38].

Accecata dalla sua gelosia, Bradamante sprona contro Ruggiero e Marfisa riuscendo a provocare, nelle sorti alterne della rissa, un duello tra i due: potenziale picco di sovversione perché, come si apprenderà subito, essi hanno un legame di sangue. Se a incanalare la ricerca di Bradamante verso un obiettivo epico era intervenuta prima la voce di Merlino, adesso la voce della sua nemesi, Atlante, sorge dall'"alta sepoltura" (XXXVI, 42) che si trova in mezzo al bosco di cipressi dove i tre stanno combattendo per rivelare che Ruggiero e Marfisa sono in realtà fratello e sorella, ponendo fine alla pazzia romanzesca causata dalla gelosia. La scena della grotta viene qui rispecchiata in modo uguale e contrario: mentre l'annuncio profetico di Merlino e Melissa guarda al futuro, decantando la prole di Bradamante, il racconto di Atlante si volge al passato e ricorda la nascita dei due fratelli da Ruggiero II e Galiziella, poi integrato dalle parole di Ruggiero che rievoca la sua discendenza dalla "linea d'Ettorre" (XXXVI, 70). In posizione chiasmica, nella parte iniziale e in quella finale del poema, la dinastia degli Estensi è celebrata nel suo svolgersi nel tempo, e rispetto a questa storia Ruggiero e Bradamante si trovano davvero nell'anno zero, equivalente all'anno zero dell'era cristiana, con alle spalle un passato di incomparabile fama e davanti un futuro di altrettanta gloria. Passato e futuro sono però invertiti nella successione delle due predizioni nella cronologia del racconto, per cui, dopo aver annunziato loro gli eredi futuri, vien data occasione agli eroi di conoscere o rammentare le proprie origini. La voce del mago-poeta ricopre la storia degli Estensi nella sua estensione temporale in avanti ed indietro, e mentre ridona un senso epico al percorso dei personaggi, fa riaffiorare gli indizi di morte che sono connaturati ad esso. I due luoghi ove si annunciano le profezie sono entrambi dei sepolcri, sotterraneo quello di Merlino, a cielo aperto quello di Atlante, e la "gran voce" di quest'ultimo esce direttamente da

[38] D. Boillet, *art. cit.*, p. 100.

“quell’avel”, com’è definito il centro della radura. Atlante è morto per il dolore di non poter salvare la vita del suo pupillo, “che tra’ cristiani a tradigion morrai” (XXXVI, 64)[39], e mentre Merlino e Melissa sono in grado di predire l’avvenire, l’unico evento futuro di cui il negromante sembra a conoscenza è appunto la morte di Ruggiero, come gli era stato tra l’altro rimproverato dalla stessa Bradamante (IV, 35). L’orizzonte epico del futuro, la progenie di Ruggiero e Bradamante non hanno senso di fronte alla scomparsa immediata di quello che per lui è come un figlio; tuttavia anche Atlante ha dovuto arrendersi di fronte al fato implacabile. Insieme al recupero della missione dinastica da parte della coppia viene il proposito di convertirsi e l’assunzione di un fermo compito da parte di Marfisa:

> Io fo ben voto a Dio (ch’adorar voglio
> Cristo Dio vero, ch’adorò mio padre)
> che di questa armatura non mi spoglio,
> fin che Ruggier non vendico e mia madre. (XXXVI, 78)

Dopo le dichiarazioni di Atlante, l’ultimo ostacolo alla conclusione delle deviazioni romanzesche è rappresentato dalla resistenza che ancora Ruggiero oppone all’abbandonare il suo re, ostacolo che si concentra nel quesito “perché, vivendo tu, vive Agramante?” (XXXVI, 77). Mentre le due guerriere tornano all’accampamento di Carlo Magno, Ruggiero per converso fa ritorno dal sovrano saraceno, temendo che lo si possa accusare di aver cambiato schieramento quando le sorti della sua fazione erano più deboli. Anche se il narratore fa mostra di scusare il comportamento del guerriero (“per salvar l’onor, non solamente / d’escusa, ma di laude è degno ancora”, XXXVIII, 3) e le due guerriere cedono a malincuore ai suoi ragionamenti, è evidente che la scelta di Ruggiero non è interamente condivisibile, tanto che si generò su di essa un piccolo dibattito tra i commentatori dell’Ariosto. La separazione al bivio tra i due fratelli appena ritrovati è da questo punto di vista significativa: al contrario di Ruggiero, Marfisa, che pure aveva combattuto sotto Agramante, alle rivelazioni sulla sua nascita fa seguire un’immediata conversione sia religiosa che politica, rinnega qualsiasi contatto con un re i cui familiari sono responsabili della morte dei suoi genitori e anzi progetta di ucciderlo (XXXVI, 83)[40]; quindi si sottomette completamente all’autorità di Carlo Magno. Ella si inginocchia di fronte all’imperatore, che un tempo progettava di

---

[39] Nel *Quinto libro* di Niccolò degli Agostini Atlante si impiccava alla notizia del matrimonio di Ruggiero e Bradamante.

[40] Non saranno tuttavia né Marfisa, né Bradamante, né Ruggiero ad uccidere Agramante, ma Orlando a Lampedusa, inferocito per l’uccisione di Brandimarte. Quello delle due guerriere è dunque uno dei tanti desideri non realizzati del poema.

sconfiggere, e, dopo aver ricevuto la sua benedizione, viene battezzata da Turpino (XXXVIII, 10 e 23). Con l'adesione totale alla causa dei francesi, sono spazzati via tutti i precedenti propositi, sostituiti da altri opposti; se prima Marfisa intendeva conquistare tutto il mondo, adesso le medesime mire universalistiche sono improntate allo scopo missionario di convertirlo tutto:

> E seguitò, voler cristiana farsi,
> e dopo ch'avrà estinto il re Agramante,
> voler piacendo a Carlo, ritornarsi
> a battezzare il suo regno in Levante;
> ed indi contra tutto il mondo armarsi,
> ove Macon s'adori e Trivigante;
> e con promission, ch'ogni suo acquisto
> sia de l'Impero e de la fé di Cristo. (XXXVIII, 18)

Al rinsavimento di Bradamante e alla conversione di Marfisa fa seguito il loro recupero nella guerra collettiva tra cristiani e saraceni: entrambe partecipano brillantemente allo scontro scoppiato in seguito al duello tra Rinaldo e Ruggiero, distinguendosi come coloro che sgominano più nemici di tutti (XXXVIII, 10-18 e 67-72). Tale partecipazione avviene sotto l'egida non solo di Carlo Magno, ma anche di Melissa, che ha provocato l'interruzione del duello e che torna quindi a proteggere l'operato di Bradamante, chiudendo la fase della sua ribellione.

Il riassorbimento nel contesto epico-cavalleresco è solo il primo passo verso la conclusione epica. Sia Bradamante che Ruggiero hanno ancora bisogno di uniformarsi al livello che si ritiene necessario per la formazione della coppia fondatrice. Anche se le prime due edizioni consideravano sufficiente la conversione di Ruggiero per poter dare il via alle nozze, l'edizione del 1532 introduce una novella prova a cui l'eroe e l'eroina si devono sottoporre prima di poter accedere alla (breve) felicità coniugale. Tale episodio aggiunto è stato quasi unanimemente considerato "borghese" e poco ispirato, una coda stiracchiata di una trama già conclusa. Si può apprezzare invece la sua funzione di prova attraverso cui Bradamante e Ruggiero si riqualificano l'uno agli occhi dell'altro in quanto moglie e marito, dicendo addio alle precedenti ribellioni e resistenze che li avevano separati. Si tratta indubbiamente di una riqualificazione patriarcale: il ruolo maschile e quello femminile sono riattribuiti ai due membri della coppia in modo che non ci siano più dubbi al riguardo. Mentre nella parte

precedente delle avventure, come vedremo meglio fra poco, Bradamante ha frequentemente sconfinato nel polo maschile e viceversa, nella chiusa si pone fine a questa confusione di *gender* e ciascuno degli amanti ritrova la collocazione che gli è data dal suo sesso d'appartenenza. Per tornare ad una suddivisione dei ruoli tradizionale, all'interno di una concezione del matrimonio che vede l'uomo occupare il seggio del capofamiglia, il procedimento narrativo migliore non può essere che l'impiego di un motivo tradizionale quale il duello prematrimoniale. Attraverso l'insorgere di un ignoto ostacolo alle nozze tra Ruggiero e Bradamante – il fatto che i suoi genitori l'abbiano promessa in sposa al figlio del re di Costantinopoli, Leone – si creano le condizioni perché l'eroe debba riconquistare la sua amata e riaffermare il suo diritto su di lei. Se l'*Innamorato* aveva fatto a meno del duello quale mezzo d'incontro tra i due guerrieri destinati ad innamorarsi, il *Furioso* lo ripristina perché da esso vengano fuori non già soltanto degli innamorati, ma un marito ed una moglie inquadrati in un modello coniugale normativo.

Messa alle strette dalla prospettiva di dover sposare Leone, Bradamante ricorre al vecchio e fidato stratagemma di chiedere di essere data in sposa soltanto all'uomo che la batterà in duello[41]:

> «Il don ch'io bramo da l'Altezza vostra,
> è che non lasci mai marito darme,»
> disse la damigella «se non mostra
> che più di me sia valoroso in arme.
> Con qualunche mi vuol, prima o con giostra
> o con la spada in mano ho da provarme.
> Il primo che mi vinca, mi guadagni:
> chi vinto sia, con altra s'accompagni.» (XLIV, 70)

opzione che ovviamente Carlo Magno le accorda, stabilendo data e luogo dell'incontro. A complicare quello che si presenterebbe a questo punto come uno svolgimento troppo lineare per le abitudini del poema (Ruggiero vince il duello e sposa Bradamante) interviene un intricato caso di identità celate e obblighi d'amicizia, per cui a partecipare al torneo è sì Ruggiero, secondo quanto desiderato dalla donna, ma soltanto in nome di e travestito da Leone. Il principe greco, che l'aveva salvato di prigione, ne fa il suo campione e pretende

---

[41] Nell'*Innamorato* era Leodilla, novella Atalanta, a chiedere di poter sposare chi la supererà nella corsa, sperando che a vincere sarebbe stato l'amato Ordauro (I, xxi, 56).

dunque di ottenere la mano della fanciulla per interposta persona, come abbiamo visto fare a Gunther o a Manfredonio. Vincolato dalla parola data, Ruggiero non può fare altro che andare a combattere Bradamante per un altro uomo.

L'eroe deve dimostrare di saper lottare per l'oggetto del suo desiderio, a dispetto delle limitazioni esteriori, e intanto paga lo scotto per aver troppo rimandato, in precedenza, l'ottenimento di tale oggetto. Quanto a Bradamante, impossibilitata a riconoscere la reale identità del suo avversario, ella sconta il fatto di essere rimasta accecata a suo tempo da una falsa gelosia, incapace di distinguere la verità dalle menzogne, e il romanzesco travestimento di Ruggiero è una fine ritorsione per le sue deviazioni romanzesche e per il modo in cui ella stessa ha tenuta nascosta la propria identità agli altri. Il duello prematrimoniale serve a certificare senza possibilità di dubbio che chi si sottopone ad esso è una donna: tutti nell'arena la devono riconoscere per tale. Quando aveva cercato lo scontro con Ruggiero ad Arli la guerriera era mossa da propositi cruenti; adesso lo scopo del duello è l'amore, la formazione della coppia. Per questo deve essere incontrovertibile che il duello abbia un risultato veritiero, non falsato dall'utilizzo di armi magiche: bisogna avere la dimostrazione autentica che l'uomo sia più forte della donna e quindi in grado di gestire il *ménage* familiare. Il duello di Parigi costituisce la controprova, alla luce della ragione e non più della follia, di quello di Arli. Allora la sicura sconfitta avrebbe atteso l'avversario di Bradamante, a causa della lancia magica; ma la batosta era stata ironicamente evitata, posto che Ruggiero si era rifiutato di combattere contro l'amata per gentilezza e non perché temesse di essere sconfitto, ignorando le proprietà dell'arma. Adesso Bradamante scende in lizza senza lancia, a piedi, e l'esito del duello mostra chiaramente che il valore di Ruggiero è superiore al suo. L'eroe, che si limita a parare i colpi, resiste senza difficoltà per una giornata intera contro una Bradamante la quale si affanna in tutti i modi per ferirlo, credendolo Leone, e viene proclamato vincitore del torneo (XLV, 82). Una volta che il provvidenziale intervento di Melissa e la cortesia di Leone, che cede la conquista al rivale, fanno sciogliere tutti gli equivoci e cadere gli ultimi travestimenti, la commedia delle nozze può giungere al termine e i due sposi predestinati essere finalmente congiunti in matrimonio.[42] Come in una prova di iniziazione, i veli che ancora celavano e separavano la sposa dallo sposo vengono tolti l'uno dopo l'altro e i due giovani si ritrovano faccia a faccia, provvisti delle loro reali qualità, temprate dall'esperienza.

---

[42] Sulla questione della cortesia di Leone all'interno delle pratiche feudali vedi Marc Schachter, "«Egli d'innamorò del suo valore»: Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 *Orlando Furioso*", *MLN*, 115, 2000, pp. 64-79.

Nel corso delle sue traversie negli ultimi tre canti del *Furioso*, Ruggiero impara, a costo di molte sofferenze, a porsi un obiettivo e a raggiungerlo senza tirare in ballo opposizioni che non siano ostacoli esterni alla sua volontà: diventa in altre parole un uomo responsabile. Il raggiungimento della maturità emotiva è rappresentato dal trasformarsi in un "buon partito" a livello sociale e politico (XLVI, 72): egli ottiene la corona di Bulgaria e, grazie all'amicizia poi stretta con Leone, fa porre fine alla guerra tra i bulgari e i greci. Bradamante, che in tutto questo periodo è rosa dai dubbi, bloccata da un senso di impotenza di fronte ad un fato schiacciante e lacerata tra l'obbedienza dovuta ai genitori e quella per l'amato, impara ad attenersi al suo ruolo di donna tradizionale. Con il duello la lancia magica scompare e alla fine di esso dell'attività guerriera di Bradamante non si parla più. Insieme alle sue nozze si celebra anche il ripristino della separazione dei campi tra il maschile e il femminile, e il primo recupera una posizione di supremazia, in battaglia e a letto:

> Più degli altri valor mostra Ruggiero,
> che vince sempre, e giostra il dì e la notte;
> e così in danza, in lotta ed in ogni opra
> sempre con molto onor resta di sopra. (XLVI, 100)

Prima di procedere alla conclusione epica dell'intera opera, con il duello tra Ruggiero e Rodomonte che riprende quello tra Enea e Turno alla fine dell'*Eneide*, Ariosto si è concesso una divagazione (che divagazione non è poi tanto) né epica né romanzesca, bensì appartenente ad un genere da lui molto amato e frequentato: la commedia. L'impostazione teatrale dei canti XLIV-XLVI è palese nella distribuzione ai personaggi di parti tipiche: Bradamante e Ruggiero sono l'eroina e l'eroe dall'amore contrastato, Leone è il terzo incomodo, i genitori di Bradamante sono i vecchi avidi che si oppongono ai giovani idealisti, Marfisa la generosa aiutante che cerca di trovare una soluzione, Melissa scende quale *dea ex machina* a portare la riconciliazione dopo la peripezia. Non a caso l'episodio diventerà un soggetto ideale per la riscrittura teatrale.[43]

V. 1. 2. *Quêtes* e avventure della fenice Marfisa

Se la linea epico-dinastica del poema, di tipo eneadico, è portata avanti da Bradamante e Ruggiero, gli unici predestinati all'espletamento di un compito ordinato dall'alto, agli altri personaggi è concesso di abitare l'universo romanzesco senza dover rispondere che ai

mutevoli imperativi dell'avventura e di *quêtes* minori e puntuali, in aggiunta alla loro occasionale partecipazione alla guerra collettiva.[44] Escluso Orlando, il cui viaggio dalla follia alla ragione si ricopre di significati allegorici ed è intrinsecamente congiunto con le fibre dell'opera, interagendo a molteplici livelli con la sua struttura, la sua poetica, il suo posizionamento in un contesto culturale in cui la pazzia assurge a simbolo della condizione umana, ed escludendo anche Astolfo che è il suo satellite, Rinaldo e Rodomonte i quali più sono coinvolti nella guerra, ogni altro personaggio partecipa ad un filone delle avventure che sarebbe possibile estrapolare dal poema senz'altro particolare detrimento della sua articolazione complessiva che non un impoverimento della sua sfaccettata pluralità. Il filone delle vicende personali di Marfisa costituisce appunto un arricchimento della massa gravitazionale del *Furioso* pur non arrivando a toccarne profondamente il nucleo.

Non essendo depositaria di una missione da portare a termine, Marfisa partecipa alle avventure in maniera gratuita; non deve dimostrare nulla a nessuno, non ha un particolare obiettivo da ottenere al di fuori della gloria derivata dal superare imprese perigliose. Ella attraversa il poema come un vero cavaliere errante, che accoglie qualsiasi spunto gli si presenti di fronte per dimostrare le proprie abilità. Padrona di se stessa, non legata da giuramenti ad autorità superiori a lei, anche il suo temporaneo servizio in guerra sotto gli stendardi di Agramante avviene come libero aiuto portato da un ente sovrano ad un altro ente suo pari. L'assenza di legami familiari si riflette nell'assenza di vincoli di dipendenza da altre istituzioni, e soltanto quando saranno scoperti i primi, ovvero la sua parentela con Ruggiero, verranno forgiati i secondi per mezzo della sua sottomissione a Carlo Magno. E anche una volta che verrà stabilita rintracciata la sua origine familiare e le si troverà un posto nella genealogia carolingia, la guerriera non rientrerà sotto un disegno superiore: non le è chiesto di generare una dinastia, di fondare una città, di adempiere ad un qualsiasi scopo prefissato. Marfisa è autenticamente indipendente da qualsiasi coinvolgimento che non derivi da una sua libera scelta, come testimonia l'insegna della fenice sopra il suo elmo, creatura unica nel mondo:

> Marfisa se ne vien fuor de la porta,

---

[43] Cfr. la tragicommedia *Bradamante* di Robert Garnier, di cui parleremo nel capitolo VII.

[44] Sul *Furioso* come poema dinastico vedi Ezio Levi, "L'*Orlando Furioso* come epopea nuziale", *Archivium Romanicum* 17, 1933, pp. 459-96; Andrew Fichter, *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press 1982, in particolare il cap. 3, "The Dynastic Pair, Bradamante and Ruggiero", pp. 70-111; Peter V. Marinelli, *Ariosto and Boiardo: The Origins of the Orlando Furioso*, Columbia, University of

e sopra l'elmo una fenice porta;
    o sia per sua superbia, denotando
se stessa unica al mondo in esser forte,
o pur sua casta intenzion lodando
di viver sempremai senza consorte. (XXXVI, 17-18)

Quasi come benevola ricompensa per il suo distacco dal raggiungimento di un obiettivo definito, a Marfisa viene dato nel *Furioso* di vedere il compimento di due piccole *quêtes* lasciate interrotte dall'*Innamorato*. Senza ch'ella vi abbia dedicato particolari sforzi (che anzi se n'era pressoché dimenticata), Marfisa si vede offerti a portata di mano il recupero dell'armatura lasciata per strada nel poema precedente e la cattura di Brunello. Se altri personaggi assistono all'interruzione delle loro *quêtes*, faticosamente inseguite, a causa dell'intervento di forze esterne o del sopraggiungere di nuove intenzioni in se stessi, Marfisa viene ironicamente ripagata per qualcosa che non fa nulla per portare a termine. Le sue vecchie *quêtes*, nel passaggio da un poema all'altro, le sono uscite di mente, eppure ella si ritrova per caso nel posto giusto e nel momento giusto per soddisfarle. Appena entrata in scena, Marfisa segue Astolfo e Sansonetto al torneo di Norandino, che ha messo in palio l'armatura di cui un tempo si era svestita per rincorrere meglio Brunello. Prima ancora di chiedere come e perché è arrivata fino a Damasco, Marfisa allunga il braccio e se la riprende, trascinando nella foga gli altri oggetti esposti:

Se più tenere un modo o un altro debbe
per racquistarle, ella pensar non puote:
ma se gli accosta a un tratto, e la man stende,
e senz'altro rispetto se le prende;
    e per la fretta ch'ella n'ebbe, avenne
ch'altre ne prese, altre mandonne in terra. (XVIII, 110-111)

Attaccata dalla guardia di Norandino, Marfisa sbaraglia tutti finché non le viene lasciato modo di spiegare che le armi le appartenevano; quindi, dopo uno scambio di cortesie con Grifone, a cui erano state date in premio, le sono restituite. La sua azione si presenta come

---

Missouri Press 1987, in particolare il cap. 5, "The Vergilian Expansion. Trojan Aeneas, Trojan Ruggiero", pp. 125-147.

una versione alternativa dell'inseguimento dell'armatura di Cloreo da parte di Camilla, con un finale che si apre alla conciliazione invece che alla morte.[45]

Più avanti, arrivata all'accampamento saraceno, ella scorge Brunello tra la folla che assiste al duello tra Rodomonte e Mandricardo, lo solleva con la punta della lancia e lo trasporta davanti ad Agramante, giurando che l'avrebbe impiccato entro tre giorni se non si fosse fatto avanti qualcuno per difenderlo. Ella si comporta come una giurisdizione indipendente che notifica le sue decisioni ad un altro tribunale, stabilendo autonomamente di prendere in consegna Brunello e informandone il re non per ottenerne un'autorizzazione, ma soltanto per rendere pubblico il suo decreto (XXVII, 91-93). Tuttavia, lasciati passare non tre ma ben dieci giorni, Marfisa riporta il ladro illeso da Agramante che preferisce a quel punto impiccarlo per compiacerla.

La risoluzione delle *quêtes* dimenticate prende dunque la forma di ventura casuale per Marfisa; invece le pallide *quêtes* ch'ella afferma ancora di voler compiere sono frustrate, secondo la regola. La sua speranza potersi scontrare contro i paladini (XXVI, 87) non trova mai applicazione pratica. Come le spedizioni di Bradamante contro Atlante, anche questo desiderio di Marfisa si rivelerà fallimentare: la guerriera non incrocerà mai le lance contro i paladini principali, ma solo contro la massa informe dei guerrieri cristiani a Parigi e l'eguale massa informe dei pagani ad Arli. I suoi duelli in singolar tenzone saranno solo quelli contro i nove prodi di Alessandretta, Guidone, Pinabello, Zerbino, Mandricardo e Bradamante; e di questi quelli contro Guidone, Mandricardo e Bradamante sono interrotti, segno della parità tra i contendenti. Rispetto all'*Innamorato*, in ogni caso, Marfisa smette di essere un generale che conduce la sua guerra contro tutto e tutti, non essendo più, peraltro, concentrata in un impegno bellico fisso quale l'assedio di Albraca.

Alla diminuzione del rilievo militare di Marfisa corrisponde l'abbassamento della comicità da lei generata. Anche se continua in alcune situazioni a comportarsi in maniera esagerata, si tratta di un'esagerazione attenuata, che suscita il sorriso piuttosto che la risata. I suoi sproloqui verbali lasciano il posto ad un eloquio sì orgoglioso, ma spogliato di *outrecuidance*. Della Marfisa boiardesca restano tutti i tratti positivi deprivati di quella dismisura che

---

[45] Secondo Thomas P. Roche, "Ariosto's Marfisa: Or, Camilla Domesticated", *MLN* 103.1, gennaio 1988, pp. 113-133, il recupero dell'armatura metterebbe in scena Marfisa nel punto in cui Camilla si arresta: mentre la minacciosa eroina virgiliana incontra la morte, Marfisa riesce col ragionamento a farsi restituire la sua armatura e prosegue verso nuove avventure, dimostrando la possibilità nell'epica cavalleresca di lasciare in vita una donna guerriera, al contrario di quanto accadeva all'epoca di Virgilio.

costituiva la sua nota caratteristica. Nel *Furioso* è possibile vederla in atteggiamenti insoliti per il lettore dell'*Innamorato*, che testimoniano come il suo carattere sia diventato più blando e meno irriducibile: ella accetta di mostrarsi in abiti femminili ai compagni (XXVI, 69), anche se poi il poeta ricorda che si tratta di un caso assolutamente eccezionale ("Senza osbergo io non trovo che mai diece / volte fosse veduta alla sua vita", XXVII, 88), e si adopera per mettere pace tra Ruggiero, Mandricardo e Rodomonte in modo che tutti possano portare soccorso ad Agramante (XXVI, 110-113). Se a livello di organizzazione narrativa la Marfisa ariostesca attraversa il poema come un cavaliere errante, a livello del personaggio tale disposizione è penetrata dentro di lei rendendola strenuamente ligia alle leggi di cavalleria e devota alla sua missione cavalleresca, sino allo sfociare, all'occorrenza, nel comico. Ella non permette che sia fatta opposizione alle sue parole e alle sue decisioni, rimbeccando o punendo coloro che osano contrariarla. Una volta intrapresa un'azione, non ha rimpianti o ripensamenti a proposito. Fattasi scorta di Gabrina, non sopporta di sentir mettere in dubbio la bontà di una persona a cui ha accordato il suo favore, e di conseguenza riduce al silenzio Pinabello e Zerbino che criticano la sua compagna. Che Gabrina sia effettivamente una vecchia laida non ha alcun interesse per lei: la sua parola è data una volta per tutte e guai a chi la contesta.

Il senso della giustizia, unito alla testarda sicurezza delle proprie posizioni, rende Marfisa particolarmente atta a rivestire il ruolo di giudice in dispute di varia natura. Il compito di arbitro nel duello tra Rodomonte e Mandricardo, che ella stessa si attribuisce, è emblematico della sua predisposizione a dare e a far rispettare la legge ("in campo venut'era / l'araldo a far divieto e metter leggi", XXVII, 52). Durante gli ultimi canti del poema, a fronte della sensazione d'impotenza di Bradamante e Ruggiero a risolvere la questione di Leone, Marfisa si fa garante delle loro promesse matrimoniali, mostrandosi pronta a difendere personalmente il diritto del fratello assente contro quello del rivale, e anche se il suo intervento si rivela superfluo rispetto a quello di Melissa, ella porta il suo contributo alla felice conclusione della vicenda. Ma è soprattutto nei casi di conflitti tra i sessi che Marfisa si rivela giudice privilegiata, come vedremo nel paragrafo successivo.

La *droiture* cavalleresca di Marfisa si esprime in una sorta di linearità romanzesca delle sue vicende contrapposta in modo chiasmico alla tortuosità epica di Bradamante. L'interconnessione tra le due guerriere raggiunge livelli sconosciuti alle opere anteriori. L'ingresso in scena di Marfisa, sebbene non collegato direttamente ad un episodio di Bradamante, è di estrema importanza per la successiva costruzione testuale di quest'ultima. Se è vero che Bradamante era già stata chiamata "guerriero" tre volte prima dell'introduzione

di Marfisa, da parte di personaggi che l'avevano scambiata per uomo (I, 67; I, 68; II, 36), è solo dopo di ciò che ella viene definita "guerriera", per la prima volta da Ruggiero, quindi dal narratore[46]. Il lato guerriero di Marfisa si riflette su Bradamante quando questa, dopo la reclusione nel palazzo degli incanti, ritorna ironicamente in azione con la lancia magica. L'accostamento tra le due guerriere nella seconda metà del poema produce prima una "marfisizzazione" di Bradamante e poi una "bradamantizzazione" di Marfisa, di modo che le loro forze siano quasi sempre bilanciate. La prima trasformazione è evidente nel rinnovato spirito cavalleresco e guerresco di Bradamante, indirizzato stavolta alla reale riparazione dei torti (come con Rodomonte), nonché nella sua immissione in situazioni di conflitti giudiziari di cui prima era stata protagonista Marfisa. La Bradamante post-Marfisa è ammessa al giudizio di episodi della *querelle des femmes*, partecipando ai due casi della rocca di Tristano e di Marganorre. Il secondo procedimento vede l'addomesticamento di Marfisa, se non attraverso il matrimonio, attraverso la sperimentazione della sconfitta militare, la conversione e la subordinazione a Ruggiero. L'inginocchiamento finale davanti a Carlo Magno è in effetti preceduto da una serie di graduali abbassamenti che Marfisa si trova ad affrontare nel *Furioso*: prima il duello interrotto con Guidone, il primo che riuscisse a tenerle testa per tanto tempo; quindi la vestizione da donna e la caduta del suo cavallo nel duello contro Mandricardo (XXVI, 124-125); infine le cadute a cui è sottoposta dalla lancia magica di Bradamante.

L'invenzione di una coppia di guerriere, come abbiamo visto, non è da attribuire ad Ariosto né a Boiardo; Braidamonte già appariva accostata a dama Roenza nel *Rubione*, testo che dal canto suo apportava un'evoluzione alla bipolarità tra una donna guerriera positiva e una negativa nell'*Aquilon de Bavière* dal momento che non utilizzava i personaggi separatamente bensì insieme. Pulci faceva entrare in scena le sue guerriere in successione, lasciando che ogni personaggio si esaurisse prima di presentare il suo ricambio, e anche se Luciana e Chiariella assistono all'arrivo di Antea in Persia, tra le tre non si crea nessuna vera interrelazione. Nell'*Innamorato* Marfisa e Bradamante non si incontrano mai e il testo stabilisce rapporti solo impliciti tra di loro. In nessuna delle opere precedenti l'eventuale incontro produce uno scontro come quello descritto dal *Furioso*, che introduce la grande novità di un duello tra due

[46] Bradamante è chiamata "guerriera" nei canti XXII, 88; XXXV, 41, 49 e 72; XXXVI, 43 e 82; XXXVII, 28; Marfisa ai canti XVIII, 108; XIX, 101; XXVII, 52; XXXVI, 82; XXXVII, 28. Insieme sono definite "guerriere" nel canto di Marganorre (XXXVII, ottave 32, 37, 86, 92, 107, 115, 119) e in XXXIX, 15. Al sostantivo sono accompagnati spesso gli aggettivi "magnanima", "inclita", "animosa". L'uso del termine "guerriera" va

guerriere. Le donne erano state fatte combattere insieme, in gruppi più o meno amazzonici, ma non l'una contro l'altra.[47] Difatti, tale innovazione viene a segnare, nel poema ariostesco, un momento di crisi e si pone appunto quale indicatore di un sovvertimento nella stabilità del conoscibile, sia da parte dei personaggi che da parte dei lettori/ascoltatori.

Come abbiamo detto, chiusa a Montalbano Bradamante sviluppa una grande gelosia per Marfisa perché un informatore male informato, un cavaliere guascone, le ha riferito che questa e Ruggiero stanno per sposarsi; in realtà il cavaliere giace ferito, dopo aver ucciso Mandricardo, e la guerriera, che ha per lui una sincera amicizia (con cui si anticipa la scoperta della loro parentela), va sovente a trovarlo e si intrattiene con lui nella sua tenda, dando origine alla diceria. Una falsa notizia getta quindi Bradamante sull'orlo della pazzia così come, all'inverso, la vera notizia del matrimonio di Angelica e Medoro conduce Orlando a perdere davvero il senno.[48] C'è molto di ironico, se non di sarcastico, nella descrizione ariostesca di questa gelosia che porta l'eroina lontana dalla sua missione dinastica, a cominciare dalla scena in cui ella cerca di trafiggersi con la spada senza accorgersi di indossare l'armatura (XXXII, 44). Le supposizioni di Bradamante sono assurde perché applicate nel momento sbagliato alla persona sbagliata: quando avrebbe dovuto essere davvero gelosa, ovvero allorché il fidanzato se la spassava con Alcina e con Angelica, il pericolo era beatamente ignorato; ella invece rivolge i suoi strali contro Marfisa, la quale non solo è votata alla verginità perpetua, ma per la quale un eventuale amore con Ruggiero risulterebbe incestuoso. Come scrive Danielle Boillet, "Bradamante, être double, prête foi à une histoire d'amour qui serait la version païenne de sa propre histoire inachevée, est jalouse de son double, d'une guerrière qui restera en fait fidèle à sa typologie et se convertira au christianisme, mais non pas au mariage"[49]. Marfisa è venuta a sovrapporsi al raggiungimento del suo obiettivo epico, e per giunta sembra anche volersi opporre al compimento di quello anti-epico: quando Bradamante arriva ad Arli per combattere contro Ruggiero e ucciderlo o

---

sicuramente posto in connessione con il nuovo spirito epico del *Furioso* rispetto ai precedenti poemi cavallereschi: è da notare che esso non compare mai né nel *Morgante* né nell'*Innamorato*.

[47] L'unico antecedente mi sembra essere il combattimento tra l'Amazzone sposa di Teseo (Antiope o Ippolita che venga chiamata) e una delle Amazzoni giunte ad Atene per vendicarsi del suo tradimento; la prima resta uccisa. Lo spunto verrà poi ripreso da Spenser con l'uccisione di Radigund da parte di Britomart. Nella *Reina d'Oriente* l'eroina eponima assedia la Donna della Spina, ma le due non combattono faccia a faccia.

[48] Sull'atto della lettura come agente scatenante della pazzia di Orlando, antecedente e contraria a quella di Don Chisciotte (il protagonista cervantino legge opere di finzione, l'eroe ariostesco un fatto reale) e su come al contrario sia una storia falsa a provocare lo scatto di follia di Bradamante, vedi A. R. Ascoli, *op. cit*., pp. 328-330.

[49] D. Boillett, *art. cit*., p. 88.

essere uccisa da lui, la guerriera saracena precede il fratello e scende in lizza "per averne il pregio" (XXXVI, 16).

Le due guerriere si incontrano per la prima volta. La fenice indossata da Marfisa sull'elmo a denotare "se stessa unica al mondo in esser forte" acquista immediatamente un significato ironico: ella non è l'unica guerriera del mondo, ha di fronte la sua copia perfetta. L'inedito scontro di una guerriera con un'altra è il momento in cui convergono le false credenze di Bradamante sugli altri, le scorrette certezze di Marfisa su di sé e l'ignoranza del lettore/ascoltatore sui temi letterari. Al termine del duello, Bradamante capirà che la sua gelosia era infondata, Marfisa scoprirà di non essere "unica" – non è la più forte, non è indipendente dai legami familiari bensì è la gemella di Ruggiero – e il lettore, oltre a venire a sapere della parentela tra fratello e sorella nel momento in cui lo scoprono i personaggi, scopre anche che esiste la possibilità letteraria di raccontare un combattimento tra due donne. L'illusione viene sostituita dalla realtà, la falsità dalla verità, la crisi romanzesca di Bradamante ha fine e, grazie all'intervento di Atlante, si ritorna al tracciato epico. Essendo il duello uno strumento di conoscenza, Ariosto non può fare a meno di descriverlo con quella modalità ironica che sappiamo essere per lui il procedimento epistemologico per eccellenza. L'invincibile Marfisa sperimenta la sconfitta, finendo quattro volte "sozzopra" a mordere la polvere; ma invece che essere addebitato a suo demerito, la quadrupla caduta è imputata alla lancia magica, il cui impiego mette in discussione l'esito della prima parte del duello:

> Ben che possente Bradamante fosse,
> non però sì a Marfisa era di sopra,
> che l'avesse ogni colpo riversata;
> ma tal virtù ne l'asta era incantata. (XXXVI, 23)

Nella seconda parte, gettate via le lance e subito dopo anche le spade, "il cui bisogno era interrotto" (XXXVI, 49), Bradamante e Marfisa si affrontano in una comica lotta corpo a corpo ("la battaglia fanno / a pugni e a calci, poi ch'altro non hanno", XXXVI, 50). Il sovvertimento nell'ordine narrativo provocato dall'offuscamento mentale di Bradamante e dalla testardaggine di Marfisa, che aveva, ignara, interrotto il colloquio che l'altra stava finalmente avendo con Ruggiero, si traduce in un combattimento dove non si rispetta alcuna norma né regola cavalleresca, dalle armi utilizzate agli insulti che le due si rivolgono, in barba alla cortesia dimostrata da entrambe fino a qualche momento prima; e di fronte al ciclone

tematico e cognitivo imposto all'azione, anche il linguaggio, per adattarsi alla rottura dell'armonia, smette di essere limpidamente ariostesco e si rifà invece alla dissonanza fonetica dell'*Inferno* dantesco:

> Sdegnosa più che vipera, si spicca,
> così dicendo, e va contra Marfisa;
> ed allo scudo l'asta sì le appicca,
> che la fa a dietro riversare in guisa,
> che quasi mezzo l'elmo in terra ficca;
> né si può dir che sia colta improvisa:
> anzi fa incontra ciò che far si puote;
> e pure in terra del capo percuote. (XXXVI, 46)[50]

L'apparizione della voce di Atlante fa cessare per magia le confusioni romanzesche. Da fenice che "sempre unic*a* al mondo si ritrova" (XXVI, 3), Marfisa si riscopre dotata di un prestigioso albero genealogico, di un fratello e di una futura cognata con cui, dopo la precedente incomprensione, stringe "grande amistanza" (XXXVIII, 7). Se un padre adottivo, il negromante che le parla dalla tomba, è venuto a mancare, ella non esita a porsi sotto l'autorità di un nuovo padre adottivo, Carlo Magno, essendo immediatamente accolta nella grande famiglia della corte carolingia[51]. D'altro canto, la sua vicinanza alle famiglie di Mongrana e Chiaramonte era stata preannunciata dalla sua partecipazione all'attacco contro i Maganzesi per salvare Viviano e Malagigi, durante il quale erano state gettate le basi per il suo legame con Ruggiero ("sol mira ella Ruggier, sol con lui parla: / altri non prezza, altri non par che vaglia", XXVI, 29), nonché dalla sua costante *camaraderie* con i paladini. Senza averla cercata, così come non aveva cercato la sua armatura né Brunello, Marfisa si vede ricompensata, nell'approssimarsi della chiusa epica, con il compimento di una delle *quêtes* più importanti per un eroe: la ricerca delle proprie origini, della propria identità. Al cospetto di Carlo Magno, Marfisa, che mai prima si era voltata indietro a riconsiderare un qualche avvenimento, si immerge coraggiosamente nel proprio passato e ritrova le motivazioni che l'avevano spinta a diventare una donna guerriera e a fare della verginità una scelta di vita. Ridotta in schiavitù all'età di sette anni da alcuni predoni arabi, i quali l'avevano rapita al suo

---

[50] "Appicca", "ficca" e "dispicca" sono le rime che descrivono il combattimento tra Rinaldo e la Gelosia in XLII, 50; d'altronde, se quest'ultima è una "furia infernal", "furia infernal" (XXXVI, 54) è anche Marfisa che attacca Ruggiero, il quale provava a riappacificare le due contendenti. Inutile sottolineare come la Gelosia che assale il signore di Montalbano sia la stessa che semina zizzania tra Bradamante, Ruggiero e Marfisa.

tutore Atlante, Marfisa aveva dovuto difendersi da uno stupro e la pratica della forza, che l'aveva aiutata in quella circostanza, era stata poi utile per imporre un suo dominio personale:

> «E mi vendero in Persia per ischiava
> a un re che poi cresciuta io posi a morte;
> che mia virginità tor mi cercava.
> Uccisi lui con tutta la sua corte;
> tutta cacciai la sua progenie prava,
> e presi il regno; e tal fu la mia sorte,
> che diciotto anni d'uno o di due mesi
> io non passai, che sette regni presi.» (XXXVIII, 15)

Tornata in possesso del suo passato, Marfisa accetta nel suo piccolo la nuova impostazione epico-cavalleresca della sua vita e diventa una guerriera cristiana che partecipa alla guerra collettiva dalla parte della comunità di riferimento del poema. Se la verginità significa per lei la sterilità dal punto di vista dinastico, ciò non le impedisce di collaborare al raggiungimento del matrimonio di Ruggiero e Bradamante. La Camilla che usciva dall'*Eneide* per aver inseguito l'elmo di Cloreo conclude la sua presenza nel *Furioso* assistendo, sotto le vesti di Marfisa, al duello tra Ruggiero-Enea e Rodomonte-Turno; non più come alleata del secondo ma come sorella del primo e zia dei futuri Estensi.

V. 1. 3. Bradamante e Marfisa alla fiera del *gender*

Il ripristino finale di una corretta attribuzione dei ruoli maschile e femminile nella nuova famiglia formata da Bradamante e Ruggiero, cui accennavamo in precedenza, si rende ovviamente necessario perché, in precedenza, tali ruoli erano stati sovvertiti. La sovversione generica era stata già insinuata nella presentazione che Boiardo dà della coppia e viene sviscerata approfonditamente da Ariosto fino alle sue più evidenti conseguenze. Pur senza anteporre l'eroina all'eroe, l'*Innamorato* aveva proposto un'inversione di marcia rispetto alla norma quando aveva fatto di Rugiero il saraceno bisognoso di conversione e di Bradamante la cristiana, al contrario di quanto avveniva nel suo pre-testo, la storia d'amore tra Galiziella e Riccieri. Alla tradizionale associazione tra il sistema di significanti uomo-cristiano-amato/amante e quello donna-saracena-amante/amata, che informava gran parte della

---

[51] E in seguito anche nella corte estense reale. Con i nomi di Marfisa e Bradamante furono battezzate le due figlie illegittime di Francesco d'Este, figlio di Alfonso, nate rispettivamente nel 1554 e nel 1559.

letteratura medievale e anche lo svolgimento dell'*Aspramonte*, Boiardo oppone un sistema in cui la relazione tra il sesso e la religione è stata ribaltata, per cui ad una donna cristiana viene fatto corrispondere, nel sorgere del sentimento amoroso, un uomo saraceno. Nella storia letteraria delle donne guerriere, se non delle figure femminili *tout court*, questo dato rappresenta un'innovazione di grande portata, dal momento che si tratta, in maniera quasi inedita, di far rientrare l'uomo nella struttura sociale della donna invece che il contrario[52]. Laddove per secoli la guerriera aveva rappresentato l'Altro da eliminare o da assimilare, adesso ella fa parte della collettività a cui appartiene il poeta, mentre l'uomo con cui ella entra in contatto è inserito nel gruppo estraneo. Tuttavia, essendo la contrapposizione tra cristiani e saraceni di relativa importanza nell'*Innamorato*, e a causa inoltre dell'interruzione del poema, la questione del ribaltamento tra i due poli nella vita della coppia appare sviluppata soltanto in modo parziale. Il ritardo nella conversione serve a tenere alta la *suspence* che circonda Rugiero e la riscoperta delle sue vere origini (che conosce, ma che deve ancora imparare a seguire in maniera coerente, rifacendosi cristiano come era suo padre) si pone come una prova d'iniziazione nella sua carriera d'eroe. Quanto ai due innamorati, lo scorcio finale del terzo libro li mostra in una situazione di sostanziale parità: dopo essere sopravvissuti al duello con Daniforte e compagni, essi si mettono l'uno sulle tracce dell'altro e si impegnano in una ricerca reciproca.

Questa situazione d'equilibrio viene sbilanciata nel *Furioso* a causa dell'indagine sui meccanismi del *gender*. L'inversione al modello tradizionale di guerriera saracena e cavaliere cristiano apportata dal Boiardo viene reimpiegata dall'Ariosto perché non si limiti ad una novità formale, ma abbia influenza sull'organizzazione complessiva dell'opera. Inserita la donna nel polo cristiano, ad essa viene anche attribuita una funzione attiva e propositiva all'interno della coppia, mentre all'uomo saraceno viene lasciato un ruolo passivo e ricettivo. Alla costante Bradamante, che porta avanti la ricerca, è contrapposto l'incerto Ruggiero, il quale tende a sfuggire ai tentativi di trovarlo ed è amato più che amante: in pratica, la dinamica tradizionale dei rapporti di coppia viene ribaltata in modo che la donna occupi il polo maschile e l'uomo quello femminile.[53] I monologhi di Bradamante vedono l'attribuzione ad una donna di locuzioni e stilemi che in Petrarca erano in bocca ad un io maschile, di modo che Bradamante diventa l'amante petrarchesco e Ruggiero la sua amata crudele. Se il

---

[52] L'unico antecedente, sebbene di scarso rilievo, mi sembra esse quello di Aye d'Avignon sposata ad un pagano convertito nel *Tristan de Nanteuil*.

[53] Sulla sovversione dei poli sessuali nel *Furioso* vedi Maggie Günsberg, "Donna Liberata? The Portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic", *Italianist* 7, 1987, pp. 7-35.

momento più evidente della femminilizzazione di Ruggiero è il suo soggiorno presso Alcina, durante il quale tutto, dai gesti ai vestiti, dall'acconciatura ai monili, lo rende effeminato (cfr. VII, 53-55), Bradamante è protagonista in maniera quasi ininterrotta di episodi al cui centro ritroviamo la destabilizzazione delle norme generiche. In questo non agisce da sola, ma le viene spesso affiancato, per analogia o contrasto, l'operato di Marfisa.

In primo luogo, l'aspetto delle due guerriere genera incertezza negli spettatori, che in un numero rilevante di casi sono convinti della loro virilità; in secondo luogo, esse visitano alcuni luoghi dove si pratica l'inversione del *gender* e/o si viene premiati o puniti in base all'apparenza e all'appartenenza sessuale. All'interno del grande processo sul *gender*, Bradamante e Marfisa partecipano sia in qualità di giudici che di testimoni, sia di pubblico che di imputate, essendo i segni mobili che incarnano e che trasmettono la destabilizzazione.

Nel corso delle loro avventure, come dicevamo, le guerriere vengono sovente scambiate per uomini da coloro che incontrano, con la differenza che, mentre Marfisa non ha interesse ad alimentare il dubbio, Bradamante mantiene intenzionalmente la confusione sulla sua identità. Ciò è da mettere senza dubbio in relazione con i due fattori che abbiamo sopra esaminato e che sono interconnessi tra loro: da un lato con la tortuosità del percorso di Bradamante tra epica e romanzo contrapposta alla relativa linearità della vicenda dell'altra guerriera, e dall'altro con la partecipazione della Chiaramontese alla questione della sovversione generica all'interno della coppia, da cui Marfisa non viene toccata non avendo che se stessa quale controparte maschile. Bradamante persegue la ricerca di Ruggiero in incognito, attraversando un mondo che potrebbe nuocerle impedendole di portare a termine la sua missione; Marfisa, che non ha nulla da temere e si ritiene completa in se stessa, passando di avventura in avventura senza un fine preciso va per la sua strada a viso aperto. L'origine di questa differenza di atteggiamento è da ricercarsi nello stesso *Innamorato*, in cui si ritrovavano le premesse per un comportamento ambivalente di Bradamante e per uno diretto da parte di Marfisa.

A seguito della combinazione tra le due istanze del genere letterario e del genere sessuale, dunque, che le impongono di inseguire una missione epica privata in un universo di deviazioni romanzesche, Bradamante funziona come una donna travestita che deve portare soccorso al suo uomo, anche se sia il travestimento sia il soccorso sono più volte interrotti o abbandonati. In effetti, se per adempiere alla sua ricerca preferisce passare per uomo, nello svolgimento del suo servizio vassallatico per Carlo Magno Bradamante agisce allo scoperto;

nella difesa di Marsiglia e nello scontro di Arli, ovvero quando partecipa alla guerra collettiva, ella si fa riconoscere per donna senza problemi. I suoi parenti, alcuni dei suoi nemici[54] e Carlo Magno sono naturalmente al corrente della sua identità e della sua occupazione cavalleresca (cfr. la tranquilla ammissione di Ricciardetto: "Forse una mia sorella fia stata, / che veste l'arme e porta al lato il brando…", XXV, 22). In altre parole, Bradamante è una donna guerriera indipendentemente dal travestimento: questo dipende dalla missione, non la sua attività guerriera da esso. Eppure permane una lieve incertezza su quando, come e per quale esatto motivo sia nata la sua inclinazione per le armi, non aggiungendo il *Furioso* altre reali motivazioni oltre a quella già fornita dall'*Innamorato* a proposito dell'adesione di Bradamante al mestiere di famiglia[55]. Nella sua presentazione a Fiordispina, così come raccontata da Ricciardetto, Bradamante si definisce nei termini di una donna guerriera classica che va alla ricerca della gloria:

> Con modo accorto ella il parlar ridusse,
> che venne a dir come donzella fusse;
> che gloria, qual già Ippolita e Camilla,
> cerca ne l'arme; e in Africa era nata
> in lito al mar ne la città d'Arzilla,
> a scudo e a lancia da fanciulla usata. (XXV, 31-32)

Tuttavia, nello stesso modo in cui finge una falsa nascita africana, Bradamante potrebbe mentire sul fatto che il principale obiettivo della sua militanza è l'acquisto di gloria; sicuramente, dopo l'incontro con Merlino (cronologicamente posteriore a quello con Fiordispina anche se precedente nel testo), l'unica gloria ricercata dalla donna è quella derivante dal suo farsi progenitrice degli Estensi.[56] La presentazione di Marfisa è da questo punto di vista molto più univoca; i suoi obiettivi di gloria cavalleresca non passano attraverso il doppio filtro delle parole di Bradamante riferite da Ricciardetto, ma sono riportati direttamente dal narratore e dati per certi:

---

[54] Ad Arli Ferraù, che la vede con la visiera alzata, la riconosce correttamente per Bradamante (XXXIV, 75-79 e XXXV, 12-14).

[55] L'unico legame di Bradamante ricordato prima di quello con Ruggiero è in effetti quello con i suoi genitori e con Rinaldo, di cui è "degna sorella": "La gran possanza e il molto ardir di quella / non meno a Carlo e a tutta Francia piacque / (che più d'un paragon ne vide saldo), / che 'l lodato valor del buon Rinaldo" (II, 31). Dall'inizio alla fine delle sue vicende il personaggio è inquadrato all'interno di un ordinamento familiare, in consonanza con il suo destino di fondatrice di una dinastia.

[56] Infatti quando, nella terza fase delle sue avventure, Bradamante rinnegherà la ricerca di Ruggiero, rispunterà la gloria quale motivazione romanzesca alle sue azioni: "La magnanima donna, a cui fu grata / sempre ogni

La vergine Marfisa si nomava,
di tal valor, che con la spada in mano
fece più volte al gran signor di Brava
sudar la fronte e a quel di Montalbano;
e ’l dì e la notte armata sempre andava
di qua di là cercando in monte e in piano
con cavallieri erranti riscontrarsi,
ed immortale e gloriosa farsi. (XVIII, 99)

Laddove Marfisa agisce soltanto in quanto guerriera, nel poema ariostesco manca una rappresentazione di Bradamante anteriore al suo innamoramento per Ruggiero. La sua storia comincia soltanto con l’amore per il cavaliere, mentre la sua preistoria di essere autonomo non esiste perché non è scritta, o se lo è, lo è solo in un poema anteriore che i lettori del *Furioso* conoscono ma che si evita di ricordare esplicitamente. Dal momento in cui iniziano le vicende, ella si ritrova sempre in bilico tra la guerra e l’amore, il maschile e il femminile, l’epico e il romanzesco, sottoposta ad un trattamento di differenziazione binaria in cui si intravedono le possibilità di una sintesi ambiguamente data ed elusa. Così come il poema, Bradamante racchiude in sé una *concordia discors* che rischia di tramutarsi in *discordia concors*: piuttosto che guardare a lei come simbolo di unità, gli altri personaggi cercano di ridurla a categorie chiaramente distinte, poiché il contesto sociale richiede che essa appartenga ad uno solo dei poli che ella travalica. Il passaggio di Bradamante diventa occasione, per quanti la vedono, di mettere in pratica un procedimento cognitivo che interpreti la realtà mista oggetto del loro sguardo e la scinda in definizioni precise.

Agli occhi di Sacripante, di Pinabello, di Atlante, della donna che chiede soccorso per Ricciardetto, dei tre re nordici, di Fiordiligi, di Serpentino e di Grandonio Bradamante appare come un cavaliere di sesso maschile al pari degli altri, dal momento che il suo aspetto, con elmo e armatura, non può essere distinto di primo acchito da quello di un guerriero maschile. Il suo ingresso in scena, osservato dal punto di vista di Sacripante, è emblematico di questa scorretta interpretazione basata sui dati visibili:

Ecco pel bosco un cavallier venire,
il cui sembiante è d’uom gagliardo e fiero:

---

impresa che può farla degna / d’esser con laude e gloria nominata, / subito al ponte di venir disegna…” (XXXV, 38).

candido come nieve è il suo vestire,
un bianco pennoncello ha per cimiero. (I, 60)

Se non in un paio di occasioni, Bradamante non si preoccupa di correggere l'impressione sbagliata ma lascia che siano fonti d'informazione esterne – messaggeri, donzelle, avversari già incontrati – ad indicare il suo vero sesso a coloro che erano stati tratti in errore dalla sua apparenza armata. L'aspetto di Marfisa in armi non è differente dal suo, ovvero porta anch'esso gli astanti a considerarla un uomo; ma in questo caso è il narratore stesso a mettere subito il lettore (e lo spettatore) sul giusto avviso:

Scontraro in una croce di due strade
persona ch'al vestire e a' movimenti
avea sembianza d'uomo, e femin' era,
ne le battaglie a maraviglia fiera. (XVIII, 98)

Infatti, mentre Marfisa è immediatamente riconosciuta da Astolfo, che è la prima persona ad incontrarla, rendendo inutile il duello cavalleresco che pure si prospettava fra i due, Bradamante viene attaccata da Sacripante, come sappiamo, in diretta conseguenza del mancato riconoscimento della sua identità femminile.

Il fatto che Marfisa sia riconoscibile e si faccia volontariamente riconoscere introduce una frattura tra il suo comportamento e quello di Bradamante, dal momento che la reazione altrui è differente nelle due situazioni. Marfisa non ha remore nel presentarsi francamente con il suo nome, essendo esso una garanzia di valore universalmente nota: "«Io son» disse «Marfisa:» e fu assai questo; / che si sapea per tutto 'l mondo il resto" (XX, 4)[57]. Il suo nome, suscitando il terrore degli avversari (si veda in particolare l'improvviso sgomento di Norandino alla scoperta di stare provocando la sua collera e di attirarsi per questo una sicura morte, XVIII, 125-126), costituisce una protezione attorno a lei, essendo connesso per antonomasia ad una guerriera fortissima, invincibile, dedita alla perpetua virginità. Gli avversari che pure non erano al corrente della sua identità, alla scoperta di aver combattuto contro una donna, prendono coscienza con ammirazione del suo valore, come accade per esempio in maniera reciproca al termine del duello con Guidon Selvaggio:

Si maraviglia la donzella, come

in arme tanto un giovinetto vaglia;
si maraviglia l'altro, ch'alle chiome
s'avede con chi avea fatto battaglia. (XIX, 108)

L'unico a provare vergogna quando viene a sapere di essere stato battuto da Marfisa è Zerbino, uno di quei personaggi che muoiono perché, troppo fissi sulle loro posizioni, non sanno adattarsi alla mutabilità del reale.[58] Ma questa vergogna è sperimentata invece in maniera pressoché costante dagli avversari di Bradamante alla notizia di essere stati sconfitti da una donna. Ciò avviene sia nel caso di Sacripante ("e finalmente / si trovò da una femina abbattuto, / che pensandovi più, più dolor sente", I, 71) sia in quello dei tre re nordici, i quali decidono addirittura di smettere le armature per un anno "per purgar sì grave error" (XXXIII, 75). Aver subito una sconfitta da parte di una donna (o meglio, non già da lei, bensì dalla sua lancia magica) viene loro rinfacciato a mo' di accusa perché riconsiderino la loro presunzione di poter lottare alla pari con Orlando e Rinaldo (XXXIII, 71-73). Insomma, invece di continuare lungo la strada tracciata dall'*Innamorato*, che non prevedeva la vergogna degli uomini di fronte a delle combattenti femminili, il *Furioso* fa un passo indietro, tornando alla vecchia considerazione secondo cui lo scontrarsi contro donne armate è disonorevole (come vedevamo nell'*Aquilon de Bavière*) e l'eventuale prodezza muliebre serve ad ispirare gesta ancora più grandi negli uomini che ritengono di non potersi dimostrare inferiori ad essa. Tale atteggiamento, che definiremmo genericamente *cavalleresco*, è attivo non solo nei confronti di Bradamante, donna-guerriera innamorata, ma anche, in maniera più sorprendente, in quelli di Marfisa, al contrario di quanto accadeva nel poema boiardesco. Pur se Zerbino, come abbiamo detto, è l'unico a vergognarsi per essere stato già sconfitto da Marfisa, Agramante ritiene ciò vergognoso in una prospettiva futura, quando si ferma a considerare l'ipotesi di schierarsi contro di lei per riscattare Brunello. Sia vincere una donna sia perdere contro di lei porta all'uomo disonore, spiega Sobrino:

Più ch'onor, gli fia biasmo, che si dica
ch'abbia vinta una femina a fatica.

---

[57] Cfr. la presentazione di Clorinda ad Aladino: "«Io son Clorinda:» disse «hai forse intesa / talor nomarmi…»" (*GL* II, 46).

[58] Cfr. Leonzio Pampaloni, *art. cit.*, p. 147: "Non si può fare a meno di notare che i personaggi che sopravvivono nel *Furioso* sono solo quelli incoerenti (nel senso ariostesco di mutabili, educabili, adattabili), mentre invece muoiono quelli che agiscono con estrema coerenza (in senso sia negativo che positivo), o rischiano la vita proprio nel momento in cui vogliono essere più fedeli a se stessi. Gli espulsi dalla vita del poema non sono solo Gabrina, Mandricardo, Rodomonte, Agramante, ma anche Isabella, Fiordiligi, Drusilla, Zerbino, Brandimarte. I superstiti sono tutti dei recuperati, provvisoriamente in equilibrio tra le antinomie dell'esistenza".

Poco l'onore, e molto era il periglio
d'ogni battaglia che con lei pigliasse. (XXVII, 96-97)

Se viene riconosciuto il loro vero sesso, Bradamante e Marfisa rischiano di essere trattate dagli altri soltanto in quanto donne, ovvero come oggetti sessuali, e non come guerriere. Alla vista di Marfisa eccezionalmente vestita da donna, Mandricardo crede di poterla conquistare con le armi, come una qualsiasi altra donzella che gli uomini si scambiano fra loro, secondo quanto si è appunto verificato tra lui e Rodomonte a proposito di Doralice; quindi giostra contro coloro che erano con lei e pretende che ella lo segua. Marfisa non confuta il suo ragionamento, che considera pertanto valido in termini assoluti, ma nega che si applichi al suo caso, perché ella sola è il campione di se stessa: "Io sua non son, né d'altri son che mia: / dunque me tolga a me chi mi desia" (XXVI, 79). Peggio va a Bradamante, che paga la sua decisione di rivelarsi infine per donna al suo avversario con una serie di insinuazioni sessuali di dubbio gusto. Messa al confronto con Rodomonte, che già nell'*Innamorato* aveva costituito il suo tarlo, Bradamante si sente proporre come patto del duello la sua sottomissione erotica all'eventuale vincitore:

«Ma s'a te tocca star di sotto, come
più si conviene, e certo so che fia,
non vo' che lasci l'arme, né il tuo nome,
come di vinta, sottoscritto sia:
al tuo bel viso, a' begli occhi, alle chiome,
che spiran tutti amore e leggiadria,
voglio donar la mia vittoria; e basti
che ti disponga amarmi, ove m'odiasti.» (XXXV, 46)

Per evitare simili inconvenienti, Bradamante ha sin dai tempi di Brunello imparato a muoversi con prudenza e a simulare "e patria e stirpe e setta e nome e sesso" (III, 76). Il fatto ch'ella sia al crocevia delle attribuzioni generiche non significa infatti che ella sia o voglia essere considerata un oggetto sessuale; il suo destino di progenitrice degli Estensi, nel momento stesso in cui la orienta verso il matrimonio, la esclude dalla partecipazione al lato erotico del *Furioso*. Ariosto anzi si preoccupa di tenerla lontana da qualsiasi possibile dimostrazione di sensualità o di attività erotica che non sia inserita all'interno del progetto nuziale, rivedendo in questo senso quanto avevano già alluso Boiardo e Niccolò degli Agostini in senso di un aumento del decoro. Destinata a generare una stirpe messianica, lo stato virgineo di

Bradamante precedente le nozze non può essere messo in discussione ed ella deve essere mantenuta pura e aliena da qualsiasi macchia, al pari della Vergine a cui viene accostata dall'annuncio della sua futura maternità. Il colore bianco delle sue armi è il segno della sua purezza virginea; perché questa si conservi nel resto dell'opera, Ariosto ha bisogno di riscrivere l'*Innamorato* e il *Quarto libro* a proposito soprattutto di due punti dolenti, l'incontro con Fiordespina e la consumazione di un rapporto sessuale prematrimoniale. Mentre nella continuazione dell'Agostini a Bradamante e Ruggiero bastava scambiare le promesse di matrimonio al cospetto della luna e delle piante del bosco per procedere a congiungersi carnalmente, lasciando che la cerimonia nuziale venisse celebrata in un secondo momento, nel *Furioso* la donna, da "vergine saggia" (XXII, 34) trattiene gli ardori dell'amato e riesce a posticiparli a dopo il matrimonio, come si richiedeva ad una corretta dimostrazione di onestà femminile[59].

Quanto allo scandaloso episodio di Fiordispina, invece di costituire il punto di partenza delle avventure di Bradamante, viene notoriamente rimandato al canto XXV ed inserito all'interno di una serie di scatole cinesi che ne contengano la pericolosità. È solo in prossimità della pazzia di Orlando che Ariosto riprende l'equivoco su cui si interrompeva il poema boiardesco dandogli una soluzione che contemporaneamente assolve Bradamante da qualsiasi coinvolgimento ambiguo e che porta invece Ricciardetto alla maturazione virile, sottraendolo all'autorità familiare dei fratelli più famosi, Rinaldo e Bradamante, e segnando la sua crescita sessuale e militare.[60] L'episodio diventa la "bellissima istoria" raccontata da Ricciardetto a Ruggiero e della fiaba ha tutte le caratteristiche. Se, per quanto riguarda l'*Innamorato*, avevamo detto che il cambiamento di sesso era impossibile, visto il contesto dell'opera, il *Furioso* con sovrana ironia fa concludere il caso appunto con un cambio di sesso, applicato non però nella realtà a Bradamante, bensì, nella finzione delle parole, ad un suo perfetto doppio maschile, il fratello gemello Ricciardetto da cui neppure i familiari possono distinguerla. Allorché Bradamante rivela schiettamente a Fiordispina il suo vero sesso, provocando nella fanciulla un'ondata di pianto sui dolori dell'amore lesbico modellata su

---

[59] Vedi ad esempio la disputa sulla continenza degli uomini e delle donne nel *Cortegiano*, III, 5.""

[60] Sul canto XXV del *Furioso* vedi Paul Larivaille, "Les jeux de l'amour dans le *Roland furieux*, ou l'érotisme discret de l'Arioste", in Dominique Fratani, Paul Larivaille e Silvia Fabrizio-Costa, *Au pays d'éros. Littérature er érotisme en Italie de la Renaissance à l'age baroque (2° serie)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle 1988, pp. 90-102; Giulio Ferroni, "Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso", in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio 1982, pp. 137-59, e Valeria Finucci, "Transvestite Love: Gender Troubles in the Fiordispina Story", in Id., *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford, Stanford

quella di Ifi nelle *Metamorfosi* ovidiane, Ricciardetto decide di approfittare dell'occasione ("al fin mi par che buono / sempre cercar quel che diletti sia", XXV, 51) e torna dalla principessa raccontandole di essere la sorella, tramutata in uomo per incanto. Lo schema tradizionale delle storie dei cambiamenti di sesso viene così conservato come invenzione fantastica che produce un racconto di terzo grado (quello di Ricciardetto a Fiordispina) all'interno del racconto di secondo grado (quello di Ricciardetto a Ruggiero), in una sublimazione del potere plastico della parola che moltiplica i piani della diegesi e quelli del *gender*. Bradamante viene esclusa dall'episodio (il lettore tra l'altro è consapevole che al momento del racconto ella è al sicuro a Montalbano) a favore dell'adozione di uno schema di scambio gemellare analogo ad altri già usati con successo a teatro, per esempio nella *Calandra*. La situazione piccante dell'amore della bella Fiordispina per Bradamante viene sostituito dal più ammiccante travestimento femminile di un uomo per carpire le grazie di una donzella. Dal punto di vista di Ruggiero, il racconto conferma la castità di Bradamante e il fatto che egli non ha motivo di essere geloso di lei (al contrario di quanto accadrà tra poco in senso inverso, con la gelosia della donna nei confronti di Marfisa), poiché ella si è sottratta all'abbraccio tentatore della principessa saracena. Le giostre notturne di Ricciardetto e Fiordispina (XXV, 68-69) costituiscono per Ruggiero un'anticipazione di quanto egli stesso farà con Bradamante dopo le nozze.

Ariosto si cura inoltre di restaurare la purezza della linea familiare della guerriera che i poemi precedenti mettevano in dubbio. Se nel *Rubione* e nel cantare di *Bradiamonte, sorella di Rinaldo* ella è figlia naturale di Amone e di una sua amante occasionale, e se Boiardo tace, forse di proposito, il nome della madre, nel *Furioso* Bradamante diventa figlia legittima di Amone e di sua moglie Beatrice, in modo da garantire l'assoluta legittimità della dinastia degli Estensi. La nascita regolare di Bradamante, che ella stessa tiene a riconoscere ("figlia d'Amone e di Beatrice sono", XLIV, 44) assicura alla casa d'Este un'immacolata origine sia dalla linea maschile che da quella femminile.

Attraverso questi ripristini normativi, la guerriera appare nel poema ariostesco come figura della castità, secondo l'interpretazione data dai commentatori dell'opera e poi sviluppata in modo ancora più compiuto da Spenser nella sua scrittura di Britomart[61]. Bradamante agisce

---

University Press 1992, pp. 201-225, che arriva pressoché alle medesime conclusioni da una prospettiva psicanalitica.

[61] Per esempio Simone Fornari scrive che "veramente per Bradamante possiamo intendere la Dea della pudicitia, la quale vince Cupido Dio d'amore ne' cuori di quegli uomini, & donne, che più tosto di seguitar la ragione, che

non solo per salvaguardare la propria castità, ma anche quella delle altre donne. Nel far questo, il suo livello di consapevolezza cresce nel corso del libro insieme alla costruzione di sé come individuo investito di un compito superiore. All'inizio del poema, andando a interrompere il "gran piacere" di Sacripante, Bradamante salva Angelica dallo stupro, ma è una cosa che le capita in maniera accidentale e di cui non sembra rendersi conto. In effetti, ella non sa quello che Sacripante stava facendo ad Angelica e questa non rientra nel suo campo visivo: nel suo rispondere alla sfida dell'uomo, la guerriera non si pone coscientemente come difensore della principessa. Laddove nel finale dell'*Innamorato* Bradamante giocava ambiguamente con Fiordispina, nel primo canto del *Furioso* ella è subito impegnata a ripristinare la conformità delle situazioni, separando Sacripante dall'affascinante preda e ponendo subito una linea di demarcazione tra la propria difesa della castità (rivestita dall'armatura) e l'esposizione di Angelica a qualsiasi aggressore. Per scongiurare una nuova situazione alla Fiordispina, peraltro, Angelica non si innamora della sua salvatrice e anzi condanna la sua scortesia. Le due donne non si incontreranno più nel corso dell'opera e anzi andando via senza accorgersi di lei Bradamante testimonia la sua critica verso un comportamento opposto al suo.[62] Anche in seguito, acconsentendo a partecipare alla spedizione in salvataggio della donna di Pinabello, e più avanti costringendo Atlante a distruggere la sua fortezza, Bradamante non agisce con il preciso proposito di portare aiuto al suo stesso sesso, bensì soltanto con l'obiettivo di ritrovare Ruggiero; la liberazione delle donne, con cui si guadagna ironicamente il risentimento di coloro che vi godevano sollazzi d'amore ("e furon di lor molte a chi ne dolse; / che tal franchezza un gran piacer lor tolse", IV, 39), è un effetto incidentale.

Tuttavia, una volta che la separazione da Ruggiero e la gelosia avranno provato duramente la sua psiche, si svilupperà in Bradamante un autentico senso di sorellanza femminile che la porterà ad identificarsi con le altre donne sventurate, vittime dei soprusi maschili. Lungo il cammino che percorre per andarsi a vendicare dell'uomo da cui crede di essere stata tradita, Bradamante si ferma ad aiutare due donne, adesso con piena volontà e consapevolezza. Questi

---

l'appetito si dispongono a tutte l'ore"; *La Spositione sopra l'Orlando Furioso*, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino 1549, p. 184. Su Spenser vedi oltre, cap. VIII.

[62] Il *Furioso* amplifica l'opposizione tra Angelica e Bradamante già intravedibile nell'*Innamorato*: "As Ariosto shifts the narrative of *OF* from romance to epic and moves from digressive plots to ethically coherent goals [...] he also chooses to consign Angelica, the prototypical romance heroine, to oblivion and to reward Bradamante, the prototypical epic heroine, with married bliss. Angelica is identified with romance and deviation (she come from East, after all) and Bradamante with epic and closure; her determination to find and marry the man of her choice is eventually made to stand against Angelica's futile and sterile flight from any choice". Valeria Finucci, *The Lady Vanishes*, cit., p. 19.

due episodi sono segnati dal fatto che la guerriera, riconosciutasi donna nella sofferenza (cfr. "Che maraviglia, se fragili e infermi / feminil sensi fur subito oppressi?", XXXII, 23), accetta di farsi riconoscere per donna dagli altri e rivela apertamente il suo sesso. Conquistatosi l'ingresso nella rocca di Tristano, Bradamante si leva l'elmo mostrando ad Ullania e al castellano le sue fattezze femminili, rappresentate in primis dalla lunga capigliatura bionda:

> La donna, cominciando a disarmarsi,
> s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;
> quando una cuffia d'oro, in che celarsi
> soleano i capei lunghi e star di piatto,
> uscì con l'elmo; onde caderon sparsi
> giù per le spalle, e la scopriro a un tratto
> e la feron conoscer per donzella,
> non men che fiera in arme, in viso bella. (XXXII, 79)

E poco più avanti, pregata da Fiordiligi di portarle soccorso contro Rodomonte, che per rendere omaggio alla memoria di Isabella ha instaurato la crudele usanza di abbattere i cavalieri da un ponte e spogliarli delle armature, Bradamante decide di rivelare la sua femminilità, presentandosi quale vendicatrice e della donna viva e di quella morta:

> «E di mia man le fia più grato il dono,
> quando, come ella fu, son donna anch'io:
> né qui venuta ad altro effetto sono,
> ch'a vendicarla; e questo sol disio.» (XXXV, 43)

Se le circostanze richiedono che per aiutare una donna ella si finga uomo, è ben disponibile a farlo. La regola della rocca di Tristano – episodio inserito nella redazione del 1532 – vuole che nel castello siano ospitati solo un cavaliere ed una dama alla volta: il cavaliere più valoroso e la dama più bella. Bradamante affronta e supera entrambe le prove. La prima consiste nello sconfiggere i precedenti ospiti della rocca (i tre re nordici, scorta di Ullania)[63]; una volta entrata dentro e rivelatasi per donna, le è richiesto di sottostare anche al paragone della bellezza, e viene giudicata più bella di Ullania, quindi meritevole di restare nel castello mentre l'altra dovrebbe essere costretta ad andarsene. Pur di permettere ad Ullania di rimanere nella rocca insieme a lei, Bradamante elenca una serie di ragioni per cui dovrebbe

---

[63] Pio Rajna rintraccia l'origine della prova nel *Palamedès* e nel *Tristan*; vedi *op. cit.*, pp. 487 sgg.

essere considerata un uomo e dunque ritenuta vincitrice soltanto della prima prova. La guerriera conduce una vera e propria arringa avvocatesca in cui si pone in dubbio l'attribuzione convenzionale di un *gender* ad un dato aspetto fisico e la scorretta decisione di tenere in conto soltanto la sua partecipazione alla seconda prova rispetto al suo superamento della prima. Come primo punto, Bradamante sostiene che non è possibile giudicarla una donna soltanto a partire dalla sua acconciatura, dal momento che anche alcuni uomini hanno i capelli lunghi come lei; non essendo arrivata lì come donna, soltanto spogliandola si potrebbe scoprire il suo vero sesso. La sua componente sessuale biologica infatti è slegata sia dal suo aspetto sia dal suo comportamento: "perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto?" (XXXII, 103). Come secondo punto, Bradamante suppone la possibilità della sua appartenenza al sesso femminile, ma nega che a causa di ciò si anteponga la sua vittoria della prova femminile a quella maschile: se pure fosse donna, ma la sua bellezza fosse risultata inferiore a quella di Ullania, non potrebbe essere cacciata, perché ha comunque vinto il posto con le armi (104). Tuttavia l'argomento decisivo è la sua minaccia di difendere il suo parere in combattimento:

> «E s'alcuno di dir che non sia buono
> e dritto il mio giudizio sarà ardito,
> sarò per sostenergli a suo piacere,
> che 'l mio sia vero, e falso il suo parere.» (XXXII, 106)

Il discorso si conclude con la concessione a Ullania del permesso di restare. Agli occhi della critica novecentesca, in particolare di scuola femminista, il passo si pone come un manifesto ideologico della separazione tra sesso e *gender* e dell'equiparazione tra le potenzialità femminili e maschili; secondo Pamela Joseph Benson, esso è il culmine dell'impegno femminista di Bradamante, perché asserisce che le donne debbano essere giudicate in base a quello che sanno fare e non per la loro natura: "what really destroys the distinctions between the sexes in this passage is not what Bradamante says, but what she is capable of doing: in her body the traditional definition of woman breaks down"[64]. Bradamante si attiva in favore di Ullania, ovvero di una donna che rischia di essere punita perché la sua bellezza non è considerata sufficiente (e quindi perché non è abbastanza donna), rifiutando che il valore femminile vada visto soltanto nell'aspetto esteriore. Tuttavia l'episodio contiene in se stesso la propria negazione e la portata delle dichiarazioni di Bradamante è minata da una serie di

---

[64] P. Joseph Benson, "A Defence of the Excellence of Bradamante", *cit*., p. 144.

fattori contrari. Da un lato pende l'incertezza sull'autenticità della sua vittoria nella prima prova: Bradamante guadagna senza trucchi la palma della bellezza ("a noi tutti è chiaro e manifesto / che costei di bellezze e di sembianti, / ancor ch'inculta sia, vi passa inanti", XXXII, 99), mentre l'arma impiegata per sbaragliare i tre re era stata la lancia magica; il secondo punto del suo discorso risulta così incrinato. Dall'altro lato, la supposta appartenenza di Bradamante al sesso maschile, ovvero il primo punto della sua difesa, è sconfessata non solo e non tanto dal fatto che ella ha appena accettato di sottoporsi alla prova della bellezza in quanto donna – a cui si potrebbe controbattere che ha affrontato la prova del combattimento in quanto uomo – quanto dal fatto che il castellano l'ha riconosciuta personalmente e sa il suo nome, il suo sesso e la sua famiglia: "che Bradamante sia, tien fermo e sodo / (che ben l'avea veduta altre fïate) / il signor de la rocca" (XXXII, 81). Infine, concludendo il suo discorso con una minaccia Bradamante stessa dimostra di accorgersi della fragilità dei suoi argomenti, e la sfida è raccolta bonariamente dal castellano che sotto sotto ne ride ed è lieto di accordare un favore alla "figliuola d'Amon", per non correre il rischio di irritare una Chiaramontese:

> Al signor de l'albergo persuade
> con ragion molte e con parlare accorto,
> ma molto più con quel ch'al fin concluse,
> che resti cheto e accetti le sue scuse. (XXXII, 107)

Se è quindi la magia della lancia a far da supporto al lato maschile di Bradamante, è la forza a cui fa ricorso per far restare Ullania nel castello. La sua presentazione mascolina non inganna nessuno, né il sire della rocca né tanto meno Ullania, che infatti, la mattina dopo, informa i membri della sua scorta che sono stati battuti da una donna. Bradamante non capovolge le leggi della rocca, ottiene solo un permesso speciale per lei e per Ullania, mentre non si preoccupa affatto dei tre re che devono dormire al freddo e al gelo. L'obiettivo del suo discorso è individuale, non collettivo: la rocca e la sua usanza restano in piedi dopo il suo passaggio, e anzi ella stessa affronta di nuovo la prova iniziale anche in uscita dal castello, abbattendo per una seconda volta i tre re nordici. D'altronde Bradamante condivide con Clodione, l'antico castellano che aveva stabilito l'usanza delle due prove, il fatto di essere vittima della gelosia, sentimento su cui era stato fondato il divieto di far pernottare nella rocca più di una coppia per volta. Durante la sua permanenza alla rocca, Bradamante è immersa nei timori sulla fedeltà del suo amato e questo la rende cieca sia di fronte alla veritiera apparizione di Ruggiero in sogno, da lei invece considerata falsa, sia di fronte alle pitture di

Merlino sulle guerre d'Italia che ornano le pareti, le quali non riaccendono in lei il senso della sua missione epica.[65]

L'episodio della rocca di Tristano si colloca a metà tra i due maggiori casi di inversione sessuale del poema, il paese delle donne omicide, Alessandretta, e il paese da cui le donne sono escluse, la città di Marganorre. Il secondo caso vede la partecipazione congiunta di Bradamante e Marfisa, il primo solo quella di Marfisa. A loro volta, l'episodio di Alessandretta e quello di Fiordispina incorniciano il brano della pazzia di Orlando, riflettendo in termini sessuali quella sovversione delle categorie impressa dallo sconvolgimento mentale del paladino al racconto. Anche i protagonisti di questi episodi sono tutti impazziti, per una ragione o per l'altra: da Fiordispina vittima del "folle e van disio" (XXV, 38) per un'altra donna a Bradamante e Clodione in preda al "sospetto ingiusto" (XXXII, 109) della gelosia, dalle donne che hanno istituito la "spietata legge" (XIX, 102) di uccidere e sottomettere gli uomini al tiranno Marganorre sconvolto dal "pazzo impeto" (XXXVII, 80) di vendicarsi di tutte le donne. Il rovesciamento dei costumi di convivenza sociale tra uomini e donne che si verifica in questi ultimi due casi è il segno di uno squilibrio che sarebbe possibile placare soltanto con il ritorno alla collaborazione tra i due sessi, anche se la conclusione che entrambi gli episodi ricevono è, come sempre, imbevuta di ironia e di perplessità sulla possibilità reale di un cambiamento. Di questi quattro episodi, tutti digressivi dal punto di vista narrativo rispetto ai tre filoni centrali del poema ma profondamente integrati con i suoi temi portanti, soltanto Alessandretta e Fiordispina appartengono alla prima redazione del poema: gli altri due sono stati aggiunti nell'edizione del 1532 insieme ai canti di Leone e a quelli di Olimpia.[66]

Sballottati da una tempesta, dopo una sosta a Cipro, le cui abitanti sono tutte devote di Amore, Marfisa, Astolfo, Sansonetto, Grifone e Aquilante arrivano sulle coste di una città dal rito crudele. I nuovi arrivati sono obbligati a sostenere due prove, la prima che consiste nel combattere contro dieci cavalieri, la seconda nel soddisfare dieci donne in una notte: chi non supera la prova viene ucciso nel tempio della Vendetta, e i suoi compagni sono trattenuti

---

[65] Sull'episodio della rocca vedi Charles Ross, "Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano", *Italica* 68.2, Summer 1991, pp. 155-175.

[66] Su Alessandretta vedi Marie-Françoise Piéjus, "Le Pays des Femmes homicides: utopie et monde à l'envers", in *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, a cura di Alexandre Doroszlaï, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle 1991, pp. 87-127, e l'articolo già citato di Thomas P. Roche Jr.. Su Marganorre vedi Enrico Carrara, "Marganorre", *Annali Scuola Normale Sup. Pisa – Lettere*, 2a serie 9, 1940, pp. 1-20 e 155-182; Albert Russell Ascoli, "Il segreto di Erittonio: poetica e politica sessuale nel canto XXXVII dell'*Orlando*

come schiavi. L'usanza è stata voluta dalle donne che governano la città per mantenere solo un basso numero di uomini al suo interno. Sedotte e abbandonate da un gruppo di mercenari, figli adulterini delle mogli dei greci che combattevano a Troia, le donne di Alessandretta hanno deciso di fondare una comunità autogestita e di continuare a vivere per vendicarsi degli uomini. La legge della loro città è andata incontro a successive modifiche: in un primo momento, per assicurare la prosecuzione della stirpe, le donne avevano deciso di ammettere dieci uomini ogni quattro anni per svolgere una funzione riproduttiva; dei figli maschi nati dalle unioni veniva lasciato in vita solo il primo. In un secondo momento, a causa dell'amore di Alessandra per uno dei naufraghi, Elbanio, il consiglio della città ha statuito che i nuovi arrivati affrontassero i dieci uomini più forti in duello e poi superassero la prova del letto: chi si dimostra così superiore nell'una e nell'altra prova acquisisce il diritto di comandare sulle donne e di scegliersi dieci mogli tra le abitanti. Tale usanza viene praticata da duemila anni.

Le donne omicide, reggitrici di un regno matriarcale di stampo amazzonico (ma il nome Amazzoni è evitato per tutto l'episodio), sono il prodotto dell'abbandono maschile. Ancora dopo essere diventate apparentemente indipendenti a prezzo del sangue dei propri figli e di quello dei vicini, esse continuano a sentire l'esigenza di un controllo, sia pure larvato, maschile. Mentre riducono i propri figli allo stato di schiavi per poterli controllare meglio, le donne di Alessandretta non riescono a staccarsi del tutto dalla presenza di un maschio dominante, non solo con funzioni riproduttive, ma anche come principe e difensore, nonché come capro espiatorio delle prove che deve essere sempre pronto a sostenere. La pietà di Alessandra verso Elbanio non ha fatto altro che istituire la pratica della doppia prova, crudele sia verso i cavalieri che vi perdono la vita, sia verso le donne che vi restano vedove.

L'ambiguità della legge di Alessandretta fa risaltare, per contrasto, la posizione di Marfisa, donna guerriera che si accompagna ad un gruppo di uomini e che sceglie di non allearsi alle donne omicide contro i suoi compagni. Ella allontana da sé la prospettiva del privilegio regale che le sarebbe stato eventualmente dato dalle abitanti per fare causa comune con i paladini:

> «S'io ci fossi per donna conosciuta,
> so ch'avrei da le donne onore e pregio;
> e volentieri io ci sarei tenuta
> e tra le prime forse del collegio:

Furioso" in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, Lucca, Pacini Fazzi 1998, pp. 53-76.

ma con costoro essendoci venuta,
non ci vo' d'essi aver più privilegio.
Troppo error fôra ch'io mi stessi o andassi
libera, e gli altri in servitù lasciassi.» (XX, 78)

Il rifiuto di condividere il "troppo error" delle donne non dipende solo della sua lealtà ai compagni, ma anche dal fatto che ella stessa, per tutto il corso dell'episodio, si comporta come un uomo e si identifica più nella parte maschile che in quella femminile. La presenza di Marfisa apporta un elemento ironico al contesto ed fornisce l'occasione per un approccio malizioso all'"iniqua legge". I cinque cavalieri gettano a sorte chi debba affrontare le prove, e ovviamente è Marfisa a vincere il sorteggio. Anche se i suoi compagni sanno bene che non è possibile per lei superare la seconda prova, la guerriera non si perde d'animo: "ben che mal atta alla seconda danza; / ma dove non l'aitasse la natura, / con la spada supplir stava sicura" (XIX, 69). L'allusione alla spada come oggetto fallico non fa che rendere più ambiguo l'atteggiamento assolutamente marziale di una donna che in realtà è sprovvista delle armi giuste per rispondere alle aspettative delle dieci donne che l'aspettano nel caso in cui avesse superato la prima prova.[67] Ma la granitica sicurezza in se stessa non abbandona mai la guerriera, che promette di trovare una soluzione alla spinosa questione:

Ella dicea: «Prima v'ho a por la vita,
che v'abbiate a por voi la libertade;
ma questa spada» e lor la spada addita,
che cinta avea «vi do per securtade
ch'io vi sciorrò tutti gl'intrichi al modo
che fe' Alessandro il gordiano nodo.» (XIX, 74)

Tuttavia, la possibilità di vedere Marfisa in azione con le donne viene subito elusa, né spetterà a lei salvare i suoi compagni. Affrontare e vincere i primi nove cavalieri è un gioco da ragazzi per lei; il decimo e ultimo si rivela essere il cugino di Astolfo, Guidon Selvaggio. Insieme a lui, Marfisa e gli altri si accordano per lasciare la città facendosi largo con la forza – con le spade, appunto. Il corno di Astolfo mette in fuga le donne omicide e i paladini, compresi Marfisa e Guidone, lasciano la città in preda a un comico terrore di cui in seguito si vergogneranno, facendo salpare le navi così in fretta da lasciare Astolfo sull'isola. Non c'è un raddrizzamento delle leggi di Alessandretta; la risoluzione della società al contrario è lasciata

in sospeso. Preceduto da una perturbazione meteorologica (la tempesta), fondato sulla perturbazione sociale e sessuale, l'episodio si conclude appropriatamente con un'altra perturbazione, quella del suono del corno che spaventa e fa fuggire gli abitanti della città in tutte le direzioni sconvolgendo i loro sensi e provocando la morte di alcune donne schiacciate nella calca. Le spade di Marfisa e di Guidone si rivelano inutili di fronte all'intervento magico del corno che, propagazione di Logistilla, maga simbolo della ragione, porta ironicamente per il momento il disordine: se ad esso seguirà il ripristino dell'ordine non è dato sapere.

Alessandretta si presenta come un mondo alla rovescia, ma solo fino a un certo punto. La legge della città premia gli uomini che si sono dimostrati tali, superando le due prove. Gli uomini che o non hanno osato affrontare la prova o che non l'hanno superata divengono schiavi e restano in posizione subordinata, vestendo abiti femminili che rivelano il loro animo tremulo (XIX, 71-72). Si sono comportati da donne, e da donne vengono vestiti.[68] È un uomo a raccontare la loro storia: prima il marinaio sulla nave, e poi Guidone. Ad Alessandretta gli uomini combattono contro gli uomini sull'arena e a letto con le donne, in maniera molto tradizionale; è solo chi non riesce a soddisfare questi requisiti che viene sottoposto all'oltraggio della femminilizzazione. Se poi non si presentano nuovi avversari da sconfiggere nella prima prova, il principe della città si infiacchisce nella posizione esclusivamente sessuale di marito delle dieci donne. Il sogno di un harem personale si trasforma ironicamente in un incubo per l'uomo a cui manca la libertà, come fa notare Guidone (XX, 61-64). L'oggetto della disputa, nella città dalla legge crudele, non è tanto la sottomissione militare degli uomini alle donne, che anzi il "femineo stuol" (XX, 82) non si vede combattere se non di scorcio, quanto la loro sottomissione sessuale, che li trasforma o in eunuchi privi di ogni potere o in stalloni da riproduzione, egualmente deprivati di autonomia di movimento e di decisione. Ciò che in realtà conta è la seconda prova, quella a cui Marfisa non partecipa né potrebbe partecipare mai, e la soluzione a tale situazione di stallo non può essere che un radicale ripensamento di tutto il paese: non sono i paladini a poter portare un rimedio magico dall'esterno, ma sono gli abitanti della città, una volta calmate le acque, a dover rivedere la

---

[67] Sui doppi sensi legati alla spada di Marfisa vedi P. Larivaille, "Les jeux de l'amour…", *cit*., pp. 79-82.
[68] Cfr. Maggie Günsberg, *art. cit*., p. 34.

loro organizzazione sociale.[69] Il suono del corno serve solo come campanello d'allarme che segnala alle donne l'assurdità del loro modo di vivere.

Incastonato tra i due canti dedicati all'episodio (XIX-XX), il primo proemio "femminista" del *Furioso* moltiplica la problematica ambiguità del paese. La lode alle donne antiche è collegata con l'azione di Marfisa, e allo stesso momento si pone in diretto riferimento con gli avvenimenti di Alessandretta, in posizione ambiguamente contrastiva. Alla fine del c. XX Marfisa si farà garante della difesa di una donna che non lo merita, l'orribile Gabrina, e al termine del racconto delle colpe di quest'ultima, nel proemio del canto XXII, Ariosto si difenderà dicendo che i difetti di una donna sola non nuocciono alle altre. Le gloriose gesta delle donne che si guadagnano l'ammirazione del poeta ricevono immediatamente una ironica conferma in negativo dal comportamento delle donne omicide e di Gabrina:

> Le donne antique hanno mirabil cose
> fatto ne l'arme e ne le sacre muse;
> e di lor opre belle e gloriose
> Gran lume in tutto il mondo si diffuse.
> Arpalice e Camilla son famose,
> perché in battaglia erano esperte ed use;
> Safo e Corinna, perché furon dotte,
> splendono illustri, e mai non veggon notte. […]
> Ben mi par di veder ch'al secol nostro
> tanta virtù fra belle donne emerga,
> che può dare opra a carte ed ad inchiostro,
> perché nei futuri anni si disperga,
> e perché, odiose lingue, il mal dir vostro
> con vostra eterna infamia si sommerga:
> e le lor lode appariranno in guisa,
> che di gran lunga avanzeran Marfisa. (XX, 1 e 3)

Il lungo silenzio sulle imprese delle donne a cui "l'invidia o il non saper degli scrittori" (XX, 2) hanno lungamente sottratto fama viene rotto per mettere in scena una guerriera che crede di avere gli attributi di un uomo, una comunità femminile dedita all'uccisione o al

---

[69] "The simple oscillation of tyrannical power between two groups can be arrested only by a radical (or even magic, and therefore impossible) solution: a complete clearing of the slate of power relations", nota Deanna Shemek, *art. cit.*, p. 80.

soggiogamento dei maschi e una vecchia calunniatrice. Da questo accostamento antinomico, la lode al bel sesso risulta contemporaneamente messa in pericolo e rafforzata per contrasto, risaltando rispetto al contesto. Il poeta non si stanca infatti di dire che la critica riservata ad alcune donne non intacca il buon nome delle altre. La moltiplicazione delle prospettive viene usata dal poeta per "susciter chez ses lecteurs une prise de conscience des excès et des anomalies de la réalité"[70], invece di imporre una visione univoca che rimandi ad una verità certa e assoluta.

La doppia prova di Alessandretta viene riecheggiata dalle due prove della rocca di Tristano. Desiderosa di vendicarsi di Ruggiero, Bradamante rischia ipoteticamente di trasformarsi in una donna omicida, invece si trova a far la parte di Marfisa, superando una prova di forza e una di bellezza e quindi facendo da giudice dell'intera operazione. Marfisa ad Alessandretta non poteva provare di essere un uomo, nonostante la sua spada, e neanche Bradamante alla rocca, malgrado la lancia magica e il suo discorso, riesce a convincere qualcuno del fatto di non essere una donna. Entrambe escono letteralmente grazie alla magia, del corno e della lancia, dai luoghi in cui si erano ritrovate a dover guadagnare l'entrata, e il loro passaggio non porta alcun cambiamento alle usanze che vi si praticavano.

Unendo le loro forze, invece, Bradamante e Marfisa trovano una soluzione al caso a cui partecipano insieme a Ruggiero. "La costuma ria" (XXXVII, 42) del feudo di Marganorre è simmetrica e opposta a quella di Alessandretta, ma le circostanze con cui le guerriere affrontano la prova sono molto mutate. La stagione degli incanti romanzeschi è finita; Atlante è morto, e Marfisa ha deciso di convertirsi al cristianesimo. La collaborazione tra i tre personaggi alla deposizione del tiranno "sempre crudel, sempre inumano e fiero" (XXXVII, 44) rispecchia il loro essersi riscoperti per fratello, sorella e innamorati. Morti i suoi due figli a causa delle donne da essi amate, il re Marganorre ha fatto espellere le donne dalla sua città e le ha confinate in una cittadella vicina. Le donne che attraversano il suo territorio sono uccise se trovate da sole, e se in compagnia le loro vesti sono accorciate all'altezza dell'ombelico lasciando scoperte le pudende. Vittima di questo trattamento vergognoso è stata proprio Ullania, la messaggera della regina d'Islanda incontrata da Bradamante alla rocca di Tristano.

Il canto di Marganorre si apre con il secondo importante proemio alle donne (XXXVII, 1-24). La maggiore differenza rispetto al precedente, oltre al mutato contesto, è che, al consueto

---

[70] Marie-Françoise Piéjus, *art. cit.*, p. 127.

biasimo verso gli scrittori che le hanno ingiuriate o ignorate, argomento già utilizzato da Boccaccio in apertura del *De mulieribus*, si aggiunge l'invito rivolto alle donne ad essere loro stesse storiche delle loro gesta. Alla gloria delle donne antiche (Arpalice, Tomiri, Camilla, Pentesilea, Didone, Zenobia e Semiramide) si può e si deve aggiungere quella delle donne moderne, tra cui il poeta sceglie di ricordare solo una, non a caso una scrittrice: Vittoria Colonna. Una serie di scrittori contemporanei hanno opportunamente lodato le donne, ma se esse desiderano davvero ricoprirsi di fama, devono scrivere da sole la propria storia. Se Bradamante e Marfisa le avessero registrate di persona, si conoscerebbero meglio "le loro vittoriose inclite prove", perché adesso "de le dieci mancami le nove" (XXXVII, 24):

> Donne, io conchiudo in somma, ch'ogni etate
> molte ha di voi degne d'istoria avute;
> ma per invidia di scrittori state
> non sete dopo morte conosciute:
> il che più non sarà, poi che voi fate
> per voi stesse immortal vostra virtute.
> Se far le due cognate sapean questo,
> si sapria meglio ogni lor degno gesto. (XXXVII, 23)

Dopo aver avuto facilmente la meglio su Marganorre, che Marfisa abbatte con un solo pugno, i tre capovolgono le leggi della città fino a farle sembrare quasi un punto di partenza per una nuova Alessandretta. Gli uomini che fino a quel momento avevano retto la città impedendo alle donne di abitarvi vengono sottomessi al governo femminile; Marganorre viene lasciato alla vendetta delle donne da lui offese, e Marfisa si rende garante dell'applicazione della legge, scritta ed esposta su una colonna, promettendo di tornare entro un anno a controllare se sia stata rispettata. La conclusione dell'episodio, ottenuta seguendo il criterio del contrappasso, non sanziona tuttavia la definitiva vittoria delle donne sugli uomini o tanto meno la loro superiorità. All'inizio del c. XXXVIII il narratore giustifica Ruggiero che antepone il servizio del suo re al compiacimento di Bradamante, affermando che chi difende il proprio onore difende anche quello della sua donna. Il canto XXXVII non rappresenta quindi la vittoria di Bradamante su Ruggiero, ma, con la loro riconciliazione e accordo, un altro gradino verso la conquista del ruolo di moglie. "La nuova costuma fatta incidere da Marfisa", scrive Enrico Carrara, "è la dichiarazione dei diritti della donna; ma della donna in quanto

moglie. L'autorità maritale viene sostituita da quella uxoria"[71]. Ai mariti o futuri mariti vien fatto giurare "che sempre a quelle sudditi saranno, / e ubbidienti a tutte lor voglie" (XXXVII, 117), ed essi a loro volta dovranno farsi promettere dai visitatori "che sarian sempre de le donne amici, / e dei nimici lor sempre nimici" (XXXVII, 116). Non si tratta di una nuova sovversione sociale tra i ruoli maschile e femminile, ma soltanto di un riconoscimento del privilegio delle mogli sugli uomini all'interno dell'istituzione coniugale, che verrà peraltro contraddetta dalla definitiva suddivisione normativa del potere tra Bradamante e Ruggiero nel loro matrimonio. Quella Marfisa che aveva posto con tanta determinazione il comando della città nelle mani delle donne, nel canto successivo si inginocchierà per la prima volta nella sua vita di fronte al massimo potere politico, rappresentato dall'imperatore Carlo Magno. Le donne della città di Marganorre, sotto il controllo di Marfisa, che a sua volta si pone sotto la giurisdizione di Carlo Magno, non costituiscono insomma una nuova minaccia. Terminati gli equivoci che avevano portato al loro duello, Bradamante e Marfisa pongono fine ai tentativi separatistici di Marganorre ricomponendo una società sessuata e auspicando una rinnovata considerazione maschile delle donne; ma, mentre esse stesse vanno a sottoporsi all'autorità patriarcale, una con il matrimonio, l'altra con la conversione, si ignora se nel feudo le loro leggi progressiste verranno davvero applicate.

V. 2. Successo e successori del *Furioso*

Com'è noto, l'*Orlando Furioso* ricevette una straordinaria accoglienza ed ebbe un enorme impatto sulla successiva produzione letteraria. Ad un primo livello, gli arrise una incontestabile fortuna editoriale, tale da farlo diventare un *bestseller*, se non *il bestseller* italiano per eccellenza del Cinquecento. Il poema ebbe ventuno edizioni prima del 1532, sedici edizioni tra il '32 al '40, ventinove dal '40 al '50, trentadue nel decennio successivo, trentatre dal '60 al '70, ventuno dal '70 all''80, otto edizioni nell'ultimo decennio del secolo, per un totale di centosessanta edizioni dal 1516 al 1600, stampate soprattutto a Venezia, quindi a Lione, Firenze, Milano e altri centri minori.[72] La sua penetrazione tra molteplici strati di lettori, dai principi ai popolani, dai cortigiani ai borghesi, era accresciuta dall'essere oggetto, così come gli altri poemi cavallereschi, oltre che di vere e proprie declamazioni di piazza, di letture a voce alta nelle corti e nelle case, a cui si andava ad aggiungere la pratica

---

[71] E. Carrara, *art. cit*., p. 178.
[72] Traggo le cifre dallo studio di Giuseppina Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel sec. XVI*, Ferrara, Zuffi 1912.

crescente della lettura silenziosa[73]. L'uniformità linguistica della terza redazione del *Furioso* ne faceva un poema nazionale – contrapposto, ad esempio, alla dizione padana dell'*Innamorato* – e come tale fu recepito, imponendosi peraltro anche nel resto d'Europa quale simbolo della poesia italiana contemporanea.

Effetto e causa del successo del *Furioso* fu la sua immissione nella riflessione critica coeva sulla teoria dei generi letterari e più in generale sulla forma e i fini della creazione poetica. Il Cinquecento è secolo di normativizzazione poetica, rappresentata in modo esemplare dalle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525), che proponevano Petrarca e Boccaccio quali *auctores* canonici per la composizione in versi e in prosa. Alla direzione normativa intrapresa dalla trattatistica letteraria cinquecentesca contribuì in maniera decisiva la rinnovata centralità data alla *Poetica* di Aristotele, di cui, a cominciare dal commento del Robortello del 1548, si susseguirono traduzioni, commenti e *explicationes*. La descrizione aristotelica dei generi letterari noti ai suoi tempi, in particolare tragedia ed epica, fu considerata regolativa, e le opere contemporanee furono passate al setaccio di quelle che divennero quindi note come norme aristoteliche. Sui generi che mal collimavano con le definizioni del filosofo, quali appunto il romanzo cavalleresco, iniziarono diatribe a volte sfocianti in vere e proprie campagne denigratorie (a cui facevano resistenza gli alti livelli di vendite), anticipate dalla generale antipatia degli umanisti verso un prodotto popolaresco. Se i trattatisti avevano gioco facile nello smantellare opere minori che erano poco più che un agglomerato di ripetizioni, il *Furioso* non poteva essere rigettato con poche parole. Per la difesa o la condanna della legittimità artistica del poema ariostesco vennero spesi fiumi d'inchiostro; le critiche alla sua struttura disordinata, non conforme alle regole dell'unità epica, stimolarono la scrittura di saggi di apprezzamento, tra cui ricorderemo almeno il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* di Giovan Battista Girandi Cinzio e *I romanzi* di Giovan Battista Pigna, entrambi del 1554. Mentre il Giraldi lo difende appunto in quanto moderno, non tenuto a conformarsi all'epica antica, il Pigna insiste al contrario sul suo rapporto con l'*Eneide*. Dall'azione congiunta dei trattatisti, dei commentatori e degli editori viene stabilita una connessione tra il *Furioso* e l'epica classica, che spinge a leggere il poema, anziché soltanto come mezzo di intrattenimento e di evasione, come un'opera seria, da cui trarre un insegnamento morale in base al principio del *castigat ridendo mores*. L'Ariosto viene accostato ai grandi poeti trecenteschi in volgare e l'*Orlando Furioso* viene affiliato ai

---

[73] Sulle pratiche di lettura e di diffusione dei poemi cavallereschi vedi Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1987, pp. 227-246.

poemi dell'antichità, stampato in edizioni simili tipograficamente a quelle dei classici e, al pari di un classico, dotato di commenti, interpretazioni e allegorizzazioni. In breve il problema della distanza da Aristotele è arginato e superato, e il *Furioso* accede allo status di classico.[74]

Ludovico Dolce, Simone Fornari, Tullio Fausto da Longiano, Girolamo Ruscelli, Alberto Lavenzuola ed altri corredano le edizioni Giolito, Valvassori, Valgrisi ecc. del poema con commenti che puntano da un lato a rintracciarne le fonti classiche, in particolare in rapporto a Virgilio, Stazio e Ovidio, dall'altro a offrirne una interpretazione allegorica. Le battaglie dei paladini sono viste in maniera figurata come le lotte dell'uomo contro i vizi, e dalle loro avventure si ricavano massime di comportamento. A partire dall'edizione di Gabriele Giolito del 1542, in cui erano firmate dal Dolce, si introdussero all'inizio di ogni canto delle allegorie che orientavano i lettori alla ricerca di un senso riposto in quanto stavano per leggere. Ad esempio, nel canto IV, il Dolce spiega che "per Bradamante, che col valor de lo annello fa ritornar vani gli incanti di Atlante, & lo vince, si dimostra la virtù congiunta con la ragione superare ogni fraude"[75]; oppure, nel canto XXXII, Girolamo Ruscelli invita a trovare

> "In Marfisa, che intendendo la destruttione del Re Agramante, & come era ridotto in necessità, & in pericolo, andò a trovarlo, & gli menò Brunello, al quale avea perdonata ogni ingiuria, si dà l'essempio d'un vero amico, & d'un animo veramente nobile. In Bradamante, che così fieramente si tormenta per la vana gelosia del fedelissimo suo Ruggiero, può riconoscere ciascuno che ama, quanto quasi di pari corso s'inducano gli animi nostri a credere agevolmente quelle cose che, o si desiderano grandemente, o si temono."[76]

Interpretazione allegorica e ricerca delle fonti vengono applicate anche a Bradamante e Marfisa, portando da un lato a rinvenire nelle loro azioni l'effetto delle passioni umane, dall'altro a individuare i loro modelli in Camilla e Pentesilea, e a giustificare la loro presenza, oltre che rifacendosi all'autorità dell'epica antica, con alcuni esempi contemporanei di donne

---

[74] Sull'intera questione vedi Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, tr. it., Milano, Bruno Mondadori 1999; Klaus W. Hempfer, *Letture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, tr. it., Modena, Panini 2004; Raffaello Ramat, *La critica ariostesca dal sec. XVI a oggi*, Firenze, La Nuova Italia 1954.

[75] *Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto & ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun Canto alcune allegorie, & nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1546, f. 15v.

comandanti militari (Maria d'Asburgo, Isabella di Spagna). Sugli aspetti più sconvenienti del *Furioso*, ad esempio l'episodio di Ricciardetto e Fiordispina, i commentatori tacciono, lasciando cadere la questione nel silenzio.

Se le posizioni dei trattatisti a proposito delle donne guerriere rispecchiano una certa varietà di prospettive, da coloro che, come il Fornari o Tommaso Campanella, vi vedono un elemento portatore di meraviglia, a coloro che, rifacendosi all'opinione negativa di Aristotele, le giudicano indecorose e inaccettabili,[77] la reazione degli scrittori è pressoché univoca: esse sono ottimo materiale narrativo e vanno continuate ad essere utilizzate. Insieme al numero di commenti critici e di esemplari venduti, la fortuna del *Furioso* si apprezza nella sua capacità di influenzare la successiva produzione poetica e di diventare stimolatore di nuove opere. Esso genera un'impennata nella pubblicazione di nuovo materiale cavalleresco, riuscendo a rivitalizzare un settore che, passata la cometa dell'*Innamorato*, sembrava destinato ad un inesorabile declino. I decenni successivi all'uscita del poema ariostesco sono caratterizzati da una proliferazione di testi ispirati in diversa misura ad esso, di cui quasi nessuno fa a meno dei personaggi delle donne guerriere. È anzi in questo periodo, nella fase successiva al *Furioso*, che si assiste alla vera e propria esplosione della moda letteraria delle guerriere: se abbiamo già seguito il percorso attraverso cui esse entrano a far parte del materiale stabile del ciclo carolingio, è solo adesso che, aprendo un libro di cavalleria, si ha la quasi assoluta certezza di incontrarvi un personaggio di questo tipo, possibilmente in posizione di rilievo. Le eventuali riserve dei critici suggestionati da Aristotele o da altre esigenze di decoro sono ostacoli completamente sorpassati dalla semplice quantità di guerriere che popolano la narrativa del Cinquecento. La loro presenza in Ariosto, autore istantaneamente canonizzato, basta ad autorizzare la loro comparsa in ogni nuovo poema che si richiami alla sua opera.

---

[76] *Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto tutto ricorretto et di nuove figure adornato con le Annotazioni, gli avvertimenti, & le Dichiarazioni di Girolamo Ruscelli*, Venezia, appresso Vincenzo Valgrisi 1560, p. 357.

[77] Le considerazioni dei commentatori del *Furioso* e della *Liberata* a proposito delle donne guerriere meriterebbero uno studio a parte. La complessa questione si interseca sia con la trattatistica sulle donne, ovvero con la *querelle des femmes*, sia con le notazioni più prettamente letterarie sul materiale adatto e non adatto ad un poema eroico; le donne guerriere possono essere viste di volta in volta sotto l'aspetto di personaggi a cui applicare o meno certe convenzioni letterarie, come rappresentazioni di donne reali per cui l'attività bellica può essere o meno appropriata, come strumenti di indagine sul potere femminile, all'interno di un'istituzione politica oppure familiare, e via di seguito. Inoltre, se con e prima dell'Ariosto mancano riflessioni autoriali a proposito dei propri personaggi, in seguito (e massime con il Tasso) sarà possibile includere nella polemica anche le voci degli scrittori stessi, espresse in prefazioni, dediche, lettere, apologie, in cui si offrono delucidazioni del proprio utilizzo delle figure delle guerriere oppure in cui, in maniera ancora più significativa, di esse non si parla, a dispetto dell'eventuale importanza da esse rivestita nell'opera in questione. Per un primo accenno al problema vedi Hemfper, *op. cit.*, pp. 214-219 e 266.

Tra gli epigoni ariosteschi si possono distinguere le continuazioni e le imitazioni, ovvero le opere che proseguono la materia del *Furioso*, utilizzando gli stessi personaggi, e quelle che ne riprendono scene, situazioni e moduli adattandole però ad un intreccio e a personaggi originali (nei limiti dell'originalità del genere cavalleresco, s'intende). Nel primo gruppo troveremo poemi che decidono di continuare a narrare le avventure di Bradamante e Marfisa, accordando un ruolo preminente a una sola delle due guerriere oppure seguendole entrambe in maniera equilibrata; nel secondo avremo opere che includono guerriere di nuova invenzione in cui, sotto un nuovo nome, si rielaborano caratteristiche della coppia ariostesca. Naturalmente questa suddivisione non va intesa in maniera rigida, dal momento che in alcuni poemi ai personaggi di Bradamante e Marfisa si affiancano quelli di nuove guerriere; ferma restando l'ambientazione carolingia della maggioranza di queste opere, le due guerriere più celebri sono talvolta menzionate sullo sfondo mentre il primo piano è occupato da una figura di nuova invenzione. Le continuazioni possono innestarsi in uno dei filoni del *Furioso* decidendo di raccontare qualcosa che non era stata contemplata in esso, integrando i personaggi ariosteschi con nuove figure ad essi analoghe.[78]

L'articolazione narrativa delle guerriere nei poemi post-ariosteschi segue alcune basilari linee guida che erano state peraltro già impostate dalle continuazioni dell'*Innamorato*. Il punto di svolta nelle vicende di Bradamante è rappresentato dalla morte di Ruggiero: prima di essa, ella verrà mostrata ancora impegnata nella sua ricerca, al servizio di Carlo Magno oppure coinvolta in svariate avventure; dopo, le sue azioni saranno dirette principalmente alla vendetta e all'allevamento di suo figlio. Il suo lato militare-avventuroso continua ad interessare gli scrittori, ma è soprattutto la sua condizione di donna sola, alla ricerca del marito o alle prese con la gestione della sua morte, ad attrarre la loro attenzione. In conformità con il dettato del *Furioso*, che vincola il cammino di Bradamante a quello dello sposo, le continuazioni si concentrano sul suo assolvimento di una *quête* in relazione a Ruggiero, che si tratti del suo ritrovamento, della punizione della sua morte o della crescita del loro figlio. Tuttavia, anche le sue imprese autonome stimolano la fantasia degli autori: nella *La morte del Danese* (1521) di Cassio da Narni, Bradamante è imprigionata da Carlo Magno su istigazione di Gano in quanto Chiaramontese, è liberata per interessamento di Galerana, libera Orlando,

---

[78] Sulle guerriere negli epigoni ariosteschi vedi Giancarlo Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, vol., I. *Gli uomini*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti 2006, pp. 585-625; Alberto Casadei, *La fine degli incanti: vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli 1997, in particolare pp. 28-41. Sulle continuazioni di Bradamante e

converte un gigante e combatte contro uno spagnolo che parla male delle donne; nel *Belisardo* (1525-1528) di Marco Guazzo la guerriera è decisiva a respingere i pagani che assediano Parigi; nel *Selvaggio* (1535) di Giovan Battista Cortesi, ella guida insieme al protagonista, figlio di Ulivieri e Meridiana, l'esercito cristiano contro le truppe del saraceno Aspirante. Ludovico Dolce, che nelle *Prime imprese del conte Orlando* ricostruisce le avventure dei paladini anteriori al racconto ariostesco, immagina che Bradamante chieda e ottenga di essere ordinata ufficialmente cavaliere (XXV, 54-55). Nelle *Prodezze di Rodomontino* (1535) di Antonio Legname, Marfisa, Bradamante e Ruggiero liberano la Persia, entrando trionfalmente nella città di Tauris, e tornano in Italia per combattere contro il saraceno Biancachioma che assedia Roma. La *Bradamante gelosa* (1552) di Secondo Tarentino incomincia la sua narrazione dal momento in cui si sviluppa la gelosia dell'eroina per Marfisa e segue il suo viaggio a scopo vendicativo, durante il quale le capita di fare a botte con Orlando, di sconfiggere la ciurma della nave di Agramante (come succedeva a Galiziella nell'*Aquilante e Formosa*) e di perdere la testa per un giovanetto bellissimo, subito rimproverata da Melissa. Le sue imprese, narrate con un tono eroicomico, si meritano comunque l'ammirazione del poema che le dedica la celebre ottava I, 22 del *Furioso* volta al femminile:

> O gran valore de le donne antiche,
> senza comparazione de le moderne!
> Erano, quelle, avvezze a le fatiche,
> onde seguivan poi glorie superne,
> de la virtù, non de le pompe, amiche,
> per cüi la bontà saranno eterne.
> Et or che importa d'esser più modeste?
> Si fan belle in chiamarsi poco oneste. (I, 65)[79]

Accanto al duello con Marfisa, altre situazioni ariostesche frequentemente riprese e rielaborate dai continuatori sono l'incontro con Fiordispina, da cui Bradamante riesce sempre a svicolare (ma nel *Brandigi* di Clemente Pucciarini, in un ribaltamento di *OF* XXV, viene catturata da Marsilio che la crede Ricciardetto ed è liberata da Ruggiero), l'imprigionamento da parte di un mago o di una maga, la punizione di un traditore analogo a Pinabello e l'aiuto apportato a donne in difficoltà.

Marfisa vedi Margaret Tomalin, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature: An Index of Emancipation*, Ravenna, Longo 1982, pp. 118-159.

Sebbene il *Furioso* indicasse in Ruggiero IV (o Rugino, o Ruggino) il vendicatore del padre, così com'è raccontato, ad esempio, dall'*Astolfo Borioso* di Marco Guazzo (1531-33, 1549), in altre opere la vendetta è compiuta da Marfisa e Bradamante prima o dopo del parto di quest'ultima. Nell'*Angelica Innamorata* (1550) di Vincenzo Brusantino, una volta eseguito l'atto, Bradamante può morire nella selva delle Ardenne dando alla luce suo figlio. Secondo la *Vendetta di Ruggiero* di Giovan Battista Pescatore (1556), le due cognate partono alla ricerca di Ruggiero e Bradamante partorisce Ruggiero IV ad Este. Guidate dalla luce divina, trovano il corpo di Ruggiero mentre l'esercito bulgaro distrugge Maganza.

Il personaggio di Marfisa subisce maggiori cambiamenti rispetto a quello di Bradamante. Se Ariosto aveva raccolto con intelligente fedeltà la traccia dell'*Innamorato* lasciandola indipendente, i suoi continuatori, come già quelli del Boiardo, preferiscono esplorare in che modo anche una fiera guerriera si sottometta alla potenza dell'amore. La sua conversione al cristianesimo e il passaggio al servizio di Carlo Magno alla fine del *Furioso* sono visti come i primi passi per un completo rientro di Marfisa nella norma, sia quella domestica che prevede per le donne un destino matrimoniale, sia quella delle convenzioni del genere cavalleresco che ormai, dopo gli insegnamenti boiardeschi, non può fare a meno di immaginare anche i guerrieri più riottosi come vittime della passione. Nasce così la serie degli innamoramenti di Marfisa (insieme a quella di Rodomonte, di Ruggiero figlio, di Rinaldo, già peraltro protagonista del genere, ecc.), in cui la collisione tra la sua orgogliosa verginità e la nascita del sentimento amoroso può dare vita ad intonazioni grottesche o patetiche, meditative o comiche. In alcuni poemi ella si innamora di personaggi di nuova invenzione; altrove l'uomo da ella amato fa parte della galleria dei personaggi ariosteschi, e in questo caso la scelta ricade in particolare su Guidon Selvaggio, interpretando la simpatia creatasi tra i due in *OF* XIX-XX come traccia su cui imbastire un'attrazione (reciproca o meno), oppure su un cavaliere saraceno convertito al cristianesimo, quali Gradasso o Mandricardo.[80] Nell'*Amor di Marfisa* (1562) di Danese Cattaneo, la protagonista si accorge di essere innamorata di Guidon Selvaggio, ma non vuole cedere all'amore, e perdere così la sua indipendenza e verginità;

---

[79] La *Bradamante gelosa* si cita da Antonio Lenio Di Parabita, *Oronte Gigante (e Bradamante Gelosa di S. Tarentino),* a cura di Mario Marti, Lecce, Milella 1985.

[80] Nel *Primo libro di Sacripante* (1535-1536) di Ludovico Dolce, Marfisa si innamora di Selannio dopo averlo visto vincere in una giostra. Di Gradasso si innamora nella *Nova Spagna* (1550) di Leonardo Gabriel, mentre di Guidon Selvaggio nella *La morte di Ruggiero* (1546) di Giovan Battista Pescatore e nei *Canti quattro di Ruggiero* (1543) di Bartolomeo Oriolo, in cui però viene da lui respinta in favore di Doralice. Nel già citato *Brandigi* Marfisa sposa Argasto figlio di Mandricardo, convertito, attirandosi la gelosia di Guidone.

sarebbe lieta di sposarsi soltanto se nel matrimonio le donne potessero comandare.[81] Cupido le appare in sogno per farle cambiare idea. La sua sopportazione viene messa a dura prova quando, mentre l'amato è prigioniero, la regina d'Islanda Artemidora, la cui storia era stata abbozzata e non conclusa in *OF* XXXII, giunge a proclamare la sua intenzione di sposare Guidone e chiede a Marfisa di addestrarla per essere alla pari del futuro sposo. Controllando a stento la gelosia, Marfisa le consiglia di sposare uno dei tre campioni della rocca di Tristano e di farsi addestrare da suo marito. Dopo l'uscita di scena di Artemidora, dieci donne arrivano da Alessandretta a chiedere a Marfisa di diventare la loro regina; ma quando si scopre che due di esse erano le concubine di Guidone, rischia di scoppiare una rissa, sedata dalla decisione di rimandare al giudizio di Carlo Magno la questione di a chi spettasse la priorità sul cavaliere. Riappacificatesi, le undici guerriere combattono insieme a Pavia prima che il poema si interrompa.

Agli amori di Marfisa viene applicata ben presto una finalità dinastica, per cui ella è indicata come capostipite della signoria celebrata dal poeta. Secondo la *Marfisa Bizzarra* (1531) di Dragoncino da Fano, i Gonzaga discendono dall'unione di Marfisa e Filimoro, mentre secondo Pietro Aretino (*Primi canti di Marfisa*, 1544) da quella della guerriera con Gradasso.[82] Marco Bandarini prevede che le nozze di Marfisa e Mandricardo diano origine ad una stirpe immortale in un poema che cambiò titolo tre volte (la prima edizione del 1535 lo denominava *Mandricardo Innamorato*, ristampato nel 1550 col titolo *Marfisa Innamorata*, e poi di nuovo con il titolo *Amorosa Vendetta di Angelica* nel 1551). Nella *Genealogia della casa d'Austria* (1560) di Girolamo Bossi, Marfisa è innamorata di Eliodoro, il quale è rapito e portato nelle Americhe da Malagigi poiché questi teme che dal matrimonio nasca un pericolo per i cristiani. Diventata una guerriera innamorata che è destinata a nozze dinastiche, la figura di Marfisa arriva a combaciare sempre di più con quella di Bradamante, da cui mutua questi elementi, perdendo in originalità ed efficacia artistica a favore di una conformità con un modello giudicato vincente[83]. Se l'immagine di una Marfisa madre di famiglia suona, come

---

[81] Su Danese Cattaneo, poeta e scultore che strinse amicizia con il giovane Tasso, influenzandone le prime prove poetiche, vedi Massimiliano Rossi, *La poesia scolpita: Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995.

[82] Vedi Riccardo Bruscagli, "L'Aretino e la tradizione cavalleresca", in *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2003, pp. 119-144 (già in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Roma, Salerno 1995).

[83] Margaret Tomalin, in *The Fortunes of the Warrior Heroine*, cit., p. 125, commenta a proposito degli innamoramenti di Marfisa: "Her role does not fit comfortably into the conventional scheme of a happy ending with marriage and the part of the lovelorn damsel is diametrically opposed to Marfisa's dominant character. She is already beautiful, courteous, honourable and virginal; the only thing which sets her apart from Bradamante is her contended single-blessedness; her attributes of measureless strenght, pride and rock-like endurance in battle

recitano alcuni titoli, *bizzarra*, andrà quanto meno notato che ella, nonostante la sua apparenza minacciosa, non viene giudicata indegna di rivestire l'impegnativo ruolo di progenitrice di una dinastia. Mentre il connubio tra un guerriero e una guerriera quali capostipiti di una stirpe gloriosa viene riproposto sempre più frequentemente fino a costituire un piccolo tema nell'epica cavalleresca cinque-secentesca, anche l'indomabile Marfisa, sorella di Ruggiero e cognata di Bradamante, ovvero inserita ai vertici dell'aristocrazia carolingia, può essere utilizzata con profitto con questo scopo; e l'eventuale snaturamento che ne deriva, considerato secondario rispetto al prestigio di metterla in cima all'albero genealogico, si trasforma esso stesso in materia di poesia. Sorgendo non tanto dall'intimità del personaggio quanto imposto dalla volontà dell'autore, l'amore di Marfisa diventa emblematico di un periodo letterario-culturale in cui la norma cala dall'alto fino a soffocare un genere che proprio l'Ariosto aveva fatto eleggere a simbolo di libertà espressiva.

Già Pierfrancesco de' Conti nel suo *Sexto libro* immagina che la sposa destinata a Rugino sia una donna guerriera, Elidora, figlia di Gradasso, continuando così la tradizione che vuole i progenitori estensi, da Riccieri in poi, tutti uniti ad eroine combattenti. Sulla sua scia, la donna guerriera Luciana si innamora di Ruggiero figlio nel *Ruggiero* (1550) di Cesare Galluzzi ma il loro amore è ostacolato da Morgana; è la fata Postumia invece a differire il ricongiungimento tra Ruggeretto e Fenice, che aveva rivestito le armi per seguirlo, nell'*Innamoramento di Ruggeretto* (1554) di Panfilo de' Renaldini. Se Ferrara si vanta dei suoi illustri predecessori, Firenze non vuol essere da meno. Nell'*Artemidoro* (1566) di Mario Teluccini il protagonista, figlio di Carlo re degli Antipodi, dovrà diventare il capostipite dei Medici insieme alla guerriera Imperia, principessa d'Aracosia. Sapendola destinata ad altre nozze, Selvaggio, che pure ha battuto Imperia in un duello basato sul *Brunhild-motif*, rifiuta di sposarla; la guerriera allora va ad Egeria, capitale degli Antipodi, dove uccide Carlo in battaglia. Quindi combatte contro Artemidoro, se ne innamora, e passa dalla parte dei difensori di Egeria. Dopo aver apportato un determinante contributo alla vittoria, Imperia sposa Artemidoro. La vicenda principale della *Nova Spagna* di Leonardo Gabriel è rappresentata dagli amori di Flaminio d'Olanda e di Isabella di Frisia, donna guerriera, e il poema si conclude con il con il triplice matrimonio di Isabella e Flaminio, Bradamante e Ruggiero, Marfisa e Gradasso convertito. Michele Monsignori nell'*Argentino* (1521) prevede

---

all turn on her self-sufficiency. If the self-sufficiency is removed, the whole personality falls. This may be the reason why several promising works which feature Marfisa as heroine remain unfinished – the authors are too conventionally-minded to leave her indipendent and can see no other solution".

che l'eroe eponimo si innamori della guerriera saracena Chiaristella, esempio di bellezza e virtù ("E certamente questa donna parmi / una Camilla, una Pentesilea / una sibilla, una ninfa, una idea", I, ix, 94-95)[84], e che la sposi dopo la sua conversione. Non sono soltanto personaggi di nuova invenzione ad innamorarsi di donne guerriere, bensì, sul ricordo del *Morgante*, anche i paladini più famosi. L'innamoramento che dà il titolo all'*Astolfo Innamorato* (1532) di Antonio Legname è quello del duca inglese per la regina Ilivia, giunta a sfidare i paladini; nell'*Anteo Gigante* (1524) di Francesco di Lodovici è una Camilla, alleata di Falcone, re di Pilone di Emea, a voler decidere la guerra con un duello singolare contro Astolfo, ma questi, allo stesso modo di Rinaldo davanti ad Antea nel Pulci, si ritira vinto dalla sua bellezza (XII, 29-60). Allora è Orlando a sfidarla e a batterla, schernendola come faceva nell'ipotesto pulciano con Meridiana: "la puose Orlando destro destro in terra / dicendo: «Impara, figliola, a far guerra»" (XII, 80)[85]. Camilla si battezza e ricambia Astolfo. Nel poema c'è pure un'altra guerriera, Narcisa, di cui si è innamorato Ortensio principe di Scozia con cui aveva combattuto in una giostra (XVIII, 59-61).

In un'altra opera di Lodovici, i *Trionfi di Carlo* (1535), Rinaldo, bandito da Carlo Magno, conosce la bella cacciatrice guerriera Ebrea, figlia di Labano giudeo, di cui si invaghisce:

> E s'ella era a caval fra cavalieri
> fra Amazone parea Pantasilea
> o Camilla fra Volsci, alti guerrieri. […]
> S'ella ne l'arme un suo destrier movea
> assembrava un Achille, anzi, un dio Marte,
> e meglio ch'altri mai lancia correa. […]
> Aveva grazia, aveva ingegno ed arte,
> lettere d'ogni sorte ed al fin tale
> ch'in lei diffetto alcun non v'avea parte. (I, xciii, 40-48)[86]

Insieme all'Ebrea Rinaldo visita il Parnaso. Nella *Dragha de Orlando innamorato* (1525) di Francesco Tromba da Gualgo (poema ristampato col titolo *Rinaldo Furioso* a nome di Marco Cavallo) Rinaldo si innamora della regina guerriera Drangiana, con cui salva Parigi assediata dai saraceni. Alla grande guerra d'Oriente del secondo libro (1527) partecipa anche Rubiconda, paragonata nella descrizione a Rovenza, Ancroia e Marfisa (II, xiii, 11), la quale

---

[84] Si cita da G. Bettin, *op. cit*., p. 598
[85] *Ivi*, p. 605.

uccide Roccantino. Sigismondo Paolucci Filogenio, nella *Continuazione dell'Orlando Furioso con la morte di Ruggiero* (1543) fa morire Bradamante nella cava di Merlino lasciando Ruggiero in balia di un'altra donna, la saracena Marfalista, la quale si innamora perdutamente di lui e spera ch'egli la batta in duello per poterlo sposare. Respinta da Ruggiero e costretta dal padre Delibare a sposare invece il pagano Filocate, si uccide con la propria spada (LXI, 21-30).

Parallelamente alle storie di guerriere innamorate e destinate al matrimonio, i poemi cavallereschi di derivazione ariostesca continuano a offrire avventure di regine che restano indipendenti, oltre alle imprese solitamente fallimentari di eserciti amazzonici. La protagonista omonima dell'*Agrippina* (1533) di Pier Maria Franco, figlia del re di Persia, dopo la morte del padre veste le armi per difendersi dai nemici interni e vince la guerra, riconquistando il suo regno e assicurandosi la sottomissione di altri dodici regni. Quindi muove contro l'Europa, convinta che la sua discendenza dall'imperatore romano Agrippa le dia il diritto di governare il Sacro Romano Impero. A causa dell'infiacchimento dei paladini dopo le vittorie sui saraceni, Bradamante è sollevata alla reggenza di Marsiglia e la città viene quindi conquistata dalle truppe di Agrippina; nei combattimenti successivi, Bradamante e Ricciardetto rischiano di restare uccisi. Agrippina arriva fino alle porte di Parigi e sfida Carlo Magno, ma a questo punto il poeta, non riuscendo a trovare una soluzione soddisfacente all'episodio, smette bruscamente di occuparsi della sua eroina e passa a descrivere le avventure dei paladini:

> Duolmi di la magnanima Regina
> Non poter seguir l'audace impresa
> Ch'a la città potente pariggina
> Preparavisi intorno a la contesa… (XII, 122)[87]

Nell'*Oronte gigante* (1531) di Antonino Lenio, Teodoro scita e Dario persiano si scontrano per la mano di Berenice troiana; gli Sciti hanno come alleate un esercito di Amazzoni, tra cui si distinguono la capitana Ferotima e le sue luogotenenti Dido, Sabbea e Angelina. La loro regina Asteri, al termine dei combattimenti, sposa il duca Loige, fratello di Berenice, mentre Caritonia perde l'elmo in battaglia sbigottendo Oilico.

---

[86] *Ivi*, p. 606.
[87] Si cita da M. Tomalin, *The Fortunes*…, cit., p. 52.

A volte i due filoni della guerriera innamorata e vincente e delle Amazzoni perdenti sono presentati contemporaneamente nella stessa opera e messi in opposizione l'uno con l'altro, come accadeva già nell'*Aquilon de Bavière*. Nel *Brandigi* di Pucciarini, dove figurano pure Bradamante e Marfisa, il saraceno Balante attacca Parigi con un eserciti di Amazzoni; in seguito alla sconfitta, la loro regina Pandea e la sua compagna Armilla tornano in oriente in rotta, mentre Sarpia, figlia di Gradasso, che aveva partecipato alla spedizione, si innamora di Amiso, lascia la guerra e resta in Francia. Sulla falsariga di *OF* XIX-XX, nella *Continuazione* di Paolucci (XXXV-XXXVI) Rodomonte e Doralice visitano il paese delle donne che odiano gli uomini, di cui una, Drusilla, discende direttamente da Camilla. Rodomonte uccide la loro regina Aleria ristabilendo la legge naturale. Viaggi e avventure orientali fanno arrivare i paladini nel paese delle Amazzoni nella *Dragha*, nei *Trionfi di Carlo* e nel *Ruggeretto*.[88]

Accanto alle opere che gravitano nell'orbita del *Furioso*, e ai vecchi testi cavallereschi precedenti che continuano ad essere ristampati fino alla seconda metà inoltrata del secolo, iniziano a prendere piede nuovi poemi concepiti sotto l'influsso delle riflessioni teoriche volte a distinguere il romanzo dall'epica e a privilegiare quest'ultima. In seguito alla centralità normativa acquisita dalla *Poetica*, gli sforzi di critici e scrittori si rivolgono a definire i caratteri di una nuova epica conforme ai dettami aristotelici, incentrata su un'azione unica, un protagonista unico, un unico fine, vicina quanto più possibile all'*Iliade* e all'*Eneide* per stile, trama e personaggi. Le denominazioni date a questo nuovo genere moderno esemplificato sull'antico oscillano tra quella di poema eroico e quella di poema epico, termini a cui i vari partecipanti al dibattito attribuiscono di volta in volta sfumature leggermente diverse in rapporto ai suoi elementi costitutivi. I punti attorno a cui gira la contesa sono i concetti retorici dell'*inventio* del soggetto, la *dispositio* della materia, l'*elocutio* stilistica, intrecciati con la problematica della scelta tra vero e verisimile, storia e finzione, finalità didattico-morale e diletto. I fermenti di sperimentazione sono osservati e controllati da una comunità intellettuale di poeti, teorici ed eruditi in contatto diretto o epistolare l'uno con l'altro, i quali incessantemente riflettono sull'operato proprio e altrui correggendone la rotta. Dopo il concilio di Trento, tale rotta punterà decisamente verso il Vero unico, mirando alla formazione di un poema in cui la finalità epica si fonda con la provvidenzialità cristiana.

---

[88] Le Amazzoni compaiono anche nell'*Ercole* del Giraldi Cinzio, che comprende naturalmente la spedizione di Ercole e Teseo per il recupero del balteo di Ippolita.

Le tappe del passaggio dal romanzo cavalleresco al poema eroico ed epico sono rappresentate dalla pubblicazione dell'*Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino (1548), del *Girone il cortese* di Luigi Alamanni, dell'*Ercole* del Giraldi (1557), quindi dall'*Amadigi* di Bernardo Tasso (1560)[89], dal *Rinaldo* di Torquato (1562), dall'uscita del *Costante* di Francesco Bolognetti nel 1565-66, e dell'*Avarchide* postuma dell'Alamanni (1570), seguita da *La cristiana vittoria marittima* (1572) e dalla *Vita di S. Tommaso d'Aquino* (inedita) sempre del Bolognetti, con cui si procede verso il poema cristiano. Questi poemi sono accompagnati dagli interventi teorici del Pigna, del Giraldi Cinzio, di Antonio Minturno, di Sperone Speroni ed altri, fino a quando Tasso figlio non inserirà la sua voce nella questione.

In queste opere, il cavaliere romanzesco entra in conflitto con l'eroe epico e viene rigettato; l'obiettivo del primo era la ventura individuale, quella del secondo sarà invece la guerra compiuta per il bene comune. L'eroe unico del poema eroico, portavoce di un messaggio univoco e stabile, deve essere un esempio di comportamento sociale per il lettore. Cosciente del proprio dovere etico e poetico, egli non è più il cavaliere errante che può scegliere liberamente di fronte a un bivio ma un guerriero il quale deve obbedire solo al suo destino eroico: "sull'eroe incombe infatti un volere superiore che è da un lato, sul piano ideologico, il volere del Cielo, che presiede allo svolgimento della storia, dall'altro, sul piano poetico, il volere dell'autore, che determina la macchina narrativa del poema"[90]. La rappresentazione

---

[89] Immenso poema in cento canti, l'*Amadigi* di Bernardo Tasso è lo sfortunato tentativo di coniugare una narrazione ariostesca con una trama derivata dal caposaldo dei libri di cavalleria spagnoli, l'*Amadís de Gaula* di García Rogríguez de Montalvo – in un momento in cui la produzione spagnola godeva di crescente successo in Italia dov'era pubblicata sia in versione originale che in traduzione – cercando nello stesso tempo di fare tesoro delle riflessioni del Giraldi, del Pigna e dello Speroni sulla forma dei romanzi. Poco apprezzato dal pubblico e dalla critica per il suo carattere misto, esso venne strenuamente difeso da Torquato come superiore al poema dell'Ariosto, in particolare per quanto riguarda il decoro e il tratteggio dei personaggi. Difatti, nonostante il suo distacco dall'impostazione strutturale, dalla scelta della materia non derivata dalla storia e dal meraviglioso fantastico dell'*Amadigi*, Torquato fu profondamente influenzato dall'opera paterna e anche nella *Liberata* è possibile vederne le tracce. Seguendo l'esempio del *Furioso*, uno dei tre filoni del poema di Bernardo è costituito dall'amore della guerriera Mirinda e di Alidoro, i quali si separeranno e si ritroveranno nel corso di varie avventure che in almeno due momenti li portano a duellare, in incognito, l'uno contro l'altro. Mirinda affronta prove di forza e di coraggio, ascolta novelle di amori infelici, diventa vittima della gelosia per Lucilla (che si congiunge ad Alidoro grazie ad un incanto e ha un figlio da lui) e infine scopre di essere la sorellastra di Amadigi. Tra tutte le figure di donne guerriere nel periodo che intercorre tra la Bradamante ariostesca e la Clorinda di Torquato è con ogni probabilità la più compiuta e interessante, dotata di spessore narrativo e di un carattere ben delineato nella sua dignità e onorevolezza. Su Bernardo e l'Amadigi vedi Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, versione italiana a cura di Daniele Rota, Bergamo, Centro Studi Tassiani 1993; Vittoria Foti, "L'*Amadigi* di Bernardo Tasso e l'*Amadís* di García Rodríguez de Montalvo", *Schifanoia* 7, 1989, pp. 179-191; Ead., "Sull'*Amadigi*", in *Tasso e l'Europa (Atti del Convegno Internazionale nel IV Centenario della morte del Poeta)*, a cura di Daniele Rota, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni 1996, pp. 357-366; Mariacristina Mastrototaro, *Per l'orme impresse da Ariosto. Tecniche compositive e tipologie narrative nell'Amadigi di Bernardo Tasso*, Roma, Aracne 2006, in particolare su Mirinda pp. 151-182.

[90] Stefano Jossa, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci 2002, p. 168, a cui si rimanda in generale per quanto espresso in queste righe.

dell'uomo si trasforma nella rappresentazione di un'idea e di un'etica, passando da una visione ideologica del "mondo come avventura individuale al mondo come regola sociale"[91]. In questa prospettiva l'amore entra in conflitto con la guerra perché spinge alla ventura individuale e non al sostegno della causa collettiva. Le due entità sono inversamente proporzionali, e con crescere del rilievo dato alla guerra, diminuisce quello riservato all'amore. Quest'ultimo viene identificato con la deviazione romanzesca e, così come il romanzo, deve essere pian piano espulso dal poema perché si possa portare a termine la missione epica. L'amore che sosteneva e guidava le narrazioni del Boiardo e dell'Ariosto, ma che già in essi presentava i germi della follia e della dispersione (si pensi ad Orlando, ad Alcina) viene considerato pericoloso all'interno del poema eroico perché fa deviare dal dovere guerriero. Alle due attività corrispondono ambientazioni spazio-temporali differenti: la donna è posizionata al di fuori, geograficamente e ideologicamente, del campo di battaglia, e raggiungerla significa per l'eroe uscire fuori dall'accampamento, abbandonare il suo compito, spostarsi in una zona di pace apparente che pace non è perché impedisce il raggiungimento della vera pace, la fine della guerra grazie alla vittoria. Affinché si possa compiere questo scopo è necessario che il guerriero faccia rientro nel mondo della guerra, dicendo addio all'amore, alla donna e alle sue seduzioni.[92]

Per eludere questo circolo vizioso e conservare un ruolo positivo ad un personaggio femminile, una delle più fruttuose strategie narrative è quella di prevedere il suo inserimento all'interno di una coppia dinastica, come faranno poi ampiamente anche i successori del Tasso. Inoltre, se è vero che amore e guerra non possono esistere in contemporanea, le donne guerriere si dimostrano paradossalmente le interpreti ideali dell'uno e dell'altro polo, che coabitano in esse in maniera più o meno equilibrata. Le guerriere portano in vitro una potenzialità amorosa sul campo di battaglia, riducendo le distanze tra due mondi che sono altrimenti visti come opposti. Proprio l'elemento amoroso può trasformarsi nella ragione della loro sopravvivenza narrativa: mentre costituisce una tara per il guerriero, esso diventa un mezzo di salvezza e di innalzamento per la guerriera. Laddove l'eroe deve rinunciare all'amore per la guerra, in maniera speculare e contraria l'eroina deve lasciare le armi per il

---

[91] *Ivi*, p. 163.

[92] "L'opposizione fra amore e guerra adombra dunque la solita opposizione fra l'etica individualistica del cavaliere cortese e la concezione politica dell'eroe nuovo: da un lato ci sono l'amore e l'ozio, dall'altro la guerra e l'impegno; da un lato il divertimento, dall'altro la serietà. La censura dell'amore risponde quindi non tanto a esigenze moralistiche di decenza e decoro, quanto a un preciso progetto ideologico, che intende contrapporre all'universo erotico del poema cavalleresco l'orizzonte politico del poema moderno. L'eroe guerriero che

matrimonio, andando entrambi verso una collocazione normativa che tenta di distinguere chiaramente i due ambiti che prima, nel cavaliere e nella guerriera innamorato/a cortese, si presentavano come congiunti. Per le Antee e le Marfise indipendenti non c'è più posto: volendo schematizzare notevolmente, nei poemi epici/eroici sopravvivono le guerriere che si sposano e abbandonano l'attività militare, mentre la morte attende quelle che non si sottomettono all'autorità patriarcale né con il matrimonio né con la conversione (così come accadeva, peraltro, per varie motivazioni anche in opere anteriori alla fase controriformistica). Tuttavia non si esclude che la coppia eroica possa combattere insieme: il protagonista eponimo del *Costante* si innamora di Vittoria, regina guerriera della Gallia, la sposa e muove guerra contro i Persiani con il suo aiuto. Integrate o espulse dal poema, le guerriere continuano ambiguamente a farne parte e, benché la loro libertà d'azione risulti limitata, ricavano beneficio dal processo di drammatizzazione dell'epica. Nelle loro morti si va spesso a condensare la tensione drammatica di una parte, se non di tutta l'opera; la rinnovata funzione dell'epica classica quale modello vuol dire anche il recupero del concetto di morte eroica come strumento di eternizzazione di un personaggio.

Se già i commentatori dell'Ariosto paragonavano un po' impropriamente Marfisa e Bradamante a Pentesilea e Camilla, adesso, nel moto di rifondazione dell'epica ad imitazione dell'antico, le due guerriere classiche diventano i modelli di riferimento per le riscritture che vogliano includere figure di questo tipo. La morte di Nicandra nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino è esemplificata in maniera congiunta su quella delle due guerriere più celebri dell'antichità (non va mai dimenticato peraltro che già Camilla è una riscrittura di Pentesilea): essa avviene davanti alle mura di Roma, durante la grande battaglia in cui la guerriera – dal palese nome parlante di "colei che dà la morte agli uomini" – si è già distinta in una piccola aristia. "Donna leggiadra e di suprema forza" Nicandra difende la città eterna così come Camilla combatteva per Laurento e Pentesilea per Troia, con la differenza che la prospettiva del narratore, qui, è dalla parte dei romani, e che ad uccidere la fanciulla sarà uno degli "acerbi Goti", Turrismondo; il quale, scoprendo nel momento in cui le toglie l'elmo per farne bottino (in una ridistribuzione delle parti di Cloreo e Camilla combinata con il motivo dell'elmo) che l'avversario che ha appena ucciso è una donna, prova un sussulto di pietà per la giovane vita femminile così stroncata. Pur senza portare all'amore di Achille per Pentesilea, l'uccisione della guerriera dà luogo ad una delicata scena elegiaca:

---

rinuncia all'amore, più che il condottiero, è il servitore dello Stato, l'interprete di un progetto collettivo che si oppone all'individualismo cortese". *Ivi*, p. 180.

E detto questo, la fanciulla acerba
si mise con la spada entr’a la calca,
e cominciava a sbarattar le schiere;
e quasi tutte le volgeva in fuga.
Il che vedendo, Turrismondo, ch’era
tornato in sé da la percossa amara,
che gli avea data quell’empia donzella,
deliberossi far la sua vendetta;
e pose in resta una possente lancia,
e gli percosse acerbamente il petto
sotto la poppa manca, e trapassollo;
onde la stese moribunda al piano,
et egli poi, come cader la vide,
le disse: «Ahi traditor, tu sei pur morto.»
Dapoi discese per aver le spoglie,
ch’eran di perle ricamate, e d’oro.
E prima le cavò l’elmo di testa,
ch’avea tre belle gemme per cimiero,
un rubino, un diamante & un zafiro;
ma come vide, ch’era una fanciulla
di vago aspetto, e di beltà suprema,
che già s’impallidiva per la morte,
et esalava gli ultimi suspiri,
d’amore, e di pietà tanto s’accese,
che disse suspirando este parole:
«Ahi miserabil vergine, tu muori
per man di chi vorria tenerti in vita,
e che t’aiuteria col proprio sangue,
ma poi che è corso il mal contra mia voglia,
per non saper, chi m’avea fatto oltraggio,
renditi l’elmo, e le tue lucid’arme,
e ’l tuo cavallo, e ti rimando a i tuoi.»
E detto questo, volle dare un bacio
Con gli occhi ruggiadosi a quella estinta;
poi suspirando rimontò a cavallo.
E le donne di lei tolsero il corpo,

e lo portaro lacrimando in Roma. (XVIII, 852-888)[93]

Combattendo per la patria, Nicandra porta il suo contributo alla liberazione dell'Italia, guadagnandosi una morte che non è segno di punizione quanto di innalzamento eroico e che ispira negli altri riflessione e cambiamento. Dall'intreccio tra difesa della patria e morte data nell'ignoranza, stupore per l'identità della morta e rimorso, Torquato Tasso trarrà più radicalmente le fila nella sua *Gerusalemme*, riecheggiante già nel titolo al lavoro del Trissino, ma che lo supera in ogni aspetto e con cui il passaggio da romanzo cavalleresco a poema epico riformato viene tematizzato all'interno della stessa opera e portato a compimento.

[93] Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata da' Goti*, riveduta e corretta per l'abate Antonini, Parigi, appresso Cavalier et alii 1729. Sul poeta vedi Sergio Zatti, "L'imperialismo epico del Trissino", in Id., *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori 1996, pp. 59-110.

Capitolo VI. La Gerusalemme Liberata

"Justice" was done, and the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess.
And the d'Urberville knights and dames slept on in their tombs unknowing.
Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*

Il grande dibattito sui generi letterari di metà '500 (poi mutatosi nella *querelle* tra sostenitori dell'Ariosto o del Tasso) si concentrò, come abbiamo visto, sulla definizione del genere romanzo, sulla sua differenza dall'epica classica, e sulla teorizzazione di un nuovo genere, il poema eroico, riproposizione moderna dell'epica classica. Il romanzo viene da più parti riconosciuto come genere a sé, nuovo, derivato dalle forme cavalleresche medievali francesi e adottato poi dagli italiani al punto di diventare un prodotto tipicamente italiano. Non essendo descritto da Aristotele nella sua *Poetica*, il romanzo riceve definizione per contrasto dalle sue differenze dall'epica: mentre l'epica riguarda una sola azione e un solo personaggio principale (l'eroe), il romanzo è caratterizzato dalla pluralità di azioni e di personaggi, dalla varietà rispetto all'unità.

Sperone Speroni, autore di *Sopra l'Ariosto* e *De' Romanzi*, e Torquato Tasso negano la differenza generica tra epos e romanzo: poiché non esiste genere che non sia stato descritto da Aristotele, ne deriva che il romanzo è solo una forma (alterata) di epica in cui non è stato seguito a sufficienza la regola dell'azione e del protagonista unico. Il modo romanzesco punta alla varietà rispetto all'ordine, laddove il poema eroico deve cercare la varietà (condizione necessaria per mantenere vivo l'interesse del lettore) nell'unità, unica base in cui il poema si può avvicinare alla realtà del mondo retto dall'unico principio della verità divina. Il poeta, scrive Tasso, avrà svolto nel modo più commendevole il proprio compito se saprà formare, "quasi in un picciol mondo", un poema in cui:

> "qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendii, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la

> favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una all'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini"[1].

L'affermazione tassiana rivela la propria importanza non solo all'interno del dibattito sull'epica e sul romanzo, ma anche per l'interpretazione dell'intima natura della *Liberata*. Il concetto di "varietà nell'unità" può essere fruttuosamente applicato come chiave di lettura del poema, dove la varietà si riscontra, oltre che nell'effettiva presenza di tutte quelle situazioni narrative tipiche dell'epica elencate nel brano sopra riportato, nella pluralità di registri adottati dal Tasso e nell'inclusione, nel tessuto epico, di altri generi quali la tragedia, l'idillio pastorale e il melodramma. Questa *varietas*, invece di condurre verso un movimento centrifugo come accadeva nel poema dell'Ariosto, è tenuta strettamente legata verso l'interno e verso l'unità da quel sistema di corrispondenze su cui si vede strutturato il poema e che il poeta stesso riconosce quando afferma che "tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda". La "macchina" della *Gerusalemme* si regge a più livelli su un complesso sistema di echi, corrispondenze, rimandi e antitesi. A livello lessicale, il poema è attraversato da una serie di termini ricorrenti, di ripetizioni di emistichi di versi e dalla ripresa di versi somiglianti tra loro; i nuclei tematici sono organizzati in un sistema binario di opposizioni semantiche quali quelle tra dentro e fuori, alto e basso, fuoco e acqua, falso e reale, vedere e non vedere, capire e non capire, pagano e cristiano. A livello narrativo, le varie scene, episodi e situazioni del poema vengono anticipate, riecheggiate, completate o confutate da altre scene che hanno per protagonisti personaggi differenti. Parole chiave e nuclei tematici riaffiorano attraverso i canti del poema come *leitmotiven* di un'opera wagneriana, riconfermando, all'orecchio del lettore e dell'ascoltatore, la compattezza dell'opera. La trama analogica della *Liberata* si carica di complessità e ambiguità inedite, cui contribuisce, piuttosto che sciogliere, l'immensa produzione teorica che accompagna la scrittura del poema: più il Tasso cerca di chiarire a se stesso, ai suoi amici e ai suoi critici il senso della *Gerusalemme*, più il suo mistero si infittisce e diventa sfuggente. La volontaristica adesione di Tasso alle regole del poema aristotelico e all'ideologia controriformistica fa emergere le contraddizioni dell'opera, di cui la più macroscopica, per molte generazioni di critici, è l'intima e dolente comprensione di cui sono rivestiti i pagani e che li rende più simpatici degli eroi cristiani, in primis di Goffredo; pur essendo considerato il massimo

---

[1] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza 1964, p. 36.

poema dell'imperialismo cristiano, contiene la massima requisitoria di quegli stessi principi imperialisti per bocca di Satana, come nota Sergio Zatti[2]. Corollario a ciò è il successo, presso pittori, musicisti e lettori più o meno specializzati, degli episodi lirici, drammatici e sentimentali che hanno per protagonista una donna rispetto ai personaggi maschili e alle azioni collettive della guerra[3]. Dal momento che i tre personaggi femminili maggiori del poema sono pagani (o credono di esserlo), la contraddittoria propensione dell'opera per il lato pagano – vinto, condannato e condannabile, eppure compianto – risulta raddoppiata.

Infine, punto che interessa in modo particolare il nostro discorso, il sistema dei personaggi della GL è organizzato in un complesso intreccio di desideri mimetici, proiezioni, corrispondenze che rendono l'identità dei singoli personaggi fluida, appropriata o bramata da altri personaggi. Mentre nell'*Orlando Furioso* i personaggi sono ingabbiati in uno schema di relazioni familiari che li lega tra loro sulla base dei loro legami parentali (Orlando, Rinaldo e Astolfo sono cugini, Rinaldo e Bradamante fratelli, Bradamante e Ricciardetto gemelli così come Ruggiero e Marfisa, Marsilio e Fiordispina sono padre e figlia, Alcina e Logistilla sorelle) e/o sono orientati verso la costituzione di legami matrimoniali (Angelica e Medoro diventano marito e moglie, come Bradamante e Ruggiero; la regina d'Islanda cerca un campione da sposare), i personaggi della *Liberata*, tranne qualche sparuto caso (Baldovino e Eustazio sono i fratelli di Goffredo, Idraote lo zio di Armida, Guelfo lo zio di Rinaldo) si presentano come individui slegati dalla propria composizione familiare (vedremo poi quanto questo influisca su Clorinda); la costituzione di legami matrimoniali, pur se accennata (Gildippe e Odoardo sono sposati, Sofronia e Olindo si sposano) costituisce argomento di secondo piano anche per la coppia a cui è affidato il destino dinastico del poema, Rinaldo e Armida, di cui il lettore deduce il matrimonio piuttosto che vederlo rappresentato o descritto[4]. Le connessioni su cui si basano le relazioni interpersonali tra i protagonisti della *Liberata* esulano dai legami di sangue per apparire invece come desideri di appropriazione, di identificazione, di trasmutazione, di sostituzione. L'assenza, e ancora di più la rottura, di legami familiari rende questi personaggi caratterizzati al contempo dalle complesse relazioni che stringono con gli altri e da una solitudine estrema. Ai lettori abituali di poemi

---

[2] Vedi Sergio Zatti, "Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella Gerusalemme Liberata", in Id. (a c. di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Pacini Fazzi 1998, pp. 146-182.
[3] Vedi Georges Güntert, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla Gerusalemme Liberata*, Pisa, Pacini 1989, p. 5 e relativa bibliografia.
[4] Nella *Conquistata* i legami familiari andranno aumentando: Erminia (chiamata Nicea) diventa la sorella di Solimano e Argante, da personaggio completamente slegato a livello parentale, diventa, sul modello di Ettore, il figlio di Aladino e Funebrina e il marito di Lugeria.

rinascimentali pochi personaggi riusciranno più facilmente individualizzabili e chiaramente differenziabili gli uni gli altri dei protagonisti della *Liberata*; al contempo essi posseggono una nota di base comune, che sarebbe difficile definire senza cadere in generalizzazioni (l'inquietudine? il senso di inadeguatezza? il desiderio?) che rende possibile la trasmutazione di un personaggio nell'altro. Oltre all'unità di azione, si giunge nel poema ad una "unità d'agente", come la definisce il Tasso in una lettera, entrambe fondate e mantenute dal concetto di varietà nell'unità: "I molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'azione"[5].

In particolare, i personaggi femminili della *Liberata* (di numero ristretto: appena cinque, Armida, Clorinda, Erminia, Sofronia e Gildippe) sembrano facce di un unico prisma (e qui ritorna il concetto di varietà nell'unità) non tanto perché siano riconducibili ad un banale stereotipo, quanto perché il destino dell'una si rispecchia nell'altra e ognuna è la realizzazione o la negazione dell'altra. La complementarità tra le figure femminili del poema è stata già rilevata dai critici. Giampiero Giampieri costruisce la sua interessante lettura della *Liberata* sulla mappa di corrispondenze che lega Clorinda a Sofronia; John McLucas scrive che Clorinda è l'ideale a cui le altre cercano di conformarsi nel momento stesso in cui costituisce la proiezione delle loro volontà guerresche: "It is a sign of this character's centrality that her actions are often mimicked by other women, or indeed seem to arise as projections of other women's desires for indipendence or aggression"[6].

A partire dai saggi di Fredi Chiappelli, la critica tassesca degli ultimi decenni è stata dominata dalla lettura di Clorinda come personaggio duale, distinto in una "forma vera" della donna che è stata repressa e rimossa dalla "forma assunta" della guerriera[7]. Clorinda risente effettivamente di una natura duale (a meno di non volerla considerare, piuttosto che duale, multipla), ma crediamo che sia più fruttuoso ricercare tale dualità nelle modalità di

---

[5] Lettera a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575, in Torquato Tasso, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, V voll., Firenze 1852-55, vol. I, p. 63.

[6] John McLucas, "Clorinda and her Echoes in the Women's World", *Stanford Italian Review* 10, 1991, pp, 81-92, a p. 82. Vedi anche Id., "Amazon, Sorceress and Queen: Women and War in the Aristocratic Literature of XVIth century Italy", *The Italianist*, 8, 1988, pp. 33-51; Giampiero Giampieri, *Il battesimo di Clorinda. Eros e religiosità in Torquato Tasso*, Fucecchio, Edizioni dell'Erba 1995.

[7] Espressa per la prima volta nell'articolo "Clorinda", *Studi Tassiani*. 4, 1954, pp. 19-22, e successivamente ripresa e sviluppata in "La costruzione di un personaggio: Clorinda", *Lettere Italiane*, 30, 1978, n. 4, pp. 433-438, articolo poi trasformato nel capitolo "Storia interna e configurazione del personaggio: Clorinda" in *Il conoscitore del caos: una "vis abdita" nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni 1981, pp. 56-65, l'opinione di Fredi Chiappelli ha influenzato gran parte della critica contemporanea.

presentazione di Clorinda e nelle sue relazioni, di proiezione e realizzazione, con gli altri personaggi del poema, nonché nella problematica religiosa sottesa alla sua vicenda.

La rete di corrispondenze non è sottolineata in maniera esplicita ma indicata attraverso le modalità di ingresso in scena e le azioni del personaggio. A dispetto del suo ruolo fondamentale per il poema, Clorinda compare di persona solo in centoquarantuno ottave (poco più della lunghezza media di un canto), distribuite in otto canti (I, II, III, VI, VII, IX, XI e XII)[8]. In un gioco prospettico, la presentazione di Clorinda viene rifranta in una serie di prospettive, di opinioni e di aspettative: quella del poeta, di Tancredi, di Erminia, di Arsete, di Aladino, di Argante, di Sofronia, degli abitanti di Gerusalemme e infine nella sua. Il suo ingresso in scena non è uno solo ma viene moltiplicato per quattro: una volta sotto lo sguardo di Tancredi, una volta sotto quello di Erminia, una volta in relazione a Sofronia, e infine, nell'ultimo caso che è anche all'origine degli altri, nel racconto-flashback dell'eunuco Arsete. L'identità di Clorinda si frammenta nell'ottica di ciascuno di questi altri personaggi/punti di vista, cristallizzandosi in forme diverse. La verità sulla guerriera sfugge a ciascuno di coloro che la circondano e che la guardano, e anche a lei stessa prima della rivelazione finale e definitiva.

La funzione dello sguardo (declinata nei due aspetti di vedere e di non vedere, di realtà e apparenza) è di centrale importanza per l'opera tassesca, e in particolare per i suoi personaggi femminili. Sofronia e Armida si offrono volontariamente allo sguardo maschile, l'una per ammaliare, l'altra per offrirsi al sacrificio; la prima "mirata da ciascun passa, e non mira" (II, 19)[9], la seconda "lodata passa e vagheggiata Armida / fra le cupide turbe, e se n'avede" (IV, 33)[10]. Gli indumenti che coprono le parti segrete e nascoste vengono violati dalla penetrazione dello sguardo (vedi IV, 31-32). Il velo che non copre la visione fisica dell'oggetto – del corpo – copre però la comprensione dell'azione delle due donne: Aladino crede alla colpevolezza di Sofronia, i crociati alla vulnerabilità di Armida. Quanto più l'indugiare dello sguardo si fissa sul corpo, tanto più la mente e le intenzioni restano coperte. Allo stesso modo, gli altri vedono Clorinda e ne restituiscono una visione parziale e incompleta; Tancredi, poi, con tragica fatalità non riesce a riconoscere neppure l'aspetto esteriore di Clorinda.

---

[8] In questo calcolo è stata conteggiata l'apparizione di Clorinda a Tancredi in sogno ma non quella nella selva.
[9] La *Gerusalemme Liberata* si cita nell'edizione a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi 2003 (1971).
[10] Per un'analisi più dettagliata del passaggio delle due donne, qui citato a mo' di esempio, si vedano Sergio Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla Gerusalemme Liberata*, Milano, Il Saggiatore 1983, p. 411 e Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, pp. 169-170.

Come Armida e Sofronia, Clorinda è introdotta sulla scena attraverso un progressiva focalizzazione dall'esterno verso l'interno, dall'effetto che la sua vista provoca negli altri fino alla scoperta (parziale) dei suoi pensieri. Soltanto una volta arrivati al c. XII il poeta mostrerà uno scorcio dei pensieri di Clorinda, e soltanto nei canti II e III riusciamo a sentire la voce di Clorinda, impegnata in brevi dialoghi con Aladino e con Tancredi. Prima del c. XII tutti i restanti elementi ci sono dati da fattori esterni, dalla prospettiva degli altri personaggi e da quella del narratore. Dalle parole di Arsete si apprenderà che la madre di Clorinda considera la neonata, nata bianca da genitori neri, un "novo mostro" (XII, 24). Il termine ha un'importanza determinante sulla vita della guerriera: nella sua accezione italiana, "mostro" indica l'anormalità di Clorinda, la deviazione rispetto alla norma, il suo essere donna e guerriera, bianca e nera, cristiana e pagana, essere umano e tigre, insomma un essere fantastico che, come la chimera, è composto da vari elementi diversi e opposti. Nella sua accezione latina, tuttavia, "monstrum" è ciò che si mostra, l'oggetto su cui si poggia lo sguardo altrui. Allo stesso modo di Camille e di Antea, Clorinda è una meraviglia da esposizione, come indica anche il verso completo a proposito della reazione della madre: "si turba; e de gli insoliti colori, / quasi d'un novo mostro, ha meraviglia". All'origine della nascita straordinaria di Clorinda c'è la visione di un dipinto, per eccellenza l'oggetto artistico che sollecita il senso della vista. La stanza dove il geloso Senapo ha segregato la moglie è affrescata "d'una pietosa istoria e di devote figure" (sul cui significato torneremo in seguito). La madre resta incinta nel periodo dedicato alla visione ("fra tanto"), e, quasi copia del dipinto, ella "*espon* fuori" la neonata, così come si espone un quadro. Sin dalla nascita Clorinda è segnata dal fatto di essere oggetto della visione. Come un quadro, ogni spettatore può attribuire alla pittura il significato, o meglio la sfumatura di significato, che preferisce. Non stupisce dunque che la vita di Clorinda prosegua come una successione di quadri in movimento, come un film diremmo, esposto e sottoposto alla visione ed al giudizio degli spettatori esterni. Alcuni di essi hanno con Clorinda un rapporto più distaccato e, appunto, esterno: gli abitanti di Gerusalemme, Aladino, Ismeno, Solimano, Gildippe, Armida; altri invece instaurano con la guerriera un rapporto più stretto ed interno: Tancredi, Erminia, Argante, Arsete, Sofronia; altri ancora, Armida e Gildippe, pur non incontrandola, ne sono influenzati. In particolare, Erminia e Tancredi non si limitano ad assistere alla vita di Clorinda, ma la fanno oggetto di desiderio e di proiezione, mentre Arsete e Sofronia arrivano a manipolare, in due momenti separati, la vita del "mostro".

VI. 1. Le reazioni degli spettatori esterni

A) La prospettiva degli abitanti di Gerusalemme

Clorinda inizia e finisce la sua missione a Gerusalemme sotto lo sguardo degli abitanti della città, una folla indefinita che possiede, come strumento di giudizio, la visuale sulle azioni da lei svolte nel presente e la cui vista è condizionata dalla fama delle imprese da lei già compiute. Essi sono gli spettatori più lontani delle sue azioni ed insieme coloro che posseggono solo la vista come strumento di giudizio. Ancora prima di essere definita dalla descrizione del narratore, alla sua prima apparizione nella cronologia lineare dell'opera, Clorinda è soggetta allo sguardo e al giudizio dei cittadini di Gerusalemme riuniti per assistere al supplizio di Sofronia e Olindo.

> Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero
> (ché tal *parea*) d'alta *sembianza* e degna;
> e *mostra*, d'arme e d'abito straniero,
> che di lontan peregrinando vegna.
> La tigre, che su l'elmo ha per cimiero,
> tutti gli *occhi* a sé trae, famosa *insegna*,
> *insegna* usata da Clorinda in guerra;
> onde la *credon* lei, né 'l *creder* erra. (II, 38; corsivi miei)

L'incertezza della definizione di Clorinda è già racchiusa in questa ottava. Gli *occhi* degli spettatori sono attratti dalla sua *sembianza* e da quel segno visibile, ripetuto due volte, della sua *insegna*; la sembianza trae in inganno ma l'insegna la fa riconoscere per quella che è (o per meglio dire, per la sua identità ufficiale, da documento identificativo). L'armatura e l'aspetto qualificano Clorinda come un guerriero, termine di genere maschile che viene qui utilizzato ambiguamente nel doppio senso di genere grammaticalmente neutro e di *gender* maschile (opposto al suo sesso biologico femminile); l'insegna della tigre la fa quindi riconoscere come Clorinda. Clorinda pare un guerriero, ma grazie all'insegna "la *credon* lei, né il creder *erra*": che Clorinda sia Clorinda è tautologicamente affermato dal fatto che il crederla tale la rende tale. Gli spettatori non sbagliano nel ritenerla, nel crederla Clorinda a partire dai segni visibili che sono stati forniti loro (mostrati loro); ma tra il credere che non erra e la vera realtà epistemologica di Clorinda resiste ancora un abisso interpretativo.

La presenza di Clorinda ha un effetto immediato su quanti la ammirano. Al suo cospetto "cedon le turbe" (II, 42) per lasciare che si avvicini al rogo degli amanti, e alla sua richiesta di sospendere l'esecuzione e di farla prima parlare con il re "ubidiro i sergenti, e mossi furo / da quella grande sua regal *sembianza*" (II, 45). L'esempio di Clorinda sembra avere particolare effetto presso la popolazione femminile della città santa. Quando la città resiste al primo assedio condotto con le torri mobili, persino le donne escono dai loro rifugi per partecipare alla difesa delle mura. Il loro amore di patria (la forza che spinge, sui generis, Clorinda come Armida) sorge dal desiderio di emulare Clorinda dopo averla vista all'opera. La guerriera è l'esempio vivente che, visto, spinge all'emulazione; le donne, dopo essere state soggetto della visione, divengono a loro volta oggetto della vista altrui, del narratore come degli assedianti di Gerusalemme, in un perpetuo ciclo azione-visione-imitazione dell'azione-visione dell'imitazione:

> E *mirando* la vergine gagliarda,
> vero amor de la patria arma le donne.
> Correr le *vedi* e collocarsi in guarda
> con chiome sparse e con succinte gonne,
> e lanciar dardi e non *mostrar* paura
> d'*esporre* il petto per l'amate mura. (XI, 58)[11]

Clorinda muore lontana dalla vista di tutti, se non di Tancredi e del narratore. Il suo corpo non viene restituito a Gerusalemme ma sepolto per ordine di Tancredi in un luogo non ben identificato. La notizia del fatale duello raggiunge comunque la città. La percezione della vita di Clorinda, dopo aver compiuto un arco, ritorna agli abitanti di Gerusalemme per essere lamentata e pianta; il contingente femminile è in prima linea a pagare il suo tributo di lacrime al principale baluardo della città: "in ogni canto / de la città smarrita il romor erra / misto di gridi e di femineo pianto" (XII, 100). Il "canto" è naturalmente, oltre ad una parte della città, la divisione poetica dell'opera: in ogni parte della Gerusalemme, città e poema, si spande, come vedremo, il pianto per Clorinda.

---

[11] Cfr. *Eneide* XI, 891-895. A insistere particolarmente sul rapporto tra la *Liberata* e l'*Eneide* è stato Ezio Raimondi.

B) La descrizione del narratore

Dopo aver fatto passare Clorinda sotto lo sguardo delle folle di Gerusalemme (le quali sono già giunte alla conclusione che la nuova arrivata sia proprio Clorinda), il narratore offre al lettore una concisa descrizione di chi sia colei la cui insegna è così famosa non già presso i comandanti d'arme, ma presso il vulgo minuto. In due ottave viene ricapitolato il tipico percorso che porta una fanciulla a diventare una guerriera: il rifiuto delle occupazioni femminili, in particolare i lavori di cucito, la scelta del campo aperto (campestre e da battaglia) rispetto ai "lochi chiusi" delle donne, l'educazione atletica e venatoria, la conservazione della verginità (l'onestate):

> Costei gl'ingegni feminili e gli usi
> tutti sprezzò sin da l'età più acerba:
> a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi
> inchinar non degnò la man superba.
> Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi,
> ché ne' campi onestate anco si serba;
> armò d'orgoglio il volto, e si compiacque
> rigido farlo, e pur rigido piacque.
>
> Tenera ancor con pargoletta destra
> strinse e lentò d'un corridore il morso;
> trattò l'asta e la spada, ed in palestra
> indurò i membri ed allenogli al corso.
> Poscia o per via montana o per silvestra
> L'orme seguì di fer leone e d'orso;
> seguì le guerre, e 'n esse e fra le selve
> fèra a gli uomini parve, uomo a le belve. (II, 39-40)

Come gli spettatori di Gerusalemme, che la definiscono in base al suo elmo, il narratore definisce Clorinda sulla base di quanto sa già, le descrizioni di altre donne guerriere o cacciatrici già messe a sua disposizione dalla letteratura latina e italiana; perché ella diventi comprensibile e conoscibile alle sue facoltà e a quelle del lettore anch'egli ha bisogno di ascriverla ad una determinata categoria. Come si afferma nell'*Apologia della Gerusalemme Liberata*, nulla si inventa se non ciò che è stato già trovato. Ciò che il narratore offre in questa occasione al lettore, in pratica, non è altro che il *topos* della crescita della donna guerriera nei suoi aspetti più tipici e resi noti da una secolare tradizione poetica; non è ancora Clorinda,

bensì la leggenda di Clorinda conosciuta da tutti gli abitanti di Gerusalemme, da Aladino alla folla. Attraverso questa descrizione Clorinda diventa equivalente alla Camilla virgiliana, alla Camilla del *De Mulieribus Claris* boccaccesco, alla Simonetta delle *Stanze* del Poliziano (nonché a Iulo) e, tra le stesse creazioni tassesche, a Silvia dell'*Aminta* e a Clarice del *Rinaldo*[12]. In seguito alla lettura (o all'ascolto) di questi versi il lettore/ascoltatore è invitato a considerare Clorinda come appartenente alla gloriosa schiera dei suoi modelli, anche in assenza di espliciti confronti (manca nella GL il pur tradizionale elenco di celebri guerriere dell'antichità superate dal nuovo personaggio; cfr *OF* e *Amadigi*) e a prevedere per lei un equivalente destino, di probabile sottomissione all'amore e probabilmente di morte. Il narratore eterodiegetico della *Liberata*, che non va confuso con la persona di Tasso, si riserva di rivelare al lettore la "vera storia" di Clorinda in un secondo momento, per mezzo della voce di Arsete, una storia a sua volta fondata su echi letterari (la nascita di Cariclea nelle *Etiopiche*).

La nota dissonante giunge alla fine di questo discorso conformistico, ponendo ancora una volta in dubbio i pochi elementi che già abbiamo su Clorinda; se la donna era già parsa un guerriero, per poi essere chiaramente e quasi inequivocabilmente ascritta al genere femminile (*costei*) adesso la sua identità sembra nuovamente incerta e bipartita: "fèra a gli uomini parve, uomo a le belve". Il *parve* pone nuovamente al centro dell'attenzione l'apparenza, la soggettività dello sguardo, l'instabilità dell'attribuzione identitaria. Come dirà lo stesso Tancredi a Rinaldo, "Bench'io sembianza esterna / del cor non stimi testimon verace, / ché 'n parte troppo cupa e troppo interna / il pensier de' mortali occulto giace…" (V, 41). Dal momento che Clorinda viene scambiata dagli uomini per una belva, riceve nuova luce l'interpretazione dei versi II, 38.5-8 citati in precedenza: il soggetto della frase è "la tigre", mentre "da Clorinda" è un complemento d'agente; i pronomi femminili dell'emistichio "onde la credon lei" potrebbero essere riferiti non entrambi a Clorinda bensì uno a Clorinda e l'altro alla tigre, e il senso essere inteso come "onde la [tigre] credono lei [Clorinda]" oppure come "onde la [Clorinda] credon lei [la tigre]". In entrambi i casi, il popolo di Gerusalemme interpreta Clorinda come belva, proprio come chiarisce in seguito il narratore. Eppure la supposta ferinità di Clorinda (che troverà comunque riscontro nelle descrizioni dei suoi combattimenti) entra in contrasto con la similitudine implicita che ha appena equiparato la

[12] Più avanti, a questi impliciti richiami virgiliani e polizianeschi si aggiungerà un esplicito paragone classico: l'immagine di Clorinda arciera viene paragonata a quella di Artemide ("tal già credean la vergine di Delo / tra l'alte nubi saettar dal cielo", XI, 28). Vedi Giampieri, *op. cit.*, pp. 87-91.

novella guerriera con Camilla e con le altre (ovvero personaggi già dotati di elevata dignità letteraria) nonché con la stessa affermazione del narratore, di poco precedente, che il volto di Clorinda "pur rigido piacque": di nuovo un'affermazione che si basa su una valutazione soggettiva di Clorinda da parte di spettatori esterni. Ciò che emerge dalla presentazione del narratore non è una visione chiara e univoca di Clorinda ma di nuovo una visione ambigua, rifranta e frammentata.

Mentre interviene più volte ad apostrofare Tancredi, la voce del narratore si rivolge a Clorinda soltanto in un'occasione, quando una freccia scagliata dalla donna ferisce Goffredo alla coscia. Il lettore non assiste "in diretta" al colpo, esso non viene descritto ma solo raccontato a posteriori dal narratore. Invece che della propria vista, il lettore/spettatore deve fidarsi soltanto dell'opinione del narratore e della voce della fama:

> Che di tua man, Clorinda, il colpo uscisse,
> la fama il canta, e tuo l'onor n'è solo;
> se questo dì servaggio e morte schiva
> la tua gente pagana, a te s'ascriva. (XI, 54)

C) La prospettiva di Aladino

Come Pentesilea giungeva a Troia per proporsi in quanto alleata del vecchio re Priamo, così Clorinda, giunta a Gerusalemme per unirsi alla lotta contro gli assalitori crociati, offre i suoi servigi al re Aladino, che la accoglie con un sentimento di sollievo e di riconoscenza. Nonostante la sua generale negatività (ha appena condannato Sofronia a morte e, in precedenza, aveva sottratto l'icona della Vergine dal tempio), Aladino è sincero nella calorosa accoglienza che riserva a Clorinda. Al solo sentirne il nome, il re si dichiara al corrente della leggenda della guerriera e pronto a riconoscerle il valore che merita la sua fama:

> Tacque; e rispose il re: "Qual sì disgiunta
> terra è da l'Asia, o dal camin del sole,
> vergine gloriosa, ove non giunta
> sia la tua fama, e l'onor tuo non vóle?
> Or che s'è la tua spada a me congiunta,
> d'ogni timor m'affidi e mi console:
> non, s'essercito grande unito insieme
> fosse in mio scampo, avrei più certa speme. (II, 47)

Al contrario di Pentesilea, per cui la sconfitta di Priamo è decisa solo dal fato e non da un'inferiorità intrinseca dei troiani rispetto ai greci, Clorinda si pone sotto un'autorità maschile già descritta come fallace, nemica e menzognera, cosa che fa prefigurare, oltre alla corrispondenza con Camilla, un infausto destino per lei. Nella sua contentezza per l'ausilio apportato da Clorinda, Aladino travalica le sue stesse profferte. Clorinda si è offerta in posizione di sottomissione, disposta a sostenere le mansioni più umili, non solo in campo aperto ma anche all'interno delle mura.

> "Son pronta, imponi pure, ad ogni impresa:
> l'alte non temo, e l'umili non sdegno;
> voglimi in campo aperto, o pur tra 'l chiuso
> de le mura impiegar, nulla ricuso". (II, 46)

Mostrandosi disposta anche ad obbedire "tra 'l chiuso de le mura" Clorinda si pone in una posizione femminile rispetto al re, stringendo con lui un legame vassallatico-matrimoniale, riconosciuto da Aladino con il verbo "congiungere": "Or che s'è la tua spada a me congiunta", verso in cui le posizioni generiche si capovolgono: la spada, oggetto fallico di una donna, si unisce ad un uomo privo di spada, il cui unico potere, in assenza di un'adeguata forza militare, è rappresentata dalle arti magiche di Ismeno, un cristiano rinnegato, ossia un potere di per sé negativo e femminile e che Clorinda rigetta (cfr. II, 51). Il *gender* maschile di Clorinda viene a colmare la sua assenza in Aladino. In questa sorta di anti-matrimonio, che fa parzialmente da contraltare a quello tra Olindo e Sofronia (che ha la sua principale ripercussione su Clorinda e Tancredi), l'impotente Aladino lascia il ruolo maschile a Clorinda, affidandole non le opere svolte all'interno bensì il posto del comando e la completa autorità sull'esercito di Gerusalemme (diventati "*nostri* guerrieri"):

> Or tu dimandi
> ch'impieghi io te: sol di te degne credo
> l'imprese malagevoli e le grandi.
> Sovr'a i nostri guerrieri a te concedo
> lo scettro, e legge sia quel che comandi." (II, 48)

Il sistema di corrispondenze e antitesi che lega la *Gerusalemme* fa contrapporre Clorinda a Ismeno. Il mago ha offerto i propri servigi ad Aladino all'inizio del II canto con parole che verranno riecheggiate da quelle usate da Clorinda:

Ismeno	*Clorinda*
Io, quanto a me, ne vegno, e del periglio e de l'opre compagno, ad aiutarte: ciò che può dar di vecchia età consiglio, tutto prometto, e ciò che magica arte. (II, 4)	E qui, signor, ne vegno per ritrovarmi teco a la difesa de la fede comune e del tuo regno. Son pronta, imponi pure, ad ogni impresa… (II, 46)

L'umiltà femminile con cui Clorinda si sottomette a qualsiasi richiesta di Aladino dà luogo al suo impiego in una posizione maschile di comando e di combattimento armato; l'uomo Ismeno invece anticipa gli ordini del suo sovrano proponendogli il piano per la sottrazione dell'immagine della Vergine dal tempio e il suo utilizzo a fini magici e occulti. Mentre Clorinda combatterà una guerra maschile, fatta di armi, di spade e di strategie militari, Ismeno adopera gli strumenti femminili, vili e demoniaci della magia e dell'evocazione degli spiriti infernali; mentre Clorinda combatte "in campo aperto", Ismeno opera "tra 'l chiuso de le mura" le sue pratiche oscure. Concludendo la sua perorazione in favore di Sofronia e Olindo, la guerriera ricusa gli "empi uffici" e le "arti ignote" di Ismeno sostenendo invece l'arte leale della cavalleria:

> "Faccia Ismeno incantando ogni sua prova,
> egli a cui le malie son d'arme in vece;
> trattiamo il ferro pur noi cavalieri:
> quest'arte è nostra, e 'n questa sol si speri". (XII, 51)

Definendo se stessa in opposizione a Ismeno, la guerriera non sa di condividere in realtà un altro tratto della personalità del mago: come Ismeno, che "or Macone adora, e fu cristiano" (II, 2), Clorinda è – inconsapevolmente – una cristiana rinnegata che persiste in una religione falsa e per di più diversa da quella vera ricevuta alla nascita. La differenza tra i due continua ad essere l'onestà con cui Clorinda conduce dopo tutto la sua vita: tanto ella è sincera nella sua fede (sia pur falsa) quanto Ismeno ha cambiato credo per opportunismo e continua, "in uso empio e profano", a confondere "le due leggi a sé mal note". Tra Ismeno e Clorinda si potrebbe stabilire questo schema di corrispondenze:

Clorinda	Ismeno
donna	*uomo*
arte della guerra	*arte magica*
aperto	*occulto*
rinnegata (inconsapevolmente)	*rinnegato (volontariamente)*

esegue	*propone*

Clorinda continua ad obbedire fedelmente ad Aladino nel corso della guerra. Dietro diretto comando di Aladino ella guida le truppe gerosolimitane nel canto III (ottave 12 sgg.), guarda le spalle ad Argante durante la sfida singolare che questi ha lanciato ai campioni crociati (VI, 21 sgg. e poi VII, 83), giunge come rinforzo alla battaglia notturna iniziata da Solimano (IX, 43), partecipa alla difesa delle mura di Gerusalemme (XI, 27). Quando poi si offre volontaria per ardere le torri mobili dei crociati, l'affetto di Aladino per lei e per Argante non ha limiti: il vecchio re piange, li abbraccia, offre loro in ricompensa metà del suo regno. È quindi facile immaginare, anche in assenza di conferme testuali, che Aladino si unisca al generale lamento per la morte di Clorinda: per lui la guerriera è sempre stata una sottoposta fedele, instancabile, su cui poter sempre contare.

VI. 2. Desideri e proiezioni di innamorati e manipolatori

A) L'immagine di Tancredi

Il primo incontro che il lettore ha con il personaggio di Clorinda avviene in analessi per mezzo e dentro l'ottica di Tancredi, il guerriero normanno che funge da campione crociato nella prima metà del poema. Nel corso del catalogo che, nel primo canto, introduce lo schieramento crociato, la figura di Tancredi è definita per mezzo del suo amore per Clorinda, e Clorinda per il fatto di essere oggetto dell'amore di Tancredi, inserita fin dal primo momento nel raggio di azione di Tancredi e nell'orizzonte dell'esercito cristiano.

Non diversamente dagli altri personaggi, Tancredi riceve da Clorinda un'impressione eminentemente visiva, come conferma la presenza di tre verbi e un sostantivo appartenenti al campo semantico della vista nel giro di sei versi:

> Quivi a lui d'improviso una donzella
> tutta, fuor che la fronte, armata *apparse*:
> era pagana, e là venuta anch'ella
> per l'istessa cagion di ristorarse.
> Egli *mirolla*, ed *ammirò* la bella
> *sembianza*, e d'essa si compiacque, e n'arse. (I, 47)

Tancredi resta affascinato da Clorinda come se ella fosse un quadro, un'immagine: quando la guerriera si allontana, Tancredi conserva nel cuore "l'imagine sua bella e guerriera", secondo il procedimento stilnovistico per cui la figura della donna viene contenuta nel cuore dell'innamorato: "e sempre ha nel pensiero e l'atto e 'l loco / in che la *vide*, esca continua al foco" (I, 48). La nascita dell'innamoramento di Tancredi, rievocata brevemente dal poeta, include già elementi che prefigurano l'ultimo incontro fatale e la morte della guerriera, nonché rispecchia la nascita stessa della guerriera. Il nascente amore di Tancredi, frutto dell'ammirazione della "bella sembianza", è commentato dal narratore con un "Oh meraviglia!" (I, 47) che replica l'analoga "meraviglia" provata dalla madre alla visione del "novo mostro", Clorinda (XII, 24). La donna nasce come oggetto del desiderio di Tancredi allo stesso modo in cui nasce nella sua biografia poetica narrata da Arsete. L'incontro tra oggetto e soggetto d'amore avviene nei pressi di una fonte dove entrambi sono giunti "per l'istessa cagion di ristorarse", perché spinti da una medesima sete. Tuttavia, il testo non ci assicura che uno dei due beva: per Clorinda è in serbo un'acqua e una fonte diversa, quella con cui Tancredi la battezzerà al termine del loro duello; Tancredi, che era giunto per dare ristoro "a l'arse labbia" (I, 46.6) invece di dissetare la sua sete con l'acqua della fonte, vede l'immagine di Clorinda "e n'arse" (I, 47.6). Clorinda si sostituisce per Tancredi all'acqua vera, quella della fonte che, per analogia, è anche quella del battesimo e della vera vita cristiana: l'immagine di Clorinda "qual essa è viva" prende il posto del "fonte vivo" al quale si voleva abbeverare e la passione per la guerriera – pagana, e dunque nemica – fa dimenticare al cavaliere i suoi obblighi nei confronti della causa cristiana.

L'amore di Tancredi viene ripetutamente definito da più parti con termini di biasimo e riprovazione. Il giudizio primo e definitivo è quello dato da Dio stesso, che si affaccia dalle sommità del cielo per decidere a quale dei crociati affidare il comando della spedizione verso Gerusalemme; Dio "vede Tancredi aver la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira" (I, 9). Quasi come la stessa Clorinda, Tancredi si è fatto, diremmo, "a Dio rubello"; invece di voler essere martire per la fede Tancredi diventa martire di un "vano amore", che, invece di indirizzarlo verso la vera vita, gli ha donato un'esistenza di malinconia, tormento e sdegno. Tancredi si ritrova nei panni dell'innamorato-poeta stilnovista e petrarchista che ha eletto la sua donna a religione e che, invece di essere elevato al cielo e a Dio tramite la donna, come avveniva massime nell'elaborazione dantesca su Beatrice, si ritrova ancora più intrappolato alla terra, separato dal cielo e dagli altri uomini. Il narratore rincara la dose

definendo la sua passione non solo “follia d’amore”, ma, cosa ancora più grave nell’universo morale del poema, “colpa”:

> S’alcun’ombra di colpa i suoi gran vanti
> rende men chiari, è sol follia d’amore:
> nato fra l’arme, amor di breve vista,
> che si nutre d’affanni, e forza acquista. (I, 45)

L’amore di Tancredi è colpevole, è colpevolizzato anche perché non può avere sbocco alcuno, non può essere consumato, non può essere vissuto se non nella rinuncia, nel rimpianto e nel rimorso. Il matrimonio attende, alla fine della crociata, il solo Rinaldo, e anche questa celebrazione è differita dal poema e quasi celata all’attenzione del lettore. Non è previsto né è prevedibile alcun lieto fine tra Clorinda e Tancredi che non sia eventualmente spostato dal piano umano a quello spirituale. Il poema anzi mette in scena il possibile finale matrimoniale tra Clorinda e Tancredi nelle persone di Gildippe e Odoardo, “amanti e sposi”, tanto luminosi nelle loro gesta quanto sempre e inevitabilmente destinati alla morte violenta. Appartenendo allo stesso campo cristiano, si può dedurre che Tancredi avesse sotto gli occhi l’esempio della coppia di coniugi combattenti, ma nessun riferimento diretto è dato dal testo rispetto ad un’eventuale conoscenza tra il campione italiano e la coppia inglese. Tancredi non ha nei confronti di Clorinda alcuna prospettiva se non quella di amare senza essere riamato, cosa di cui quanti lo circondano si rendono ben conto: “E ben nel volto suo la gente accorta / legger potria: «Questi arde, e fuor di spene»” (I, 49). Il gioco prospettico si complica ogni qual volta il soggetto dello sguardo ne diventa poi l’oggetto. “Arso” dalla visione dell’immagine di Clorinda, Tancredi si offre poi allo sguardo altrui come oggetto da leggere, come un libro aperto il cui contenuto viene però giudicato deplorevole.

Clorinda non viene colpita dal biasimo riservato a Tancredi, poiché ella percepisce a livello intuitivo la natura malsana dell’interessamento di Tancredi e, invece di accondiscendervi, reagisce, in primo luogo, sottraendogli proprio quella immagine di cui si è impadronito racchiudendola nel suo cuore (e su cui, sola, si concentra l’attenzione del cavaliere) rimettendosi l’elmo e mutando la sua “bella sembianza”; in secondo luogo fuggendo. Sappiamo dal narratore che Clorinda ha sempre fuggito “i lochi chiusi” (II, 39.5), e il cuore e il pensiero di Tancredi sono luoghi chiusi da cui Clorinda, come sempre, cerca/è portata ad evadere.

L'immagine "bella" (in primo luogo) e "guerriera" (in secondo luogo) che ha folgorato Tancredi è soltanto quella della donna senza elmo, in atteggiamento di riposo alla fontana, non un'altra. Il suo amore si concentra solo su quel quadro: se esistessero due pannelli consecutivi, in cui il primo rappresentasse Clorinda senza elmo, a riposo, e il secondo, poco differente negli altri elementi, raffigurasse Clorinda con l'elmo, impegnata in un combattimento, Tancredi saprebbe riconoscere soltanto il primo. Nonostante tutta la sua passione, Tancredi non sa nulla di Clorinda, non la riconosce come essere umano ma solo come immagine, non riesce ad interpretare i suoi gesti. Laddove tutti gli altri sembrano in grado di riconoscere immediatamente Clorinda alla sua armatura usuale (prima dell'armatura nera della sortita notturna, intendesi) e all'elmo col cimiero di tigre, al punto che Erminia, come vedremo, viene creduta Clorinda poiché indossa l'armatura della guerriera, Tancredi non ha fermato nella sua memoria neppure l'aspetto visivo dell'armatura dell'amata. Nel c. III, sotto lo sguardo di Erminia e di Aladino, Tancredi sprona contro Clorinda e la colpisce con la lancia senza capire di trovarsi di fronte l'oggetto dei suoi desideri. Spezzandole i lacci dell'elmo e esponendo la sua testa nuda, Tancredi ripristina l'immagine di Clorinda quale l'aveva avuta all'inizio ed è finalmente in grado di riconoscerla: "Ei ch'al cimiero ed al dipinto scudo / non badò prima, or *lei veggendo* impètra" (III, 23). Egli interpreta sempre Clorinda come la donna petrarchesca: senza elmo Clorinda *appare* in mezzo al campo con "le chiome dorate al vento sparse", come una novella Laura (cfr. Erano i capei d'oro a l'aura sparsi). Tra i due c'è un incontro visivo che, invece di trasformarsi in comunicazione duratura, esplode e si esaurisce in se stesso come un fulmine ("lampeggiàr gli occhi, e folgoràr gli sguardi", III, 22). Anche il tentativo di comunicazione verbale di Tancredi non ha esito positivo: egli trae Clorinda fuori dalla calca e le dichiara il suo amore, ma Clorinda non risponde e, quando Tancredi si mette a inseguire l'uomo inumano che l'ha ferita al collo, applica nuovamente la tecnica della fuga e abbandona il campo senza darsi cura né di Tancredi né del suo feritore:

> Ella riman sospesa, ed ambo mira
> lontani molto, né seguir le cale,
> ma co' suoi fuggitivi si ritira. (III, 31)[13]

[13] Il Chiappelli è l'unico, a mia conoscenza, a intravedere qui "lo stato d'animo tutto femminile del rammarico d'un colloquio interrotto, del rimpianto per l'occasione sfumata, del dispetto poi che occupa il cuore", "La costruzione di un personaggio: Clorinda", *cit*., p. 436, poi ripreso da Paul Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata*, Napoli, Liguori 1987, p. 187.

Andando contro il feritore di Clorinda, Tancredi compie un atto estremamente controproducente per l'esercito cristiano e favorisce invece i suoi nemici: se l'ignoto soldato cristiano fosse riuscito a uccidere o sia pure a ferire gravemente Clorinda, le truppe musulmane si sarebbero ritrovate già alla prima battaglia prive di altro sostegno se non quello di Argante e l'esercito cristiano avrebbe segnato un grande successo. L'immagine di Clorinda a capo scoperto svia Tancredi dall'esercizio del suo dovere anche all'inizio del duello di quest'ultimo contro Argante. Invece di muovere contro il circasso, Tancredi, scelto quale campione da Goffredo, si blocca a guardare Clorinda che, ferma sull'alto di un colle, costituisce la scorta di Argante:

> Già *non mira* Tancredi ove il circasso
> la spaventosa fronte al cielo estolle,
> ma move il suo destrier con lento passo,
> *volgendo gli occhi* ov'è colei su 'l colle;
> poscia immobil si ferma, e pare un sasso:
> gelido tutto fuor, ma dentro bolle.
> Sol di *mirar* s'appaga, e di battaglia
> *sembiante* fa che poco or più gli caglia. (VI, 27)

L'atto della vista fa estraniare Tancredi, lo porta fuori di sé, lo espropria dalla sua coscienza, ossia dal suo compito di crociato. Come già prima, la vista di Clorinda blocca l'azione di Tancredi nella posa inanimata di una roccia: "or lei veggendo impètra" – "si ferma, e pare un sasso": Clorinda suscita in Tancredi sensazioni dantesche da donna petra. Davanti a lei l'amante è rispettosamente in una posizione inferiore, mentre l'amata appare al di sopra di lui, alta, irraggiungibile, intoccabile della sua immacolata integrità virginale:

> Ed a quel largo pian fatto vicino,
> ov'Argante l'attende, anco non era,
> quando in leggiadro aspetto e pellegrino
> s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera.
> Bianche via più che neve in giogo alpino
> avea le sopraveste, e la visiera
> alta tenea dal volto; e sovra un'erta,
> tutta, quanto ella è grande, era scoperta. (VI, 26)

Il disagio di Tancredi innamorato riflette l'incerto statuto che l'amore ha nel poema epico riformato. Come emerge da una lettera a Scipione Gonzaga del 24 aprile 1576, il gruppo di commentatori a cui il Tasso sottopose la revisione della *Liberata* sembrava sopportarne la presenza soltanto a patto che la conclusione degli amori fosse tragica; nei suoi scritti teorici Tasso si preoccupa a più riprese di difendere la plausibilità delle storie d'amore nell'epica, appoggiandosi sia all'autorità dei classici che a quella degli storici delle crociate, nella fedeltà alle cui cronache il poeta basava la basilare verosimiglianza che deve caratterizzare il genere. La presenza delle donne nelle crociate, cristiane e saracene, viene non solo ancorata ai dati cronachistici, ma al senso letterale delle cronache viene aggiunto un significato morale che, ancora di più, deve difendere quella che è semplicemente, per così dire, una necessità poetica:

> "… Perché, dice il conte di Prochese nella sua Istoria, in questa guerra fu combattuto non solo fra gli uomini, ma fra le donne: peroché molte donne cristiane passarono in Asia e si mescolarono ne le battaglie; e le donne saracine difesero le città con virile ardimento, e oltr'a ciò con tutte le insidie femminili procurarono d'allettare i cristiani nel loro amore e di convertirli a la loro fede. Queste o simili parole si leggono ne l'istoria francese; ma in Paolo Emilio e in Roberto Monaco si legge che negli ultimi anni de la guerra [… i cristiani] commisero molti peccati con le donne saracine: sicché da alcuni santi sacerdoti fu detto che l'aversità de' cristiani procedevano da i loro amori scelerati. Eccovi l'origine de la fama, eccovi l'occasione con la quale io introduco gli amori nel poema: non punto di cattivo esempio, perché gl'introduco come instrumento del diavolo"[14].

Appellandosi al valore didattico-morale di un esempio da non seguire, Tasso presenta un'entità ambigua in cui le identità e le posizioni dei vari elementi, chiaramente scisse dalle definizioni, si confondono nel confronto con la *Liberata*[15]. All'inseparabilità di amore e guerra fa riscontro la presenza delle donne sul campo di battaglia, divise tra le donne cristiane e quelle saracene che combattono "con virile ardimento" e le saracene che invece intraprendono la seduzione dei cristiani "con tutte le insidie femminili". La colpevolezza della seduzione è ripartita tra le saracene e gli uomini cristiani che cedono a questi "amori scelerati", fatti "instrumento del diavolo" poiché da un lato vi procedono le avversità

---

[14] Dalla Lettera ad Orazio Capponi, luglio-agosto 1576, in *Lettere*, cit, pp. 196-197, e in *Opere, V*, cit, pp. 760-761.

[15] Vedi quanto scrive Paul Larivaille in *Poesia e ideologia*, cit., pp. 169-170: "Dai risultati osservabili nella *Liberata* di questo lavoro d'intarsio di *armi e amori* emergono a tutta prima tre incompatibilità obbiettive: 1) l'incompatibilità di "virile ardimento" e di "femminili inganni", per cui in nessuna delle donne tassiane le virtù guerriere si trovano associate a una contemporanea volontà di ingannare; 2) l'incompatibilità fra cristianità e "femminili inganni"; 3) l'incompatibilità fra la qualità di donna cristiana e l'amore di o per un pagano".

incontrate dai crociati nell'assedio, dall'altro le donne vi perdono la loro verginità, con il rischio di generare una perturbante razza mista. Se questo giudizio è applicabile senza forzature al caso di Armida, meno lineare appare la sorte delle donne cristiane e saracene che sono interessate alle battaglie e non alla seduzione degli uomini, ma sono invece soggetto dei loro amori; al caso di Gildippe, cristiana e sposa di un cristiano, si accompagna quello ancora più problematico di Clorinda, per metà musulmana e per metà cristiana, "non amante amata" da un cristiano. Pur non impiegando insidie femminili per conquistarlo, Clorinda è ugualmente responsabile della distrazione di Tancredi dalle faccende della guerra e quindi si comporta anch'ella come "instrumento del diavolo".

B) I desideri di Erminia

Erminia è un personaggio "digressivo" della *Liberata*: essa non partecipa ai combattimenti, non ha contatti che con pochi personaggi, alla fine del VII canto esce di scena per lungo tempo per essere recuperata in extremis nel XIX canto. Al contrario di Clorinda, Tasso ha su di lei numerosi ripensamenti e nella *Conquistata* cercherà di legarla più strettamente alla trama facendone la figlia di Solimano e cambiando il suo nome in Nicea. L'apparente lontananza dagli eventi centrali della GL viene invece confutata dal riconoscimento delle sue importanti funzioni, una evidente, quella di telecamera prospettica puntata sul campo crociato, l'altra più sotterranea, quella non solo di rivale di Clorinda in amore ma di sottile manipolatrice delle azioni della guerriera. Non si tratta di una manipolazione diretta, come avviene attraverso l'azione di Arsete e di Sofronia, bensì di una manipolazione testuale che rende, in un complicato gioco di rifrazioni prospettiche, le azioni della guerriera avvenire in risposta ai desideri, espressi ed inespressi, di Erminia, e vede Clorinda comportarsi come proiezione e doppio di Erminia.

Le due donne non si incontrano mai nella *Liberata*. Il narratore ci informa dell'amicizia che le lega ma non abbiamo di questa amicizia altra prova che la descrizione del narratore. Clorinda non riconosce mai l'esistenza di Erminia e quando questa abbandona Gerusalemme, nessuno sembra avere coscienza della sua mancanza. A sua volta Erminia ignora, o almeno sembra ignorare a livello cosciente, un dato importantissimo, ovvero che Tancredi è innamorato di Clorinda; inconsciamente, ella proietta i desideri che prova verso Tancredi su Clorinda, la quale diventa ironicamente l'esecutrice della sua volontà. Tra Erminia e Tancredi c'è Clorinda, insomma, non come semplice ostacolo ma, con maggiore ambiguità, come

involontaria e inconsapevole realizzazione di Erminia nei confronti di Tancredi, e quindi doppiamente come ostacolo.

Nell'amore per Tancredi si riflettono i tentativi di Erminia di diventare guerriera al posto di Clorinda pur di essere vicino a lui, ma la situazione è complicata dalla possibilità che Erminia sia animata da un desiderio di diventare guerriera indipendente dal rapporto con il crociato e legato invece soltanto all'invidia per Clorinda, una competizione femminile di cui Tancredi costituisce soltanto lo sfondo. Il primo intervento armato di Clorinda ha inizio immediatamente dopo che Erminia ha preso posto accanto ad Aladino: il passaggio di consegne tra Erminia e Clorinda viene per due volte sottolineato dal capoverso "Clorinda intanto" (III, 13 e 21) successivo ad un'ottava dedicata ad Erminia. Nella costante teatralizzazione degli eventi della *Liberata* in spettacolo per la visione altrui, il primo scontro tra cristiani e saraceni non inizia prima che Aladino e Erminia si siano sistemati sugli spalti delle mura di Gerusalemme nella funzione di spettatori. Riprendendo la funzione di Elena con Priamo nell'*Iliade*, Erminia, oltre che spettatrice, diventa anche narratrice poiché Aladino si fa indicare e descrivere da lei i maggiori campioni dello schieramento avversario.

La principessa d'Antiochia soffre di una sorta di sindrome di Stoccolma. Diventata prigioniera di Tancredi dopo la caduta di Antiochia, Erminia si è innamorata del carceriere che aveva restituito la libertà a lei e a sua madre e non aveva attentato alla sua verginità; la condizione di clausura che risulta tanto intollerabile a Clorinda viene rivestita da Erminia di una valenza positiva e desiderabile; la prigione, l'essere prigioniero diventa il luogo di concentrazione di significati sentimentali ed erotici; essa non è luogo di tormento bensì "la prigion diletta" (VI, 58). Nelle sue fantasie morbose, Erminia si vede di nuovo prigioniera di Tancredi oppure, invertendo le posizioni, spera che egli diventi il suo prigioniero. Essendo invece ospite di Aladino, Erminia deve dissimulare la propria brama amorosa dietro l'apparenza dell'odio, rendendosi volontariamente e consapevolmente responsabile di un'alterazione del vero in favore dell'apparenza e della falsità. Erminia parla "infingevole" ricercando come obiettivo la mistificazione dell'uditorio ("de' suoi detti il vero / da chi l'udiva in altro senso è torto"):

> Poi gli dice infingevole, e nasconde
> sotto il manto de l'odio altro desio:
> «Oimè! bene il conosco, ed ho ben donde
> fra mille riconoscerlo deggia io,

ché spesso il vidi i campi e le profonde
fosse del sangue empir del popol mio.
Ahi quanto è crudo nel ferire! a piaga
ch'ei faccia, erba non giova od arte maga.
Egli è il prence Tancredi: oh prigioniero
mio fosse un giorno! e no 'l vorrei già morto;
vivo il vorrei, perch'in me desse al fero
desio dolce vendetta alcun conforto». (III, 19-20)

Le corrispondenze tra quanto lei desidera e ciò che avviene tra Tancredi e Clorinda sono molto precise. Non appena Erminia finisce di esporre i suoi desideri dissimulati, Tancredi attacca Clorinda e le scaraventa via l'elmo con la lancia, ovvero anch'egli inconsapevolmente "nasconde sotto il manto de l'odio altro desio". Erminia spera che Tancredi sia suo prigioniero; decidendosi a dichiararsi a Clorinda, il cavaliere "vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fère / già inerme, e supplichevole e tremante" (III, 25). Esclamando "quanto è crudo nel ferire!", Erminia anticipa, prevede e quasi innesca il ferimento di Clorinda da parte dell'"uomo inumano", in cui molti critici hanno ravvisato una proiezione dello stesso Tancredi[16]. Il cavaliere, che era stato "umano" (VI, 56) verso Erminia, diventa per converso "inumano" verso Clorinda.

Dopo Erminia entra in scena un altro personaggio femminile che adopera una dissimulazione, questa volta disonesta, per dare "manto del vero a la menzogna" (IV, 25) e il cui scopo specifico è quello di rendere suoi prigionieri i maggiori cavalieri crociati, in primis Goffredo: Armida. La maga porta alle vette più alte la manipolazione dello sguardo e della parola di cui gli altri personaggi partecipano parzialmente, è un'attrice di altissima scuola che mette in scena uno spettacolo che deve piegare le emozioni del pubblico a suo piacimento. Al contrario di Sofronia, ella fa in modo di attirare gli sguardi al suo passaggio, consapevole e non ignara dell'effetto che la sua bellezza e i suoi vezzi hanno sugli spettatori; al contrario di Erminia, Armida possiede il controllo totale del proprio linguaggio, della propria intonazione di voce, dei sospiri, dei pianti che sono dosati con arte a seconda dell'effetto desiderato. Mentre i desideri di Erminia nei confronti di Tancredi sono sempre insoddisfatti, Armida ("la

[16] Vedi Marilyn Migiel, "Clorinda's Fathers", *Stanford Italian Review* 10, 1991, pp. 93-121, a p. 97: "Given Tancredi's twice-told fascination with a Clorinda bereft of headgear, one wonders whether the 'uomo inumano' (III, 29.3) who wounds Clorinda with a backhanded stab is not simply a figure onto whom is displaced Tancredi's desire to see Clorinda wounded". Dietro l'uomo inumano, personaggio che non è uomo, potrebbe

vincitrice”), pur dovendo rinunciare a Goffredo, riesce a condurre via dall’accampamento crociato cinquanta guerrieri “quasi prigioni al suo trionfo inanti” (V, 79).

Il primo duello tra Clorinda e Tancredi, in cui Clorinda è contenuta all’interno della prospettiva di Tancredi, è a sua volta inserito all’interno della visione della narratrice/spettatrice Erminia, così come il duello tra Tancredi e Argante, in cui Clorinda appare soltanto come oggetto della vista di Tancredi, è sottoposto allo sguardo di Erminia, in una serie di cerchi concentrici in cui è organizzata la visione. Del duello tra Tancredi e Argante non abbiamo le impressioni di Clorinda, che viene presentata soltanto come un’immagine da guardare, mentre esso viene inquadrato da Erminia, colei che guarda. Erminia in questo modo non solo si sostituisce a Clorinda quale strumento di percezione, ma, quasi come effetto della vista, decide di prendere il posto di Clorinda anche nella percezione degli altri, così come abbiamo già visto fare alle donne di Gerusalemme. Per raggiungere Tancredi, che un sogno le ha mostrato ferito e sanguinante, ella decide di uscire dalla città coperta dall’armatura della guerriera. Questa decisione è preceduta da una serie di segnali che iniziano testualmente ad accomunare Erminia ad una donna guerriera. Abbiamo già visto come, d’altronde, la partecipazione di Clorinda in battaglia fosse stata anticipata dal posizionamento di Erminia quale sguardo e voce narrante dell’azione. Adesso Erminia ricorda di non aver paura di andare tra le nemiche schiere poiché la sua condizione di esiliata l’aveva già abituata alla vista di guerre e stragi e aveva indurito il suo spirito con un coraggio mascolino (“sì che per l’uso la feminea mente / sovra la sua natura è fatta ardita”, VI, 69). Quindi i fattori pro e contro questa sortita notturna si presentano al suo animo come un dibattito tra Onore e Amore, un procedimento retorico di antichissima data che però, nel caso specifico, viene ad accomunare Erminia a Bradamante. Mentre Onore mette in guardia la donna dal mettere in pericolo la sua verginità andando “notturna amante” “fra nazion nemica”, Amore, “consiglier fallace”, le suggerisce di non mostrare quella ferinità di spirito di cui Ariosto aveva già scusato Bradamante (cfr. *Furioso* II, 32) e con cui era stata già caratterizzata Clorinda:

> «Nata non sei tu già d’orsa vorace,
> né d’aspro e freddo scoglio, o giovanetta,
> ch’abbia a sprezzar d’Amor l’arco e la face
> ed a fuggir ognor quel che diletta,

---

celarsi lo stesso poeta, dato che le gocce di sangue che si spargono sui capelli di Clorinda sono come rubini

né petto hai tu di ferro o di diamante
che vergogna ti sia l'esser amante». (VI, 73)

L'illusione amorosa giunge a presentare alla mente di Erminia la possibilità di un matrimonio con Tancredi, il cui culmine sarebbe rappresentato però dall'ottenere l'approvazione e la lode delle madri latine, come Virgilio scriveva di Camilla (*Eneide* XI, 581-2):

«Poi mostra a dito ed onorata andresti
fra le madri latine e fra le spose
là ne la bella Italia, ov'è la sede
del valor vero e de la vera fede». (VI, 77)

Erminia, che guarda ma non è mai guardata, aspira a diventare anch'essa oggetto dello sguardo altrui, di essere "*mostra* a dito" in una specie di processione davanti alle altre donne che la risarcisca dell'indifferenza altrui in cui è vissuta fino a quel momento. Di Erminia conosciamo pochissimi tratti esteriori, e quei pochi che abbiamo emergono significativamente quando ella si traveste, prima da Clorinda, e poi da pastorella nell'episodio bucolico del canto VII. Per farsi riconoscere da Vafrino alla corte d'Egitto è necessaria un'intensa opera di convincimento, dal momento che la prima reazione dello scudiero di Tancredi è di oblio: "Non t'ho (che mi sovenga) unqua veduto, / e degna pur d'esser mirata sei" (XIX, 80). La spia inviata da Goffredo non sta simulando: egli riconosce Erminia come l'antica prigioniera del suo padrone solo dopo che questa si è dichiarata tale. Il massimo problema della donna, origine della semi invisibilità in cui vive, è il fatto di vedere Tancredi ma di non essere da lui vista, ovverosia di essere l'opposto di Clorinda, come Erminia riconosce dolorosamente sul corpo del cavaliere privo di sensi:

Dopo gran tempo i' ti ritrovo a pena,
Tancredi, e ti riveggio e non son vista:
vista non son da te benché presente,
e trovando ti perdo eternamente. (XIX, 105)

Per cercare visibilità presso Tancredi, Erminia è costretta a indossare l'aspetto di Clorinda, a raggiungere l'accampamento cristiano "ricoperta sotto l'*imagin* sua" (VI, 87). A livello conscio, Erminia pensa di voler impiegare questo stratagemma soltanto per uscire più

---

opera di "man d'illustre artefice" (III, 30).

agevolmente dalle porte di Gerusalemme senza destare sospetti; a livello subconscio, pur non essendo formalmente a conoscenza dell'innamoramento del suo amato per la guerriera, ella percepisce che soltanto l'immagine di Clorinda potrebbe avere un qualche effetto su Tancredi ed è spinta a rivestire i suoi panni dall'invidia, dalla gelosia, dal desiderio di sostituirsi a lei prendendo il suo posto nel piano del poema e nel cuore di Tancredi[17]:

> E tra sé dice sospirando: «O quanto
> beata è la fortissima donzella!
> quant'io la invidio! e non l'invidio il vanto
> o 'l feminil onor de l'esser bella.
> A lei non tarda i passi il lungo manto,
> né 'l suo valor rinchiude invida cella,
> ma veste l'armi, e se d'uscirne agogna,
> vassene e non la tien tema o vergogna». (VI, 82)

Il travestimento da guerriera, il fatto di andare "armata in campo", è l'unica opzione che possa assicurare l'accesso all'amore, a Clorinda come a Erminia, ad Armida come a Gildippe. Erotismo e violenza guerresca sono legati nella *Gerusalemme Liberata* da un vincolo indissolubile; eros, guerra, prigionia, lacrime e sangue si confondono nella psiche dei personaggi[18]. Per essere amanti bisogna essere anche nemici, Erminia brama il contatto armato con Tancredi, delle nozze di sangue, che saranno poi trasferite con il meccanismo di proiezione già descritto su Clorinda: assunte le sembianze della guerriera, Erminia si rammarica di non aver affrontato Tancredi in duello al posto di Argante, in modo da averlo potuto prendere suo prigioniero, oppure per essere da lui ferita, uccisa e compianta dopo la morte:

> Già non avresti, o dispietato Argante,
> co 'l mio signor pugnato tu primiero,

---

[17] In una lettera a Scipione Gonzaga, del 3 aprile 1576, Tasso si sforza di giustificare la maggiore accettabilità della sortita di Erminia a causa dell'amore rispetto a quella delle compagne di Clelia a causa dell'"emulazione delle virili virtù"; le due motivazioni in realtà si mescolano: "Pare strano spettacolo al signor Silvio [Antoniano], ch'Erminia s'armi, che monti a cavallo, ch'esca da la città: ma non gli parrà forse strano spettacolo che Scilla, per tradire il padre, esca da la città, e vada al campo de' nemici; né strano gli dee parere che Clelia con tant'altre vergini date per ostaggio da' romani a' toscani, ingannino le guardie, si partano da l'oste de' toscani, e passino di notte il Tevere […]: manco efficace è la cagione che spinse le vergini, di quella che move Erminia; poiché quella fu l'emulazione delle virili virtù, questa l'amore: e pure il maggior miracolo, sì come è vero, così par verisimile; il minore, se pur miracolo si dee chiamare, non è accettato come verisimile". Lettere, cit., p. 146. Su Scilla vedi oltre il capitolo sulla *Faerie Queene*.

[18] Vedi Norbert Jonard, "L'érotisme dans la *Jerusalem Délivrée*", *Studi Tassiani* 32, 1984, pp. 43-62.

ch'io sarei corsa ad incontrarlo inante;
e forse or fòra qui mio prigionero
e sosterria da la nemica amante
giogo di servitù dolce e leggiero,
e già per li suoi nodi i' sentirei
fatti soavi e alleggeriti i miei.
O vero a me da la sua destra il fianco
sendo percosso, e riaperto il core,
pur risanata in cotal guisa almanco
colpo di ferro avria piaga d'Amore;
ed or la mente in pace e 'l corpo stanco
riposariansi, e forse il vincitore
degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa
d'alcun onor di lagrime e di fossa. (VI, 84-85)

Essendo orientati ad un atto di dissimulazione e di travestimento, l'unica realizzazione che i desideri di Erminia possono ottenere è esterna a lei ed effettuata da altri personaggi. In questo caso, se le modalità in cui Erminia si raffigura la propria uccisione da parte di Tancredi troveranno riscontro nella morte e nel planctus di Clorinda, la prigionia a cui il crociato verrà sottoposto sarà materialmente opera di Armida. Quasi come una profetessa, Erminia prevede che Tancredi "sosterria da la nemica amante / giogo di servitù dolce e leggiero"; previsione corretta, dal momento che il guerriero si ritroverà prigioniero di Armida, la "nemica amante" per antonomasia della *Liberata*[19], e il suo imprigionamento sarà provocato direttamente dalle azioni di Erminia. Per inseguire la "non vera Clorinda" (VI, 112), ovvero Erminia travestita con l'armatura della guerriera, Tancredi smarrisce la strada nel bosco e si ritrova imprigionato nel castello dove Armida, con l'aiuto del rinnegato Rambaldo, tiene prigionieri i cinquanta cavalieri che l'hanno seguita fuori da Gerusalemme. L'episodio ha un evidente significato morale ed allegorico. Il travestimento di Erminia spinge lei stessa ed il suo amato lontano dall'ordinamento epico del poema: Erminia finisce in un intermezzo bucolico presso la famiglia di un pastore che ha rifiutato la vita di corte e si sottoporrà ad un nuovo travestimento, questa volta da pastorella; Tancredi, per seguire l'immagine fallace "per necessità sol fuggitiva" simulata da Erminia sulla falsariga del comportamento di Clorinda, si ritrova con una deviazione romanzesca negli errori del bosco (inevitabile ritornare con la

[19] Armida è "nemica amante" (XIX, 77), "nemica, amante" (XX, 66), "di nemica ella divenne amante" (XIV, 67).

memoria alla selva dantesca e quindi alla foresta ariostesca) e di lì agli inganni del castello della maga incantatrice. Come il duello del c. XII, il duello tra Rambaldo e Tancredi si svolge di notte su uno sfondo esplicitamente teatralizzato: "Splende il castel come in *teatro* adorno / suol fra notturne pompe altera *scena*" (VII, 36). Il castello è circondato da un "sozzo e rio lago" (VII, 28), opposto alla purezza della fonte dove ha incontrato la vera Clorinda e dell'acqua con cui la battezzerà, e Armida si presenta come l'anti-Clorinda e l'anti-Erminia, sedendo "in eccelsa parte" da dove "senz'essere vista e ode e vede" (VII, 36). L'erranza fisica di Tancredi corrisponde, secondo il *topos*, ad una erranza morale: inseguendo (quella che egli ritiene) Clorinda sulla spinta di un impulso erotico, il cavaliere si ritrova prigioniero, fisico e morale, della donna che più di ogni altra rappresenta l'istanza erotica della *Gerusalemme*, Armida, diventando in altre parole schiavo della Lussuria stessa. La responsabilità è la sua: nella prigione Tancredi "entrò per se medesmo, e ritrovasse / poi là rinchiuso ov'uomo per se non parte" (VII, 47). Erminia, che brama Tancredi per scopi erotici, si rivela uguale ad Armida nell'attimo stesso in cui cerca di imitare Clorinda, poiché quest'ultima riveste per il guerriero la stessa funzione che la maga ha con il resto dei crociati. Di fronte all'azione seduttiva di Armida soltanto due cristiani restano indifferenti, Goffredo, poiché le arti della donna non riescono ad intaccare la purezza e la serietà del suo ruolo di comandante scelto da Dio, e Tancredi, posto che questi ha già la sua Armida personale, colei che lo distoglie (sia pur parzialmente) dalla sua attività di crociato. Vestendosi da Clorinda, la quale, ripetiamo, per Tancredi ha lo stesso ruolo di esca sessuale della maga, Erminia porta via Tancredi dall'esercito così come Armida fa con Eustazio, Rambaldo ecc, tanto che alla fine, invece di incontrare Erminia o Clorinda, il normanno si ritrova effettivamente prigioniero di Armida in persona ed impossibilitato a tornare all'accampamento cristiano per concludere il duello con Argante. L'espediente romanzesco del travestimento, che determina la deviazione nel territorio dell'eros, determina al contempo che tale deviazione, in conformità con le regole romanzesche e comiche, abbia un finale lieto, se lieta si può definire la sopravvivenza di tre protagonisti della vicenda (Tancredi, Erminia e Armida) e la morte dell'unica non responsabile diretta dell'imprigionamento di Tancredi, Clorinda, che, scelta quale capro espiatorio per le colpe altrui, andrà incontro da innocente al martirio.

C) Il racconto di Arsete

Anche la vita di Clorinda è stata condotta all'insegna di una dissimulazione e di un travestimento iniziale, che la guerriera porta avanti in maniera inconsapevole e involontaria.

Mentre da un lato Erminia è cosciente dei propri atti di dissimulazione e si traveste volontariamente e dall'altro Armida ha piena coscienza della sua impersonificazione teatrale di un ruolo, Clorinda vive sia la sua condizione di musulmana nella più grande onestà e con fede sincera. Quanto alla condizione di guerriera, al contrario di come sostenuto da molti critici, non verrà percepita da Clorinda come a lei estranea neppure quando lo scoprirsi cristiana la porterà alla conversione religiosa. L'inganno della fede pagana non è opera di Clorinda ma del suo tutore, l'eunuco Arsete, che non ha ottemperato alla promessa fatta alla madre di battezzarla[20]. Mentre il narratore finora ha presentato la leggenda di Clorinda, giunti alla notte fatale l'autore dell'inganno si fa narratore per informare Clorinda e i lettori dei pezzi mancanti della biografia della guerriera, nuovi tasselli che si vanno a legare agli indizi già sparsi nel percorso per formare l'inevitabile destino di Clorinda. Dal racconto di Arsete emerge una Clorinda ancora diversa da quella immaginata da Tancredi e da Erminia eppure prodromo di quella nella gabbia di corrispondenze. Tancredi e Clorinda trovano una doppia rappresentazione nel racconto, una di primo grado, nei personaggi del padre e della madre, una di secondo grado, all'interno di quel racconto nel racconto che sono gli affreschi della stanza della madre. Senapo, il padre, arde della moglie come Tancredi di Clorinda, e anche lui, secondo lo stilema petrarchesco, arde e gela nello stesso momento (XII, 22; cfr. VI, 27). Nel suo amore parziale anche Senapo concepisce la moglie solo come un'immagine e nella sua gelosia egli vorrebbe esserne lo spettatore esclusivo: "vorria celarla a i tanti occhi del cielo" (XII, 22); quindi la rinchiude "in chiuso loco", in quella torre che diventa il simbolo e il presagio della vita di Clorinda.

A questo primo stadio di corrispondenze segue l'*ekphrasis* del dipinto, *mise en abîme* del duello fatale:

> D'una pietosa istoria e di devote
> figure la sua stanza era dipinta.

---

[20] Sul battesimo di Clorinda è indispensabile David Quint, "Perché Clorinda è un'etiope", in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, cit., pp. 133-145. Il critico ricorda in che modo i resoconti sul cristianesimo etiope raggiunsero l'Europa nel '500 suscitando entusiasmi alla prospettiva di un'alleanza tra cristiani europei ed africani che sconfiggesse, accerchiandola su due fronti, la presenza araba nel Maghreb. Simili speranze crollarono quando i missionari cattolici constatarono l'impossibilità di sradicare quella che era vista come un'eresia, ossia la pratica del battesimo tardivo dei bambini – i maschi dopo il quarantesimo e le femmine dopo il sessantesimo giorno di vita – e di un battesimo rituale collettivo, ripetuto durante le varie celebrazioni dell'anno liturgico e sociale, e che i cattolici europei premevano perché fosse sostituito con l'eucaristia. La chiesa etiope venne dunque bollata come eretica e scismatica. A causa delle sue eretiche abitudini in fatto di battesimo Clorinda non viene battezzata immediatamente dopo la nascita e si pone in lotta contro il cristianesimo, ricevendo infine la morte come punizione per essere doppiamente eretica, in quanto musulmana e in quanto etiope scismatica, le due condizioni riflettendosi l'una nell'altra.

Vergine, bianca il bel volto e le gote
vermiglia, è quivi presso un drago avinta.
Con l'asta il mostro un cavalier percote:
giace la fèra nel suo sangue estinta. (XII, 23)

La storia dipinta di san Giorgio e il drago, tradizionale soggetto di rappresentazione artistica (Tasso stesso poteva avere sotto gli occhi varie versioni del quadro), archetipo mitico (vedi Perseo e Andromeda) e fiabesco rivestito di significato religioso (il santo libera la Chiesa dal demonio), riceve una duplice interpretazione in relazione a Clorinda. La prima è quella data dalla madre di Clorinda. Come abbiamo anticipato, per impressione dell'immagine della vergine "bianca il bel volto" Clorinda, nuova immagine, nasce bianca e deve essere quindi, anziché "esposta", "celata" al padre[21]. La madre la affida ad un padre adottivo, Arsete, pagano e cross-*gender* ("fui tra gregge / d'ancelle avolto in feminil mestiero", XII, 21), e ad un protettore/amante celeste, San Giorgio, attribuendo a Clorinda il ruolo della vergine da salvare e al santo cavaliere quello del suo salvatore:

«Tu, celeste guerrier, che la donzella
togliesti del serpente a gli empi morsi,
s'accesi ne' tuo' altari umil facella,
s'auro o incenso odorato unqua ti porsi,
tu per lei prega, sì che fida ancella
possa in ogni fortuna a te raccòrsi». (XII, 28)

Nella sua invocazione la madre prospetta per Clorinda un futuro da "fida ancella" del cavaliere san Giorgio, ovverosia da fida ancella del cavaliere Tancredi che è immediatamente identificato con il santo. Ma nella realtà il dipinto troverà un'interpretazione e un compimento diversi. Lungi dall'essere ancella di san Giorgio/Tancredi e di servire la religione cristiana, la pagana Clorinda si trasforma nel "mostro" che Tancredi "percuote con l'asta", nella "fiera" che, al termine del duello fatale, "giace nel suo sangue estinta". Che Clorinda fosse un mostro, nella duplice accezione italiana e latina, era stato già rilevato dalla madre nel momento stesso

[21] Tasso si rifà qui alla nascita di Cariclea nelle *Etiopiche* di Eliodoro: la madre di Cariclea (appunto etiope come la madre di Clorinda), guardando una raffigurazione di Perseo che libera Andromeda dal mostro marino (mito classico poi cristianizzato nella leggenda agiografica di San Giorgio), dà alla luce una bambina bianca, poi protagonista di interminabili avventure prima di ricongiungersi all'amato Teagene. Le *Etiopiche* erano state tradotte in latino nel 1552 dall'umanista polacco Warszewicki. I nomi dei due guerrieri tassiani, Tancredi e Clorinda, condividono le iniziali dei loro nomi con gli innamorati greci. Sulle fonti classiche di Clorinda vedi Antonella Perelli, "La divina Clorinda", *Studi Tassiani* 39, 1991, pp. 45-76.

della nascita, come abbiamo detto. Un incontro successivo alla nascita e all'allontanamento dalla torre segna la vita di Clorinda in direzione della "fèra". Mentre Arsete conduce Clorinda lontano dall'ira del padre attraverso una foresta (ennesimo segnale di deviazione), il suo cammino è sbarrato da una tigre "che minacce ed ire / avea ne gli occhi" (XII, 29). "L'orribil fèra" stabilisce un contatto visivo con la neonata ("in te lo sguardo intese", XII, 30) che costituisce l'imprinting di Clorinda verso il mestiere cruento delle armi, il primo passo verso il rivestimento con l'elmo a forma di tigre con cui la guerriera sarà da tutti (tranne che da Tancredi) riconosciuta. Ma l'incontro tra la bambina e la belva non avviene per caso: oltre a costituire da un lato un motivo di antichissima data nella formazione di un eroe o di un'eroina, esso è provocato dall'insipienza di Arsete, il quale, alla vista della tigre, scappa su un albero lasciando la neonata per terra, in balia del possibile aggressore. Con il suo abbandono Arsete ha spinto Clorinda verso un'altra madre, un'altra nutrice, diventando responsabile della sua successiva trasformazione non già direttamente nella madre biologica ma nella balia nella tigre che la allatta. Allo stesso momento, Clorinda è portata a diventare non l'ancella di san Giorgio bensì la sua emula, trasformandosi anche lei in un "cavaliere", in un "celeste guerrier".

L'eunuco ha portato la bambina ad assumere la funzione della guerriera, ma non solo: Arsete è responsabile di una colpa più grave. Proseguendo il viaggio verso l'Egitto, sua patria, Arsete, come Metabo, si ritrova stretto tra un fiume dal corso impetuoso e una banda di briganti che lo inseguono; invece di lanciare la bambina al di là dal fiume come fa il padre di Camilla egli si getta nella corrente reggendo il "dolce peso amato" sopra la testa, ma ad un certo punto perde la presa e lotta contro le onde, mentre le acque trasportano dolcemente Clorinda incolume sull'altra riva. Ancora una volta l'acqua attraversa la vita di Clorinda. Se Arsete non aveva potuto adempiere immediatamente all'ufficio del battesimo richiestogli dalla madre poiché la legge d'Etiopia impone di battezzare le femmine solo dopo sessanta giorni dal parto, adesso sono passati sedici mesi dalla nascita di Clorinda, eppure il sacramento non è ancora stato celebrato. Né Arsete, al contrario di Metabo, affida la sua vita e quella di Clorinda ad una qualche divinità al momento di gettarsi nelle acque; il "rio", prefigurazione del "picciol rio" da cui Tancredi prenderà l'acqua per battezzare l'amata morente, porta in salvo da solo la bambina, anzi meglio la "espon salva" (XII, 35), così come un giorno la religione cristiana attraverso l'acqua del battesimo salverà l'anima di Clorinda. È necessaria l'apparizione in sogno dello stesso san Giorgio per ricordare ad Arsete il suo dovere di battezzare la bambina, ma l'eunuco sceglie di non frapporre tra sé e la sua pupilla la

barriera della differenza religiosa e la alleva nella fede musulmana. Sarà necessaria una seconda apparizione di san Giorgio a spingere finalmente Arsete a rivelare a Clorinda il mistero della sua nascita, alla vigilia dell'ora "che dée cangiar Clorinda e vita e sorte" (XII, 39).

A causa della sua colpevole omissione, Arsete si comporta in maniera opposta al suo antecedente biblico, un eunuco anch'egli egualmente emissario della regina d'Etiopia, venuto a Gerusalemme per pregare[22]. Negli *Atti degli Apostoli* (8, 26-40, citati più avanti), Filippo viene mandato da Dio incontro al carro su cui questi viaggia e, dopo avergli predicato la dottrina cristiana, lo battezza. La tradizione etiope vuole che l'eunuco, tornato in patria, abbia convertito la regina e che, a imitazione della sovrana, tutto il popolo si sia fatto battezzare; l'eunuco diventa quindi il fondatore del cristianesimo etiope. Come l'eunuco degli *Atti*, Arsete è il funzionario della regina – cristiana – d'Etiopia, ma al contrario di questi, disobbedisce al comando della sua padrona e di San Giorgio; invece di portare Clorinda (o l'Etiopia) verso la giusta religione, egli la conduce verso l'empia credenza musulmana da cui la donna potrà essere liberata solo con la morte.

D) Lo sguardo di Sofronia

Appena arrivata sulla scena di Gerusalemme come personaggio autonomo e non solo come visione di Tancredi, Clorinda partecipa ad un episodio gravido di conseguenze, ancora di incerta decifrazione ma da lei avvertite intuitivamente, per il suo comportamento futuro. Nella generosa volontà di martirio di Sofronia, nell'atteggiamento di Olindo si leggono in controluce il comportamento di Clorinda e le reazioni degli uomini più interessati a lei, da un lato Tancredi, dall'altro Argante. La "digressione" del secondo canto, argomento di costanti preoccupazioni nella revisione del poema e poi eliminato dalla Conquistata, si rivela un luogo di concentrazione di temi e motivi che verranno poi sviluppati nel corso del poema, non solo nella figura di Clorinda ma anche in quella di Armida e di Gildippe.

Al centro dell'episodio troviamo l'icona della Vergine che Ismeno convince Aladino a togliere dalla chiesa cristiana e a trasportare nella moschea per sottoporla a strane pratiche magiche (II, 5-6). "La sacra imago", oggetto di adorazione da parte dei fedeli, scompare quindi misteriosamente dalla moschea, ma ritorna nei due personaggi che si avvicendano

---

[22] Vedi Giampieri, *op. cit*., p. 133, n. 72, e David Quint, "Perché Clorinda è un'etiope", *cit*. pp. 138-139.

quale suoi sostituti: Sofronia e Clorinda sono entrambe vergini, di mente e di corpo, ed entrambe sono, non di loro volontà, oggetto dello sguardo altrui, immagini vagheggiate dai loro fedeli. A dispetto di tutti i suoi tentativi di occultarsi nello spazio domestico e di evitare i corteggiatori, Sofronia, "vergine di già matura verginità", è stata mostrata da Amore a Olindo, che la ama senza farsi avanti. La pietà cristiana supera però il giusto pudore e Sofronia si sottopone volontariamente allo sguardo di tutta Gerusalemme per andare da Aladino a offrirsi quale esecutrice unica del furto del quadro dalla moschea. Come il simulacro mariano "è in un velo avolto" (II, 5), così Sofronia passa "nel vel ristretta" (II, 18) sotto gli occhi degli spettatori della rappresentazione sacra. Sofronia, una vergine, prende il posto della Vergine quale protettrice della parte cristiana della città, addossandosi la responsabilità di un atto non commesso per salvare tutto il resto della popolazione: la formula "io l'imagine tolsi" (II, 21) adoperata nella sua confessione indica come Sofronia abbia (nella sua "magnanima menzogna") sottratto l'immagine della Vergine solo per prenderla su di sé. Con gesto iconoclasta, l'eroina racconta al re pagano di avere bruciato l'immagine per non lasciarla cadere ancora in mani sacrileghe, e riceve quindi come punizione di essere arsa sul rogo, il tradizionale supplizio riservato agli eretici[23]. Al rogo viene condannato anche Olindo, elemento che per il momento lasceremo da parte.

Sulla piazza di Gerusalemme giunge a questo punto Clorinda. Per la prima volta non è soltanto oggetto della visione altrui (abbiamo già descritto l'impressione da lei riportata sugli abitanti e sul narratore) ma soggetto dello sguardo, e l'esercizio della vista è il primo atto che esegue autonomamente nella cronologia dell'opera:

> Or quivi in arrivando a lei s'offerse
> L'apparato di morte *a prima vista*.
> Di *mirar* vaga e di saper qual fallo
> condanni i rei, sospinge oltre il cavallo. (II, 41)

Restando meno impressionata dal pianto di Olindo che dal silenzio di Sofronia, Clorinda segue lo sguardo della donna fino al cielo:

> Pianger lui *vede* in guisa d'uom cui preme
> pietà, non doglia, o duol non di se stesso;
> e tacer lei *con gli occhi ai ciel sì fisa*

[23] Su Sofronia come potenziale calvinista vedi Giampieri, *op. cit.*, pp. 116-17.

ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa. (II, 42)

Tra le due donne non avviene uno scambio diretto né di sguardi né di parole; una volta graziati, Sofronia e Olindo non si fermeranno a ringraziare la loro salvatrice. Ma anche in assenza di un contatto diretto ed esplicito, l'essenziale si svolge nell'animo dei protagonisti. Sofronia ha svolto il suo compito fino in fondo, non c'è più nulla che possa fare per la *Gerusalemme*, poema e città; ella va incontro al martirio fiduciosamente, attendendo solo la ricompensa celeste. Non appena ascoltato il resoconto della condanna, Clorinda "imaginò ben tosto / ch'egualmente innocenti eran que' due" (XII, 44) e si fa loro avvocato davanti ad Aladino, chiedendone la grazia come ricompensa per i suoi futuri servigi. Oltre ad rivestire il ruolo della vergine, Clorinda arriva ad occupare la posizione del "celeste guerrier", san Giorgio, che salvava la vergine dal mostro: davanti a Sofronia e agli occhi degli abitanti della città ella appare come un "guerrier (ché tal parea) d'alta sembianza è degna". Avendo raggiunto l'identificazione con tutte e tre le figure che hanno presieduto alla sua nascita, il fato di Clorinda sta per compiere il suo corso. Si ricorderà che Ismeno, il mago rinnegato, aveva ottenuto che l'icona venisse trasportata dalla chiesa alla moschea, così come Clorinda è stata costretta da Arsete a vivere nella religione musulmana anziché in quella cristiana. Il velo che ricopre l'icona e Sofronia si muta nell'armatura che rende Clorinda insieme riconoscibilissima e irriconoscibile allo sguardo. Le fiamme a cui nella finzione Sofronia regala l'immagine e quelle poi che rischiano di bruciarla prefigurano l'incendio che insieme ad Argante appiccherà alle torri mobili dei crociati.

A livello profondo, tra Sofronia e Clorinda avviene un passaggio di consegne per cui la guerriera diventa la terza vergine, la terza immagine della Vergine a protezione di Gerusalemme[24]. La donna che "mirata da ciascun passa, e non mira" (II, 19) è colei che vede veramente e che rende anche Clorinda, fino a quel momento oggetto dello sguardo di Tancredi, soggetto della visione e di conseguenza protagonista attiva della sua vita. Per mezzo di Sofronia, Clorinda diventa agente, difendendo davanti ad Aladino la causa dei due innocenti con un discorso di ben ordinata perizia retorica (II, 49-51). Così come prima il narratore aveva esposto la leggenda virgiliana alla base del personaggio, ora la guerriera

[24] Vedi David Quint, "Francesco Bracciolini as a Reader of Ariosto and Tasso in *La croce racquistata*", in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence, Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Vol. 1: Genre and Genealogy*, a cura di Massimiliano Rossi e Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki 2004. pp. 59-77, a p. 69: "Tasso links Clorinda to this image in order to suggest that she herself, another virgin, replaces it as the city's defender, and it is her death and simultaneous

afferma risolutamente, con la sua voce, chi è ("«Io son Clorinda:» disse «hai forse intesa / talor nomarmi», II, 46), e chi non è: Bradamante. Perorando la causa di un'altra donna, Clorinda viene presentata in una situazione analoga a quella in cui si è trovata l'eroina ariostesca alla rocca di Tristano perché questa ipotesi di lavoro venga subito sconfessata dai fatti. La tautologica dichiarazione della propria identità accomuna d'altronde la guerriera a Marfisa, il cui nome basta a mettere in fuga i nemici terrorizzati; ma niente della tracotanza di Marfisa, o dell'ironia con cui sono viste lei e Bradamante, tocca il personaggio tassiano. Invece di mettere al centro della propria orazione un enigma sul *gender*, Clorinda vi pone una questione di carattere religioso: non se, quindi, sia lecito interpretare il sesso di una persona a partire dal *gender*, ma se sia lecito attribuirsi i simulacri di un'altra religione posto che la propria non li consente, "ché non convien ne' nostri tèmpi a nui / gl'idoli avere, e men gl'idoli altrui" (II, 50), quindi in definitiva affrontando, in maniera non ancora cosciente, il mistero della sua nascita, l'essere un'immagine cristiana trasportata all'interno di una religione che non ammette l'iconolatria. Mentre Bradamante conclude il suo discorso lanciando una sfida armata a chiunque osi smentire il suo ragionamento, Clorinda invoca al termine della sua perorazione il leale uso delle armi da parte dei cavalieri in opposizione alle false arti magiche di Ismeno. Il proprietario della rocca di Tristano cede divertito alle richieste di Bradamante; Aladino grazia Sofronia convinto dall'"autorità di preghi" e persuaso dalla "ragione" di Clorinda (II, 52). Con un minimo dispiegamento di mezzi Tasso liquida il trattamento ariostesco della materia delle donne guerriere per sostituirvi il proprio: quello di cui si fa portavoce Bradamante è un problema di identità di genere, quello che Clorinda sceglie di perorare di fronte all'autorità è un problema di identità religiosa, in cui la questione di *gender*, pur presente, risulta minoritaria. La fondamentale dicotomia di Clorinda tra l'essere cristiana e l'essere musulmana viene poi riflessa in quella tra l'essere donna e l'essere guerriera, su cui si soffermerà il suo secondo momento di riflessione nel c. XII.

Clorinda segue lo sguardo di Sofronia fino al cielo, e in quella prospettiva celeste, anche se ancora non se ne rende conto, vede prefigurato il proprio destino di futura devota. Anche se i due sguardi non si toccano, uno ha il potere di informare l'altro, e di costituire a sua volta un invito per gli altri; Sofronia interrompe il melodrammatico pianto di Olindo ricordandogli che il lato spirituale del loro compito deve prevalere sui loro desideri materiali, in conformità al volere divino, e conclude la sua reprimenda, insieme dolce e severa, indirizzando il suo

---

conversion to Christianity in c. XII that will seal the city's doom: she is mourned at the end of the canto as if Jerusalem were itself falling".

sguardo non alla terra (o tanto meno a lei, considerata come donna di carne) ma all'aereo regno dello spirito e della luce: "Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole / ch'a sé par che n'inviti e ne console" (II, 36). Di fronte all'attonito Tancredi, Clorinda agonizzante mostrerà un uguale atteggiamento, venendo peraltro ricambiata, come ricompensa per la sua conversione, dal reciproco sguardo che le rivolgono gli elementi celesti: "e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso / sembra per la pietate il cielo e 'l sole" (XII, 69).

La centralità della vicenda religiosa nella vita delle due donne supera di gran lunga la comprensione che di essa possono avere i loro rispettivi innamorati. La propensione dei due personaggi femminili ad un'intensa esperienza di fede viene resa esplicita, almeno nella sua modalità più esteriore e formale, nel corso dello stesso canto II, nei discorsi che Sofronia e Clorinda rivolgono ad Aladino, la prima per raccontare, con "magnanima menzogna", di aver bruciato l'icona perché non fosse profanata oltre dalla "man di miscredenti ingiuriosa" (II, 24); la seconda per provare l'innocenza dei condannati attribuendo a Macone la scomparsa dell'immagine, "per dimostrar ch'i tèmpi suoi con nova / religion contaminar non lece" (II, 51). Per quanto la guerriera professi ancora il credo musulmano, il suo atteggiamento davanti alla divinità non è meno osservante e sinceramente vissuto di quello di Sofronia, trasparendo anche attraverso la formalità retorica con cui è espresso. Proprio perché sono caratterizzate da un maggiore slancio religioso e rispondono di più, ognuna a suo modo, al richiamo dello sposo celeste (nella persona di San Giorgio nel caso di Clorinda), le due vergini sono meno interessate alla stipulazione di una relazione sentimentale con un uomo terrestre. Entrambe si trovano ad essere nella posizione di "non amante amata" (II, 28), opposta a quella di Erminia, ed entrambe accolgono con indifferenza le profferte amorose di Olindo e Tancredi. Soggetti della vicenda religiosa – o più precisamente soggetti del desiderio di aderire ad un credo religioso che le accomuni alla comunità a cui appartengono ma da cui allo stesso momento si distinguono per la verità, intensità e intimità della loro fede – esse sono invece oggetti del desiderio erotico-sentimentale altrui, innescato dalla visione delle loro persone fisiche come immagini da adorare, così come l'icona della Vergine lo è dai fedeli di Gerusalemme. Tancredi e Olindo, malati di petrarchismo, sostituiscono nell'atto interpretativo l'immagine della donna amata a quella della Madonna, facendone un idolo che deve essere bruciato quale capro espiatorio, a livello simbolico e letterale, perché i due riacquistino il senso della realtà. Il ricongiungimento tra l'amante e l'amata non può avvenire che in uno spazio extratestuale e/o ultraterreno, e l'apparente sfasatura tra la conclusione lieta della vicenda degli amanti cristiani e quella tragica dei guerrieri avversari rivela invece la base comune. Salvata da

Clorinda, Sofronia acconsente a sposare Olindo come premio del coraggio dimostrato: “ella non schiva, / poi che seco non muor, che seco viva” (II, 53), ma la narrazione del matrimonio (felice?) non rientra nel piano epico della *Liberata*; Aladino “sospettoso” esilia i due freschi sposi poiché “stimò periglio / tanta virtù congiunta aver vicina” (II, 54, riflettendo, in maniera meno violenta, l’attitudine antinuziale che poi Solimano dimostrerà davanti a Gildippe e Odoardo. L’amore tra Olindo e Sofronia viene esiliato dal testo, ossia dalla realtà narrativa, esattamente come quello tra Clorinda e Tancredi viene differito dalla realtà storico-testuale della crociata alla dubbia dimensione di un’apparizione sovrannaturale che si è incerti se intendere come prodotto onirico del bisogno di rassicurazione di Tancredi o come vera visione inviatagli dall’alto, oppure ancora come collazione tra questi due aspetti, fermo restando la sua affinità intertestuale con le apparizioni post mortem di Laura a Petrarca. Soltanto nel sogno (o visione), Tancredi può sentire (o illudersi di sentire) una Clorinda che gli dice: “Sappi ch’io t’amo, e non te ’l celo, / quanto più creatura amar conviensi” (XII, 93). Per godere dell’amore di Sofronia, Olindo deve abbandonare insieme a lei il testo, mentre per poter incontrare Clorinda, Tancredi deve ucciderla e restare solo con le sue apparizioni sovrannaturali, una celeste nel sogno, l’altra demoniaca nella foresta di Saron, le quali, per la loro somiglianza, tendono a confondersi l’una con l’altra. Morta o eliminata dal testo, la donna martire non smette di testimoniare la sua superiorità morale sull’uomo che l’ha eletta a suo idolo, ed insieme denuncia la sua incapacità ad ispirare davvero in lui quella propensione al cielo che Beatrice, ma non Laura, riusciva a suscitare stabilmente nel poeta innamorato di lei. Il fato “aventuroso” e romanzesco di Olindo, la sua vittoria sulla ritrosia di Sofronia non riduce lo scarto morale tra le loro personalità, così come l’apparizione onirica di Clorinda convince Tancredi a non uccidersi, ma non gli apre la strada alla rivelazione interiore. La tragedia colpisce amante e amata, uomo e donna, in modo equivalente, facendo scambiare loro i ruoli di vittima e vincitore. Il narratore commenta in toni ammirativi lo “spettacolo grande” del gesto generoso di Sofronia e Olindo, “ove la morte al vincitor si pone / in premio, e ’l mai del vinto è la salute” (II, 31), e ripete la formula durante il duello fatale, anch’esso spettacolo degno “d’un pieno teatro” (XII, 54), apostrofando Tancredi con accenti ben più drammatici:

> Misero, di che godi? oh quanto mesti
> fiano i trionfi ed infelice il vanto!
> Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
> di quel sangue ogni stilla un mar di pianto. (XII, 59)

Vinto dalla vinta Clorinda, come già preannunciato nel corso del loro primo incontro (I, 48) e del loro primo duello (III, 24), Tancredi muore spiritualmente con lei. "Morto in lei ch'è morta" (XII, 71), Tancredi replica l'aspetto della defunta: "Già simile a l'estinto il vivo langue / al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue" (XII, 70). In tal modo, anche se poi impedito dai vari infermieri crociati, da Pietro l'Eremita e dalla visione di Clorinda stessa, Tancredi cerca di seguire l'amata in morte, così come Olindo si era offerto di condividere la sorte di Sofronia dichiarandosi correo del furto e della distruzione dell'icona della Vergine. Nella sua riproposizione dei gesti di Olindo con una novella Sofronia, Tancredi non è però solo: deve dividere il ruolo di compagno della donna martire con la sua nemesi in campo pagano, Argante.

E) Clorinda e Argante

Argante è il terzo aiuto ad arrivare ad Aladino dopo Ismeno e Clorinda. Come gli altri è segnato dall'alterità: se Clorinda "mostra, d'arme e d'abito *straniero*, / che di lontan peregrinando vegna", Argante è "uom che *straniero* / se 'n venne a la regal corte d'Egitto" (II, 59); se il mago e la guerriera sono, ognuno a suo modo, dei rinnegati, il circasso è "d'ogni dio sprezzatore", e tradisce la sua missione di ambasciatore neutrale per seguire la sua brama di battaglia ed allearsi (fuori scena) con Aladino: "così di messaggier fatto è nemico" (II, 95). Così come Clorinda sostiene la legge cavalleresca sugli incanti di Ismeno, Argante ripone "ne la spada sua legge e sua ragione" (II, 59). Non va senza importanza che il personaggio di Argante entri in scena soltanto dopo quello di Clorinda: il circasso si pone nella scia della guerriera, dimostrando sin dal primo momento un'intesa con lei che neanche Tancredi può vantare. La loro collaborazione procede per lungo tempo senza scambi di parole, senza dialogo, suggerita soltanto dalle brevi definizioni del narratore. Su cosa si poggi "l'amicizia cavalleresca"[25] o meglio la "grand'intrinsichezza", secondo la definizione del Tasso[26], tra il rude soldato e l'altera guerriera può soltanto essere intuito, piuttosto che definito con certezza: probabilmente Argante è colui che si rapporta a Clorinda in maniera meno problematica, meno cerebrale ma più intuitiva, senza esigere niente da lei se non di poter combattere al suo fianco, comprendendo e accettando a pelle il carattere della donna. Esclusi i due duelli con

---

[25] Vedi Alain Godard, "Le camp paiën et ses héros dans la *Jérusalem Délivrée*", in AAVV (Marietti – Gagneux – Fournel – Glenisson – Godard), *Quêtes d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance*, Paris, Sorbonne Nouvelle 1990, pp. 309-429, a p. 388.
[26] Nella lettera a Scipione Gonzaga del 15 luglio 1575, citata più estesamente in nota più avanti.

Tancredi, Clorinda non scende mai in battaglia senza essere accompagnata da presso da Argante, scambiandosi spesso le prime due posizioni alla testa dell'esercito di Aladino. Durante il primo scontro con i crociati, Clorinda guida le schiere mentre Argante conduce la riserva, nelle due sfide che Argante lancia ai campioni cristiani Clorinda viene inviata da Aladino come sua scorta ("Giusto non è ch'ei vada e tu rimagna", VI, 21). In combattimento essi sono sempre posti in corrispondenza l'uno con l'altro:

> Clorinda… have Argante a lato (IX, 43);
> E seco a par Clorinda o dietro poco
> se 'n gío, sdegnosa del secondo loco. (IX, 54)
> Non lontana è Clorinda, e già non meno
> par che di tronche membra il campo asperga. (IX, 68)

Al contrario del rapporto tra Clorinda e Tancredi, quello tra la guerriera e Argante non è monodirezionale: la donna ha coscienza della vicinanza di Argante, gli si avvicina, lo imita, è "emula sua" (III, 35), così come Argante "era di Solimano emulo antico" (VI, 12). Per la proprietà transitiva ne consegue che anche Clorinda è emula di Solimano. Le relazioni tra i personaggi si strutturano in un sistema di relazioni triangolari: dal punto di vista della guerra, il triangolo pagano di Solimano, Clorinda e Argante è rispecchiato in campo cristiano da quello formato da Goffredo, Rinaldo e Tancredi; dal punto di vista sentimentale, si forma il triangolo Argante-Clorinda-Tancredi, scindibile in due insiemi che condividono l'elemento centrale, Clorinda. I due insiemi Argante-Clorinda e Clorinda-Tancredi sono entrambi in relazione con un altro binomio, formato da Olindo e Sofronia, e questi tre binomi formano a loro volta un triangolo attraverso cui si scambiano corrispondenze e analogie. Abbiamo usato i termini "insieme" e "binomio" al posto di quello più immediato, "coppia", per evitare di applicare ai personaggi una definizione che Tasso in due casi non adopera mai: nel sistema appellativo della *Liberata*, Tancredi e Clorinda non formano mai una "coppia", i loro universi sono troppo distinti per poter risultare linguisticamente uniti da tale termine. Non sono definiti coppia neanche Sofronia e Olindo, anche se l'innamorato, legato al rogo spalla a spalla con l'amata, esterna i sentimenti finora repressi esclamando: "«Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai / teco *accoppiarmi* in compagnia di vita?»" (II, 33). Argante e Clorinda vengono invece percepiti come coppia sia da parte cristiana che saracena, cambiando soltanto l'aggettivo, positivo o negativo, che accompagna la definizione: nell'ottica delle truppe crociate, Clorinda e Argante formano una "fera coppia" (IX, 94), mentre nelle parole di Aladino essi diventano "coppia onorata" (XII, 11). Replicando con un'inedita associazione tra un uomo e una donna

le celebri sortite notturne di Ulisse e Diomede, Eurialo e Niso, Cloridano e Medoro, i due guerrieri formano, anche per il narratore, la "generosa coppia" (XII, 44), "la coppia che s'offerse a l'alta impresa" (XII, 15)[27]. Quando l'insoddisfatta Clorinda si sente attraversare da "un non so che d'insolito e d'audace" (XII, 5), elegge Argante quale suo confidente per rivelargli il progetto della spedizione contro le torri, ed evidentemente fidandosi di lui, gli affida la custodia di Arsete e delle sue damigelle (che sentiamo nominare per la prima e unica volta, a meno che in esse non si ravvisino le donne di Gerusalemme che l'hanno presa a modello). La confidenza tra i due capi pagani mostra lo scarto esistente con la supposta amicizia tra Clorinda e Erminia: quest'ultima non compare mai nei pensieri di Clorinda, Argante, invece, sì.

Aladino è il punto di congiunzione, il testimone e il giudice, delle ardite imprese delle due coppie di volontari, i due cristiani che si offrono al martirio per salvare il resto della popolazione cristiana di Gerusalemme, e i due pagani, che egualmente cercano, con la loro azione di boicottaggio, di salvare la città. Il fuoco attende sia Sofronia e Olindo, condannati al rogo per aver, come dichiara, mentendo, la donna, sottratto dalla moschea e bruciato l'icona della Vergine, sia Argante e Clorinda, che vanno ad incendiare la torre mobile con le palle piene di zolfo preparate da Ismeno. In entrambi i casi, l'impresa compiuta prefigura la condanna a morte delle due donne: avendo bruciato l'immagine della Vergine la vergine Sofronia viene condannata al rogo; avendo bruciato la torre dei cristiani la torre Clorinda, cristiana inconsapevole, segna la propria morte. In entrambi i casi si tratta di martirio. Il canto XII è intessuto di echi del canto II. Il personaggio maschile entra in scena solo in un secondo momento ad accodarsi, non richiesto, all'iniziativa della donna, adoperando quasi le medesime parole, che ruotano attorno al termine "consorte": con-sorte, compagno del medesimo destino, ed insieme coniuge ideale, poiché ha seguito la compagna nella buona e nella cattiva sorte fino alla morte. Olindo vuole "del rogo esser consorte, / se del letto non fui" (II, 34); similmente Argante protesta: "«No, no; se fui ne l'arme a te consorte, / esser vo' ne la gloria e ne la morte»" (XII, 7).

Non è, quella di Argante, una scelta solitaria che sa essere non ricambiata, bensì, in un certo senso, una risposta a quanto Clorinda aveva già fatto per lui; durante la battaglia sulle mura di Gerusalemme, la guerriera, che fino a quel momento aveva colpito i capi cristiani con arco e

---

[27] Sul tema vedi Maria Cristina Cabani, *Gli amici amanti: coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori 1995.

frecce, rivolge ad un certo punto le sue energie contro la torre mobile contro cui stanno già combattendo Argante e Solimano a livelli più bassi della cinta muraria: "vi scende ancor la vergine sovrana, / e de' perigli altrui si fa *consorte*" (XI, 50). E non è neppure la prima volta che Clorinda, o meglio l'immagine della guerriera, protegge il compagno. La sola visione della guerriera tutta vestita di bianco, alta e inaccessibile, che fa da scorta ad Argante, basta a distrarre Tancredi dal duello con in circasso e a differirne l'inizio per tutto il tempo che il crociato resta incantato a fissare l'apparizione. Anche a livello simbolico, non come persona reale ma come simulacro animato da uno spirito demoniaco, Clorinda arriva a difesa e a sostegno di Argante. Per due volte nel poema le forze infernali assumono l'aspetto della donna, una volta *post mortem* nella foresta di Saron, per impedire che Tancredi ne spezzi l'incanto (c. XII), una volta in vita, nel c. VII, per far rompere la tregua in corso durante il duello tra Argante e Raimondo[28]. In un adattamento degli interventi divini nell'*Iliade* alla luce del meraviglioso cristiano, il demonio plasma una nuvola a forma di Clorinda e la manda a istigare un arciere pagano perché tiri una freccia e faccia così scoppiare una rissa tra le due fazioni ferme ad assistere al duello. L'intervento della Clorinda demoniaca giunge ad evitare ad Argante il compito di abbattere Raimondo:

> Argante, il tuo periglio allor tal era,
> quando aiutarti Belzebù dispose.
> Questi di cava nube ombra leggiera
> (mirabil mostro) in forma d'uom compose;
> e la sembianza di Clorinda altera
> gli finse, e l'arme ricche e luminose:
> diegli il parlare e senza mente il noto
> suon de la voce, e 'l portamento e 'l moto. (VII, 99)

Prima dell'arrivo di Solimano e del ritorno di Rinaldo maturato ed evoluto, Tancredi e Argante occupano i primi posti dei rispettivi eserciti e in quanto tali sono nemici naturali; è altrettanto naturale che la loro rivalità si estenda dal campo guerresco a quello amoroso, o meglio che una donna venga ad inserirsi nella loro competizione, strutturandola ancora una

---

[28] La predisposizione di Clorinda a servire come simulacro anche di forze infere è stata rilevata da J. C. McLucas, "Clorinda and Her Echoes in the Women's World", *cit.*, p. 91 n. 16, che riportiamo integralmente: "It is interesting to notice that Clorinda's anomalous nature – poised between the sexes and the religions as she is – makes her a perfect 'blank' for the projections of other women's ambition, as well as for Tancredi's somewhat abstract sexual passion. This projectibility is evidenced by the fact that fully three times she is used as a disguise or ruse by another character: by Erminia in 6, by Belzebù in 7, and by the enchanter of the wood in 13. She is useful for this kind of narrative substitution precisely because she is so elusive and resistant to categorization".

volta a forma di triangolo. Vogliamo però ricordare che la relazione tra Argante e Clorinda si svolge tutta nel segno dell'inespresso e che se utilizziamo i termini "amore", "desiderio" ecc, vanno considerati con cautela, non tanto di per sé ma soprattutto nel sistema oppositivo con Tancredi; non si vuole qui proclamare che Argante fosse innamorato di Clorinda, quanto cercare di decifrare lo schema che lega i personaggi. Tra il crociato e Clorinda c'è sempre Argante; tra Tancredi e Argante c'è Clorinda, in vita e in morte, in maniera implicita ed esplicita[29]. Nel c. VI, Argante e Tancredi si battono sotto gli occhi di Clorinda, e la sua presenza, così come quella delle donne spettatrici in un torneo, prima trattiene l'attenzione del cavaliere, poi serve per aumentare il suo spirito competitivo; quello del c. VII avrebbe dovuto essere la conclusione del duello tra i due campioni, ma, posto che Tancredi è prigioniero di Armida (ovvero di Clorinda e di Erminia, nel senso che abbiamo visto), Argante si trova invece a sfidare Raimondo. La "non vera Clorinda", ha strappato Tancredi dal suo dovere cavalleresco contro Argante nello stesso momento in cui un'altra "non vera Clorinda", lo spirito demoniaco, difende Argante dal suo nuovo avversario. Alla fine della sortita notturna del c. XII, Tancredi riesce a rimanere solo con Clorinda (anche se non sa ancora chi è), soltanto perché Argante è stato costretto a rientrare a Gerusalemme dalla pressione dello stuolo dei cristiani. "Pur ristretto a Clorinda" (XII, 47), Argante la perde di vista nella calca ("E 'l fero Argante avisto ancora / non s'era ch'ella sì trascorsa fosse…", XII, 49), lasciandola quindi in balia del desiderio erotico e omicida del rivale. Quando la popolazione di Gerusalemme si riunisce per compiangere la morte della guerriera, la voce che si leva più in alto di tutte è quella di Argante, il quale non promette di vendicare la scomparsa della compagna, ma giura di fare di quella vendetta, a partire da quel momento, la sua unica ragione di vita, ripetendo il concetto del "consorte nella morte" che lo lega da un lato a Olindo, di cui ignora peraltro l'esistenza, dall'altro proprio all'odiato rivale, Tancredi:

> «Ben volev'io, quando primier m'accorsi
> che fuor si rimanea la donna forte,
> seguirla immantinente; e ratto corsi
> per correr seco una medesma sorte.»
> […]
> «Ahi! che s'io allora usciva, o dal periglio

[29] Il triangolo è evidente d'altronde anche dalla prospettiva di Erminia, davanti alla quale i due uomini si pongono entrambi come possibili oggetti d'amore, uno bramato, l'altro ripudiato; il suo animo è in dubbio tra il curare Argante, come "a lei conviene" (VI, 68), e l'andare invece a curare Tancredi, decisione per la quale infine

qui ricondotta la guerriera avrei,
o chiusi, ov'ella il terren fe' vermiglio,
con memorabil fine i giorni miei.» (XII, 102 e 103)

Mentre Argante si avvia a ripercorrere la "medesma sorte" di Clorinda cercandone la vendetta ("ella morì di fatal morte, ed io / quant'or conviensi a me già non oblio", XII, 103), Tancredi piange davanti al "sasso amato ed onorato tanto" (XII, 96) che contiene il corpo dell'amata, sperando anch'egli di esserne "consorte in morte", ovvero, nella fattispecie, di essere sepolto nella stessa tomba di Clorinda, agognando un qual certo congiungimento necrofilo tra i due cadaveri che non hanno potuto unirsi in vita:

«Sia l'un cenere e l'altro in un sepolto;
ciò che 'l viver non ebbe, abbia la morte.
Oh se sperar ciò lice, altera sorte!» (XII, 99)

A distanza di poche ottave i due uomini proclamano entrambi la volontà di seguire Clorinda come Olindo ha fatto con Sofronia; le parole di Tancredi ricalcano fedelmente la dichiarazione del giovane alla prospettiva della *Liebestod*: "Ed oh mia sorte aventurosa a pieno!" (II, 35). Ma mentre Tancredi seguirà più da presso Olindo nel restare in vita – vita che viene data a entrambi da Clorinda, che salva il secondo dal rogo e il primo dal suicidio – Argante è colui che, insieme ad Odoardo, riesce davvero a diventare "consorte in morte" della compagna, come il narratore anticipa alla fine delle dichiarazioni dei due guerrieri: prima della fine del poema vedremo "cader questi in tenzon pari estinto" (XII, 105), parimenti ucciso dalla medesima mano. Come Solimano uccide Gildippe e Odoardo, così Tancredi uccide sia Clorinda che Argante, rafforzando il senso di una comunanza tra i due da cui egli è escluso. Anche i numeri sollecitano una simile equiparazione: Tancredi duella due volte contro Clorinda e due volte contro Argante: in entrambi i casi il primo duello è interrotto, il secondo, invece, è mortale. Dopo essersi lasciati, feriti, nel canto VI, il cristiano e il pagano si ritrovano l'uno contro l'altro nel c. XIX. Lo spettro di Clorinda, spettatrice in vita del primo duello, è tuttora tra di loro. Argante sfida l'avversario rinfacciandogli l'omicidio della donna e chiamandolo "o forte / de le donne uccisor" (XIX, 3); Tancredi risponde alla provocazione ribaltandola con amaro sarcasmo: "«L'uccisor de le femine ti sfida»" (XIX, 5). Tuttavia, l'accusa è talmente insopportabile per Tancredi a livello letterale che invece di adoperare il

---

si risolverà, indossando l'armatura di Clorinda. Morto Argante, Erminia può infine andare liberamente a curare Tancredi (XIX, 111-112).

termine nobile “donne”, usato da Argante, egli utilizza invece il comune “femine”, la cui valenza dispregiativa si rivolge contro Tancredi stesso: egli umilia Clorinda per autoumiliarsi. Così come aveva protetto Clorinda dal feritore del c. III, ora Tancredi, invertendo i membri del triangolo, protegge Argante dall’attacco dei suoi per sfidarlo in una tenzone privata che ha al suo centro una rivalità atavica; allontanando gli altri cristiani, Tancredi ricorda che Argante “è proprio mio più che comun nemico” e che “a lui mi stringe obligo antico” (XIX, 5). Il circasso ha la “sorte aventurosa” di finire i suoi giorni con la “medesma sorte” di Clorinda. I rimandi tra i vari duelli si concentrano nuovamente attorno alla figura della guerriera. Come il duello del c. XII, quello del c. XIX si svolge in un ambiente esplicitamente teatralizzato, in un’“ombrosa angusta valle” nascosta “non altrimenti / che se fosse un teatro o fosse ad uso / di battaglie e di caccie intorno chiuso” (XIX, 8). I due duelli, il cui furore supera di gran lunga l’arte (XIX, 19), si rispecchiano l’un l’altro pressoché negli stessi movimenti di attacco, contrattacco, pausa, sfida verbale, affondo finale, quasi come due illustrazioni contigue di un manuale di tecnica schermistica, in cui Tancredi occupa sempre la posizione dell’attaccante vincitore e Argante va a ricoprire il ruolo di Clorinda, sostituendosi a lei nella relazione con Tancredi. La scomparsa fisica di Clorinda riduce il contrasto tra i due uomini, con l’eliminazione del mediatore del loro desiderio, allo scontro tra i due soggetti/oggetti desideranti[30]; la donna non era in un certo senso che il pretesto cavalleresco della rivalità omosociale tra Tancredi e Argante. Il membruto circasso arriva paradossalmente ad identificarsi con la bellissima guerriera dal momento che Tancredi si comporta allo stesso modo con entrambi: mentre il crociato si confonde con il nemico abbattuto, così come aveva fatto a conclusione del duello con Clorinda (“Al fin isviene; e ’l vincitor dal vinto / non ben saria nel rimirar distinto”, XIX, 28), Argante soddisfa il proprio desiderio di essere finalmente “consorte ne la gloria e ne la morte” della compagna d’arme. A Tancredi resta ancora una volta il compito di vivere, nel momento in cui manda il suo rivale a congiungersi nell’oltretomba con la donna da lui amata; ma per il saraceno e ateo Argante l’aldilà vuol dire l’inferno, o nella migliore delle ipotesi il purgatorio, come sembra suggerire l’immagine dantesca che riportiamo più sotto.

---

[30] I termini sono quelli usati da René Girard in *Mensonge romantique et verité romanesque*, Paris, Hachette 2007 (1961), pp. 16-24.

F) Il duello

L'offerta di servire Aladino "pur tra 'l chiuso delle mura" era dettata da una completa sottomissione feudale al proprio re, ma il seguito del testo rende chiaro come Clorinda non abbia mai servito, dopo la sua nascita, in un luogo chiuso. Costretta ad evadere dalla torre della madre, ella continua a portare sempre con sé il marchio della torre ma in maniera inconscia: all'esterno, la guerriera nella sua candida armatura appare, soprattutto nella prospettiva di Tancredi, alta, irraggiungibile e inespugnabile come una torre. Tuttavia, è soltanto quando la guerriera si ritrova effettivamente di nuovo all'interno di una torre che scatta un meccanismo psicologico di recupero del passato rimosso. Prima, ella poteva sembrare una torre perché non ci stava dentro, rendeva se stessa una torre, portando all'esterno e quindi rendendo maschile ciò che non voleva vivere dall'interno, da una posizione femminile[31]. Nel canto XI Gerusalemme sostiene l'assedio dei crociati, compiuto con le torri d'assalto mobili costruite con il legno della foresta di Saron. Le mura della città sono difese su tre livelli da Solimano, Argante e Clorinda, disposti in un progressivo innalzamento, fisico e morale, di sapore dantesco che va dalla collocazione infernale di Solimano, novello Farinata, a quella purgatoriale di Argante, per giungere infine alla vetta paradisiaca di Clorinda:

> E di macchine e d'arme han pieno inante
> tutto quel muro a cui soggiace il piano,
> e quinci in forma d'orrido gigante
> da la cintola in su sorge il Soldano,
> quindi tra' merli il minaccioso Argante
> torreggia, e discoperto è di lontano,
> e in su la torre altissima Angolare
> sovra tutti Clorinda eccelsa appare. (XI, 27)

Simile a Diana agli occhi degli astanti, Clorinda ferisce e/o uccide a colpi di frecce alcuni dei capi cristiani più in vista, Guglielmo d'Inghilterra, Stefano d'Amboise, Clotareo il franco, Roberto II conte di Fiandra, il vescovo Ademaro, Palamede e, infine, Goffredo[32]. Il

---

[31] Sulla doppia valenza, maschile e femminile, della torre, emblema al contempo di valore guerresco maschile e di chiusura femminile, vedi J. C. McLucas, "Clorinda and Her Echoes in the Women's World", *cit.*, p. 89.

[32] Vista spesso come attacco alla massima autorità maschile del poema (vedi M. Migiel, *art. cit.*, p. 98), la ferita arrecata da Clorinda a Goffredo è letta invece da S. Zatti come punizione per la momentanea presunzione di quest'ultimo: vedi *L'uniforme cristiano*, cit., p. 139 n. 65. L'uccisione dell vescovo Ademaro, che "fa del sangue sacro / su l'arme feminili ampio lavacro" (XI, 44) dovrebbe gettare una particolare maledizione sulla guerriera

ricchissimo palmares raggiunto come arciera non è tuttavia sufficiente per soddisfare la guerriera, dal momento che la posizione da lei rivestita in battaglia ha fatto risvegliare ricordi repressi. Ritrovandosi dentro la torre, la memoria di Clorinda è tornata alla torre della sua nascita, alla sua condizione femminile che risulta ormai un fardello gravoso e inaccettabile. Al termine di una giornata così ricca di gloria l'animo di Clorinda è scosso da timori e insicurezze non avvertiti in precedenza. Finalmente, dopo che Clorinda è rientrata nella torre, la macchina da presa del narratore penetra all'interno della torre metaforica della mente della guerriera per presentarci per la prima volta il flusso dei suoi pensieri:

> "Ben oggi il re de' Turchi e 'l buon Argante
> fèr meraviglie inusitate e strane,
> ché soli uscír fra tante schiere e tante
> e vi spezzàr le machine cristiane.
> Io (questo è il sommo pregio onde mi vante)
> D'alto rinchiusa oprai l'arme lontane,
> sagittaria, no 'l nego, assai felice.
> Dunque sol tanto a donna e più non lice?
> Quanto me' fòra in monte od in foresta
> a le fère aventar dardi e quadrella,
> ch'ove il maschio valor si manifesta
> mostrarmi qui tra cavalier donzella!
> Ché non riprendo la feminea vesta,
> s'io ne son degna e non mi chiudo in cella?" (XII, 3-4)

La prospettiva del ritorno ad una condizione femminile spaventa Clorinda, con le sue limitazioni nel movimento, nell'onore cavalleresco, nel raggiungimento di gloria. Per controbattere quello che vede come un pericoloso cedimento alla viltà del sesso imbelle, la guerriera si abbarbica all'esempio di Argante e Solimano quali modelli da emulare a tutti i costi, e architetta un piano che, a prezzo della vita, dovrà provare una volta per tutte il suo valore, non solo agli occhi del mondo ma in primo luogo ai suoi. La paura del fallimento deve

---

pagana, ma invece la portata del gesto è riassorbita dal ferimento di Goffredo e dalle successive rivelazioni sul suo passato, e il particolare non viene più ricordato. Quando Tancredi arriva a uccidere Clorinda, pochi si ricordano che ella era colpevole della morte di un prelato cristiano; il "sangue sacro" è adesso quello di Clorinda medesima.

essere superata con una prova di valore che rimetta in gioco la sua intera esistenza[33]. Secondo lo stesso schema aveva avuto inizio l'avventura di Erminia quale "non vera Clorinda": dopo la permanenza in una "sublime antica torre" (VI, 62), palco dal quale aveva assistito allo spettacolo del duello tra Tancredi e Argante, la fanciulla aveva deciso dopo un lungo monologo interiore (presentatoci dal narratore alternativamente in maniera diegetica e mimetica) di uscire fuori da Gerusalemme, di notte, in una prova rischiosa che aveva come obiettivo l'incontro con Tancredi. Ancora una volta, Clorinda diventa proiezione dei desideri di Erminia, quando anch'ella si sottopone ad un travestimento, rinunciando alla sua solita armatura per la fatale armatura nera, e soprattutto quando, infine, si troverà davanti a Tancredi in un incontro insieme erotico e mortale.

Il lettore si ritrova immerso in un circolo continuo di rimandi. Il desiderio di un riconoscimento che attesti il superamento della natura femminile – o meglio, della natura umana *tout court*, per approdare a ciò che prenderà infine forma di una ultraterrena ascesa al cielo – accomuna Clorinda a Sofronia. L'interrogativo della guerriera ("Dunque sol tanto a donna e più non lice?") si rispecchia nella ricusazione da parte di Sofronia dell'aiuto di Olindo ("Non son io dunque senza te possente / a sostener ciò che d'un uom può l'ira?", II, 30). Le due vergini non cercano "consorti in morte". Anche Clorinda cerca di impedire il coinvolgimento di Argante nella messa alla prova della sua valentia personale, adducendo come giustificazione proprio quella condizione femminile che il test dovrebbe definitivamente negare: "«Pure io femina sono, e nulla riede / mia morte in danno a la città smarrita»" (XII, 8)[34]. La falsità della dichiarazione è avvertita dallo stesso Argante che replica stizzito: "Indarno adduci / al mio fermo voler fallaci scuse" (XII, 9). Clorinda cede, e quasi con una bonaria presa in giro, di fronte ad Aladino attribuisce ad Argante l'ideazione del piano (nella *Conquistata* avverrà il contrario). Non è né un segno di incertezza né una sorta di umiliazione di fronte alla superiorità della capacità decisionale maschile, ma una sorta di gioco ironico, l'ultimo che Clorinda può permettersi con l'uomo che le è stato più al fianco durante la guerra[35]. Al termine del convegno con Aladino ogni ironia, se non quella tragica, sparirà dalla

---

[33] Sul senso di prova di sé del duello – e sul conseguente rifiuto di rivelare a Tancredi la propria identità che deve trovare conferma proprio dal combattimento – vedi Riccardo Bruscagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2003, p. 232.

[34] Osserviamo come la vicenda di Olindo si proietti sia su Argante sia su Tancredi: l'apparizione celeste di Clorinda, invitandolo a seguire la via cristiana, lo sprona a non voler morire (XII, 93).

[35] L'elaborazione della modalità della sortita notturna è testimoniata dal Tasso nella lettera a Scipione Gonzaga del 15 luglio 1575: "Porterebbe seco infinita discommodità e disconcio, e poca verosimilitudine, se Clorinda andasse sola. Si potrà dunque pensar di mutar più tosto l'occasione per la quale Clorinda si muove: né questo anco vorrei, perché è assai opportuna: il meglio sarebbe, che 'l re volesse ch'andasse accompagnata […] basterà

scena. La discesa di Clorinda nei meandri sconosciuti del proprio inconscio continua: dopo la permanenza nella torre, ella viene spinta da forze misteriose e fatali a recuperare il contatto con la madre, rinunciando alla sua immagine bianca, alla candida armatura celebre, per ritornare alla sua vera nascita etiopica, indossando un'armatura nera. Il ritorno al colore della madre coincide con i due punti estremi della vita di Clorinda, la vita prenatale e la morte.

> Depon Clorinda le sue spoglie inteste
> D'argento e l'elmo adorno e l'arme altere,
> e senza piuma o fregio altre ne veste
> (infausto annunzio!) ruginose e nere. (XII, 18)

Vestendo il nero Clorinda si prepara per la sua morte e sepoltura: ella "depone le sue spoglie" mortali in procinto di accostarsi alla vita spirituale che la attende nel cielo. Il racconto di Arsete non fa che riempire le lacune che ancora le restavano sconosciute, ma ancora prima di ascoltare il flashback Clorinda è già consapevole di andare incontro alla morte, con lo stesso senso di martirio volontario di Sofronia. Un sogno (narrato esplicitamente solo nella *Conquistata*, a scapito di un senso ancora maggiore di fato e predestinazione) ha già instillato in lei il senso del pericolo. Il compimento dei segni profetici e dei fili narrativi rimasti interrotti ha luogo in un ambiente fortemente teatralizzato di cui, in assenza di spettatori interni, l'unico pubblico è formato dai lettori. Tasso scrive qui la sua tragedia del fato e dell'inconoscibilità, seguendo i precetti aristotelici che regolamentano le opere drammatiche: in maniera appropriata, la tragedia si svolge in un teatro. Ognuno degli elementi sensibili a cui prima era affidato il compito interpretativo ha cessato di funzionare di fronte all'inevitabilità della predestinazione divina. Tancredi, che nel c. III si era dichiarato disposto a morire per mano di Clorinda, adesso le porta "guerra e morte", come desiderato da Erminia nella sua fantasia sovreccitata. Nella notte temporale che è anche una notte dell'intelletto e dell'anima, Tancredi è cieco: non riconosce Clorinda dietro la sua nuova armatura neppure quando il duello li porterà al corpo a corpo, non riconosce la voce dell'amata quando a Erminia era bastato parlare con la sua voce femminile per essere scambiata per Clorinda dalla guardia alla porta di Gerusalemme. Il crociato è l'esecutore involontario e inconsapevole della volontà

---

forse, c'Argante e Clorinda vadano al re non così concordi, e che 'l re gli accordi. Questo è certo necessario, che Solimano sia accettato con maggior resistenza […] ma insomma, ogni cosa si può fare, se non far andare Clorinda sola. Ma né anco vorrei perder il ragionamento suo con Argante. Si potrebbe trovare alcuna cosa di sua grand'intrinsichezza con Argante contratta ne la guerra, o qualc'altra cosa simile, che, non ostante l'emulazione, l'inducesse a scoprire il pensiero, e che con tutto ciò il re gli accordasse. [...] [Aspetto il vostro consiglio intorno

celeste, soltanto l'avversario necessario a Clorinda per superare la sua prova iniziatica, il battesimo di sangue prima di quello con l'acqua. Agli occhi della guerriera egli è "o non visto, o mal noto, o mal gradito", come Olindo di fronte a Sofronia (II, 16); attraverso di lui Clorinda vede solo il guerriero celeste, san Giorgio, che la attende, per questo non risponde alla domanda che potrebbe salvarle la vita, quel "chi sei?" che Tancredi le pone. Avesse risposto con il suo nome, si sarebbe ripetuta la situazione del c. III: Tancredi si sarebbe fermato, la sua schiera, avvicinandosi come effettivamente fa alle prime luci del giorno, avrebbe cercato di ferire Clorinda, Tancredi li avrebbe inseguiti mentre la guerriera sarebbe tornata a Gerusalemme, oppure sarebbe finita tra i pastori insieme ad Erminia. Invece Clorinda risponde "Indarno chiedi / quel c'ho per uso di non far palese" (XII, 61). Il lettore sa che Clorinda mente, non avendo mai ricusato fino a quel momento di dichiarare il suo nome. Anzi, così come quello di Marfisa, il nome di Clorinda basta come segno di riconoscimento presso chiunque, nobili e popolino. Di fronte ad Aladino, Clorinda si è presentata con un tautologico "Io son Clorinda: – disse – hai forse intesa / talor nomarmi" (II, 46), e ad Erminia travestita basta ripetere la formula per avere uscita libera da Gerusalemme: "«Io son Clorinda,» disse «apri la porta, / ché 'l re m'invia dove l'andare importa»" (VI, 95). Per giunta, finora chiunque, tranne Tancredi, l'ha riconosciuta alla sola armatura e all'insegna della tigre. Quella che Clorinda non può, non vuole ancora rivelare è la sua identità nuova, che emergerà, quale frutto delle rivelazioni di Arsete, del sogno e dei presagi, soltanto alla fine del duello. Clorinda deve sapere se sarà vergine, mostro o guerriero, o tutti e tre assieme. Il superamento della prova cavalleresca le confermerà se è ancora se stessa, se è ancora la famosa Clorinda o se deve rinunciare a fama e onore; dal battesimo di sangue Clorinda riceverà la nuova identità.

L'armatura nera non segna soltanto il ritorno di Clorinda alla madre e la sua predisposizione alla morte. Vestendola, Clorinda si rende uguale al suo futuro uccisore, Tancredi, il quale veste un'armatura scura nota a tutti.[36] Nello scontro, nella lotta, essi sono identici; a tutte le identificazioni tra Clorinda e le altre donne della *Liberata* bisogna aggiungere la circostanza

---

a tutto il contesto]; che Clorinda, prima che scoprisse il pensiero ad Argante, discorresse fra se stessa, se dovesse attribuire questo all'amicizia, o no". *Lettere*, cit. p. 98-99.

[36] Vafrino riconosce Tancredi ferito al "vestir bruno" (XIX, 103); i suoi riconoscono Tancredi a l'arme (XII, 72). Vedi Giampieri, *op. cit*., p. 135 n. 73.

per cui ella funziona come doppio di Tancredi[37]. Appena arrivata a Gerusalemme, la guerriera era stata presentata dal narratore come una formidabile sterminatrice di cristiani:

> Viene or costei da le contrade perse
> Perch'a i cristiani a suo poter resista,
> bench'altre volte ha di lor membra asperse
> le piaggie, e l'onda di lor sangue ha mista. (II, 41)

Erminia usa quasi le stesse parole per descrivere Tancredi ad Aladino, soffermandosi sui particolari della strage dei nemici (in questo caso dei pagani) e dello spargimento del loro sangue sul terreno straniero, così contaminato e profanato:

> «Oimè! bene il conosco, ed ho ben donde
> fra mille riconoscerlo deggia io,
> ché spesso il vidi i campi e le profonde
> fosse del sangue empir del popol mio.» (III, 19)

Inoltre Tancredi e Clorinda, come abbiamo visto, sono resi identici dall'essere insieme gli oggetti del desiderio di Erminia, nonché, a suo modo, di quello di Argante; il desiderio altrui confonde l'amante e l'amata, il guerriero cristiano e la guerriera pagana, entrambi bellissimi, irraggiungibili e proibiti per chi li desidera. Essi sono legati sin dal primo momento, sia da quello cronologico – con la presentazione di Clorinda racchiusa all'interno di quella di Tancredi nel c. I – che da quello anacronico, nella loro originaria assimilazione ai genitori di Clorinda e alle pitture viste dalla madre di questa. Non soltanto Clorinda è allo stesso momento vergine, guerriero e drago, ma anche Tancredi, come vedremo tra poco, condivide questi tre aspetti; negli affreschi della torre d'Etiopia i due personaggi sono già intrinsecamente collegati e metamorfizzati l'uno nell'altra, secondo quanto avverrà dopo la morte della donna, quando il vincitore diventerà il vinto e viceversa. L'uguaglianza tra i due contendenti traspare nell'episodio biblico che fa da sottotrama al duello tassesco. Nella *Genesi* si racconta della lotta, fortemente simbolica e sacrale, che Giacobbe ha con un misterioso "sconosciuto" in cui si può vedere un angelo o Dio stesso[38]:

---

[37] Vedi Elizabeth J. Bellamy, *Traslations of Power: Narcissism and the Unconscious in Epic History*, Ithaca, Cornell University Press 1992, p. 184; Maggie Günsberg, "Donna Liberata? The Portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic", *The Italianist*, 7, 1987, pp. 7-35.
[38] Su quanto segue vedi più diffusamente Giampieri, *op. cit.*, pp. 158-161.

> Giacobbe rimase solo, e uno sconosciuto lottò con lui fino allo spuntar dell'alba. Quando costui vide che non poteva vincere Giacobbe nella lotta, lo colpì all'articolazione del femore, che si slogò, e disse: «Lasciami andare perché già spunta l'alba.» Giacobbe rispose: «Non ti lascerò andare se prima non mi avrai benedetto.» Quello chiese: «Come ti chiami?» «Giacobbe,» egli rispose. L'altro disse: «Non ti chiamerai più Giacobbe, ma Israele, perché tu hai lottato contro Dio e contro gli uomini e hai vinto.» Giacobbe gli domandò: «Dimmi, ti prego, qual è il tuo nome?» L'altro gli rispose: «Perché mi chiedi il mio nome?» e diede la sua benedizione a Giacobbe. Giacobbe disse: «Ho veduto Dio a faccia a faccia e non sono morto!» Perciò chiamò quel luogo "Penuel" (A faccia a faccia con Dio). (*Genesi* 32, 25-31)

Le azioni dei due contendenti si rispecchiano in quelle dell'altro in un rapporto apparentemente – se non fosse per la loro *natura* differente – paritario, in cui si fa fatica a distinguere il vincitore dal vinto: l'angelo ferisce Giacobbe alla gamba perché "non poteva vincer[lo] nella lotta", quindi, benché arrivato ad una posizione di vantaggio grazie al ferimento, implora il patriarca di lasciarlo andare; a sua volta Giacobbe implora la benedizione dello sconosciuto, senza la quale non libererà il suo feritore/prigioniero. L'angelo chiede a Giacobbe il suo nome e glielo muta in Israele, "perché tu hai lottato contro Dio e contro gli uomini e hai vinto"; rimasto solo, il patriarca esclama: "Ho veduto Dio a faccia a faccia e non sono morto!", riproponendo l'"hai vinto" dell'angelo in un più oggettivo, ma non meno entusiastico, "non sono morto"; Giacobbe ringrazia di essere rimasto in vita dopo l'esperienza insieme annullante e totalizzante dell'incontro con la divinità.

Il combattimento tassesco abbonda di parallelismi con il brano biblico. Così come il duello tra Tancredi e Clorinda, la lotta tra Giacobbe e lo sconosciuto si protrae dal cuore della notte alle prime luci del mattino. Di fronte a Tancredi, Clorinda appare come una "sconosciuta", non soltanto, in maniera accidentale, per via del cambio di armatura, ma in generale, poiché non è mai riuscito ad andare oltre l'immagine esteriore della donna per percepire la sua realtà spirituale. Come l'angelo nega il proprio nome all'uomo ("«Perché mi chiedi il mio nome?»"), così Clorinda, interrogata, si rifiuta di rivelare la propria identità a Tancredi. La posizione incerta di Giacobbe (vincitore e/o vinto) si ripropone sia in quella del crociato, che affronta, come Olindo, una tenzone "ove la morte al vincitor si pone / in premio, e 'l mai del vinto è la salute", sia nella vinta Clorinda, la quale chiede, come Giacobbe, la benedizione (il battesimo) dal "vinto suo" a cui riconosce nel contempo la vittoria ("Amico, hai vinto…", XII, 66). La guerriera morente è al contempo Giacobbe che chiede la benedizione che

l'angelo che gliela concede, ministra del suo sacramento, peccatrice redenta e divinità redentrice, espandendo poi il suo desiderio di consacrazione a Tancredi, dandogli con la mano un "pegno di pace" e additandogli la via del cielo[39]. Soprattutto, l'identificazione di Clorinda con l'angelo già prima della morte e della sua postuma apparizione come donna angelicata in sogno a Tancredi contribuisce alla rappresentazione della vicenda della guerriera come un cammino spirituale *in progress* che passa anche attraverso la precedente relazione con la Vergine per mezzo dell'icona di Sofronia e, in senso ancora più sovversivo, con Gesù Cristo, agnello liberatore del suo popolo.

Ritorniamo al passo neotestamentario che abbiamo associato ad Arsete e che prima abbiamo riassunto solo in parte. Quando Filippo incontra l'eunuco, questi sta leggendo un passo di Isaia (53, 7-8) di cui non capisce il senso e di cui chiede all'apostolo la corretta interpretazione. Leggiamo l'intero brano:

> Un angelo del Signore parlò così a Filippo: «Alzati, e va' verso sud, sulla strada che scende da Gerusalemme a Gaza: è una strada deserta». Filippo si alzò e si mise in cammino. Tutto a un tratto incontrò un Etiope: era un eunuco, un funzionario di Candace, regina dell'Etiopia, amministratore di tutti i suoi tesori. Era venuto a Gerusalemme per adorare Dio, e ora ritornava nella sua patria. Seduto sul suo carro, egli stava leggendo una delle profezie di Isaia. Allora lo Spirito di Dio disse a Filippo: «Va' avanti e raggiungi quel carro». Filippo gli corse vicino e sentì che quell'uomo stava leggendo un brano del profeta Isaia. Gli disse: "Capisci quello che leggi?". Ma quello rispose: "Come posso capire se nessuno me lo spiega?". Poi invitò Filippo a salire sul carro e a sedersi accanto a lui. Il brano della Bibbia che stava leggendo era questo:
> *Come una pecora fu condotto al macello,*
> *e come un agnello che tace*
> *dinanzi a chi lo tosa,*
> *così egli non aprì bocca.*
> *È stato umiliato ma ottenne giustizia.*
> *Non potrà avere discendenti,*
> *perché con violenza gli è stata tolta la vita.*
> Rivoltosi a Filippo l'eunuco disse: «Dimmi, per piacere: queste cose il profeta di chi le dice, di se stesso o di un altro?». Allora Filippo prese la parola e cominciando da questo brano della Bibbia gli parlò di Gesù. Lungo la via arrivarono a un luogo dove c'era

[39] Cfr. Giampieri, *op. cit*., p. 162.

> l'acqua e l'Etiope disse: "Ecco, qui c'è dell'acqua! Che cosa mi impedisce di essere battezzato?". [Filippo disse: "Se credi fermamente puoi ricevere il battesimo". E quello rispose: "Sì, io credo che Gesù Cristo è il Figlio di Dio".] Allora l'eunuco fece fermare il carro: Filippo e l'eunuco discesero insieme nell'acqua e Filippo lo battezzò. Quando risalirono dall'acqua, lo Spirito del Signore portò via Filippo, e l'eunuco non lo vide più. Tuttavia egli continuò il suo viaggio, pieno di gioia. (*Atti* 8, 26-39)

Una volta posto in corrispondenza con una figura di Arsete, il brano di Isaia colpisce per la sua immediata applicabilità a Clorinda, e in particolare alla situazione del duello, a partire soltanto dal suo significato letterale. "Come un agnello che tace dinanzi a chi lo tosa" Clorinda "non apre bocca" alla fatidica domanda di Tancredi per rivelargli davvero chi è. "Perché con violenza gli è stata tolta la vita" Clorinda "non potrà avere discendenti", se non gli altri personaggi del poema che decidono di imitarla. Clorinda viene "umiliata" ma ottiene "giustizia" nel pentimento di Tancredi e nel pianto tributatole da tutta Gerusalemme. Il successivo battesimo dell'eunuco prefigura il battesimo che Clorinda chiede a conclusione del duello. Ma il senso figurato è ancora più sorprendente: dal momento che, come spiega Filippo, la profezia di Isaia si riferisce evidentemente a Cristo, vittima sacrificale di Israele, e che il passo si può applicare anche a Clorinda, le implicazioni cristologiche del passo si trasferiscono anche su di lei, capro espiatorio del conflitto tra i crociati e i saraceni. La sanguinosa guerriera pagana diventa paradossalmente, o non tanto paradossalmente, *figura Christi* così come alla fine del poema la seduttrice Armida si propone quale *figura Mariae*. La questione dell'ortodossia tassiana, oggetto di controverso dibattito presso i critici, si ripropone così in tutta la sua problematicità, ma, anche se non sta a queste pagine cercare una risposta definitiva, alcuni argomenti ci sembrano relativamente chiari: la morte di Clorinda è una punizione dall'ottica esteriore degli altri (in primis del guerriero cristiano Tancredi, cieco come il tribunale ebreo e romano che condanna Gesù) soltanto nella misura in cui è anche una sublimazione, dall'ottica interna, della vittima condotta al macello; il punto di congiunzione del desiderio altrui, il bersaglio di Erminia, Tancredi, Argante, muore come capro espiatorio, liberandosi, al momento della morte, di quegli strati di brama di possesso sensuale di cui era stata ricoperta prima e manifestando finalmente la sua colpevole innocenza; come Cristo sulla croce perdona i suoi uccisori, Clorinda dona il suo perdono a Tancredi, perché "non sapeva quello che faceva". La donna uccisa, proprio per il fatto di essere stata uccisa e di morire in questo modo, mostra una superiorità morale sugli altri personaggi che sembrerà forse ad alcuni patriarcale e antifemminista (facendola morire il poeta sopprime la sua trasgressività),

ma che al contempo scuote alle radici l'idea della presunta misoginia tassiana, creando uno *scandalo* quale Cristo affermava di essere. E lo scandalo ideologico si ripercuote – non poteva essere altrimenti – sulla forma della poesia: seguendo in maniera apparentemente fedele le sue fonti (Camilla, Pentesilea, ecc) Tasso rinnova il ruolo e il senso letterario del motivo del duello tra rappresentanti dei due sessi, fondendo sesso, morte e religione in un unico intreccio tragico che imprime un'accelerazione barocca al suo fondo epico. Dalla periferia del racconto, l'inizio o la fine, il duello viene posto al centro del poema quale sua chiave di svolta, e, come una goccia caduta su acqua stagnante, si riverbera in una serie di cerchi concentrici prima e dopo di esso, espandendo la sua influenza dal primo canto fino alla conclusione, costituendone l'insopprimibile nucleo tragico che la conclusione apparentemente lieta maschera a stento. Il personaggio della donna guerriera, contraddizione che deve tradizionalmente essere reintegrata con la morte o con il matrimonio nell'ordinamento patriarcale della società, assurge ad un ruolo di inedita altezza: non riceve più soltanto l'approvazione o il sostegno divino, come accadeva nelle *chansons de geste* tardive, bensì ella *è* la divinità, il centro della poesia.

Quando Tasso arriva a scrivere il canto XII della *Liberata*, la tradizione letteraria ha ormai convalidato da secoli il motivo del duello tra un eroe maschile e una donna guerriera, estrema raffigurazione poetica della lotta fra i sessi e punto d'incontro di un'istanza da un lato nuziale, dall'altra funebre. Schematizzando il motivo, si possono separare due versioni principali (che chiameremo A e B), ognuna dotata di una variante (A' e B'): il primo filone termina con la morte della donna, il secondo con la sua sopravvivenza. Entrambi i filoni contengono un elemento erotico, che viene represso nella variante A' e differito in B'. Nella prima versione (A), la donna combatte contro un uomo che si innamora di lei soltanto dopo averla uccisa o ferita a morte; è il caso delle iniziali descrizioni del mito di Pentesilea, quelle che ancora prevedono Achille nei panni dell'avversario; diventando, con il cambiamento delle ideologie, sempre più inaccettabile sul piano morale, tale versione viene censurata affinché tra donna e uccisore non si crei nessun contatto erotico esplicito trasformandosi nella variante A', in cui la morte della donna viene inflitta senza coinvolgimento sentimentale, come nei casi in cui Neottolemo sostituisce il padre davanti a Pentesilea. Nella seconda versione (B), che parte dal mito di Atalanta attraverso il Brunhild-motif, il duello diventa il preludio dell'unione nuziale tra i contendenti, una prova per la conquista della sposa più bella e più forte. È la variante che ritroviamo nelle varie storie di Galiziella: vinta in duello, la donna sposa l'uomo che ha saputo dimostrare con le armi il proprio diritto di comando. In un numero ridotto di esempi

(variante B'), è la donna, uscendo vincitrice del duello, a mostrare l'inferiorità del proprio avversario e a ottenere quindi il diritto a non sposarlo, come avviene nel *Milione* e nel *Cantare di Bradiamonte sorella di Rinaldo*. Vi sono infine dei casi isolati, come quello delle *Geste des Loherains*, in cui in lo scontro tra Ludie e Arnaut segue il matrimonio tra i due ma la morte è data, a freddo più che in un vero e proprio duello, per segnare la conclusione dell'amore. Escludendo quest'ultima, singola variante, possiamo tracciare la seguente tabella:

	duello	*morte*	*matrimonio*	*amore post-mortem*	*sopravvivenza senza nozze*	*esempi*
A	X	X	-	X	-	Pentesilea e Achille
A'	X	X	-	-	-	Pentesilea e Pirro
B	X	-	X	-	-	Galiziella, Bradamante nell'*OF*
B'	X	-	-	-	X	Aigiaruc, Bradamante nel *Cantare*

Riprendendo e aggiornando il secolare motivo, Ariosto ha descritto i due duelli tra Bradamante e Ruggiero perché essi costituissero motivo di suspence e di *variatio* prima della conclusione della vicenda con il matrimonio dinastico. Boiardo, giudicando il procedimento ormai troppo meccanico, non aveva fatto nascere l'amore tra i futuri progenitori degli Estensi a seguito di un duello tra i due bensì a seguito della loro mutua collaborazione contro un avversario comune, e Ariosto arricchisce la storia dei due personaggi inventando un duello di gelosia e un altro di cortesia rispettivamente prima della loro riconciliazione e del loro matrimonio.

Per ragioni estetiche, drammatiche e normative Tasso è convinto della necessità di non riconoscimento tra i due avversari. Nella sua strenua e costante difesa dell'opera del padre, Torquato protesta la maggior convenienza dei duelli tra Alidoro e Mirinda rispetto a quelli tra Ruggiero e Bradamante poiché in quel caso gli amanti (già innamorati al momento del duello) non erano consapevoli delle reciproche identità[40]. La profonda assimilazione delle indicazioni

[40] Il confronto tra la convenevolezza di Alidoro e Mirinda rispetto a Ruggiero e Bradamante occupa una parte non disprezzabile dell'anteposizione dell'*Amadigi* all'*Orlando Furioso*: "Ma fu nondimeno anteposto Leone a Bradamante, ed in questa maniera tutti i debiti dimenticati, e tutti gli uffici furono perturbati nella persona di Ruggiero: perciò che prima siamo obligati a Dio; poi al re; nel terzo luogo a la moglie o a l'amante che ama di casto amore; nel quarto, a l'amico che ha per fine l'utilità e l'ambizione. Nondimeno Ruggiero prepone l'ambizioso greco a la moglie fedele; e la moglie, che non era ancor moglie, al re, che era suo re; e il re, che non era suo re, al suo Dio, che fu il Dio di Ruggier primo, di Ruggier secondo e di Ruggier terzo. Ed in quel suo maraviglioso combattimento che fa con la sua donna, armato con l'insegne di Leone, altro non cerca se non che la sua moglie sia posseduta dal suo rivale. Ma Alidoro, nella battaglia con Mirinda in Siviglia per salvare la vita al figliuolo del re di Navarra, fratello di Lucilla [*Amadigi* XXXI, 16-30], non le fa torto alcuno, perché da lui non

aristoteliche lo convince della maggiore drammaticità delle scene di uccisione di un familiare o di una persona già conosciuta rispetto alle uccisioni tra estranei. Nel *Rinaldo*, il giovane poeta disegna un abbozzo della morte di Clorinda con l'uccisione di Clizia da parte del marito inconsapevole.

Attraversando una selva tenebrosa, Rinaldo e Florindo, dopo aver incontrato un padre che piange la morte del figlio Ugone, giungono sulle rive di "un rio" che va "serpendo" "con torto piede immondo" (VII, 14)[41], accanto al quale un gruppo di soldati piangono e si lamentano attorno ad un sepolcro di cristallo. Diametralmente opposto al "picciol rio" con la cui acqua salvifica viene battezzata Clorinda, l'acqua torbida del ruscello è incantata e costringe chi la beve a fermarsi anch'egli a piangere la donna sepolta nel "vivo sasso"; il custode della tomba ordina a Rinaldo di bere di quell'acqua oppure di combattere contro di lui, sfida che il giovane eroe accetta baldanzosamente ferendo al primo colpo il suo assalitore. Mentre giace morente, il cavaliere racconta al suo uccisore un'altra storia di amore e morte: marito felice della donna che ora giace nel sepolcro, Clizia, egli l'aveva involontariamente uccisa con una freccia quando questa l'aveva seguito nella foresta e si era nascosta dietro un cespuglio per spiarlo, convinta da un *lauzengier* che egli la tradisse con la ninfa Ermilla. Aveva quindi fatto erigere da un mago il sepolcro trasparente, in cui la donna "leggiadra in vista ed amorosa" (VII, 17) sembra ancora viva, a mo' di Biancaneve, nonostante porti ancora nel corpo la freccia che l'ha uccisa ("e dal bel petto, per la spalla fuora, / gli uscia pungente e sanguinoso telo", VII, 18), ed incantare il ruscello e la selva. Nella storia, in cui si scorge sempre la traccia del desiderio triangolare, si presentano, differentemente combinati, elementi che Tasso rielaborerà nel poema maggiore. La felicità amorosa tra Clizia e il marito viene turbata dalla gelosia, "quella peste crudel che suole al mondo / recar sovente incomparabil noia" (VII, 28); Clizia, una comune donna sposata sebbene il suo aspetto la faccia paragonare ad una dea (VII, 26) prova gelosia per una donna che è il suo opposto, Ermilla, "una ninfa"

> Che non le tele, la conocchia e l'ago,
> ma l'arco e i dardi audace adopra ogni ora;
> e quanto il cor di seguir Cinzia ha vago,
> tanto fugge la dea ch'Atene onora. (VII, 30)

è conosciuta". Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in *Opere*, vol. V: *Dialoghi, Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata, Lettere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1965, p. 642.

[41] Si cita dal *Rinaldo*, in Torquato Tasso, *Opere*, vol. II: *Rime, Rinaldo, Il re Torrismondo*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli 1964.

Il marito (Tancredi) è sposato con una donna (Erminia) che è gelosa di un'altra donna (simile a Clorinda); il nome della moglie, Clizia, oltre a rinviare per anafora al nome di *Cl*orinda, combacia grazie ad una piccola inversione con quello del modello ideale della rivale (Cinzia), mentre il nome di quest'ultima, Ermilla, allittera con quello di Erminia. Moglie e amante ipotetica sono quindi sostanzialmente identiche, tanto che quando il marito-Tancredi scaglia una freccia verso il luogo da cui sente provenire il rumore, colpisce una donna che non è una guerriera (che è una "non vera Clorinda", ovvero è Erminia) ma che allo stesso tempo prefigura doppiamente Clorinda, sia perché è stata uccisa dall'uomo che l'amava, sia perché, al rumore nel cespuglio, il marito pensa "che fera ivi s'asconda" (VII, 33), in altre parole che nella moglie gelosa si nasconda una fiera, così come è ripetutamente definita la guerriera della *Liberata*, o meglio che dietro e dentro i desideri di Erminia si nasconda Clorinda. Il modo dell'uccisione poi, con una freccia, richiama quello a tradimento di Camilla ad opera del vile Arrunte, e si riconosce quindi come metodo già sperimentato per uccidere una guerriera. Nell'agonia di Clizia Tasso sperimenta formule che riaffiorano nel canto XII della GL: in entrambi i casi il senso dell'udito non è sufficiente per convincere l'uomo dell'identità della donna, che deve essere provata con l'ausilio della vista, a cui si offre uno spettacolo atroce e paralizzante:

> Cadde ella, ahi lassa!, a la percossa atroce,
> solo un languido «Oimè» mandando fuora;
> mi penetra nel cor l'amata voce,
> non già però ch'io la cognosca allora.
> Là donde uscito è il suon corro veloce,
> e veggio (ahi vista amara a l'alma ancora!)
> la bella donna mia che debil langue,
> versando insieme con la vita il sangue. (VII, 34; cfr. *GL* XII, 66-67)

Tra moglie e marito, uccisa e uccisore, avviene un breve e affannoso scambio verbale. Come poi Olindo, Tancredi e Argante, il cavaliere è tentato dal far suo il concetto del "consorte in morte", offrendo di uccidersi per riparare al proprio imperdonabile fallo ("Teco correr voglio ogn'aspra sorte", VII, 37); come Sofronia e Clorinda, Clizia impedisce il gesto del marito, chiedendo solo, in questo caso, ch'egli dopo la sua morte non sposi Ermilla, ovvero che continui ad onorare per sempre la sua memoria, così come Tancredi continua a rimanere legato a Clorinda senza prevedere un eventuale matrimonio con Erminia. Rassicurata

sull'infondatezza (apparente) della propria gelosia, Clizia muore con un atteggiamento di rasserenamento e letizia simile a quello di Clorinda (VII, 41, cfr. GL XII, 68). In realtà Clizia è sempre stata gelosa di se stessa, di un suo alter ego guerresco (Cinzia/Ermilla): la vera Ermilla, ammesso che fosse mai esistita, non compare mai nel testo, e in ogni caso scompare dal bosco quando vi muore Clizia. Riportando la falsa teoria del *lauzengier*, il marito può ben affermare una verità, cioè che la "sua [di Ermilla] beltà m'ha ucciso" (VII, 30), ovvero che nel sospetto verso l'ipotetica bellezza ed esistenza di Ermilla risiede la causa della morte di Clizia e in questa la doppia morte del marito, prima quella spirituale seguita al decesso della moglie, e poi quella corporea somministrata da Rinaldo. La presenza dell'eroe eponimo quale punitore del marito uxoricida e distruttore degli incanti della selva (che scompaiono alla morte di costui) complica ancora di più la posizione dei protagonisti del dramma. La morte di Clizia e del suo dialogo con il marito uccisore è una *mise en abîme* della morte del marito e del suo dialogo con Rinaldo: vedendolo ferito a morte, Rinaldo "l'elmo gli cava e slaccia" (VII, 24) così come Tancredi farà con Clorinda, permettendogli di pronunciare il suo racconto nel racconto. Nel marito, il cui nome non è mai reso noto dal testo, possiamo ravvisare quello "sconosciuto" contro cui lotta Giacobbe nella *Genesi* senza che si arrivi ad una netta distinzione di vinto e vincitore: uccisore di Clizia, ucciso da Rinaldo, egli occupa rispettivamente sia la posizione di Tancredi che quella di Clorinda, scatenando dalla morte della moglie la causa della propria morte, assimilando alla fine dentro se stesso il principio di alterità della donna e finendo ucciso, *mutatis mutandis*, come lei. In una prospettiva naturalmente antecedente a quella della *Gerusalemme*, Rinaldo risolve seccamente questo nodo di Gordio uccidendo questo abnorme connubio di uomo e donna e quindi liberando gli altri cavalieri dal compito, indotto con l'incanto, di dover continuare a piangere anch'essi Clizia, e sancisce così la colpevolezza sia del marito che della moglie, a cui vengono negate le lacrime. Accanto alla tomba di Clizia sorge magicamente un'altra tomba ad essa identica, contenente il marito, destinata, con il suo perpetuo ricordo dell'uguaglianza tra i due coniugi, a non essere pianta da nessuno.

Nel duello della *Liberata*, eros e thanatos sono presenti contemporaneamente, non in momenti differiti, in aggiunta all'inedito sottotesto religioso. Come Olindo e Sofronia, Clorinda e Tancredi vanno "dal rogo alle nozze": il duello si configura non solo come scontro agonistico ma come incontro sessuale, svolgendosi di notte, in barba alle leggi dell'arte cavalleresca, bensì in preda ad una frenesia erotica. L'amore tra Tancredi e Clorinda, "nato armato" (cfr. I,

47), viene consumato nel momento stesso del combattimento, attraverso un linguaggio allusivo che si piega duttilmente alla ricercata ambivalenza semantica:

> Tre volte il cavalier la donna stringe
> con le robuste braccia, ed altrettante
> da que' nodi tenaci ella si scinge,
> nodi di fer nemico e non d'amante. (XII, 57)[42]

Il numero tre, che indica gli abbracci sensuali/agonistici dei protagonisti, viene a chiudere un conteggio di più lunga durata: Clorinda è effettivamente arrivata al terzo incontro frontale con Tancredi, dopo l'incontro alla fontana del c. I e il primo duello del c. III. Non sono più permesse dilazioni o fughe di sorta nella consumazione delle nozze di sangue tra l'innamorato cieco e la "non amante amata". Improvvisamente l'armatura di Clorinda, che tanta parte aveva avuto nell'organizzazione dell'episodio, scompare dal corpo della guerriera come se non fosse mai esistita (eppure sappiamo che i guerrieri tassiani indossano corazza e usbergo, come si evince anche dalla vestizione di Erminia in VI, 92) e il suo petto si offre senza protezione d'acciaio, quasi nudo, alla spada fallica di Tancredi in una scena di deflorazione sanguinosa e ieratica:

> Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
> che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
> e la veste, che d'or vago trapunta
> le mammelle stringea tenera e leve,
> l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
> morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.
> Segue egli la vittoria, e la trafitta
> vergine minacciando incalza e preme. (XII, 64-65)

Allo spargimento del sangue segue quello di un altro liquido, le lacrime: l'uccisione rituale deve dare corso al pianto purificatore, il pathos alla catarsi. In procinto di travestirsi da Clorinda, Erminia aveva sperato che, una volta uccisa da Tancredi, sarebbe stata almeno pianta da lui ("forse il vincitore / degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa / d'alcun onor di lagrime e di fossa", VI, 85; "forse averrà… che… rivolgendo gli occhi ove sepolta / giacerà questa spoglia inferma e frale, / tardo premio conceda a i miei martíri / di poche lagrimette e

---

[42] A sua volta nel duello tra Tancredi e Argante "facean tenaci nodi / le nerborute braccia in vari modi" (XIX, 17).

di sospiri", VII, 21). Il narratore riprende la profezia di Erminia annunciando a Tancredi, nel corso del duello, il prezzo di lacrime che lo attende: "Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto" (XII, 59). Conosciuta (ma non interamente capita) Clorinda in morte, Tancredi cade in preda ad una "petite folie" di postuma identificazione con l'uccisa, di nevrotico desiderio di sostituirsi a lei. Anch'egli è ormai entrato a far parte della raffigurazione pittorica della torre, ma, invece di riconoscersi in San Giorgio che con il battesimo ha salvato l'anima della vergine, si identifica con il mostro che l'ha dilaniata, sottolineando con l'allitterazione il duplice senso di fiera terribile e di terribile oggetto offerto alla visione e al giudizio altrui:

> Dunque i' vivrò tra memorandi essempi
> misero mostro d'infelice amore:
> misero mostro, a cui sol pena è degna
> de l'immensa impietà la vita indegna. (XII, 76)

Volendo condividere e replicare su di sé il supplizio di Clorinda, Tancredi si strappa le bende con cui i crociati hanno fasciato le ferite riportate nel duello e lascia che la prima pioggia espiatrice sia quella del suo sangue. Esso non a caso prende la forma del rio da cui ha origine il battesimo di Clorinda: "e piove / da le sue piaghe essacerbate un rio" (XII, 83). Così come il rio attraversato da Arsete ha salvato l'infante Clorinda invece di ucciderla, così il torrente di sangue salva la vita di Tancredi sebbene l'intenzione fosse opposta: il crociato cercava sacrilegamente di uccidersi, ma l'emorragia, facendolo svenire, permette l'arrivo dei soccorsi. A questo primo rio si contrappone il "lacrimoso rivo" (XII, 96) delle lacrime che Tancredi sparge sulla tomba di Clorinda.

La morte di Clorinda e la purificazione di Tancredi attraverso il pianto (per quanto il guerriero non si sia completamente liberato dallo spettro dell'amata, che si illuderà di vedere nella selva) anticipa la grande scena della pioggia del XII canto, inviata da Dio in risposta alla preghiera di Goffredo alla fine di un intollerabile periodo di siccità. La pioggia che bagna i crociati e la terra di Gerusalemme segna il passaggio dalla prima alla seconda parte del poema, il mutamento dal romanzo delle passioni all'epos dell'ideologia regnante, secondo la definizione di Güntert. "Or cominci novello ordin di cose" (XIII, 73), comanda Dio; con la morte di Clorinda termina la parte tragica della *Gerusalemme Liberata*, della quale parte costituisce il momento supremo, e attraverso la catarsi, seguita al *pathos*, si favorisce la

trasformazione del poema in commedia, o quanto meno in un poema epico di tono sostenuto con finale lieto, nello stesso senso elevato della *Commedia* dantesca.

Il pianto chiude anche gli altri episodi con protagonista femminile, mostrando ancora una volta l'intima correlazione tra le varie situazioni del poema. Nel diciannovesimo canto la situazione del XII si ribalta: Erminia accompagnata da Vafrino trova Tancredi, reduce dal secondo duello con Argante, riverso per terra e apparentemente morto. Questa volta è la donna a versare sul moribondo l'acqua ricostituente delle sue lacrime, novello fonte battesimale capace di dare la vita, sia pur soltanto corporea ("e si disface / quasi per gli occhi, e par conversa in rio", XIX, 109). L'ancora pagana Erminia non può offrire un vero battesimo a Tancredi, la cui funzione nella *Liberata*, pur proseguendo ancora con l'episodio nella foresta di Saron e l'uccisione di Argante, si è di fatto conclusa con la morte di Clorinda, ed il passaggio del testimone a Rinaldo. Mentre Goffredo scioglie il suo voto al santo Sepolcro, Tancredi scioglie le sacre parole sul corpo agonizzante di Clorinda e riserva alla tomba dell'amata un tributo di pianti e sospiri maggiore di quello che il duce cristiano spende sul sepolcro di Cristo.

L'incontro finale tra Erminia e Tancredi, l'unico a non essere presentato attraverso flashback, non rappresenta comunque il capovolgimento totale del duello tra il crociato e Clorinda. Le "avventurose nozze" non attendono la principessa saracena: nonostante i suoi sforzi, Erminia non è riuscita a sostituirsi a Clorinda nel cuore di Tancredi. Il guerriero rinvenuto non la riconosce ("«E tu chi sei, medica mia pietosa?»", XIX, 114) e le ultime illusioni di Erminia non trovano conferme nelle ultime ottave del poema. Il destino sospeso della donna ci viene rivelato da Tasso nelle lettere: ella si sarebbe battezzata e sarebbe diventata una "religiosa monaca"[43]. Il finale cristianamente lieto, lasciato fuori dal poema così come il matrimonio di Olindo e Sofronia, sublima i desideri di Erminia in una direzione contraria al loro obiettivo nuziale. Partita dal desiderio di imitare Clorinda, Erminia la imita fino alla fine, non arrivando al suo grado di ascesi, ma realizzando, nella portata di un essere umano, la sua vocazione all'interno di un'istituzione religiosa: nella sua ultima menzione nella *Liberata*, Erminia viene condotta da Vafrino in un "albergo assai chiuso e secreto" (XIX, 119) in cui è possibile ravvisare un monastero.

---

[43] Tasso scrive a Scipione Gonzaga il 24 aprile 1576: "Nota una cosa messer Flaminio, la qual a bell'arte fu fatta da me: che non v'è quasi amore nel mio poema di felice fine (e certo è così), e che questo basta loro perché essi tolerino queste parti. Solo l'amore di Erminia par che, in un certo modo, abbia felice fine. Io vorrei anco a questo

VI. 3. Imitatrici

A) Armida

Da parte sua, Armida adopera in maniera performativa il *gender* femminile, nel suo insieme di bellezza fisica, grazia dei movimenti, modulazione della voce, acconciature dei capelli e fogge degli abiti, sospiri, lacrime e atteggiamenti di (falsa) modestia e pudicizia, per uno scopo non meno bellico di quello di Clorinda e Gildippe: Armida "e 'n treccia e 'n gonna feminile spera / vincer popoli invitti e schiere armate" (IV, 28). Anzi, mentre le due guerriere impiegano l'arte leale e trasparente della cavalleria, Armida è in possesso, come Ismeno, delle arti subdole e diaboliche della magia. Eppure la seduzione dei cavalieri crociati non è frutto di incanto, come avviene invece nel caso di Alcina, la cui bellezza fisica è peraltro soltanto apparenza, bensì di un uso sapiente, ancora più della bellezza del corpo e del volto, dei gesti e delle parole più indicati per muovere l'animo degli spettatori, capacità attoriali che Armida impiega come armi di attacco. Mentre sotto le armature delle guerriere si intravedono le donne, sotto l'aspetto estremamente femminile di Armida si nasconde un animo mascolino, come riconoscono lo zio Idraote ("Dice: «O diletta mia, che sotto biondi / capelli e fra sì tenere sembianze / canuto senno e cor virile ascondi…», IV, 24) e il pretendente Adrasto ("Disse ad Armida poi: «Donna gentile, / ben hai tu cor magnanimo e virile…», XVII, 51). Con questo suo nucleo maschile, Armida depriva gli avversari del loro *gender* maschile, in un primo momento riducendoli, prigionieri in celle chiuse, ad uno stato di immobilità e reclusione femminile; in un secondo momento, l'azione di ribaltamento sessuale trova il suo picco più alto nella femminilizzazione di Rinaldo, imbelle trastullo sessuale che attende nell'ozio il ritorno di una donna la quale impiega la sua giornata in attività lavorative (XVI, 26). L'attività di seduzione e distacco dalla guerra dei cristiani ad opera di Armida è descritta negli stesso termini di una battaglia combattuta con armi convenzionali: Armida è la "vincitrice" (V, 79), la "tiranna de l'alme" (V, 83), tende la trappola a Rinaldo "qual cauta cacciatrice" (XIV, 57); è per eccellenza la "nemica" che, vinta a sua volta dalla bellezza della preda, "di nemica divenne amante" (XIV, 67). Diretta alla conquista e alla sottomissione erotica dell'uomo, Armida svolge la funzione di "Amore armato" che avevamo visto in atto tra Clorinda e Tancredi. Quando Rinaldo si accinge a lasciarla per seguire Carlo e Ubaldo, Armida ripesca il vecchio motivo dell'*Erec e Enide* e di *Flore e Jehane* proponendosi quale

---

dar un fine buono, e farla non sol far cristiana, ma religiosa monaca. So ch'io non potrò parlar più oltre di lei, di quel c'avea fatto, senza alcun pregiudicio dell'arte…". *Lettere*, cit., p. 162.

scudiera dell'amato: "Animo ho bene, ho ben vigor che baste / a condurti i cavalli, a portar l'aste. // Sarò qual più vorrai scudiero o scudo" (XVI, 49-50), per poi stabilire, una volta rimasta sola, di cingere finalmente quelle armi di metallo che prima aveva usato metaforicamente per vendicarsi dell'abbandono:

> Ritentar ciascun'arte e trasmutarmi
> in ogni forma insolita mi giova,
> trattar l'arco e la spada, e serva farmi
> de' più potenti e concitargli a prova. (XVI, 73)

Nel canto IV, agendo agli ordini di Idraote e non di Aladino, la maga si era infiltrata nell'esercito crociato come contingente unico, ligia al comando del parente ("Vela il soverchio ardir con la vergogna, / e fa' manto del vero a la menzogna" (IV, 25). Ormai in balia della vergogna, dell'ira e del turbamento, Armida decide di delegare parzialmente la sua vendetta ad un nuovo gruppo di devoti cavalier serventi, i guerrieri dell'esercito egiziano, e per questo offre i propri servigi al Califfo così come un tempo Clorinda aveva fatto con Aladino. Nella sua ricerca di un tornaconto unicamente personale, la profferta di Armida si distingue da quella sincera e disinteressata della guerriera, costituendone una ripresa sinistramente parodica:

> «O re supremo,» dice «anch'io ne vegno
> per la fé, per la patria ad impiegarmi.
> Donna son io, ma regal donna: indegno
> già di reina il guerreggiar non parmi.
> Usi ogn'arte regal chi vuol il regno,
> dansi a l'istessa man lo scettro e l'armi;
> saprà la mia (né torpe al ferro o langue)
> ferir e trar da le ferite il sangue.
> Né creder che sia questo il dì primiero
> ch'a ciò nobil m'invoglia alta vaghezza,
> ché in pro di nostra legge e del tuo impero
> son io già prima a militar avezza.» (XVII, 43-44)

Per giustificare la propria immissione nella macchina dell'esercito, Armida chiama in causa la sua differenza di nascita da una donna comune: il suo rango le dà legittimo accesso ad un

campo, quello della guerra, da cui le altre donne sono escluse, così come il Tasso afferma nel suo *Discorso della virtù femminile e donnesca*[44].

Al momento di inviarla in missione, Idraote si era accomiatato dalla nipote con il monito secondo cui "Per la fé, per la patria il tutto lice" (IV, 26), che è l'imperativo seguito peraltro da tutti i partecipanti al conflitto, specie dai pagani. Armida piega adesso per scopi individuali questo concetto, echeggiando quanto invece Clorinda aveva dichiarato con generosità ("e qui, signor, ne vegno / per ritrovarmi teco a la difesa / de la fede comune e del tuo regno", II, 46). Allo stesso modo Armida cerca di replicare l'apparizione di Clorinda nel c. XI nei suoi tratti esteriori, come atto recitativo a beneficio degli spettatori, presentandosi "succinta in gonna e faretrata arciera" (XVII, 33), "meravigliosa d'abito, di maniere e di sembiante" (XVII, 36), e partecipando alla battaglia finale "in militar sembianti" (XX, 61). Come Clorinda è paragonata a Diana saettatrice, così Armida è dotata de "l'arme di Diana o di Minerva", l'asta e l'arco (XX, 68). Se dalla torre Angolare "curvò Clorinda sette volte, e sette / rallentò l'arco e n'aventò lo strale" (XI, 41), colpendo sette bersagli di gran nome, Armida cerca di replicare il gesto ma con scarso successo, rinunciando a volgere la freccia contro Rinaldo ("la man tre volte a saettar distese, / tre volte essa inchinolla, e si ritenne", XX, 63). Allorché scocca infine il colpo, il suo dardo non ha effetto su Rinaldo e rimbalza invano sulla sua corazza:

> Ma non fu la percossa in van diretta
> ch'al cavalier su 'l duro usbergo è giunta,
> duro ben troppo a feminil saetta,
> che di pungere in vece ivi si spunta. (XX, 65)

A seguito dell'intervento correttivo di Carlo e Ubaldo, il campione crociato, vergognatosi dell'effeminatezza in cui l'aveva ridotto Armida, aveva saldamente riacquistato il suo primigenio *gender* maschile, confermato dalla vittoria sulla foresta stregata. Sul nuovo Rinaldo gli attacchi maschili di Armida non hanno più effetto: la freccia lanciata dalla maga a contatto con la ripristinata corazza ideologica del guerriero riformato "si spunta", perde il proprio potere fallico, ridiventa un oggetto femminile senza più capacità aggressiva e penetrante. Armida è costretta a riconoscere la sconfitta e l'inefficacia di tutte le sue armi: "e inerme io vinta sono, e vinta armata: / nemica, amante, egualmente sprezzata" (XX, 66), e

---

[44] Su cui vedi Dennis J. Dutschke, "Il discorso tassiano *De la virtù femminile e donnesca*", *Studi Tassiani* 32, 1984, pp. 5-28, e Ian Maclean, *Woman Thriumphant. Feminism in French Literature 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press 1977, pp. 19-22.

costretta a proseguire nel suo progressivo abbandono del *gender* maschile. In fuga dal campo di battaglia, Armida si rifugia “in chiusa opaca chiostra” dove “depose e l’arco e la faretra e l’armi tutte” (XX, 123), preparandosi alla morte come aveva fatto Clorinda alla vigilia del combattimento fatale (cfr. XII, 18). Il successivo incontro tra la maga e Rinaldo si propone quindi come una versione rivisitata del duello del canto XII, alla luce dell’“ideologia regnante” della seconda metà del poema, in cui la ricercata conformità distorce le espressioni già utilizzate in situazioni analoghe in una smorfia beffarda, dissacrando l’atmosfera sacrale del battesimo e della tragica morte di Clorinda in una scena melodrammatica ancora dominata dalla finzione e dall’artificio. Disponendosi a darsi la morte con una di quelle frecce che non erano risultate adatte a ferire Rinaldo, Armida appare “già tinta in viso di pallor di morte” (XX, 127), che si contrappone, nella sua spaventata angoscia, all’atteggiamento lieto con cui Clorinda (“d’un bel pallore ha il bianco volto asperso”, XII, 69) e Sofronia (“e smarrisce il bel volto in un colore / che non è pallidezza, ma candore”, II, 26) accettano il martirio. Tra la donna e l’amante che l’ha respinta non si svolge altro duello se non quello verbale e quello della ridistribuzione del potere, dal momento che Rinaldo ha già metaforicamente ucciso Armida nella selva, trafiggendo la sua immagine allettante. Adesso, alla vista dell’amato, Armida, la rosa d’Oriente, sviene “quasi fior mezzo inciso” (XX, 128) appoggiandosi al braccio “colonna” di Rinaldo, in una piccola morte dal sapore sessuale, con una lontana eco del duplice ferimento di Clorinda e soprattutto della morte di Lesbino, trovato a terra da Solimano “quasi bel fior succiso” (IX, 85). In una ennesima ripresa del motivo del pianto/pioggia purificatrice, le lacrime di Rinaldo, allo stesso modo di quelle di Erminia con Tancredi in XIX, 109, hanno una funzione rivitalizzante, riuscendo a risvegliare la donna dal suo svenimento-morte e ad aprire la strada alla riconciliazione. Rinvenuta, Armida alza e abbassa tre volte gli occhi su Rinaldo, così come prima aveva alzato e abbassato tre volte l’arco senza colpirlo (XX, 129 – cfr. XX, 63). Il campione crociato la stringe ripetutamente tra le braccia mentre la donna cerca invano di opporsi, come Tancredi aveva fatto, con un’ambiguità che rendeva la situazione maggiormente erotica, con la sua amata e non riconosciuta avversaria in XII, 57:

> E con man languidetta il forte braccio,
> ch’era sostegno suo, schiva respinse;
> tentò più volte e non uscì d’impaccio,
> ché via più stretta ei rilegolla e cinse.
> Al fin raccolta entro quel caro laccio… (XX, 130)

Al posto delle “robuste braccia” di Tancredi troviamo il “forte braccio” di Rinaldo, da cui Armida “con man languidetta” “schiva respinse”, così come Clorinda “si scinge” per tre volte da “que’ nodi tenaci” “di fer nemico e non d’amante” replicato qui dal “caro laccio” al cui abbraccio Armida, alla fine, si arrende. Ragionando nei medesimi termini di amore come imprigionamento e sottomissione di Erminia, la maga, che si era in precedenza offerta di seguire l’amato persino trascinata come “sprezzata ancella” durante il suo trionfo (XVI, 48), adesso attribuisce a Rinaldo quella medesima volontà di ritorsione, rinfacciandogli di volerla “incatenata” “femina or presa a forza e pria tradita” nel suo corteo trionfale (XX, 132), e lamentandosi di essere mantenuta in vita da chi lentamente l’uccide (“Gran meraviglia che ’l morir distorni / e di vita cagion sia l’omicida”, XX, 131), secondo lo stilema impostato da Sofronia (la tenzone tra amore e virtù “ove la morte al vincitore si pone / in premio, e ’l mal del vinto è la salute”, II, 31) e poi portato all’apoteosi dal destino di Clorinda e Tancredi. Nel giro di poche ottave, per il non-duello tra Armida e Rinaldo il narratore sintetizza e ripropone come espedienti retorici quelle espressioni, quei gesti che in Sofronia e Clorinda avevano significato l’ascesa alla beatitudine celeste. Armida non ascende. Laddove le due vergini avevano invitato i loro amanti a distogliere lo sguardo dal loro aspetto immanente per ricercare con l’occhio dello spirito la via al cielo (Sofronia: “Mira ’l ciel com’è bello, e mira il sole…”, II, 36) o meglio per giungere ad esso attraverso la contemplazione della loro immagine beatificante (Clorinda: “Mira come son bella e come lieta...”, XII, 91), Rinaldo, subentrato nel ruolo dell’impetrante, può riproporre la sua antica richiesta di essere da lei guardato in posizione di dominio e non più di sottomissione. Nella grande scena dello specchio nel palazzo degli incanti, il giovane, schiavo della maga, aveva pregato l’amata di guardarsi riflessa in lui piuttosto che nel vetro (“«Volgi,» dicea «deh volgi» il cavaliero / «a me quegli occhi onde beata bèi…»”, XVI, 21)[45], mentre adesso il crociato vittorioso chiede di essere riconosciuto nella sua nuova funzione (“Mira ne gli occhi miei…”, XX, 135) che implica un riassestamento dei loro rapporti reciproci. Nel momento in cui Rinaldo si promuove “campione e servo” di Armida il matrimonio tra i due è una prospettiva tutt’altro che scontata (quando si ricordi che anche il finale tra Tancredi ed Erminia, nonostante le apparenze, non prevede il matrimonio) ma soltanto vagamente intuibile, e l’immissione della donna nel destino dinastico dell’eventuale marito, quale madre e progenitrice degli Estensi, si può dedurre solo implicitamente dalla previa conoscenza del futuro di Rinaldo, il quale, invece di esprimere la volontà di assimilare la donna all’interno della sua famiglia, promette

[45] Per una lettura lacaniana dello specchio di Armida, vedi l’articolo citato di Maggie Günsberg.

solo di riporla “nel soglio, ove regnàr gli avoli tuoi”, ovvero di soddisfare l’originaria (e falsa) richiesta di Armida al suo arrivo nell’accampamento crociato. È nelle parole dell’uomo che fa appena capolino l’ipotesi della conversione, voluta invece fortemente da Clorinda morente, quale opzione anch’essa, come il matrimonio, incerta e non verificabile: “Ed oh piacesse al Cielo / ch’a la tua mente alcun de’ raggi suoi / del paganesmo dissolvesse il velo…” (XX, 135). L’ultima, celebre frase di Armida (“«Ecco l’ancilla tua; d’essa a tuo senno / dispon,» gli disse «e le fia legge il cenno.»”, XX, 136) sembra accondiscendere alle proposte di Rinaldo – e quindi anche alla conversione – nello stesso momento in cui rimanda la loro esecuzione ad un luogo e a un tempo esterni al poema e cela la reale volontà di cambiamento di Armida dietro l’utilizzo di una formula retorica pienamente avvertita come tale. Mentre Clorinda viene dalla madre votata quale “fida ancella” a San Giorgio e in morte ritorna “ancella” di Dio, così come Maria di Betania è invocata nella preghiera collettiva dei cristiani sotto il nome di “la cara di Cristo e fida ancella” (XI, 9), Armida si proclama, stabilendo un ardito paragone mariano, ancella non già della divinità ma di un uomo mortale il cui favore è ricercato per scopi che si potrebbero ancora considerare opportunistici. Alle parole di Rinaldo, infatti, l’ira e lo sdegno di Armida svaniscono come neve al sole per lasciare posto a “gli altri desiri” che soltanto eliminando un fonema corrisponderebbero ad eventuali “alti desiri” di ascesa spirituale piuttosto che alla tangibile e materialistica promessa di ascesa al trono e al ripristino di una relazione erotico-sentimentale con l’uomo amato. In questo modo, Armida ribalta il paradigma di Tancredi e di Olindo, che avevano eletto in modo stilnovistico la donna amata a loro Dio. Se risulta chiaro che Rinaldo è da parte sua riuscito volontaristicamente a ripudiare la fascinazione provocata in lui dagli allettamenti sensuali di Armida, la sottomissione della donna a lui appare molto più in forse, ottenuta momentaneamente per procurarsi una regina alleata invece che nemica, ma pronta a ribaltarsi in futuro in assenza di ulteriori garanzie. Così come da morta Clorinda riaffiora in una figura positiva (la donna angelicata della visione) e negativa (lo spirito che infesta l’albero nella selva), la sopravvissuta Armida si biforca in un duplice significato. Al lettore credere se l’ambiguità dell’“ecco l’ancilla tua” sia soltanto l’ultima finzione beffarda di un’Armida in cui non si produrrebbe nessuna reale e duratura vocazione al cristianesimo, poiché la grande conversione, quella di Clorinda, è già avvenuta, oppure se essa si inclini verso una nuova, autentica identificazione religiosa. Dopo la scomparsa testuale di Sofronia e di Clorinda, la donna di tutti, Armida, diventa la nuova, terza vergine in cui si identifica Gerusalemme: mentre la città viene conquistata dai cristiani, la maga redenta si offre allo sposo e, come Sofronia, esce di scena.

B) Gildippe e Odoardo

Per completare il quadro delle corrispondenze nel testo tassiano passiamo ad esaminarne l'unica coppia in cui la combinazione di matrimonio e l'attività guerriera trova una realizzazione esplicita e riconosciuta. Entrambe le parti sono mute, attraversando il poema dal primo all'ultimo canto senza che si oda la loro voce in un dialogo, e in quanto tali agiscono da controfigure silenziose delle altre e più importanti coppie, Olindo e Sofronia, Argante e Clorinda, Tancredi e Clorinda, Rinaldo e Armida. La presenza degli sposi combattenti sembra anzi ricevere significato più dalle contrapposizioni e simmetrie che si vengono a creare con gli altri personaggi che dalla loro funzione autonoma.

Il primo e più elementare parallelo è quello che si instaura con Clorinda. Nel periodo di tempo narrato nei canti quarto e quinto, sulla scena esistono quattro personaggi femminili equamente distribuiti tra il campo crociato e quello pagano, tra il campo maschile della guerra (esercitata esplicitamente) e quello delle attività femminili. All'interno di Gerusalemme abitano la guerriera Clorinda, di fede pagana fino alla rivelazione giunta nelle ore estreme, e l'esule Erminia, pagana anch'ella ma che cela precoci simpatie cristiane (cfr. VI, 77.8); nell'accampamento cristiano risiedono la guerriera Gildippe, cristiana, e la pagana Armida, che finge sia l'esilio sia l'appello ai crociati cui implora il loro aiuto in nome di "quel Dio ch'a tutti è Giove" (IV, 42). Unite dalla dissimulazione, Erminia e Armida rappresentano entrambe un avamposto della religione straniera nel luogo dove si sono rifugiate dopo aver perso il loro regno, una nella realtà, l'altra nella finzione, ed entrambe celano, sotto il loro aspetto femminile e poco pericoloso, un segreto impulso alla guerra e alla sottomissione che resta desiderio e travestimento fallito nella principessa di Antiochia e si trasforma in realtà nella maga. Di fronte al doppio gioco delle due donne, l'operato delle due guerriere risplende per sincerità, trasparenza, lealtà al dovere. Mentre Clorinda si è allenata all'esercizio delle armi nelle selve e con la caccia, Gildippe è stata educata "ne le scole d'Amor" (I, 57) e resa "guerriera ardita" dalla devozione per il marito, così come, in maniera meno visibile, Erminia si trasforma nella "guerriera ardita", si traveste da Clorinda, per amore di Tancredi.

Nel primo canto, quando non sono ancora stati introdotti i personaggi di Erminia e di Argante, la presenza nel catalogo dei crociati di Gildippe e Odoardo, "amanti e sposi", si contrappone a quella di Tancredi e Clorinda, segnati fin dal primo momento dalla separazione, dalla fuga, dall'acqua battesimale che li dividerà fino alla morte. Tanto separati sono Tancredi e la vagheggiata immagine di Clorinda quanto i due sposi guerrieri inglesi vivono in simbiosi, in

una sorta di formazione teratologica da gemelli siamesi, realmente diventati, con il matrimonio, una cosa sola (Genesi 2, 24), pervasa dai medesimi desideri, emozioni, dolori fisici e morali. Se anche nella metaforica unione nuziale del duello Tancredi e Clorinda, fisicamente avvinghiati e collegati dalla spada penetrante, non potrebbero essere più distanti mentalmente, l'uno percorso prima dalla furia omicida e poi dalla disperazione a seguito dell'anagnoresi, l'altra dischiusa ormai all'estasi ultraterrena, nella coppia cristiana la volontà di unificazione ha portato la moglie ad identificarsi col marito al punto di trasformarsi, nel corpo e nella mente, in lui, nella sua copia guerriera, come accadeva alle protagoniste travestite delle *chansons de geste* tardive e alle eroine classiche descritte da Boccaccio. Soltanto che in Gildippe, così come in Clorinda, non siamo di fronte ad un travestimento: la reversibilità di Gildippe in Odoardo e di Odoardo in Gildippe è una questione spirituale, ascetica, non di mero cambiamento di abiti. Agli occhi degli altri, degli spettatori, Gildippe non assume un nome e un sesso diverso, è riconosciuta come donna e come donna accettata all'interno dell'esercito. D'altro canto questa eventualità non presentava problemi ideologici a Tasso, fondata com'era sull'autorità degli storici delle crociate:

> È scritto parimenti, c'Odoardo, barone inglese, accompagnato da la moglie che tenerissimamente l'amava, passò a questa impresa, ed insieme vi morirono; né sol la moglie di costui, ma molte altre nobili donne, in questo e ne gli altri passaggi, si trovarono ne gli eserciti cristiani.[46]

L'introduzione nel poema di Gildippe e Odoardo è effettuata per mezzo di un giro di versi ("o ne la guerra anco consorti / non sarete disgiunti ancor che morti!", I, 56) profetici su più livelli. Mentre il secondo verso anticipa, al momento stesso della presentazione, la futura morte della coppia, quando il loro unico corpo verrà "disgiunto" dalle ferite di Solimano, il primo verso stabilisce il motivo dei "consorti" in guerra e in morte da cui, almeno sul piano della versificazione, Tancredi è escluso. Il sintagma crea un collegamento tra Gildippe e Odoardo e l'unica altra coppia cristiana, quella di Olindo e Sofronia, protagonista del canto successivo, in cui il giovane innamorato si offrirà "del rogo esser consorte" (II, 34) della donna che poi acconsentirà a passare "dal rogo alle nozze" e ad essergli consorte anche nella vita. Sul campo di battaglia, però, la controparte di Gildippe e Odoardo, in campo avversario, è formata da Clorinda e Argante, in cui si intravede a sua volta, come abbiamo visto, il riverbero di Olindo e Sofronia, con la guerriera che, durante l'assedio di Gerusalemme, "de'

---

[46] Lettera a Silvio Antoniano del 30 marzo 1576, in *Lettere*, cit., pp. 140-141, e in *Opere, V*, cit, pp. 749-50.

perigli altrui si fa consorte" (XI, 50) e il circasso la segue nell'impresa delle torri ("No, no; se fui ne l'arme a te consorte, / esser vo' ne la gloria e ne la morte", XII, 7). Nei successivi canti di combattimento l'azione guerresca degli sposi cristiani fa da eco a quella della coppia pagana. Dopo la prima presentazione da parte del narratore, ricevono anch'essi una seconda presentazione a beneficio di Aladino da parte di Erminia, che li inquadra dagli spalti di Gerusalemme, nelle cui parole si leggono due istanze che sembrano per un attimo distinte prima di ricomporsi in un'unica tela.

> «E son que' duo che van sì giunti in uno,
> e c'han bianco il vestir, bianco ogni fregio,
> Gildippe ed Odoardo, amanti e sposi,
> in valor d'arme e in lealtà famosi.» (III, 40)

Dalla prospettiva di Erminia Gildippe e Odoardo assumono innanzitutto, "sì giunti in uno" come sono, una eguale assimilazione a Clorinda, vestiti tutti e tre del bianco candido simbolo della loro vita specchiata e della loro verginità, se non fisica nel caso della coppia, quantomeno spirituale; in secondo luogo, in un moto apparentemente disgiunto dal precedente, si può intravedere ancora una volta la volontà mimetica di Erminia di ritrovarsi in una condizione analoga a quella degli oggetti del suo sguardo, anzi al loro posto, insieme all'uomo da lei amato, costituendo insieme a Tancredi una coppia di "amanti e sposi" "giunti in uno" "in valor d'arme e in lealtà famosi". A fare da tramite in questa visione di se stessa e di Tancredi come sposi e guerrieri, resa poi esplicita dal monologo del canto VI, è proprio Clorinda, o meglio la sua immagine che in questo momento Erminia proietta su Gildippe: nell'armatura bianca di Gildippe si prefigura l'armatura di Clorinda che Erminia indosserà per cercare di ricongiungersi a Tancredi. In altre parole, la presentazione di Erminia equipara doppiamente Gildippe a se stessa e a Clorinda, sempre paradossalmente nodo di congiunzione tra lei e Tancredi, mentre il narratore rompe questa interpretazione per suggerire invece il paragone con l'altra famosa coppia guerriera. All'endecasillabo "Gildippe ed Odoardo, amanti e sposi" (che si ripete uguale in III, 40.7 e in I, 56.6) fa seguito a distanza di due ottave "Soli Argante e Clorinda, argine e sponda" (III, 42.7), nella medesima posizione di settimo verso della strofa, in cui la simmetria tra le due serie di termini sinonimici ma non completamente intercambiabili "amanti e sposi" e "argine e sponda" spinge verso l'identificazione di Argante e Clorinda come "consorti" in gloria ed in morte.

D'altro canto, l'assimilazione di Odoardo a Clorinda nella visione agglutinante di Erminia rende più evidente un dato che prima avevamo trascurato, ovvero in quale misura il guerriero inglese sia paragonato ad una donna. Per la proprietà transitiva, non solo la moglie si trasforma nel marito, ma avviene anche il movimento contrario, la mutazione del marito nella moglie, di cui diventa sostanzialmente l'ombra che le permette in maniera legittima di far parte dell'esercito. La centralità della donna all'interno della coppia e il ruolo di appendice del marito si può verificare meglio dalla circostanza secondo cui, mentre Odoardo non appare mai da solo, Gildippe viene menzionata autonomamente, non a caso in paragone di Clorinda; invece di essere il perno del binomio familiare, Odoardo funziona come il raddoppiamento di Gildippe.

L'incontro tra le due guerriere non si verifica se non nell'accostamento da parte del narratore della loro azione guerresca, svolta però in due punti diversi del campo di battaglia. Tasso rifiuta il motivo del combattimento tra due donne, rilanciato dall'*Orlando Furioso*, giudicandolo probabilmente di inclinazione troppo comica per la materia grave della *Liberata*; sotto le mura di Gerusalemme si combatte per uccidere, non per un accapigliamento tra donne gelose peraltro privo di fonti classiche di supporto. A partire dalle considerazioni aristoteliche sulle morti nella tragedia, lo scontro tra le due guerriere, con l'eventuale uccisione di Gildippe ad opera di Clorinda o viceversa, non avrebbe suscitato il sufficiente pathos nei lettori/spettatori qual è invece quello provocato dalla situazione tragicissima di un amante che uccide l'amata o dell'ultima strage di Solimano prima di essere a sua volta ucciso. Bisognerà attendere Spenser e il confronto tra Britomart e Radigund perché un duello tra due donne guerriere venga proposto in maniera conforme alla serietà e agli intenti storico-allegorici dell'opera.

> Mentre così l'indomita guerriera
> le squadre d'Occidente apre e flagella,
> non fa d'incontra a lei Gildippe altera
> de' saracini suoi strage men fella.
> Era il sesso il medesmo, e simil era
> l'ardimento e 'l valore in questa e in quella.
> Ma far prova di lor non è lor dato,
> ch'a nemico maggior le serba il fato. (IX, 71)

Osserviamo ancora come il reticolo di segnali anticipatori tenga legato il poema da un capo all'altro. La prima reale partecipazione di Gildippe ad un combattimento avviene proprio durante l'attacco notturno scagliato da Solimano, colui che, nella battaglia conclusiva, le darà la morte; il faccia a faccia poetico (e non reale) tra la guerriera cristiana e il suo corrispettivo pagano la instrada verso l'ultimo combattimento, sia anticipandolo, sia fornendole i mezzi per arrivare ad esso. Come nel II canto avviene un passaggio di testimone tra Sofronia e Clorinda che troverà realizzazione solo nel XII, così nel IX si osserva un trasferimento di sapere da Clorinda a Gildippe, in quale porterà poi quest'ultima a diventare, nell'ultimo canto, "emula sua". Il passaggio non è univoco, ma si allarga a contenere anche Argante in una triplice modellizzazione di un personaggio sull'altro: la relazione intercorrente tra Argante e Clorinda, che rende l'azione della seconda giudicata in litote con quella del primo ("Non lontana è Clorinda, e già non meno / par che di tronche membra il campo asperga", IX, 68) si rispecchia poco dopo puntualmente in quella tra Clorinda e la guerriera cristiana, allorché "non fa d'incontra a lei Gildippe altera / de' saracini suoi strage men fella", con equivalente negazione affermativa "non meno" "non… men".

Dopo essere stata equiparata a Clorinda dalle parole di Erminia e del narratore, Gildippe dimostra sul campo di meritare il paragone con il suo modello. Nell'ultima battaglia la guerriera raccoglie l'eredità di Clorinda replicando la sua aristia con la medesima determinazione e crudezza; ogni sua mossa riprende un'analoga azione compiuta da Clorinda prima che il loro destino venisse fatto incrociare dal narratore. Come Clorinda è la prima a scendere in campo contro gli avversari nella primissima battaglia (III, 13), così Gildippe è la prima a ferire un nemico nella battaglia finale e a ricevere per questo la meravigliata lode del narratore ("tanto di gloria a la feminea mano / concesse il Cielo", XX, 32). La lista di ferimenti e uccisioni si sussegue pressoché nello stesso ordine e con i medesimi obiettivi corporei nei due canti di battaglia: all'inizio della sua aristia Gildippe taglia in due il petto del sultano di Ormús ("feristi… e 'l petto a lui partisti", XX, 32), facendolo cadere "trafitto", così come Clorinda aveva esordito trafiggendo Berlinghieri "nel seno", nel punto cioè dove ella stessa avrebbe poi ricevuto la ferita fatale (IX, 68); dal petto si passa alla cintura, con Gildippe che "coglie Zopiro là dove uom si cinge / e fa che quasi bipartito ei cada" (XX, 33), in corrispondenza all'ombelico colpito da Clorinda ("fère Albin là 've primier s'apprende / nostro alimento", IX, 68) e poi si risale su al collo e al viso. Gildippe "poi fèr la gola e tronca al crudo Alarco / de la voce e del cibo il doppio varco" (XX, 33) allo stesso modo in cui Clorinda aveva affrontato Achille "e tra 'l collo e la nuca il colpo assesta; / e tronchi i nervi e

’l gorgozzuol reciso” lo aveva decapitato (IX, 70). Il ferimento e l’uccisione di Artaserse e Argeo da parte di Gildippe (“D’un mandritto Artaserse, Argeo di punta, / l’uno atterra stordito e l’altro uccide”, XX, 34) si svolgono nel giro di due endecasillabi, come gli scontri di Clorinda con Albino e Gallo. Entrambe le guerriere passano quindi a “recidere” una mano all’avversario, la sinistra Gildippe (“Poscia i pieghevol nodi, ond’è congiunta / la manca al braccio, ad Ismael recide”, XX, 34), la destra Clorinda (“La destra di Gerniero, onde ferita / ella fu già, manda recisa al piano”, IX, 69); il cavallo di Ismaele, non più trattenuto per le briglie, fugge, così come il cavallo di Achille si era liberato a scossoni del cadavere del padrone. La prima fase del combattimento si conclude quindi nei due casi con un colpo alla fronte dell’avversario: Gildippe “fra ciglio e ciglio ad Arimonte… partì la fronte” (XX, 37), Clorinda “ ’l viso a Gallo fende” (IX, 68). Dopo aver sconfitto questa serie di avversari di secondo piano, le due guerriere concludono la loro aristia affrontando uno dei capi dell’esercito straniero, che feriscono e da cui sono ferite: Clorinda Guelfo, lo zio di Rinaldo nominato da Goffredo comandante del contingente che, nella battaglia notturna, deve fermare l’assalto delle truppe di Aladino (IX, 72-73); Gildippe Altamoro, il prode re di Samarcanda il quale si arrenderà infine a Goffredo ultimo tra tutti i pagani (XX, 41-43). Nella sua progressione, Gildippe, coadiuvata ad un certo punto da Odoardo che uccide Artabano e Alvante, si è scontrata e ha messo fuori combattimento (tranne Altamoro) un considerevole numero di pagani che erano stati presentati quali alleati del califfo d’Egitto durante il catalogo del canto XVII (ottave 25-31), svolgendo un compito di non poco aiuto per la causa cristiana; eppure i termini per definire il suo operato restano quelli di una guerriera classica e quindi pagana, sia per ulteriore rimando alla leggenda di Clorinda, sia che Tasso si trovasse a corto di riferimenti per una donna guerriera cristiana della prima crociata che risultassero cronologicamente attendibili, nell’impossibilità dunque di citare Giovanna d’Arco, Maria di Pozzuoli e le altre celebri combattenti cristiane, oppure per esplicito rifiuto di menzionare le creature letterarie del rivale (Bradamante) e finanche quella del padre (Mirinda) a favore dell’*auctoritas* greco latina. Non soltanto l’azione di Gildippe, nel momento in cui ferisce Altamoro “ove splendea d’oro e di smalto / barbarico diadema in su l’elmetto” (XX, 42) entra in connessione implicita con quella di Camilla che nell’*Eneide* brama l’elmo di Cloreo, ma a lei, cristiana e sposata, viene anche applicato esplicitamente il paragone che Virgilio aveva riservato alla sua guerriera e che nella *Liberata* non tocca mai la pagana e vergine Clorinda: quello con un’amazzone.

Nulla Amazone mai su ’l Termodonte

imbracciò scudo o maneggiò bipenne
audace sì, com'ella audace inverso
al furor va del formidabil perso. (XX, 41)

Nei suoi scritti teorici, Tasso scrive che al posto dell'Amazzone Pentesilea il lettore troverà nella sua opera una guerriera equivalente, lasciando implicitamente intendere che si tratta di Clorinda:

> "S'alcuno desiderò mai nell'*Iliade* Pentesilea, non può desiderar nella mia *Gerusalemme* la persona finta d'una guerriera, ad imitazione delle Amazoni; né so conoscere la cagione per la quale Pentesilea si rimanesse tra le cose da Omero tralasciate; perché dovendo il poeta cercar la maraviglia, niuna cosa ci par più maravigliosa dell'ardire o della fortezza feminile."[47]

Eppure all'interno del testo Clorinda non riceve mai la qualifica di Amazzone; Gildippe viene invece rivestita di una connotazione maschile semmai più forte di quella di Clorinda: non soltanto ella possiede un evidente doppio maschile in Odoardo, laddove il raddoppiamento di Clorinda in Tancredi e Argante è meno lineare e più problematico, ma viene anche caratterizzata dall'aggettivo "virile" ("Con la destra viril la donna stringe", XX, 33.1) che non è mai applicato all'altra guerriera, e, quando viene colpita a morte da Solimano, "sembiante fa d'uom che languisca e pèra" (XX, 96), mentre Clorinda morente è definita "la bella donna" che "passa" "in questa forma" (XII, 69), trasfigurata dalla rivelazione divina ricevuta negli ultimi istanti[48]. L'azione omicida di Solimano, pur svolgendosi sulla falsariga di quella del crociato, è invece una profanazione dell'identità sessuale di Gildippe e Odoardo: dopo averli insultati, il soldano muove contro la donna e osa "rompendo ogn'arme, entrar nel seno / che de' colpi d'Amor segno sol era" (XX, 96), sostituendo in tal modo il suo adultero gesto penetrativo a quello legittimo del marito; quindi sancisce la propria opera di castrazione tranciando il braccio sinistro di Odoardo, intenzionato a dissolvere il legame fisico e sessuale tra i due sposi. La mutilazione del braccio che era l'"appoggio", il "sostegno" di Gildippe dà luogo ad una *liebestod* sublimata, ad un estremo rapporto sessuale senza penetrazione in cui Odoardo, privo del braccio fallico, "presse / le membra a lei con le sue membra stesse" (XX,

---

[47] Torquato Tasso, *Giudizio sovra la Gerusalemme Conquistata*, in *Prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier 1875, tomo I, p. 521.
[48] Significativamente, dopo la prima generica definizione di "guerriero" (II, 38) Clorinda sembra un "uomo" solo quando il demonio prende le sue sembianze e "forma d'uom compose" (VII, 99).

98)[49] e cade a terra trascinando con sé la moglie come un olmo abbattuto "sfronda e pesta l'uve sue gradite" della vite che "cupida s'aviticchi o si marite" attorno ad esso (XX, 99). Nel momento della morte, piuttosto che invitare il compagno alla visione del cielo e del sole come avevano fatto Clorinda e Sofronia, Gildippe e Odoardo si guardano reciprocamente ("e l'un mira l'altro"), trovando riflesso nello sguardo dell'altro e il sole ("e l'un pur come sole si stringe a l'altro") e quel cielo che ha soprinteso sulla loro unione ("… che 'l Cielo eterna sua compagna fece", XX, 100)[50]. Come profetizzato sin dal loro ingresso in scena, la dipartita della coppia di amanti e sposi si svolge all'insegna del congiungimento e dell'inglobamento del tutto nell'uno, racchiuso dentro lo sguardo narcisistico che mira l'altro uguale a lui.

Nella morte comunitaria di Gildippe e Odoardo si combinano più tipologie già incontrate nel poema: per essere data allo stesso momento e dalla stessa mano, nonché per l'eguale religione cristiana dei protagonisti, essa costituisce la ripresa, con conclusione sfortunata anziché lieta, della vicenda di Sofronia e Olindo all'esordio; data dalla stessa mano, ma in momenti separati, era stata invece la morte della "coppia onorata" di Clorinda e Argante ad opera di Tancredi. La modalità del dramma ripropone il duello tra quest'ultimo e Clorinda con un tono più languido che tragico e un linguaggio meno essenziale ed epico; a leggere la fine degli sposi cristiani come riproposizione del duello del canto XII, ancora prima della descrizione speculare, contribuiscono le definizioni adoperate dal narratore e da Solimano. All'inizio della scena il narratore annuncia di voler recare fama ai casi di Gildippe e Odoardo "quasi ben nati mostri" (XX, 94), utilizzando un termine che, pur con la precisazione che si tratta di mostri "di virtute e d'amor", non può non rimandare al mostro del canto XII nella sua triplice accezione di drago, di Clorinda e di Tancredi, e qualificando in senso spettacolare l'episodio che sta per cominciare. Solimano frena l'azione dell'avversaria che gli ha ferito il fianco e divelto parte dello scudo con un insulto:

> Grida il crudel, ch'a l'abito raccolse
> chi costei fosse: «Ecco la putta e 'l drudo:
> meglio per te s'avessi il fuso e l'ago,
> ch'in tua difesa aver la spada e 'l vago.» (XX, 95)

L'unica altra occorrenza della parola "drudo" nel poema si ritrova nella rampogna di Pietro l'Eremita a Tancredi, accusato di essersi fatto "drudo d'una fanciulla a Dio rubella" (II, 87);

---

[49] Ma Boiardo aveva già detto che "grattugia a grattugia poco acquista" (*OI* III, ix, 11).
[50] Sul sole/solo come parola chiave della *Liberata* vedi Güntert, *L'epos dell'ideologia regnante*, cit., pp. 65-71.

attraverso la ricorrenza del sostantivo, i due interlocutori, il titanico soldano di Nicea e la pia e ipocrita guida spirituale dei cristiani, diventano paradossalmente equivalenti e il secondo termine di paragone ("la putta") viene per analogia attribuito a Clorinda. L'offesa che colpisce Odoardo e Gildippe è tanto falsa e ingiustificata quanto quella che il santo eremita, ridotto al livello morale dell'empio Solimano, rivolge a Tancredi e a Clorinda.

Arrivati alla conclusione del poema, il sistema di corrispondenze si amplia per comprendere un'ulteriore parallelo, osservando come l'aristia e la morte di Gildippe e Odoardo siano inframmezzate con la partecipazione di Armida alla battaglia e al suo ritrovamento con Rinaldo. Se da un lato, posizionati di seguito alle imprese di Gildippe, i goffi tentativi di Armida per colpire l'amato risultano ancora più fallimentari, dall'altro è dalla visione del compimento del fato degli sposi che Rinaldo trae l'esempio morale per perdonare l'amante e riaccoglierla presso di sé. Raggiunto dalla notizia della morte di Gildippe e Odoardo, Rinaldo si incarica della loro vendetta e, di fatto, uccide Solimano e quindi passa a inseguire Armida che si era allontanata dal campo con l'intenzione di darsi la morte. Nei confronti dell'amata, fintasi in battaglia doppio di Clorinda e di Gildippe – e come loro accusata, nella finzione del suo racconto ai crociati ritenuto tuttora veritiero da Rinaldo, di essere una "putta": Idraote avrebbe sostenuto "ch'io, seguendo un mio lascivo instinto, / volea raccòrmi a mille amanti in seno" (IV, 57); dichiarazione di deliziosa ironia sapendo che le arti della donna le procureranno davvero mille amanti, prigionieri e servitori – Rinaldo, per impedire che Armida svenuta cada per terra, "la sostenne, / le fe' d'un braccio al bel fianco colonna" (XX, 128), dimostrando che la sua virilità è intatta, anzi che il suo potere e autorità maschili si sono di gran lunga rafforzati durante la loro separazione, mentre Odoardo non era riuscito più ad essere "sostegno" di Gildippe con il braccio mancante.

Modello da imitare per le altre donne del poema ed ella stessa imitazione di Camilla e Pentesilea, allevata come la prima, uccisa come la seconda, Clorinda rappresenta la tematizzazione della guerriera, osservata e vissuta come tale dai vari spettatori interni delle sue imprese e dal narratore. Immagine in cui si riflettono gli altri personaggi, unica e molteplice, Clorinda è l'immagine stessa del poema, di e della *Gerusalemme*, cardine attorno a cui ruota l'ideologia epica accentratrice e la dispersione centrifuga passionale. Ella è la guerriera per cui si piange, dentro e fuori dal testo; come Tancredi, così i lettori partecipano

con commozione alla sua fine tragica. Wilhelm Meister, nel romanzo goethiano, non riesce a trattenere le lacrime ogniqualvolta legga il canto XII della *Liberata*.[51]

Il poema tassiano avrà non minore fortuna, italiana ed europea, del *Furioso*. Negli epigoni tasseschi compaiono guerriere costruite ad imitazione di Clorinda, oppure, sovente, ad imitazione mista di Clorinda e di Bradamante, oppure di Clorinda ed Erminia. Il duello letale tra amanti assurge al rango di nuovo motivo fisso, riproposto non solo, secondo il modulo di Clorinda e di Pentesilea, con la donna uccisa dall'uomo che la ama (nelle *Guerre de' goti* del Chiabrera, nella Fiesole distrutta di Gian Domenico Peri, e in molti altri poemi), ma anche in una variante invertita, con la donna nella parte dell'inconsapevole omicida (nella *Bulgheria convertita* di Francesco Bracciolini; nel *Conquisto di Granata* di Girolamo Graziani, ecc.). Tuttavia non ci inoltreremo nell'analisi dei poemi epici italiani di stampo tassesco.[52] Passeremo invece ad esaminare la diffusione e la ricezione degli autori italiani in Francia.

---

[51] Per il riferimento vedi Marina Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino 2006, p. 118.

[52] Vedi a proposito Guido Baldassarri, "Poema eroico o «romanzo»? Riscritture della Liberata dal Camilli al Gentili", in in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma 1987, pp. 439-459; Sergio Zatti, "Epigoni del Tasso nella Firenze granducale", in *L'arme e gli amori.*, cit., pp. 39-58; Claudio Varese, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della Letteratura Italiana vol. V: Il Seicento*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti 1967, pp. 566-605, 676-677, 834-865, 887; Antonio Belloni, *Epigoni della Gerusalemme Liberata*, Padova 1893.

Capitolo VII. Aspetti del processo di imitazione tra Francia e Italia

Il n'est presque point de nation qui ne se glorifie d'avoir de pareilles héroïnes; le nombre n'en est pas grand, la nature semble avoir donné aux femmes une autre destination. On a vu, mais rarement, des femmes s'enrôler parmi les soldats. En un mot, chaque peuple a eu des guerrières: mais le royaume des amazones sur les bords du Thermodon n'est qu'une fiction poétique, comme presque tout ce que l'antiquité raconte.
Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, voce "Amazones"

Premessa

Dopo aver seguito l'evoluzione della storia letteraria delle donne guerriere in Italia fino al Tasso, ci concederemo di fare dei passi indietro cronologici per mostrare in quali modalità tali personaggi erano impiegati nella letteratura francese, inglese e spagnola, limitando la nostra attenzione a quelle che ci sembrano le opere più significative e ai passaggi nodali di questa transizione. Prima di entrare nel merito della questione, desideriamo ricordare alcuni aspetti essenziali delle relazioni interculturali nella letteratura europea, aspetti già noti e discussi largamente altrove e che qui ci basterà riassumere brevemente.

In primo luogo, iniziamo la nostra panoramica di quanto avveniva al di fuori dell'Italia dall'esperienza francese per sottolineare quanto avevamo già anticipato nella premessa al capitolo II, ovvero come tra l'apogeo e il tramonto del Medioevo avvenga uno spostamento dei poli di creazione e diffusione letteraria dalla Francia all'Italia e viceversa. Tra il XII e il XIII secolo la Francia, tra i primi paesi europei a poter contare su un'organizzazione nazionale dello stato, è la fucina che per prima si serve del volgare per rifondare la scrittura di generi antichi, quali la poesia lirica, sulla spinta della produzione provenzale, e la poesia epica, dividendola nella materia di Roma, la materia carolingia e quella bretone o arturiana, nonché diventa il centro di elaborazione di generi apparentemente minori quali la poesia didascalica e i *fabliaux*. Da luogo di produzione, la Francia si rende quindi paese di esportazione: la letteratura in volgare d'oc e d'oïl si diffonde nei paesi confinanti influenzando largamente la produzione locale e anzi costituendo spesso la spinta propulsiva

che presiede alla nascita delle altre letterature in volgare; basti ricordare l'influsso della lirica cortese francese sui primordi della lirica in tedesco, castigliano, catalano, e nei vari volgari italiani, o, nel nostro caso, il fondamentale ruolo che le *chansons de geste* francesi hanno nella storia dell'epica europea. Dopo aver così abbondantemente seminato, tuttavia, tra il Trecento ed il Quattrocento la Francia va incontro all'esaurimento della propria capacità d'influenza e i frutti da essa piantati vengono colti dagli altri paesi, in particolare dall'Italia. Da centro di ricezione l'Italia si trasforma nel principale polo di creazione artistica e letteraria, guadagnando una posizione di egemonia culturale che, malgrado lo sfracello della sua indipendenza politica, resterà intatto fino al Seicento. L'Italia anticipa gli altri paesi europei nella riscoperta e nella rivalutazione dei classici, dando un apporto determinante all'avvio dei due grandi movimenti culturali dell'Umanesimo e del Rinascimento. L'influenza dei sommi trecentisti, Dante, Petrarca e Boccaccio, all'estero è immensa ed altrettanto sarà quella dei grandi cinquecentisti, Ariosto e Tasso, seguiti da altre figure quali Machiavelli, Poliziano, Boiardo, soltanto per citare i principali.

Come si era verificato nei secoli precedenti a proposito della Francia, durante il Rinascimento la letteratura italiana ha un'azione fecondatrice sulle altre letterature europee, stimolando la creazione di nuove opere in altre lingue. I poeti italiani si vanno ad aggiungere agli scrittori classici quali *auctores* a cui far riferimento nell'atto della composizione letteraria.

Il processo di influenza della letteratura italiana sulle altre letterature dell'Europa occidentale, per limitarsi all'area di cui andremo a trattare, procede su più livelli in un'iterazione di molteplici istanze che si uniscono a formare un quadro complesso, di cui non menzioneremo qui che gli elementi basilari a mo' di esempio applicabile in altri contesti. Un primo movimento è quello dell'approdo delle opere italiane all'estero e della loro circolazione in un altro paese. È banale ma non inutile ricordare che i libri circolavano insieme alle persone e alle cose negli spostamenti da un luogo all'altro, e che l'invenzione della stampa aveva reso più facile, veloce ed economica la riproduzione materiale dei testi, rivoluzionando la loro stessa ideazione. Nel Rinascimento la produzione ed esportazione dei testi è inserita in un contesto industrializzato, che ben si coniuga con il carattere seriale della letteratura cavalleresca. Le classi aristocratiche e intellettuali erano in grado di leggere i testi direttamente in italiano, e per rispondere alla domanda di questo settore di mercato gli editori stampavano opere in italiano a Parigi, a Lione, a Madrid e in altri centri editoriali. Per le fasce di lettori che invece non sapevano, non volevano o non potevano leggere l'italiano si sviluppò uno sfaccettato meccanismo di traduzione e di traduttori, argomento ormai di ampli studi sia

sotto un'ottica comparatista che traduttologica. L'atto della traduzione non era ovviamente sempre lo stesso, differenziandosi per quanto riguarda gli autori, i destinatari e le finalità dell'opera tradotta: alcune traduzioni erano esercizi privati da parte di intellettuali e scrittori, altre erano invece commissionate dagli editori per essere distribuite sul mercato librario; alcune sono traduzioni integrali, altre parziali di un certo numero di canti o anche solo di pochi versi. Come sempre, si pone la questione della loro fedeltà al testo d'origine, della loro leggibilità in se stesse, delle trasformazioni a cui è andato incontro il testo per essere trasposto in un'altra lingua. Nel processo di traduzione si verifica un adattamento linguistico, culturale, storico, ideologico da un contesto di partenza ad uno di arrivo che può modificare anche notevolmente l'aspetto di un testo; è tutt'altro che raro trovarsi di fronte a traduzioni rinascimentali che incorporano integrazioni, allungamenti, censure, riorganizzazione formale della materia, tutti elementi utili per estrapolare il modo in cui un testo veniva interpretato da un'altra cultura in un'epoca pressoché contemporanea. L'*Orlando Furioso*, la *Gerusalemme Liberata*, e in misura minore l'*Orlando Innamorato*, sono sottoposti nel Cinquecento ad un intenso processo di traduzione in Francia, Inghilterra, Spagna, e più avanti, tra il Seicento e il Settecento, nei paesi dell'Europa orientale, specialmente in Polonia ed in Russia.

Il secondo movimento consiste invece nel passaggio da una fase ricettiva ad una propulsiva, in cui i testi importati vengono utilizzati come strumenti per la creazione di nuove opere. Operiamo una distinzione tra le due fasi per chiarezza logica ed espositiva, ma è da notare che tra i due processi c'è una distanza cronologica minima. Già pochi anni dopo la pubblicazione del *Furioso* e della *Liberata* in Italia ritroviamo opere consimili in Francia e in Spagna.

Le forme e i modi del contatto creativo tra un'opera in una lingua e un'opera in un'altra lingua si declinano in una vasta gamma di possibilità, seguendo in generale i principi dell'intertestualità definiti da Julia Kristeva[1]. Un'opera può riaffiorare in un'altra in maniera circoscritta e facilmente individuabile, come nel caso di una citazione, oppure influire in modo più ampio sul soggetto di un episodio o anche di un poema intero. La poetica vigente in tutto il Rinascimento e oltre si fonda d'altronde, come abbiamo già avuto modo di ricordare, sul principio dell'imitazione, e le nuove opere si pongono esplicitamente sulla scia di quante le hanno precedute e anticipano quelle che verranno in seguito.[2] I poemi epici e cavallereschi

---

[1] Vedi Julia Kristeva, *Sēmeiotikē: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil 1969.

[2] La bibliografia sull'imitazione è molto ampia. Vedi Ferruccio Ulivi, *L'imitazione nella letteratura del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959; Giancarlo Mazzacurati, *Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo '500*, Napoli, Liguori, 1966; Id. e Michel Plaisance, (a cura di), *Scritture di scritture. Testi, generi,*

francesi, spagnoli e inglesi si rifanno, nella concezione dei personaggi, nella struttura dell'opera, nell'elaborazione dei singoli episodi, nella riproposizione dei medesimi motivi, ai poemi italiani. La traduzione stessa è il primo atto ricreativo, creando un nuovo testo in una lingua fondato su un testo in un'altra lingua d'origine. Come evidenzia Jean Balsamo, oltre che da punti di arrivo nella fortuna di un testo le traduzioni agiscono da punti di partenza, proponendosi a loro volta quali possibili oggetti di imitazione.[3] Dal momento che gli scrittori guardano come riferimento non già all'opera in italiano, bensì alla sua traduzione nella loro lingua, le traduzioni si frappongono in questo processo di imitazione quali duplici mediatori, prima trasportando un'opera in un'altra lingua, quindi sostituendosi all'opera originale come base già adattata per la scrittura di nuove opere.

In terza battuta, si assiste al ritorno delle opere nuove nei paesi che ne avevano influenzato la creazione e ad un novello processo di circolazione, traduzione e ricreazione. Così, ad esempio, il libro spagnolo di *Amadís de Gaula*, dietro cui si possono individuare influenze francesi, viene tradotto con grande successo in Francia[4] e in Italia, dove stimola la scrittura di nuove opere, quale l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, che influenza alcuni aspetti della *Gerusalemme Liberata* di Torquato; la *Liberata*, tradotta in spagnolo, determina la composizione di nuovi poemi epici in spagnolo, come la *Jerusalén Conquistada* di Lope, sui cui torneremo in seguito, che al contempo ha notevoli punti di contatto con il medesimo genere letterario a cui afferiva l'*Amadís*, quello dei *libros de caballerías*. In Francia, il *Furioso* e la *Liberata* vengono utilizzati nell'elaborazione del nuovo genere dei romanzi eroico-galanti, i quali, tradotti in italiano, contribuiranno alla fondazione di un romanzo eroico-sentimentale in italiano, che elaborerà motivi poi ritrasposti in francese. La rielaborazione dei testi in altre lingue è, in pratica, costante, e procede in un ininterrotto movimento circolare che parte e ritorna in un paese dopo averne influenzato un altro. La mappa delle influenze, senza voler tornare a tentativi sistemici positivisti, fa dei testi rinascimentali, e non solo, delle autentiche creazioni culturali ibride comprensibili soltanto in un sistema di relazioni. In questo senso, il carattere ibrido delle donne guerriere, in bilico tra il *gender* maschile e quello femminile, tra la loro origine classica e la loro revisione cristiana e

---

modelli nel Rinascimento, Roma 1987, Luciana Borsetto, *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990; Angel García Galiano, *La imitación poètica en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger 1992.

[3] Jean Balsamo, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Genève, Slatkine 1992, p. 214.

cortese, fa di tali personaggi un luogo privilegiato per studiare la letteratura di questo periodo, di cui esse esemplificano la tensione verso l'unità e le pulsioni centrifughe, l'ideale classicista e le tendenze manieriste e barocche, la separazione teorica e la commistione pratica dei generi.

L'accento posto fin qui sull'imitazione delle opere in una lingua straniera non deve naturalmente far dimenticare la circolazione delle opere all'interno del proprio paese di origine e il fondamentale grado di influenza di una letteratura su se stessa, cui l'apporto delle letterature estere costituisce il corollario. Le letterature nei vari volgari nazionali continuano ad esercitare un influsso nelle specifiche aree di composizione che prosegue ben oltre il contatto con, in questo caso, la letteratura italiana. In Francia, il pubblico quattrocentesco e cinquecentesco si diletta ancora nella lettura di alcuni dei filoni più fortunati delle *chansons de geste*, in particolare delle loro versioni in prosa, i cosiddetti *dérimages*, attraverso cui si perpetuano le avventure di Fierabras, Girart de Roussillon, Huon de Bordeaux e degli altri cavalieri e paladini; in Spagna, la messa su carta fissa e preserva i racconti tradizionali del *Romancero* rendendoli disponibili per svariate riutilizzazioni poetiche. Se le letterature europee accolgono a braccia aperte i poemi del Tasso e dell'Ariosto, al momento del loro reimpiego questi vengono impiantati sul terreno preesistente della tradizione autoctona; è giustappunto dal contatto tra il prodotto importato e la produzione locale che fiorisce una nuova opera, in cui l'elemento italiano (o francese, o spagnolo, ecc) si aggiunge all'elemento francese (spagnolo, inglese ecc) in un ventaglio di modalità che variano dalla fusione alla contaminazione, dalla sovrapposizione stridente all'assimilazione vellutata. L'intervento di altre letterature, per quanto dirompente, non cancella il *continuum* delle letterature nazionali, così come il fermare l'attenzione su una letteratura nazionale non può esautorare la necessaria presa in considerazione della continua circolazione delle opere e delle idee, tanto più evidente in uno spazio ristretto e interconnesso politicamente come l'Europa. Le schematizzazioni dovrebbero servire soltanto a seguire e comprendere meglio una realtà in incessante rapporto con se stessa e con gli altri, con il proprio passato e con il presente.

Inoltre, a livello più particolare, l'adesione alla poetica dell'imitazione che si riscontra presso gli scrittori del XV-XVI sec. non si identifica *tout court* con il riconoscimento esplicito dei debiti che si hanno con una letteratura o con un autore straniero, e neppure con i propri diretti

---

[4] Nicolas Herberay des Essarts traduce, tra il 1540 e il 1548, i primi otto libri del ciclo di Amadís; Claude Colet, Jacques Gohorry e Guillaume Aubert arrivano fino al dodicesimo. La ristampa delle traduzioni, nonché la pubblicazione di imitazioni francesi dell'*Amadís*, prosegue fino al Seicento inoltrato.

predecessori. L'ansia dell'influenza ricorre frequentemente in un ambito in cui ogni opera è legata alle precedenti anche nella sua forma più evidente, quella della continuazione o dell'ampliamento. A fronte di autori che dichiarano apertamente, nelle prefazioni alle proprie opere o nel testo stesso, di aver guardato ad un certo numero di *auctores* classici o contemporanei presi a modello, si riscontra altrove il silenzio o addirittura un atteggiamento ostruzionista. Abbiamo già ricordato come Ariosto non citi mai il nome di Boiardo nell'*Orlando Furioso*, e come Tasso, spalleggiato poi dai suoi sostenitori, si impegni in un lungo dibattito in cui prende le distanze da Ariosto. In Francia, l'utilizzazione pratica della letteratura italiana come contenitore inesauribile di trame, episodi, locuzioni poetiche va di pari passo con un forte senso di rivalità nei confronti dell'Italia; gli scrittori francesi si sentono chiamati a comporre delle opere che non siano meramente dei derivati, ma che superino quelle italiane. La competizione con gli italiani è in atto sin dai tempi del soggiorno di Petrarca ad Avignone.[5]

Nei paragrafi che seguono esamineremo in che modo il tema delle donne guerriere viene elaborato dal contatto tra la letteratura francese e quella italiana, soffermandoci su alcuni esempi tratti prima da uno stadio precoce, poi da una fase avanzata del Rinascimento.

VII. 1. Christine de Pizan e la forza della tradizione

"Voilà, au sens qui deviendra classique, notre premier *auteur*, et cet auteur est une femme": così Daniel Poirion presenta Christine de Pizan.[6] Nata a Venezia ma vissuta in Francia dall'età di tre anni, la poetessa è un esempio calzante per inaugurare la nostra panoramica sui rapporti tra le letterature dei due paesi a proposito delle donne guerriere. Spinta dalle necessità economiche a diventare scrittrice per mestiere, Christine porta nella sua opera la consapevolezza molto chiara della propria condizione femminile da un lato e della sua attività di poeta dall'altro, due istanze parallele che si coniugano nella circostanza di essere un poeta donna. In quanto poeta, Christine fa propria la missione alta della poesia quale veicolo di un messaggio etico, si fa sostenitrice della sua funzione didattica e morale; in quanto poeta donna, ella si incarica di mettere la poesia a servizio della difesa delle sue consorelle donne e della loro immagine di fronte ai lettori e agli altri autori maschi. La coscienza femminile di Christine, che si può facilmente intendere come femminista, per quanto la definizione possa

---

[5] Vedi il paragrafo "L'influence italienne" in Daniel Poirion, *Littérature française. Le Moyen Âge, II: 1300-1480*, Paris, B. Artaud 1971, pp. 98-100.

risultare non solo anacronistica ma anche non priva di ambiguità,[7] si rende evidente nel suo recupero e rivalutazione della storia delle donne, intesa secondo i precetti della storiografia contemporanea come collezione di figure femminili esemplari. Tra le figure su cui si concentra l'attenzione di Christine non potevano non essere comprese le Amazzoni e le regine combattenti, tradizionale terreno di contesa da parte di letterati e trattatisti impegnati sulla questione femminile. Non stupisce dunque di ritrovare le Amazzoni, dotate di tanta capacità archetipica, negli scritti di quella che abbiamo definito con Poirion il "premier auteur" francese, così come le avevamo trovate agli esordi della narrativa medievale nei *romans d'antiquité* e nelle prime fasi della narrativa italiana nelle opere di Boccaccio, tanto più se si considera che Christine de Pizan si propone di riscrivere, tra gli altri, appunto quei testi. Rielaborando e riscrivendo da un lato il *Roman de Troie* e dall'altro il *De mulieribus claris*, insieme ad altri testi enciclopedici tra cui l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, l'*Ovide moralisé*, il *Tresor*, Christine riassume e incorpora la tradizione medievale proponendola alla futura generazione di lettori e di lettrici, e si offre quale nuova *auctoritas* sulle Amazzoni ai primordi della nuova letteratura inaugurata e rappresentata da lei.

Christine ritorna sulla questione amazzonica a più riprese, nell'*Epistre Othea* (1400 ca.), nel *Livre de la Mutacion de Fortune* (1400-1403) e nel *Livre de la Cité des Dames* (1405); la sua ultima opera, il *Dictié en l'honneur de Jehanne d'Arc* (1429), sarà un tributo alla guerriera santa che stava liberando la Francia dalla dominazione inglese[8]. In ognuno dei tre libri, tutti caratterizzati da un impianto enciclopedico e da una volontà didattico-morale, le Amazzoni compaiono all'interno di una più ampia gamma di figure femminili, di estrazione mitologica, storica e biblica. Pur essendo soggette a minime variazioni tra un libro e l'altro, le vicende delle Amazzoni, così come in generale quelle delle altre figure femminili, conservano una medesima impostazione di fondo che si conserva attraverso le tre opere, volta al loro recupero in positivo rispetto ad una precedente tradizione letteraria di cui Christine è al contempo erede e superatrice. Come abbiamo detto nella premessa, questa tradizione si biforca tra una componente già francese, formata quindi dalle opere già scritte sulle Amazzoni in Francia, e una componente italiana, giunta in Francia per importazione, a cui si va ad aggiungere una

---

[6] *Ivi*, p. 206.

[7] Il femminismo di Christine può non essere considerato pacifico dalla critica: vedi Kevin Brownlee, "Hector and Penthesilea in the *Livre de la Mutacion de Fortune*: Christine de Pizan and the Politics of Myth", in *Une femme de Lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, a cura di Lilian Dulac e Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme 1995, pp. 69-82, p. 80 n. 15.

componente classica, patrimonio comune degli europei. Le origini italiane di Christine, che scrive e parla in francese, complicano il suo rapporto con le fonti, ma la natura maschile degli autori di riferimento è per la poetessa un elemento di ancora maggiore peso; la loro nazionalità, e ancora di più la lingua in cui scrivono, viene immediatamente dopo. Nel *Livre de la Mutacion de Fortune* Christine si confronta, in particolare per quanto riguarda Pentesilea, con l'opera di Benoît de Sainte-Maure, scritta in volgare, e con le sue rielaborazioni medievali (l'*Historia destructionis Troiae*, l'*Histoire ancienne* ecc); nella *Cité des Dames* passa al *De mulieribus claris* di Boccaccio, scritta in latino da un autore italiano. Oltre a doversi rapportare con opere scritte prima di lei in altre lingue, Christine si trova nell'ambigua posizione di dover trarre gli elementi per una storia delle donne da autori maschili, mancando una scrittura femminile precedente alla sua che riporti le medesime vicende da una prospettiva femminile. Il problema consiste allora nell'estrapolazione, dagli scritti maschili, di quegli argomenti già a favore delle donne, e in un ribaltamento in senso positivo delle espressioni antifemminili. Nella *Cité des Dames*, dama Ragione invita pertanto Christine ad utilizzare sulle sue fonti il procedimento dell'antifrasi:

> Et des poetes dont tu parles, ne scez tu pas bien que ilz ont parlé en plusieurs choses en maniere de fable et se veulent aucunefois entendre au contraire de ce que leurs diz demonstrent? Et les peut on prendre par une figure de grammaire qui se nomme *antifrasis* qui s'entent, si comme tu scez, si comme on diroit tel est mauvais, c'est a dire que il est bon, aussi a l'opposite. Si te conseille que tu faces ton prouffit de leurs dis et que l'entendes ainsi, quelque fust leur entente es lieux ou ilz blasment les femmes.[9]

L'*Epistre Othea* si presenta come una lettera didascalica inviata dalla dea Othea ad Ettore quindicenne, comprendente cento esempi che formano il perfetto cavaliere.[10] Da ciascuno degli esempi Othea trae un'allegoria, che si applica alle relazioni umane di carattere terreno, e un senso morale su cui uniformare la propria vita spirituale. Personaggi maschili e femminili, classici e biblici, divinità, pianeti e virtù personificate si succedono in associazioni oppositive o analogiche, e sono utilizzati per fornire, di volta in volta, modelli di comportamento da

---

[8] È bene notare che le opere di Christine sono pressoché contemporanee al fiorire della produzione canterina in Italia, che abbiamo già trattato nel capitolo III; soltanto per esigenze espositive ritorniamo a lei dopo essere arrivati, nel capitolo precedente, alla fine del '500.

[9] Si cita da Christine de Pizan, *La città delle dame*, a cura di Patrizia Caraffi, edizione di Earl Jeffrey Richards, Roma, Carocci 2004 (1997), I.2, p. 48.

[10] L'*Epistre Othea* si conserva in quarantanove manoscritti del XV secolo (tranne due successivi), fu stampata per la prima volta a Parigi da Philippe Pigoucher intorno al 1499-1500, ed ebbe tre o quattro ristampe fino

seguire oppure, per mezzo della tecnica antifrastica appena citata, da evitare[11]. Non vi è escluso che alcuni personaggi femminili possano costituire esempi negativi: attraverso il mito della corsa prematrimoniale imposta da Atalanta ai suoi pretendenti, per esempio, si deve imparare a fuggire una cosa la cui conquista porta alla rovina, e non si trovano giustificazioni per una donna, o metaforicamente per una corsa, che uccide i suoi sventurati pretendenti. In linea di massima, tuttavia, l'*Epistre* prefigura la rivalutazione delle figure femminili della tradizione che sarà poi oggetto delle opere successive, come nota Gabriella Parussa:

> "La relativité des signes et des figures lui permet, en outre, de créer un système de mythes qui lui est propre, une mythologie au féminin qui servira à légitimer son role de *clergesse*, dans un monde tout à fait masculin. En intreprétant d'une façon positive les figures des déesses et de femmes célèbres de l'univers littéraire – et, en particulier, celles qui avaient servi jusque-là à dénigrer la gent féminine – Christine constitue, avec *Othea*, une sorte de prélude à la *Cité des Dames* qu'elle composera quelques années plus tard"[12]

Il *Livre de la Mutacion de Fortune* è un lungo poema (più di ventitremila versi distribuiti in sette parti) che unisce allegoria ed enciclopedismo, nella forma di una storia universale che si dipana all'interno di uno spazio allegorizzato. Nelle stanze del palazzo di Fortuna, costruito secondo un'architettura allegorica, si trova dipinta tutta la storia dell'uomo, dalla creazione del mondo alla fine dell'impero romano, corredata da alcuni episodi contemporanei. La storia del regno delle Amazzoni, di Semiramide, di Tomiri e della guerra di Troia è inserita quindi nel flusso ininterrotto di una narrazione che comprende vicende e di uomini e di donne, osservate dalla prospettiva particolare dei rivolgimenti della fortuna e dell'alternarsi della

---

all'edizione di Rouen, presso Raulin Gaultier, ante 1534. Ebbe tre traduzioni in inglese: Stephen Scrope (1440-59 ca.), Anthony Babington (seconda metà XV sec.), Robert Wyer (1530 ca.).

[11] I cento esempi sono: Virtù della Prudenza (1), dell'Attrempance (temperanza) (2), della Forza (3), Minosse (4), Perseo ed Andromeda (5), i sette pianeti: Giove (6), Venere (7) , Saturno (8), il sole Apollo (9), la luna Phoebe (10), Marte (11), Mercurio (12); Minerva (13), Pallade (14), Pentesilea (15), Narciso (16), Athamas (17), Aglaros (18), Ulisse e Polifemo (19), Latona (20), Bacco (21), Pigmalione (22), Diana (23), Cerere (24), Iside (25), Mida (26), Ercole (27), Cadmo (28), Io (29), Mercurio (30), Pirro (31), Cassandra (32), Nettuno (33), Atropos (34), Bellerofonte (35), Memnone (36), Laomedonte (37), Piramo (38), Esculapio (39), morte di Achille (40), Busiride (41), Leandro (42), Elena (43), Aurora (44), Pasifae (45), Adrasto (46), Cupido (47), Corinna (48), Giunone (49), Amphoras e Adrasto (50), la lingua saturnina (51), la corneille (52), Ganimede (53), Medea e Giasone (54), Perseo e Medusa (55), Vulcano scopre Marte e Venere (56), Tomiri e Ciro (57), Medea (58), Acis e Galatea (59), le nozze di Peleo (60), Laomedonte, (61) Semele (62), Diana e la caccia (63), Aracne (64), Adone (65), Troia (66), Orfeo (67), Paride (68), Atteone (69), Euridice (70), Achille (71), Atalanta (72), giudizio di Paride (73), Fortuna (74), Paride (75), la moglie di Lot (76), Eleno (77), Morfeo (78), Alcione (79), Troilo (80), Calcante (81), Ermafrodito (82), Ulisse (83), Briseide (Cressida) (84), Achille e Patroclo (85), Eco (86), Dafne (87), Andromaca (88), Nino di Babilonia (89), Priamo e la morte di Ettore (90), Polibetés (91), Achille e Polissena (92), Aiace (93), Antenore (94), il cavallo di Troia (95), presa di Ilio (96), Circe (97), Ino (98), Augusto (99), explicit (100).

sorte, come recita il titolo. In questo senso, le storie di donne guerriere si oppongono, ad eccezione del caso di Pentesilea, alla regola universale che vede uomini e imperi cadere in disgrazia dopo essere assurti al picco più elevato della loro gloria: favorite dalla sorte, le donne guerriere (tranne Pentesilea) sfuggono alla ruota della fortuna da cui è regolato il ciclo vitale degli imperi e dei re. L'obiettivo di escludere le donne guerriere dalla mutazione di fortuna fa trasformare i resoconti tradizionali delle loro vicende in senso positivo, quando non addirittura trionfale, e li mette così in contrapposizione alle versioni maschili note in precedenza e usate peraltro come riferimento. Scendendo nel particolare, le due storie separate di Semiramide e di Tomiri mostrano la vittoria di queste regine guerriere, epurate della disapprovazione con cui, specie la prima, erano state descritte dai testi maschili; a livello più generale, l'eccezionale durata del regno delle Amazzoni supera quella dei quattro imperi (assiro, cartaginese, macedone e romano) su cui si basava la storiografia medievale.

Nella *Cité des Dames*, infine, l'attenzione di Christine si concentra esclusivamente sulle figure femminili, e i due personaggi maschili a cui è dedicato un capitolo, Nerone e Galba, sono significativamente esempi negativi. Davanti a Christine, rattristata dalla lettura di un libello misogino, compaiono un giorno tre dame, Ragione, Rettitudine e Giustizia (Raison, Droitture e Justice), che la spronano a costruire una città allegorica di cui le donne sono le fondamenta, le mura, le case e le abitanti. Rispetto all'iniziatore e più illustre rappresentante della tradizione dei cataloghi di donne celebri, il *De mulieribus claris* del Boccaccio (che era stato tradotto in francese nel 1401 con il titolo *De claires et nobles femmes*, anche se è possibile che Christine lo conoscesse già nella versione latina), Christine apporta innanzitutto tre macroscopiche modifiche sostanziali: in primis, le donne citate saranno tutte virtuose, "car a celles ou vertue ne sera trouvee les murs de nostre cité seront forclos" (I, iii) e quindi non genericamente famose, per azioni lodevoli o malvagie, come nel Boccaccio; in secondo luogo, gli esempi di donne pagane saranno completati da quelli di donne bibliche e cristiane, martiri e sante, coronate dalla "haulte royne" della Città, la Vergine Maria; infine, la lingua adoperata per trattare di loro non sarà più il latino, bensì il volgare. Se nel *De mulieribus* Boccaccio si era proposto quale primo storico delle donne, dal momento che gli altri scrittori prima di lui avevano sottaciuto la questione e le donne stesse non se ne erano fatte carico, adesso Christine risponde a quell'implicito invito a colmare la lacuna rivendicando il privilegio di essere la prima donna a dare personalmente voce alla propria e alla loro storia. La scelta del volgare al

---

[12] Gabriella Parussa, *Introduction* alla sua edizione critica di Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Genève, Droz, 1999, p. 28.

posto del latino è una programmatica presa di posizione a favore di una più ampia diffusione della cultura – e in questo caso della storia femminile – non solo nelle sale da studio dei chierici e degli umanisti ma fra i membri della corte e della borghesia, in vista di una specifica destinazione femminile. Mentre Boccaccio presuppone che le sue lettrici siano tanto colte da comprendere il latino, come Andrea Acciaiuoli, dimostrandosi implicitamente favorevole all'insegnamento del latino alle donne e propugnando indirettamente l'educazione femminile, argomento su cui ritorna sovente la trattatistica coeva e successiva, a Christine interessa trovare un mezzo di comunicazione diretto e immediato, più consapevole di una realtà in cui pochissime donne potevano godere davvero dell'accesso al latino; le sue necessità professionali le impongono inoltre di utilizzare la lingua capace di attirare il maggior numero di lettori e di lettrici.

Il rapporto tra Christine e Boccaccio è complesso e sfumato. Per lungo tempo la *Cité des Dames* fu considerata meramente una traduzione del *De mulieribus*, al punto che, quando il testo boccacciano fu pubblicato in Francia, le edizioni dell'opera pizaniana cessarono. Due terzi delle biografie femminili conservate da Christine sono derivate dal *De Mulieribus*, a cui vanno aggiunti inoltre alcuni personaggi femminili adottati dal *Decameron* come Griselda, Lisabetta da Messina ed altri. La riscrittura delle opere boccacciane operata dalla scrittrice francese, a cui sono state dedicate molte analisi, comprende traduzioni pressoché letterali, tagli, ampliamenti, spostamenti e variazioni di significato. Christine procede ad una generale moralizzazione degli esempi boccacciani, non solo eliminando i casi di donne viziose ma anche nascondendo gli eventuali aspetti negativi o sconvenienti delle virtuose (per esempio tacendo sul fatto che Leena sia una prostituta), e quindi opera una soppressione degli elementi misogini che rivaluti invece positivamente la natura e le occupazioni delle donne[13]. Oltre alla presenza rielaborata delle donne boccacciane, nella *Cité des Dames* si ritrova lo stesso Boccaccio, la cui autorità viene chiamata esplicitamente in causa in una ventina di occasioni.

In tale narrazione, il ruolo delle donne guerriere è essenziale e fondativo: esse costituiscono le prime pietre con cui il personaggio-narratore Christine, con l'aiuto di dama Ragione, costruisce le fondamenta della Città. Le mura, costituite dalle donne sapienti, le strade, le

---

[13] Significativamente, Eva, la prima donna con cui Boccaccio apre il *De mulieribus*, pur essendo rivalutata da Christine all'interno della discussione con dama Ragione sulla dignità ontologica della donna, creata da Dio non dal fango bensì dalla materia nobile della costola maschile, viene esclusa dalla Città, di cui non è né elemento architettonico né abitante. Il suo esempio viene citato nella *Cité* senza far parte della Città. L'abilità retorica di Christine, che si sofferma sulla creazione di Eva piuttosto che sul peccato originale, è insomma un'arte ambigua, impiegata anche altrove nel testo per manipolare a fini apologetici una tradizione ormai canonica.

abitazioni e le torri, formate dalle profetesse, e le abitanti della città, divise tra le cittadine, ossia le donne massimamente virtuose, e le nobili, ovvero le sante e le martiri, si poggiano tutte sulle "grosses et fortes pierres" (I, xiv) rappresentate dalle Amazzoni e dalle regine guerriere. D'altro canto, è solo l'iterazione reciproca tra le varie tipologie di donne – le forti, le sagge, le sapienti, le virtuose, le caritatevoli, le magnanime, le ascete – a garantire la perfezione della città, ogni particolare aspetto della virtù essendo chiamato a sorreggere l'altro; senza una delle specifiche declinazioni della virtù, la costruzione della Città risulterebbe povera di qualcosa. Fondata quindi non su una singola categoria femminile, bensì sull'armoniosa collaborazione degli aspetti migliori della femminilità, la Città è destinata a durare più a lungo di tutti gli altri imperi umani, anche più del regno delle Amazzoni. Infatti, benché quest'ultimo, come già affermato nella *Mutacion*, ha potuto contare su una durata eccezionale e ha sopravanzato la caduta di Tebe e di Troia, alla fine è stato anch'esso costretto alla decadenza. La Città delle Dame, promossa da Ragione, Rettitudine e Giustizia, si presenta quindi come la riproposizione ancora migliorata del regno delle Amazzoni, o più esattamente come un secondo regno delle Amazzoni che nessuno potrà mai criticare o abbattere: "si sera ta cité tres belle sanz pareille et de perpetuelle duree au monde" (I, iv), allo stesso modo in cui la città-libro di Christine costituirà un miglioramento dell'opera maschile di Boccaccio.[14]

Di questa città, Semiramide (*Semiramis*), la famigerata regina di Babilonia, costituisce addirittura la prima pietra posata a fondamento da Ragione. Gli aspetti ambigui e minacciosi di tale regina, esemplificati dalla sua condotta sessuale, vengono ridimensionati e riportati in calce al paragrafo per lasciare spazio alle caratteristiche che Christine apprezza maggiormente e in cui più si identifica, in particolare la sua condizione di vedova coraggiosa che, invece di lasciarsi abbattere dalla morte del marito, prosegue senza tentennamenti nella propria opera, e la sua attività di fondatrice di città, equivalente a ciò che Christine compie con il proprio libro. Il valore guerresco di Semiramide non potrebbe essere più sottolineato: dopo aver combattuto insieme al marito Nino, alla morte di costui la regina si adopera non solo per difendere i confini dello stato, ma per aumentarli, conquistando l'Etiopia, l'India e infine tutto l'Oriente; in breve, "ceste royne [...] accompli tant que de nul homme n'est point escript plus grant courage ne plus de fais merveilleux et dignes de memoire" (I, xv). Per definire Semiramide Christine usa soltanto superlativi: "Semiramis fu femme de moult grant vertu en fait de fort et vertueux courage es entreprises et exercice du fais des armes"; la regina combattente

[14] Vedi Patrizia Caraffi, *Introduzione* a Christine de Pizan, *La città delle dame*, cit., p. 10: "La Città è il Libro e il Libro è la Città, a cui fare riferimento per una rilettura della realtà e della storia".

“habondit tres hardi courage, ne redoubtoit nulle peine, n’estoit espouvantee pour nulz peris”. Lo stesso grado di stupefatta ammirazione di Christine è condiviso dai suoi sudditi, i quali la considerano figlia di Saturno e sorella di Giove e ne preservano la memoria dedicandole una grande statua di bronzo dorato in cui è raffigurata nell’atto di difendere Babilonia con una treccia sciolta. Nella lode senza riserve che le dedica, Christine trova modo di giustificare l’incesto tra Semiramide e suo figlio fornendone due motivazioni, la prima riferita alla volontà di Semiramide di non cedere il titolo regale ad altre donne, e la seconda, di portata più vasta, secondo cui il matrimonio tra madre e figlio si era verificato a causa dell’assenza di leggi presso gli Assiri; se Semiramide avesse saputo di essere nel torto, non sarebbe mai caduta nell’incesto, poiché “elle avoit bien si grant et si haut courage et tant amoit honneur que jamais ne le feist” (I, xv).

La presentazione di Semiramide nella *Mutacion* si mantiene sullo stesso tono. La Fortuna è stata molto generosa con lei, al punto da mostrarle soltanto il suo lato più favorevole. Dotata di “grant sens, grant force et grant puissance” (9107)[15], Semiramide incorpora gli attributi del perfetto sovrano medievale, conservandosi la fedeltà dell’esercito e dei sudditi per mezzo della sua larghezza e saggezza, e giungendo “par sa chevalerie et par sa proece” (9092-3) a costruire un impero che sarà eguagliato solo da quello di Alessandro Magno. Sulla base dell’assenza di leggi, Christine invita i suoi lettori a non biasimare la regina per il suo incesto,

> Pour ce, ne fist si a reprendre
> Semiramis de son filz prendre,
> Car bien croy que, se loy lors eust,
> Ja son filz espousé n’eüst. (9159-62).

In questo caso, il senso di identificazione tra il personaggio e l’autrice-narratrice interviene a dare conto anche delle parti meno accettabili della versione tradizionale. Come Christine, all’inizio della *Cité des Dames*, viene visitata nella sua stanza dalle tre dame e dietro il loro invito inizia a costruire il libro-città delle donne, così Semiramide si trova nella sua stanza quando le giunge voce della ribellione delle sue province e, abbandonando gli oggetti da toeletta, si slancia a difendere il suo impero. Al centro degli interessi del personaggio e dell’autrice-narratrice si trova la città: Babilonia, già grande e ricca, viene ampliata e rafforzata da Semiramide con particolare riguardo al sistema difensivo e allo scavo di fossati

---

[15] Si cita da Christine de Pizan, *Le livre de la Mutacion de Fortune*, a cura di Suzanne Solente, IV voll., Paris, Picard 1959-1966. Semiramide è contenuta nel Tomo II, 1959.

che separano la città dal resto dell'ambiente circostante, da cui può provenire un potenziale assalto o minaccia ("mais plus l'enforça ceste dame de plusieurs deffenses et fist faire au tour larges et parfons fossez", I, xv)[16].

Analogamente, la Città delle Dame si costruisce separando le donne dagli uomini; essa è un regno protetto e circoscritto all'interno del quale le donne, che non erano state difese a sufficienza da uomini dimentichi delle leggi di cavalleria, riescono a difendersi da sole (cfr. il paragrafo conclusivo, III, xix). Le mura conservano e proteggono la virtù femminile, ma al contempo sono una barriera isolante. La stanza tutta per sé, per usare la celebre espressione di Virginia Woolf, si ottiene a prezzo della separazione dagli uomini, separazione che implica tuttavia l'incorporazione di elementi maschili. Christine de Pizan inizia a scrivere soltanto dopo la morte del marito, quando, per fronteggiare le difficoltà materiali della gestione della sua famiglia, ella stessa si è metaforicamente tramutata in un uomo, ovvero ha assunto la funzione di sostegno economico della famiglia intraprendendo la carriera di scrittrice professionista, attività per solito maschile, come racconta nella *Mutacion de Fortune*: "Fort et hardi cuer me trouvay, / dont m'esbahi, mais j'esprouvai / que vray homme fus devenus" (1359-61). Allo stesso modo, le donne e regine guerriere della prima parte della *Cité des Dames* possono dedicarsi alle armi e all'amministrazione dello stato solo in assenza degli uomini, per via della loro condizione di vedove o di vergini. Tra gli esempi con cui dama Ragione introduce il tema delle donne forti, l'imperatrice Nicaula d'Etiopia (ovvero la regina di Saba) è vergine, le regine di Francia Fredegonda, Bianca di Castiglia, Jeanne d'Evreux, Bianca di Francia, Bianca di Navarra, Maria d'Angiò e la contessa Caterina di La Marche sono vedove e possono mostrare le loro qualità di reggenti, amministratrici e feudatarie soltanto dopo che il campo è stato sgombrato dalla morte dei loro mariti[17]. Simile situazione si ritrova nelle biografie con cui si dà inizio alla costruzione della città: la vedovanza accomuna Semiramide, Zenobia (*Cenobie*), Artemisia (*Arthemise*) e Berenice (*Veronice*), oltre alla già citata Fredegonda (*Fredegonde*), la verginità caratterizza Sinope (*Cinoppe*), Pentesilea, Camilla e Clelia (*Cleolis*). Nei casi di donne che hanno avuto figli al di fuori del matrimonio non si citano i nomi dei padri dei bambini, procedendo quindi ad una separazione narrativa tra la donna e l'uomo con cui ha avuto una relazione sessuale illegittima, che faccia

---

[16] Sulla centralità di Semiramide nel sistema compositivo di Christine de Pizan vedi Lilian Dulac, "Un mythe didactique chez Christine de Pizan: Sémiramis ou la veuve héroïque", in *Mélanges Charles Camproux*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université Paul Valéry 1978, pp. 317-343.

[17] Su queste figure storiche vedi G. M. Cropp, "Les personnages féminins tirés de l'histoire de la France dans le *Livre de la Cité des Dames*", in *Une femme de Lettres au Moyen Âge*, cit., pp. 195-208.

dimenticare al lettore la sconvenienza di simili rapporti lasciando intatto l'onore della donna. Nel caso delle Amazzoni, l'anonimato dei loro compagni trova spiegazione nel loro costume di accoppiarsi con gli ignoti abitanti dei paesi vicini: Marpesia, madre di Sinope, Tomiri (*Thamaris*), madre di un figlio ucciso da Ciro, e Orizia (*Orthia*), madre di Pentesilea, sono in un certo senso delle madri vergini, mancando qualunque accenno al loro rapporto con un uomo nominato esplicitamente. Il matriarcato si regge sulla cancellazione dei nomi degli uomini che partecipano come genitori biologici alla genealogia delle Amazzoni. Non si fa d'altronde neanche il nome del marito di Lilia, che spinge il figlio Teodorico a combattere mostrandogli l'inguine, suo unico possibile rifugio dalla battaglia (I, xxii).

La sparizione fisica e verbale dei mariti o dei compagni dalla vita delle Amazzoni e delle regine guerriere è necessaria per permettere loro di praticare in campo militare e politico le attività che, altrimenti, sarebbero loro precluse. Nel corso del colloquio con dama Ragione, a Christine viene ricordato che alle donne e agli uomini, sebbene uguali sul piano intellettuale e spirituale, spettano occupazioni e ambiti diversi secondo un piano ordinato da Dio e dunque incontrovertibile.

> "Mais quant a ceste question, belle amie, semblablement se pourroit demander pourquoy n'ordena Dieux aussi bien que les hommes feissent les offices des femmes que elles font et les femmes ceulx des hommes. Si peut a ceste question estre respondu que tout ainsi que un sage seigneur bien ordoné establist sa maisgnee a faire en divers offices l'un une chose, l'autre une autre et ce que l'un fait, l'autre ne fait mie. Semblablement Dieux a establi homme et femme pour le servir en divers offices et pour aussi aydier, conforter et compaigner l'un l'autre, chacun en ce qui lui est establi a faire et a chacun sexe a donné tele nature et inclinacion, comme a faire son office lui appartient et compette." (I, xi)

In una situazione di normalità, le donne svolgono mansioni differenti non perché le loro qualità siano ontologicamente inferiori a quelle degli uomini, ma perché tali mansioni sono toccate loro nella distribuzione preordinata da Dio, il quale ha assegnato compiti diversi ai due sessi diversi, in una regolamentazione armoniosa del creato. Al contrario di Boccaccio, Christine non svaluta i tradizionali lavori femminili della cucitura e della filatura, "sans lequel ouvrage les offices du monde seroient maintenus en grant ordure" (I, x) e non antepone le occupazioni maschili a quelle delle donne, ma considera gli uni e gli altri ugualmente

necessari all'attuazione del bene in terra.[18] Finquando gli uomini sono in vita, spetta ad essi occuparsi della guerra e dell'amministrazione dello stato; in loro assenza, i compiti da essi precedentemente svolti possono essere portati avanti dalle donne che ne hanno la capacità. La condizione vedovile o virginale consente di partecipare alla guerra o alla res publica rimanendo all'interno dell'ambito dell'esercizio della virtù. La fondazione del regno delle Amazzoni avviene in seguito alla carenza degli uomini nel paese, tutti partiti per una guerra in cui avevano trovato la morte; la presa di potere delle donne supplisce al vuoto lasciato dagli uomini nella gestione dello stato e della sua difesa.[19] Come all'origine della città-libro di Christine c'è la sua situazione di vedova, che, tramutandola metaforicamente in uomo, l'ha portata a fare la scrittrice, così all'origine del regno delle Amazzoni si ritrova una condizione vedovile collettiva, spinta affinché le donne facciano di necessità virtù e occupino una posizione maschile. Non si sottolinea, come nel *De mulieribus*, che le Amazzoni abbiano rigettato un ruolo femminile per appropriarsi indebitamente di uno maschile, il quale costituisce invece un'aggiunta ad una base femminile che non viene persa: "Al pari delle donne di cultura e di scienza, le guerriere hanno sviluppato dei talenti che sono, per Boccaccio e il suo traduttore, sostitutivi, e, per Christine, supplementari"[20]. In nessun modo Christine predica una militanza femminile esercitata al di fuori dei limiti imposti da Dio, trasgressiva o viziosa. Quando Ippolita viene richiesta in sposa da Teseo, smette di combattere e rientra nel ruolo prestabilito di moglie e madre, generando Ippolito, "qui chevalier fu de grant eslitte et moult renommé" (I, xviii), e le successive relazioni tra Greci e Amazzoni non vengono turbate dalla guerra di cui si racconta altrove e che aveva portato all'attacco di Atene da parte delle guerriere, argomento taciuto nella *Cité des Dames*.

Nella revisione pizaniana delle storie di Amazzoni, si assiste ad una generale operazione di pulizia che segue la linea della progressiva cortesizzazione e cristianizzazione medievale attraverso cui tali figure erano state rese sempre più accettabili e integrate nell'ottica normativa del testo. Di tale processo, che abbiamo già analizzato nel capitolo sul Medioevo, Christine si pone come l'interprete finale, portando la difesa delle Amazzoni ad una fase

---

[18] Vedi Giovanna Angeli, "Encore sur Boccace et Christine de Pizan: remarques sur le *De claris mulieribus* et le *Livre de la Cité des Dames* («Plourer, parler, filer mist Dieu en femmes»)", *Le moyen français*, 50, 2002, pp. 115-225.

[19] "Quant les femmes du lieu virent que tous avoyent perdus leur maris et freres et parens et ne leur estoit demourez que les viellars et les petis enfans, elles s'assemblerent par grant courage et pristrent conseil entre elles, et en conclusion, deliberent que de la en avant par elles maintendroient leurs seignouries sans subjection d'ommes." (I, xvi).

[20] Giovanna Angeli, "Christine de Pizan o il tramonto del cuore virile", in *Christine de Pizan. Una città per sé*, a cura di Patrizia Caraffi, Roma, Carocci 2003, pp. 59-69, a p. 65.

ancora più avanzata di quella incontrata nei *romans d'antiquité*. La *Cité des Dames* procede a scagionare le Amazzoni dai tratti minacciosi o infamanti che permanevano nei testi maschili, sia sul piano della guerra, sia su quello della sessualità. In campo bellico, alle guerriere non vengono associati aggettivi che indicano crudeltà e ferocia, e anche i loro atti più cruenti, come l'uccisione di Ciro da parte di Tomiri oppure la strage dei principi di Rodi compiuta da Artemisia, sono presentati come decisioni strategiche dovute e necessarie, esempi di coraggio e di applicazione della giustizia[21]. Laddove possibile, celebri azioni sanguinarie delle Amazzoni vengono mitigate di senso: al momento della costituzione del loro regno, invece di uccidere gli uomini rimasti in vita, secondo la versione corrente del racconto, le Amazzoni si limitano a cacciarli e a vietare loro il ritorno. La carica aggressiva delle Amazzoni, contenuta e giustificata in ambito militare, è azzerata sul piano sessuale; le guerriere, come abbiamo visto, sono caratterizzate dall'osservanza della castità, sia in quanto vedove, sia in quanto vergini, sia ancora come madri senza coniuge. La corona della castità è raggiunta da Zenobia, la quale si astiene dall'avere rapporti sessuali con il marito se non per dargli una discendenza. Scompaiono accenni all'intraprendenza erotica delle Amazzoni in casi famosi. Non soltanto la lussuria di Semiramide viene ridotta al matrimonio incestuoso con il figlio, per il quale si adducono spiegazioni che cancellano la menzione stessa della lussuria, ma l'episodio della proposta della regina delle Amazzoni ad Alessandro Magno a fini procreativi viene trasformato nel semplice incontro tra due capi di stato che non hanno alcuna intenzione sessuale reciproca. Le vite delle Amazzoni vengono in pratica epurate da qualsivoglia nota di biasimo le avesse toccate nella letteratura anteriore.

La scrittura di Christine agisce come difesa dalla scrittura maschile racchiudendo le donne in palazzi fulgidi dove la presenza dell'ombra interiore non è nemmeno menzionata. Alcune storie possono risplendere tanto soltanto perché sono stati cancellati i loro aspetti problematici, perché la penna si è sottratta dal toccare i nodi dolenti, creando peraltro delle zone cieche tra un paragrafo e l'altro in cui la curiosità del lettore viene semplicemente elusa. Con un paio di notabili eccezioni (Pentesilea e Marpesia), la sezione dedicata alle donne e regine guerriere è caratterizzata dall'assenza di riferimenti alla loro morte. Esse attraversano il testo e i secoli senza morire, in uno stato di sospensione prolungata che le porta poi a fare da calce viva per la fondazione della città. In Christine non si fa cenno dell'uccisione di

---

[21] L'insegnamento allegorico dell'esempio di Tomiri nell'*Epistre Othea* (57, p. 281) è di non sottovalutare mai le donne: "Thamaris, qui ne doit estre desprisee pour tant se elle est femme, c'est que le bon esperit ne doit despriser ne haÿr estat d'humilité soit en religion ou autre estat".

Semiramide da parte del figlio da lei effeminato, come raccontava Boccaccio, non si parla dell'esilio romano di Zenobia, né della strage delle Amazzoni ad Atene. Lampedo (*Lampheto*), Sinope, Tomiri, Orizia, Manalippe, Ippolita (*Ypolite*), Zenobia, Artemisia, Fredegonda, Berenice e Clelia, tutte egualmente belle, coraggiose, prodi e virtuose, dopo aver compiuto memorabili imprese, restano in questa sorta di sopravvivenza apparente. Persino la biografia di Camilla, dilungandosi sull'episodio dell'attraversamento del fiume per mezzo di una navicella di legno legata al braccio di Metabo e sulla sua educazione alla caccia, si conclude senza affrontare quel momento così essenziale del personaggio che è la sua morte in battaglia. Anzi, tutta la sua partecipazione alle guerre del Lazio è rapidamente sbrigata nel rigo conclusivo con un rimando ad altre opere in cui evidentemente non si hanno remore a discutere quella morte: "Ceste Camille fu celle vierge qui ala au secours de Turnus contre Eneas quant il fu dessendu en Ytalye, si que les histoires font mencion" (I, xxiv)[22]. Ricoprendo di uno strato di bianco le morti naturali o violente di queste guerriere, Christine cancella quello che nei testi maschili avvertiva come una punizione imposta dall'autore per la loro trasgressione generica, ma senza sostituirvi altro che il silenzio. Il lettore che voglia sapere come si è svolta la morte delle eroine, deve ancora ricorrere alle opere scritte dagli uomini, all'*Eneide*, al *Roman d'Énéas*, ai *Fatti di Enea*.

Nell'epica, la morte fa di un guerriero un eroe; senza morire, le regine e le guerriere di Christine restano splendidi esempi di valore e di coraggio, ma non approdano allo statuto epico dell'eroe. La morte eroica negata alle guerriere è concessa invece, nel libro III, alle sante e alle martiri che uomini tirannici straziano con le più raffinate torture, in un'esaltazione della forza della fede che permette loro di attraversare incorrotte mutilazioni, ustioni, soffocamenti in scene descritte con macabro compiacimento voyeuristico. Dalla morte eroica e, in questo caso, da martire, proviene la vera eternità poetica: difatti, mentre le sante e le martiri al termine della costruzione *abitano* la città, le guerriere sono soltanto le pietre sotto i loro piedi; l'assenza di descrizione esplicita della loro morte fisica non riesce ad evitare, in un certo senso, la loro morte spirituale, necessaria per l'innalzamento di un edificio che viene poi goduto da altre. Quando dama Rettitudine annuncia che è giunto il momento di iniziare a popolare la città, avendone completato la costruzione, ella proclama la fine e il superamento

[22] Scompare d'altronde anche la tirata moralista con cui Boccaccio terminava il paragrafo su Camilla e che distoglieva l'attenzione dalla sua morte per porla sulla sua vita, data a esempio delle giovinette. Christine sembra in generale molto più interessata alla figura di Pentesilea che non a quella di Camilla: nel *Livre de la Mutacion de Fortune*, a fronte di più di trecento versi dedicati alla prima (17561-896, cui va aggiunta un'anticipazione ai

del precedente regno delle Amazzoni, ponendo una cesura tra quest'ultimo, giudicato in maniera positiva ma ancora insoddisfacente, e il nuovo regno che è invece inattaccabile e irreprensibile, e quindi stabilendo una differenza tra le due categorie femminili che hanno abitato il primo e il secondo tipo di regno:

> "Et ores est un nouvel royaume de Femenie encommencié, mais trop plus est digne que cellui de jadis, car ne convendra aux dames ycy hebergees aler hors de leur terre pour concevoir ne enfanter nouvelles heritieres pour maintenir leur possession par divers aages de ligne en ligne, car assez souffira pour tousjours, mais de celles que ores y mettrons" (II, xii)

L'assenza di donne cristiane a fianco delle donne pagane in Boccaccio rende in un certo senso più democratico il *De mulieribus claris*: con l'esclusione di Andrea Acciaiuoli e della regina Giovanna, le donne boccacciane partono tutte dallo stesso livello ontologico, anche in un loro eventuale trattamento misogino, mentre le donne di Christine, tutte eccellenti, sono comunque disposte secondo una scala di progressione morale che qualifica, per forza di cose, le sante come migliori delle Amazzoni. In un paragone con il Paradiso dantesco, le donne guerriere possono godere soltanto della beatitudine propria del cielo della Luna, laddove le sante occupano, necessariamente, i seggi della candida rosa.

Non a caso, se Semiramide era stata la prima pietra della città, la prima abitante, Ipsicratea, è una guerriera riformata, non più un'Amazzone, bensì una donna che accompagna il marito in battaglia e combatte per lui. Al contrario di Semiramide, di Pentesilea e delle altre Amazzoni e regine guerriere della prima sezione dell'opera, che combattevano a viso scoperto, senza travestimento, Ipsicratea e Triaria combattono al fianco dei loro mariti travestite da uomini, cosa che consente loro di essere inserite, insieme ad Artemisia, qui riproposta, ad Argia e ad altre, nel sottogruppo delle donne notevoli per la fedeltà ai mariti invece che in quello delle guerriere. Per ottenere questa nuova divisione tematica delle donne, Christine riorganizza il materiale boccacciano secondo un'ottica ben precisa. Nel *De mulieribus*, in maniera apparentemente contraddittoria Semiramide combatteva travestita dal figlioletto bambino e veniva uccisa, mentre la crudele Triaria combatteva senza travestimento e sopravviveva; nella *Cité des Dames*, invece, Semiramide va in battaglia sotto la sua vera identità e Triaria, non più crudele, segue il marito "partout et en toutes batailles, armee comme un chevalier" (II, xv).

---

vv. 13866-76), soltanto quattro versi (18328-31) bastano per schizzare la "noble pucelle Camille, / roÿne de moult grant renom" (18328-9). Neanche nella *Mutacion* si nomina la morte di Camilla.

Ciò che è posto in evidenza in questi ulteriori esempi di guerriere non è più l'aspetto bellico, quanto la loro devozione alla causa del coniuge, che le spinge persino ad affrontare una situazione disagevole come la guerra pur di essere di ausilio al marito. In questa sezione la guerra smette di essere un palcoscenico dove si mostra il valore fisico e l'abilità strategica della donna per tramutarsi invece in un cammino irto di pericoli che fa risaltare non tanto la valentia ma l'abnegazione e lo spirito di sacrificio della moglie, già rivestita di un'aura da martire. Per amore di Mitridate, Ipsicratea sopporta che questi abbia numerose concubine, sostiene viaggi attraverso "la mer ou desers perilleux", lo segue ovunque nonostante le sofferenze che gli spostamenti e le battaglie comportano: "ja soit ce qu'elle y souffrist grant peine, le voult tousjours suivir" (II, xiv). La descrizione del travestimento maschile costituisce la summa di queste sofferenze: Ipsicratea deve tagliarsi i biondi capelli "qui au parement des femmes est chose moult avenant", indossa l'elmo sotto cui si accumulano lo sporco e il sudore che intaccano la freschezza del suo viso, comprime il suo corpo delicato nella rigidità dell'armatura, deve rinunziare ai gioielli e agli accessori decorati per cingere le armi; in breve, "la tendreté de son beau corps, jeune et delié et souef nourri, estoit convertie si comme en un tres fort et viguereux chevalier armé". L'appropriazione di un ruolo maschile è vissuta come se fosse un tale sacrificio, non dipendendo da una volontà di prevaricazione della donna bensì "par force de grant et loyal amour" verso il coniuge, da perdere qualsiasi implicazione minacciosa, tanto che Ipsicratea, invece di morire uccisa dal marito come racconta Boccaccio, riceve, prima ancora di giungere ad abitare la Città delle dame, la ricompensa terrena della riconoscenza di Mitridate, al quale basta la compagnia della moglie in esilio per sentirsi ancora tra le comodità della sua reggia. È con la sofferenza affrontata con atteggiamento umile che Ipsicratea si paga il biglietto per essere la prima abitante di uno dei palazzi della Città, così come, più avanti, Griselda, Fiorenza e la moglie di Barnabò il genovese assurgono ad esempi più mirabili della virtù femminile per la loro capacità di sopportare le angherie di mariti indegni. Il ricorso al travestimento è un motivo che accomuna le pagane Ipsicratea e Triaria, le cristiane Fiorenza e moglie di Barnabò, e due abitanti nobili della città, santa Marina e la beata Eufrosina, le quali si fingono entrambe maschio per restare in monastero. La rinuncia alla femminilità da parte delle combattenti pagane e sposate prefigura quella delle future vergini sante: la bellezza sfiorisce dal viso di Eufrosina, che si macera nei digiuni e nelle preghiere ("ja estoit la beauté et frecheur de son vis moult flestrie pour l'apreté de l'abstinence", III, xiii), così come prima era stata soffocata nell'aspetto di Ipsicratea. La bontà dello scopo del travestimento è equivalente nelle due coppie di donne: mentre Ipsicratea e

Triaria si travestono da guerrieri per aiutare i loro sposi terreni, Marina ed Eufrosina si travestono da monaci per amore dello sposo celeste, Cristo.[23]

Se la città è una versione migliorata del regno delle Amazzoni, le abitanti della città costituiscono un miglioramento delle Amazzoni, non una loro negazione, bensì una versione perfezionata soprattutto grazie all'aggiunta delle fede cristiana. La gerarchia che separa le semplici pietre dalle abitanti della città si ritrova anche all'interno della composizione della popolazione, in cui le sante e le martiri occupano una posizione più elevata rispetto a quella delle donne virtuose. Tuttavia, tra i vari ordini di donne corre un medesimo filo rosso dato dall'applicazione della virtù. Le donne della prima sezione prefigurano quella dell'ultima: non a caso, tra il gruppo delle donne che formano le fondamenta della città e le sue abitanti si situa il gruppo delle profetesse, a segnalare il carattere prolettico che si instaura tra le diverse tipologie femminili. Le sante e le martiri rappresentano infatti la forma più sublimata di militanza femminile: mentre le guerriere combattono contro nemici umani, le sante lottano contro il demonio e le tentazioni. Le martiri e le sante sono le guerriere della fede: santa Margherita combatte contro il demonio che si presenta a lei prima sotto forma di serpente, quindi sotto forma di una "figure noire comme d'un Ethiopien" (III, iv); la beata Martina viene accolta in cielo dalla voce divina che si rivolge a lei come ad una paladina: "Martine, vierge, pour ce que tu t'es combatue pour mon nom, entre avec les sains en mon regne et te esjouys en pardurableté avec moy" (III, vi). Non a caso, le guerriere e le martiri si trovano ai due opposti della città, alla base e alla sommità, all'inizio e alla fine del libro, costituendo lo scheletro dell'opera in quanto figure di una forza femminile espressa prima in termini fisici e poi interiorizzata sotto forma di una fiamma spirituale.

La forza della fede rappresenta senza dubbio l'apogeo delle realizzazioni femminili, ma Christine non ha minore riguardo per la forza fisica necessaria alle guerriere per portare a termine le loro imprese. Toccando la questione delle diversità tra la corporatura femminile e quella maschile, il discorso tra dama Ragione e Christine riprende argomenti analoghi a quelli usati a proposito del coinvolgimento femminile nell'amministrazione dello stato. Come di norma donne e uomini svolgono compiti differenti, secondo il disegno divino, così, di norma, il corpo femminile è più debole di quello maschile, essendo stato stabilito così dalla volontà

---

[23] Sul travestimento nella letteratura agiografica, vedi Francesca Rizzo Nervo, "Dalle donne travestite al travestimento delle donne. Per una tipologia tra agiografia e letteratura", in *Medioevo romanzo e orientale: testi e prospettive storiografiche*, Atti del Colloquio internazionale (Verona, 4-6 aprile 1990), a cura di A. M. Babbi, A. Violetti, F. Rizzo Nervo, C. Stevenoni, Soveria Mannelli, Rubettino 1992, pp. 71-90.

celeste. Tale debolezza fisica femminile non è recriminata da Dama Ragione, bensì viene recuperata con una valenza positiva, poiché impedisce alle donne di scadere nella violenza di cui spesso si macchiano gli uomini.[24] Tuttavia, in alcuni casi eccezionali, le donne possono mostrare una forza pari a quella degli uomini, non come portatrici di trasgressione, ma ancora una volta come strumenti della volontà divina:

> "Mais avise toutevoyes, amie chiere, comment il semble que Dieu tout de gré ait voulu monstrer aux hommes que, pourtant se femmes n'ont mie toutes si grant force et hardiece corporelle que ont hommes communement, que ilz ne doivent mie dire ne croire que ce soit pour ce que du sexe femenin soit forclose toute force a hardiece corporelle. Il appert par ce que en plusieurs femmes a demonstré grant courage, force et hardement de toutes fortes choses emprendre et achever, semblablement que firent les grans hommes sollempnelz conquereurs et chevalereux dont si grant mencion est faicte es escriptures, si que je te ramenray cy apres en example." (I, xiv)

D'altro canto, se alle donne non è precluso l'esercizio della forza e dunque la loro partecipazione ad imprese belliche, l'invenzione delle armature è attribuita proprio ad una donna, la vergine Minerva che gli Ateniesi hanno elevato al rango di dea per la sua sapienza e saggezza. L'armatura, combinata con una figura femminile, assume un evidente significato allegorico, rappresentando, qui come altrove, la corazza della virtù e della castità di cui ogni donna si deve rivestire[25]. In connessione con Minerva, l'armatura non è vista come un possibile strumento d'offesa ma come una barriera di protezione, così come il libro-città protegge la reputazione delle donne dagli aggressori. L'inventrice delle armature, infatti, non è coinvolta in un altro combattimento se non in quello che la oppone a Vulcano, il quale le aveva mosso, apparentemente, un tentativo di stupro o di seduzione e di cui risulta infine vincitrice: ella "finablement le vainqui et le surmonta, qui estoit a dire qu'elle surmonta l'ardeur et concupiscence de la char qui donne grant assault en jeunesse" (I, xxxiv). Allo stesso modo in cui Semiramide si era guadagnata una statua da parte dei suoi sudditi a memoria della sua difesa vittoriosa della città, Minerva viene ricordata dagli Ateniesi con una statua in cui è rappresentata armata, a difesa della sua castità; la pulzella ritenuta dea dai pagani, difatti, è inserita tra le donne sapienti che formano le mura della Città. Il corpo

---

[24] "Mais quant a la hardiece et tele force de corps, Dieux (et Nature) a assez fait pour les femmes qui leur en a donné impotence, car a tout le moins sont elles par cellui agreable deffault excusees de non faire les cruaultez orribles, les murtres et les grans et griefs extorcions, lesquelles a cause de force on a fait et fait on continuelment au monde." (I, xiv).

[25] Anche nell'*Epistre Othea* le armature inventate da Minerva stanno a indicare la virtù della fede (13).

politico della città da difendere si incarna nel corpo personale della donna casta, esempio sia per gli uomini che per le donne, per i guerrieri e per i sapienti. Ad ogni dettaglio della statua, dalle armi allo sguardo, è accompagnata pertanto una nota di ammaestramento morale che illustra le virtù della cavalleria e della saggezza, utile per la condotta del cavaliere e del saggio.

Ma la valenza delle imprese femminili non si limita alle loro implicazioni allegoriche, ammettendo invece un loro apprezzamento anche in senso pratico e letterale. Conseguente alla rivalutazione della forza fisica femminile espressa da dama Ragione è l'accento posto, nelle biografie delle Amazzoni, a straordinarie imprese atletiche che Christine amplifica notevolmente rispetto alle sue fonti. La forza delle Amazzoni riceve lustro dal paragone e dal confronto con quella degli uomini. Il valore delle Amazzoni è l'unica cosa temuta dal fortissimo Ercole, "qui en son temps fist plus de merveilles de force de corps que onques ne fist homme de mere nez dont il soit mencion en histoires" (I, xviii). Egli non conduce contro di loro una spedizione per impadronirsi del balteo della regina come nella versione corrente, bensì, spinto dalla paura, cerca di prevenire un loro attacco. Christine insiste tanto sulla paura instillata dalle Amazzoni in Ercole da addurre a sostegno della sua versione il riferimento a non meglio specificate testimonianze scritte:

> "Hercules, nonobstant sa tres merveilleuse force et hardiece et qui si grant ost de vaillant gens avoit avecques lui, n'osa onques prendre port par jour ne dessendre sur terre, tant ressongnoit la grant force et hardiece d'icelles, laquelle chose seroit merveilleuse chose a dire et forte a croire, se tant d'istoires ne le tesmoignoient que homme, qui oncques par puissance de creature ne pot estre vaincu redoubtast forces de femmes." (I, xviii)

Le Amazzoni danno prova con il loro ardimento di essere ben meritevoli del timore che Ercole prova per esse: a Manalippe ed Ippolita si ascrive infatti il merito di essere le uniche due avversarie che sono riuscite disarcionare due guerrieri impareggiabili come Ercole e Teseo. La straordinaria impresa della coppia di Amazzoni è salutata dalla narratrice con parole di elogio, ed è ratificata dal ricorso alla testimonianza di fonti autorevoli:

> "O! quel honneur doivent avoir ces damoiselles quant par elles .ij. femmes estoient abatus .ij. les plus vaillans chevaliers qui fussent en tout monde! Et ceste chose ne seroit mie creable que elle peust estre vraye se tant de aucteurs auttentiques ne l'eussent en leurs livres tesmoignié." (*Ivi*)

Al pari di Ippolita e Manalippe, Pentesilea si mostra talmente forte da ridurre al primo scontro in fin di vita Pirro, salvato solo dall'intervento in massa dei Greci ("tant le bati et moult grant peine lui fu de sa gent rescous et comme mort en fu portez", I, xix). I superlativi avvolgono le azioni di queste donne: Pentesilea, "qui sur toutes porta la couronne de sens, de pris, de vaillance et de proece", compie in un giorno tanti fatti d'arme, "que souffire deust pour un jour a peines a Hector"; Ippolita e Manalippe sono "vaillans pucelles de souveraine force et chevalerie hardies et preux sur toute riens". Attraverso gli esempi di queste tre Amazzoni Christine porta avanti un programma di revisione dei testi maschili in una direzione che privilegi il valore femminile su quello maschile. L'esplicito riferimento alle fonti da cui l'autrice ricava l'episodio del disarcionamento di Teseo ed Ercole è uno specchietto per le allodole che cela il fatto che Christine ha attribuito alla coppia di Amazzoni un risultato altrove non registrato. A tal proposito la narratrice cita anche, per sconfessarla, la versione secondo cui Ercole fu disarcionato a causa della caduta del suo cavallo e non per demerito personale; rifiutando questa teoria, che giustifica Ercole, Christine assegna un merito aggiuntivo a Manalippe. Comprovato l'immenso valore delle Amazzoni, aumenta la meraviglia del lettore nel leggere che, alla fine, Manalippe ed Ippolita siano state prese prigioniere da due uomini capaci persino di avere la meglio su avversarie così agguerrite.

Ma è soprattutto l'episodio di Pentesilea, tra gli esempi di Amazzoni, su cui si concentra l'attenzione e la partecipazione emotiva di Christine. La versione di base su cui la poetessa lavora è quella codificata dal *Roman de Troie* e dalle sue imitazioni medievali, secondo cui Pentesilea giunge a Troia per amore di Ettore e muore uccisa da Pirro dopo aver dato prova di valore. Rispetto al testo di Benoît, Christine procede a ridurre i passaggi che si soffermano sui Greci, introduce un lungo *planctus* di Pentesilea davanti alla salma imbalsamata di Ettore e aumenta i risultati guerreschi delle Amazzoni.[26] Soprattutto, Christine fa della morte di Pentesilea, unico decesso, insieme a quello di Marpesia, registrato nella sezione amazzonica della *Cité des Dames*, una dolente elegia su una giovane vita stroncata dal tradimento.

La rielaborazione della storia di Pentesilea a partire dal *Roman de Troie* inizia nel *Livre de la Mutacion de Fortune* e viene riproposta con poche varianti nella *Cité des Dames*. Soprassedendo sulla precisa articolazione delle battaglie e procedendo ad una generale abbreviazione della versificazione, Christine offre una rilettura ancora più marcatamente al femminile di quella che già per Benoît era una figura cortese esemplare, come abbiamo visto

[26] Per un confronto tra i due testi vedi la tabella B in appendice.

sulla scorta degli studi di Aimé Petit. Così come nella *Cité* Ippolita e Manalippe disarcionano Teseo ed Ercole, nella *Mutacion* Pentesilea disarciona Diomede ed Aiace Telamonio, da cui era invece abbattuta in *Troie*, e si trova costantemente in vantaggio sui Greci, al contrario di quanto accade nell'ipotesto. Come riassume la *Cité*, Pentesilea giunge ad un passo dal vincere la guerra, al punto che "se longuement vesquist, ja des Grieux ne retournast pié en Grece" (I, xix). A questo predominio di Pentesilea pone fine una improvvisa "mutacion de Fortune" che decide del suo destino. Un simile esempio di valore e cortesia non può essere tuttavia vinto in un duello regolare, mancando qualcuno capace di battere Pentesilea in uno scontro leale che dunque certifichi la superiorità di detto avversario; Pentesilea viene invece uccisa a tradimento, in un modo vile che squalifica il suo uccisore. Nella *Mutacion de Fortune* Pentesilea viene accerchiata dai Mirmidoni e attaccata contemporaneamente da Pirro e da Aiace, che la sbalzano di sella e infieriscono su di lei. Il narratore eleva un grido di denuncia contro un gesto talmente poco cavalleresco:

> C'est dure chose a veoir!
> .II. chevaliers contre une dame
> la tant fierent que partir l'ame
> en font! Ha! Dieux! Com fu de celle
> grant pitiez! Car onques pucelle
> de tel proece ne nasqui!
> Et ne volt, tant qu'elle vesqui,
> Homme nul cognoistre, a nul feur,
> Tant ot tres hault et noble cuer! (17874-17882)

Nella versione della *Cité des Dames*, in cui non compare il personaggio di Aiace, Pirro, furibondo per essere stato disarcionato dalla guerriera, istruisce i suoi soldati a separarla dalle altre Amazzoni, ordine che viene eseguito con grande difficoltà; quando i Mirmidoni sono riusciti a circondare Pentesilea e a divellerle parte dell'elmo e dell'armatura, Pirro interviene a darle il colpo di grazia: "La fu Pirrus, lequel quant la teste lui vid nue ou paroient ses blons cheveulx, si grant coup sur le chef lui donna que le teste et le cervel lui pourfendi" (I, xix). Il particolare cruento del ferimento della donna sulla testa, assente nella *Mutacion*, in cui la realistica crudezza fisica del cervello trapassato si coniuga all'esaltazione, già quasi nostalgica un attimo prima della morte dell'eroina, della sua bellezza, racchiusa nella capigliatura bionda, ha un valore proiettivo rispetto alle descrizioni dettagliate delle torture delle martiri

nell'ultima sezione dell'opera, rendendo Pentesilea una sorta di "martire laica" nelle mani di un aguzzino maschile[27].

Dietro l'affezione di Christine per Pentesilea si ritrova almeno una doppia motivazione, politica e personale[28]. Al pari delle altre case regnanti europee, anche i Valois vantavano un'ascendenza troiana, proclamandosi diretti discendenti da Francio, figlio di Ettore. L'aiuto apportato da Pentesilea ad Ettore è visto come un beneficio rivolto anche verso il lontano passato della Francia. Nell'*Epistre Othea*, a questo soccorso militare è dato un elevato significato morale, interpretandolo come la virtù teologale della carità: attraverso "Panthassellee, qui fu secourable, pouons entendre la vertu de charité qui est la .iij.e theologienne que doit avoir parfaictement le bon esprit en soy" (p. 225). Poiché era virtuosa, attraverso il suo esempio i cavalieri devono imparare ad amare la virtù e le persone virtuose, "et mesmement femme forte en vertu de sens et de constance" (p. 225).

Seguendo l'innovazione cortese del *Roman de Troie*, il motivo che spinge Pentesilea a giungere a Troia è l'*amor de lonh* provato per Ettore, suo equivalente maschile in prodezza e virtù:

> "Et pour la grant renommee qui adonc flourissoit par tout le monde de la tres grant vaillance et chevalerie de Hector de Troie comme du plus preux du monde et du plus excellent en toutes graces, ainsi comme c'est usage que voulentiers chacun aime son semblable, Panthassellee, qui estoit la souveraine des dames du monde et qui tant a grant biens ouoyt continuellement dire du preux Hector, l'ama honorablement de tres grant amour et sur toute riens le desira a veoir." (*Cité*, I, xix)

Il fatto che la maggioranza delle donne elogiate nella *Cité des Dames* siano vedove o vergini non implica una condanna dell'amore tra i due sessi: per giungere alla vedovanza le donne hanno dovuto essere sposate, e uno degli elementi che contribuisce alla virtuosità delle vedove è appunto non solo la loro ferma sopportazione delle privazioni e difficoltà materiali che la vedovanza comporta, ma anche e soprattutto la loro capacità di resistere alla dolorosa scomparsa dell'amato coniuge, una circostanza che Christine, a suo tempo sposata felicemente, ha sperimentato di persona. Il distacco dall'amato è una ferita mai rimarginata,

---

[27] La definizione di "martire laica" è applicata da Giovanna Angeli alla Leena boccacciana in "Christine de Pizan o il tramonto del cuore virile", *cit*., p. 67. Una macabra uccisione di una guerriera si ritrova in Silio Italico a proposito di Asbite (*Puniche* II, 197-205).
[28] Vedi, per quanto segue, il saggio citato di Kevin Brownlee.

soltanto placata dall'esercizio delle virtù (*prudence, patience, force et resistence, humilité et charité*, III, xix), poiché l'amore è il sentimento più forte sperimentato dagli esseri umani, come spiega dama Ragione: "car il n'est ou monde nul si grant ne si fort lian comme est celui de la grant amour que Nature par voulenté de Dieu met entre homme et femme" (I, viii). L'amore di Pentesilea per Ettore, oltre ad un significato politico e morale, ha un valore esistenziale in cui Christine si identifica. Quando arriva a Troia, Pentesilea scopre che l'amato Ettore è morto, ucciso a tradimento da Achille. Questo dato trasforma l'innamorata Pentesilea, vergine "que onques se daigna couppler a homme" (I, xix), in una vedova ante litteram, destinataria privilegiata della benevolenza di Christine. L'atto compiuto dall'Amazzone descritto con maggiore ampiezza, sia nella *Mutacion* che nella *Cité*, non è il duello contro Pirro, bensì la visita che ella rende alla salma imbalsamata di Ettore e il *planctus* che gli dedica. È l'amore per Ettore che la spinge a desiderare di vendicarlo e che la fa scendere in guerra contro i Greci: così come Ipsicratea, Triaria e Zenobia, Pentesilea combatte per (l'ipotetico) marito, fino a morirne. L'Amazzone proclama davanti alla salma statuaria dell'impareggiabile Ettore il suo progetto di vendetta, entro cui si iscrive la manifestazione della valentia femminile: "Dit qu'a lui vengier n'yert pas lente, / aux Grieux monstrera se les femmes / scevent riens de porter les armes!" (*Mutacion* 17608-10). L'eroismo di Pentesilea si pone a servizio della memoria di un uomo rimarchevole, ma questo non impedisce che il merito che ne deriva le sia attribuito a titolo del tutto personale. Attorniate da uomini che le combattono, sia con la spada, sia con la penna, le donne di Christine trovano in se stesse le risorse per vivere in modo tale da ricevere la gloria e la ricompensa: un posto nella Città, un posto nel libro, rifatte proprie da una scrittura femminile che si rispecchia in loro e che ne trae a sua volta la legittimazione a operare.

VII. 2. Cavalleria al femminile: Moderata Fonte

La discussione su Christine de Pizan ci conduce brevemente a ritornare in Italia per parlare della composizione di poemi cavallereschi da parte di autrici femminili. Utilizzeremo questo argomento quale *trait d'union* tra la ripresa di Boccaccio in Christine e l'influenza del poema ariostesco e tassiano in Francia, su cui ci soffermeremo nel paragrafo successivo. Se infatti la trattatistica sulle donne celebri ha come suo capostipite il *De mulieribus claris*, la scrittura di un poema cavalleresco nella seconda metà del XVI secolo non può non confrontarsi con l'*Orlando Furioso* e, più tardi, con la *Gerusalemme Liberata*, opere che, nel riconoscimento delle loro differenze di impostazione e di poetica, assurgono a paradigmi del genere.

Il suo ruolo di scrittrice di professione, la consapevolezza che sta dietro le sue opere e l'attenzione ricevuta da parte della critica novecentesca rendono Christine de Pizan una figura privilegiata all'interno dello studio della scrittura al femminile nel Medioevo; altri esempi di narratrici e poetesse sono stati riscoperti negli ultimi decenni. In particolare, mentre si studia da lungo tempo la produzione lirica di poetesse affini al petrarchismo come Vittoria Colonna o Gaspara Stampa, grazie alle ricerche di studiose come Valeria Finucci, Elissa Weaver o María Carmen Marín Pina si è iniziata ad esplorare la produzione cavalleresca femminile, specialmente in Italia, in Francia e in Spagna.[29] Anche se, a livello quantitativo, la produzione femminile rappresenta soltanto una minima parte delle opere pubblicate o lasciate manoscritte, si tratta tuttavia di un aspetto letterario non trascurabile, interessante sia per quanto riguarda l'ottica del genere che quella del *gender*, tanto legata, sotto molteplici aspetti, alla precedente.

Come si è più volte sottolineato, la fruizione dei testi cavallereschi comprendeva anche un pubblico femminile, al quale, per esempio, Boiardo e Ariosto fanno spesso riferimento diretto negli interventi autoriali delle proprie opere. Ad una funzione ricettiva, le donne accompagnavano, quando lo status e l'interesse personale glielo consentiva, un ruolo di promotori e mecenati della scrittura di poemi cavallereschi: è noto che Pulci ricevette l'invito, se non proprio l'incarico, di scrivere il Morgante da Lucrezia Tornabuoni, madre del Magnifico, e Isabella d'Este richiedeva per uso personale nuove copie e traduzioni dei poemi stranieri. Tra gli aneddoti romanzati delle biografie degli scrittori è celebre, per essere stato oggetto di numerose rappresentazioni pittoriche, l'episodio di Torquato Tasso che legge alcuni canti della *Gerusalemme* ad Eleonora d'Este.

Che le donne leggessero, ascoltassero e apprezzassero i poemi cavallereschi è dunque indubbio; stabilire che cosa preferissero all'interno di questi poemi è più incerto, non solo per l'inevitabile carattere soggettivo che una simile indagine acquisterebbe, ma anche per la scarsità di documenti in nostro possesso che possano fare luce su questo argomento. Se l'introduzione della componente amorosa nell'epica medievale dipendeva in larga misura dall'influenza e dalle contaminazioni reciproche con il romanzo, un genere di particolare

---

[29] Il *Palmerín de Olivia*, il più noto *libro de caballerías* insieme all'Amadís de Gaula, è opera di un'ignota autrice soprannominata Augustobriga; cfr. Guido Mancini, *Introduzione* a *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa, CNR 1966. María Carmen Marín Pina, in "Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94, segnala il *Don Cristalián de España* (1545) di Beatriz Bernal, edito a cura di Sidney Stuart Park, Temple University, Ann Arbor 1981, la cui protagonista femminile, la donna

fortuna presso un pubblico femminile, qual era invece l'interesse delle lettrici verso gli aspetti più strettamente bellici, nelle varie forme delle descrizioni di assedi, battaglie campali, singolar tenzoni? E in che modo le lettrici si rapportavano con i personaggi, sia con quelli maschili che con quelli femminili? Secondo quali modalità le lettrici si potevano identificare nei personaggi femminili, in particolare nelle due categorie delle damigelle in difficoltà da un lato e delle donne guerriere dall'altro? Purtroppo a queste domande non si possono in larga parte dare che risposte indirette, nonché spesso derivate da scritti maschili, e quindi sottoposte al filtro dell'interpretazione, a volte della volontà normativa, maschile. Mentre i personaggi di guerriere aggressive, non convertibili e non domabili, erano chiaramente proposti come esempi in negativo da non imitare, le guerriere positive potevano essere per le lettrici degli esempi di castità, temperanza e difesa del proprio onore, tanto che gli appellativi di Camilla, Pentesilea, e più avanti anche di Bradamante e Marfisa, erano accostati ai nomi di donne altolocate in segno di lode. Che potessero costituire modelli da emulare nel campo della guerra era questione più delicata e per lo più sottaciuta, anche se non mancano rappresentazioni letterarie, di mano maschile, di donne diventate guerriere a seguito della lettura di poemi cavallereschi, come vedremo poi nel capitolo sulla *Jerusalén Conquistada* di Lope de Vega.

Se decifrare cosa avvenga nel rapporto tra la lettrice e il poema cavalleresco risulta essere un'operazione alquanto problematica, appare più realizzabile, ma non meno complesso, ricavare le modalità di assimilazione e interpretazione di Ariosto e Tasso nelle opere di quelle donne che, da lettrici, si sono trasformate in scrittrici a loro volta di poemi cavallereschi o di opere ad essi collegate. Laura Terracina, ad esempio, si unisce al coro dei commentatori del *Furioso* componendo un *Discorso sopra il principio di tutti i canti dell'Orlando Furioso* (Venezia 1551), che, per le sue valenze allegorico-morali, sarà usato da alcuni accademici al posto della stessa opera ariostesca nelle loro lezioni.[30] Simile intento moralizzatore ha *Il Meschino detto il Guerrino* (Venezia 1560, riedito nel 1594), di Tullia d'Aragona, rielaborazione corretta del *Guerrin Meschino* per renderlo adatto anche ad un pubblico femminile. Il poema ariostesco ispira i *Tredici canti del Floridoro* di Moderata Fonte, su cui ci soffermeremo tra poco, e il *Lamento di Bradamante*, sempre di Laura Terracina (in *Rime*, 1540). L'influenza tassiana si avverte invece in alcuni poemi di struttura eroico-aristotelica

---

guerriera Minerva, è inserita all'interno di vari equivoci amorosi poiché di ella si innamorano sia il duca di Fonteguerra sia la sorella di questi, Duante, che la ritiene un uomo.

[30] Vedi Valeria Finucci, *Introduzione* a Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, Modena, Mucchi 1995, p. xi.

come *La Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi (Roma 1606, in nove canti, 1623, in 23 canti), *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, di Lucrezia Marinelli (o Marinella) (Venezia 1635), o l'*Ascanio errante* di Barbara degli Albizzi Tagliamochi (Firenze 1640).

Nella sua introduzione all'opera di Moderata Fonte, Valeria Finucci indaga il modo in cui le scrittrici si ponevano davanti ad un genere talmente codificato come il poema cavalleresco ed eroico. Rispetto alla poesia lirica, in cui l'io dell'autore permea tutto il testo, rendendo quindi sottilmente ambigua l'adozione da parte femminile di un modello petrarchesco in cui il soggetto maschile del poeta si dava in antitesi alla costruzione del doppio oggetto femminile della poesia e della donna cantata, il genere epico consentiva alle autrici di nascondersi dietro ad un narratore tanto onnisciente quanto potenzialmente neutro dal punto di vista generico. Questo consentiva alle autrici di entrare in un mercato editoriale fiorente come quello della letteratura cavalleresca senza che il loro sesso dovesse per forza essere venuto a sapere. Le loro opere potevano confondersi e mimetizzarsi con quelle degli uomini, a patto che esse volessero ottenere questo obiettivo e che per questo seguissero le medesime strategie narrative degli autori maschi. Il commento ariostesco della Terracina, per esempio, era ritenuto dai professori veneziani che lo utilizzavano in classe opera di un uomo, senza che essi percepissero una differenza di genere alla base delle valutazioni che vi erano espresse.

Si potrebbe qui aprire la questione, che non approfondiremmo, se esista effettivamente una differenza tra la scrittura femminile e quella maschile e sulla volontà, da parte delle scrittrici, di rendere programmaticamente la loro scrittura diversa da quella maschile. Ci si può domandare in quale modo le autrici, consapevoli della loro differenza generica e della loro partecipazione ad un campo, quello delle lettere, tradizionalmente di dominio maschile (anche se non mancavano esempi ad autorizzare il loro operato, come quello di Saffo, di Cornificia e di Proba, tutti citati da Christine de Pizan) proiettavano tale consapevolezza nelle loro opere. A proposito della produzione epico-cavalleresca, un modo di valutazione consiste naturalmente nella verifica del trattamento riservato ai personaggi femminili, considerati singolarmente e in iterazione con i personaggi maschili, oltre che nell'analisi degli interventi del narratore nella vicenda, specialmente nei momenti dedicati alla discussione teorica come i proemi ai canti. Riguardo a ciò, Valeria Finucci arriva alla conclusione che un poema alla Ariosto offriva alle scrittrici un ventaglio di tipologie femminili maggiore di quello tassiano, soprattutto perché le donne in ambito cavalleresco non erano costrette soltanto alla resa o alla morte come nel poema eroico riformato. Eppure, nei poemi eroici sopra citati le autrici non si tirano indietro di fronte alla rappresentazione di amazzoni punite e uccise, accordandosi a

quelli che erano gli stilemi maschili a riguardo. Nella *Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi si mantiene la binomia tra una donna guerriera di primo piano, Rosmonda, che conclude le sue avventure con il matrimonio e la sopravvivenza e un'altra, Silvera, che trova invece la morte in combattimento.[31] Nell'*Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, Lucrezia Marinelli fa uccidere tra di loro due donne guerriere, promettendo loro l'immortalità: "Altissime donzelle, per voi sole / splendete sì, ch'appo voi tetro è 'l Sole" (XXIV, 49). L'impiego di stratagemmi narrativi quali l'uccisione reciproca tra due guerriere nell'ambito di un poema cavalleresco non è un ripiegamento rispetto alla coscienza di *gender* da parte delle autrici. Sia Moderata Fonte che Lucrezia Marinelli sono impegnate nel lungo dibattito teorico della *querelle des femmes* come interpreti di una soggettività femminile, portando avanti in prima persona, da una prospettiva interna, quella difesa della donna di cui si erano già incaricati alcuni autori maschili, a cominciare da Bartolomeo Goggio con il suo *De laudis mulierum*, e che è intesa a contrastare la visione misogina sostenuta dall'altra fazione della contesa. L'inferiorità sociale femminile è una questione avvertita con consapevolezza da Moderata Fonte, che dedica alla difesa del suo sesso un trattato, *Il merito delle donne*, pubblicato postumo nel 1600 (titolo completo: *Il merito delle donne scritto da Moderata Fonte in due giornate, ove chiaramente si scopre quanto siano elle degne e più perfette degli uomini*); l'anno successivo fu stampato *Le nobiltà et l'eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli uomini* della Marinelli, a testimonianza di un'attiva presa di posizione, idealmente congiunta, sulla questione.[32]

La sensibilità protofemminista della Fonte si applica anche alla descrizione dei personaggi femminili nel suo poema cavalleresco. Le strategie dispiegate per riequilibrare il sistema dei personaggi dei *Tredici canti del Floridoro* in senso di *gender* si muove in più direzioni. Si assiste innanzitutto ad una accorta ridistribuzione delle qualità positive e negative tra i due poli, maschile e femminile. In secondo luogo, l'assegnazione automatica dei personaggi

---

[31] Sulla *Scanderbeide* vedi Serena Pezzini, "Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: *La Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi (1623)", *MLN*, 120, 2005, pp. 190-222.

[32] Sulla trattatistica maschile a proposito della *querelle des femmes*, vedi Pamela Benson Joseph, *op. cit.*; Constance Jordan, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca, Cornell University Press 1990. Sugli interventi della Fonte e della Marinelli vedi Ginevra Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni 1979, in particolare, a proposito dell'utilizzo delle Amazzoni come esempio di forza femminile, pp. 69-78 e 126-140; Adriana Chemello, "La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella", in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di Marina Zancan, Venezia, Marsilio 1983, pp. 95-160; Beatrice Collina, "Moderata Fonte e *Il merito delle donne*", *Annali d'Italianistica*, 7, 1989, pp. 142-64; Paola Malpezzi Price, "A Woman's Discorse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's *Il merito delle donne*", *Ivi*, pp. 165-81; Bodo Guthmüller, "Non taceremo più a lungo. Sul dialogo *Il merito delle donne* di Moderata Fonte", *Filologia e critica*, 17.2, 1992, pp. 258-79; Stephen Kolsky, "Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy", *The Modern Language Review*, 96.4, 2001, pp. 973-989.

femminili al campo dell'amore e quello dei personaggi maschili a quello della guerra è ripensata in favore di un'inversione delle categorie. Di fatto, ad essere impegnati in una guerra sono due personaggi femminili, di cui uno, la guerriera Risamante, è l'unica portatrice di un destino dinastico nel poema; ai personaggi maschili sono invece riservati i campi dell'avventura e dell'amore. Così, se la componente epica del racconto è affidata ad una donna, riprendendo il modulo che vedeva, nel *Furioso*, Bradamante perseguire una finalità insieme nuziale e storico-politica, le deviazioni romanzesche, provocate poi, nel Tasso, dall'intervento femminile, diventano invece nel *Floridoro* appannaggio dei personaggi maschili. L'interruzione del poema al tredicesimo canto, quando ancora la vicenda prevedeva un lungo svolgimento avanti a sé, impedisce di appurare in quale maniera le figure maschili, in particolare l'eroe eponimo, sarebbero state ricondotte ad un finale epico, che pure si intravede in germe per il protagonista.

Il riassestamento delle categorie maschile/femminile, avventura/inchiesta è intimamente connesso con l'attribuzione di qualificazioni positive o negative ai personaggi, essendo questi elementi legati dal tipo di rapporti di potere che si instaura fra di essi. A causa dell'assenza di una guerra collettiva che catalizzi l'attività dei personaggi maschili, vengono a mancare le figure di avversari militari, politici e culturali su cui riversare le tradizionali caratteristiche negative di malvagità, empietà, fellonia ecc. in opposizione ai tratti condivisibili e apprezzabili della comunità protagonista. I nemici vanno invece avvistati tra coloro che assumono un comportamento deviante negli ambiti interconnessi della sessualità e del potere, in particolare sotto la formula cortese, qui fatta propria da un'autrice femminile, secondo cui è riprovevole colui che si comporta male con una donna. Il metro di giudizio adottato dalla Fonte non è tanto quello di valutare i personaggi maschili in base al loro comportamento nei confronti di altri personaggi maschili (se quindi essi li attaccano, muovono loro guerra, li ostacolano ecc), quanto di far ruotare tale valutazione attorno al rapporto tra i personaggi maschili e quelli femminili. I personaggi negativi saranno allora quelli che porranno in difficoltà una donna, sia costituendo per loro una minaccia sul piano sessuale, attentando alla loro virtù, sia agendo contro di esse sul piano del legittimo governo dello stato. Spesso i due ambiti si presentano insieme, come facce della stessa medaglia. Così, negativo sarà Lideo, il quale, respinto da Raggidora, principessa d'Egitto, le uccide lo zio Galbo, di cui ella era erede, la accusa del delitto, si appropria del regno e, nonostante questo, continua a corteggiarla in prigione; negativo e grottesco sarà Acreonte, re di Persia, che progetta di rapire e sedurre la principessa Celsidea, amata da Floridoro; ancora più negativo sarà il gigante

Macandro, che agisce per conto di Biondaura, sorella e avversaria di Risamante, cui nega la parte di regno che le spetta, rendendosi complice del sopruso della sua padrona. Per le infrazioni politiche e sessuali di tali personaggi è previsto una giusta e adeguata punizione: Acreonte viene ucciso inconsapevolmente dal suo stesso fratello nel corso di una zuffa notturna con Floridoro, Macandro riceve la morte dalla mano di Risamante in singolar tenzone; il conte Amandriano di Transilvania e il suo servo Parmino sono rinchiusi, fin quando qualcuno non li libererà, in una piramide di cristallo, come castigo per aver mirato alle grazie della regina di Dacia. La qualifica positiva si applica invece ai difensori e agli aiutanti dei personaggi femminili, in particolare a coloro che ricoprono una ruolo paterno, come il re Cleardo, che si preoccupa di rincuorare la figlia Celsidea, o il mago Celidante, che ha educato e continua a sostenere Risamante.

Il metro di giudizio rimane inalterato quando si passa ad esaminare i personaggi femminili: anch'essi sono valutati in base al male e al bene che compiono nei riguardi delle altre donne, piuttosto che verso gli uomini. Se viene a mancare un antagonista militare, scompare anche la tradizionale figura della seduttrice, nemica che attenta all'integrità erotica e sentimentale dell'uomo così come alla sua disciplina di soldato, due aspetti che si rispecchiano l'uno nell'altro. Una situazione narrativa che avrebbe per solito dato luogo ad un episodio di seduzione, come l'arrivo del cavaliere Silano e del suo compagno Clarido sull'isola incantata della maga Circetta, figlia di Circe, viene rivisitata dalla Fonte perché conduca verso una direzione opposta. Circetta non è una mantide sessuale, e pur innamorandosi di Silano, non cerca affatto di soggiogarlo a sé; anzi, si propone di rafforzare la funzione cavalleresca dell'uomo, da un lato spronando Silano verso il compimento di grandi imprese, attraverso il racconto celebrativo degli uomini che hanno reso gloriosa Venezia, dall'altro ponendosi come immediata destinataria della rinnovata cavalleria dell'amato. Circetta infatti è reclusa all'interno della sua isola e potrà essere liberata soltanto da colui che recupererà le armi di Achille sconfiggendo i giganti che sorvegliano il tempio dove sono custodite: ella spinge quindi Silano ad affrontare la prova e a liberarla. L'ipotetica maga seduttrice si ripresenta come una dignitosa damigella in difficoltà che spinge l'uomo a compiere del bene senza fargli del male.

Le azioni negative compiute da un personaggio femminile, dicevamo, ricadono soprattutto su un altro personaggio femminile, coinvolgendo alcuni uomini di riflesso. Il rifiuto di Biondaura di suddividere il regno in due danneggia principalmente la sorella Risamante, ma il danno si estende anche a quegli uomini che hanno deciso di appoggiarne la causa. Macandro,

come abbiamo detto, è ucciso da Risamante dopo essere stato caratterizzato, per tutta la durata della sua presenza testuale, da un'aggettivazione peggiorativa; tutto l'esercito maschile di Biondaura viene annientato e il poema si conclude con la sconfitta dell'ultimo campione rimastole, Cloridabello, che viene trasportato via dall'arena ferito e delirante al termine del duello con Risamante.

La rappresentazione della negatività femminile pone comunque degli scrupoli in Moderata Fonte, che si astiene dal metterla in scena troppo apertamente e ne dà per lo più una visione indiretta, filtrata vuoi dalla *rhesis* di altri personaggi, vuoi da una narrazione diegetica, ma comunque non descritta in maniera mimetica. La donzella innominata compare solo nel racconto che Nicobaldo fa a Risamante, inoltre si riscatta parzialmente con il suo pentimento. Dell'esistenza della signora del Castello della Paura, unica figura femminile veramente minacciosa del poema, un'empia incantatrice il cui passatempo preferito è uccidere uomini e donne innocenti, si viene a sapere anche in questo caso solo attraverso le parole di un altro personaggio, e peraltro non compie nulla di attinente alla trama dell'opera.

Quanto a Biondaura, siamo di fronte ad una figura che trova nell'evanescenza il proprio motivo di ambiguità e, insieme, di fascino. Ella si contrappone, sui due punti della bellezza e del governo dello stato, ai due principali personaggi femminili dell'opera, Celsidea e Biondaura, senza comparire direttamente in scena e anzi agendo sempre per interposta persona. Sapendo di essersi attirata l'ira della sorella, Biondaura si è circondata di uomini pronti a difenderla, attirandoli con la sua bellezza e con la promessa di un amore che non concede invece a nessuno. All'inizio del poema il gigante Macandro, di propria iniziativa, si reca alla corte di Atene per difendere la bellezza di Biondaura contro quella di Celsidea, e abbatte un buon numero di campioni prima di essere sconfitto da Risamante. Nella seconda parte dell'opera, l'esercito di Biondaura, e infine il suo ultimo campione Cloridabello, combattono per lei contro la stessa Risamante. In tal modo, si dimostra la sconfitta di Biondaura non solo in ambito politico-militare, ma soprattutto nel campo della bellezza. Di fronte alle fattezze di Celsidea, l'orgoglioso Macandro è costretto ad ammettere, in cuor suo, che esse sono superiori a quelle di Biondaura; Cloridabello, stordito dai colpi di Risamante, confonde le due sorelle gemelle e si dichiara vinto dal bel viso di Biondaura, che è invece quello di Risamante. La guerriera risulta così doppiamente vincitrice su Biondaura, vincendo i suoi campioni in duello e avendo così in un certo senso difeso da sé la propria bellezza rispetto a quella della sorella.

Se Biondaura combatte le battaglie contro Celsidea e contro Risamante in maniera interposta, anche la sua bellezza compare in maniera interposta nel poema. Essa appare infatti nel ritratto che Macandro appende ad un ramo mentre duella contro i campioni di Celsidea e che significativamente cade nell'attimo in cui Risamante mette piede nell'arena. Come la signora e la donzella del Castello della Paura, Biondaura non entra in scena di persona. L'unico accenno che si fa di una sua azione nell'ordine cronologico dell'opera giunge proprio a poche ottave dalla conclusione, quasi come se il racconto si interrompesse in tempo per evitare un incontro faccia a faccia tra Risamante e Biondaura e lasciare quest'ultima dietro le quinte. Nell'unica menzione diretta che la riguarda, Biondaura piange alla notizia della sconfitta di Cloridabello: non c'è traccia del suo aspetto fisico.

Eppure, per essere la principale avversaria di Risamante, nonché sfidante di Celsidea, non soltanto le azioni di Biondaura sono comprensibili e scusabili, ma il trattamento che le è riservato dal narratore si rivela clemente, sia dal punto di vista narrativo che da quello verbale. Vissuta senza essere a conoscenza del fatto di avere una gemella, Biondaura regna su tutta l'Armenia secondo le precise disposizioni del padre. Dietro l'atteggiamento scostante che la donna ha verso Risamante, c'è il modo con cui il padre ha gestito l'intera vicenda: lo sbaglio di Biondaura dipende da uno scorretto comportamento maschile a riguardo. Il vecchio re d'Armenia ha creduto morta Risamante, rapita dal mago Celidante, ha tenuto celato l'accaduto a Biondaura e l'ha nominata unica erede del regno, senza includere nel testamento menzione alcuna della presenza della gemella. Biondaura siede quindi sul trono sentendosi sicura della piena legittimità legale dei suoi diritti dinastici. Quando Risamante arriva a reclamare la sua porzione di regno, Biondaura respinge quella che è a tutti gli effetti la richiesta di una sconosciuta, che non ha mai incontrato – né mai si accenna esplicitamente ad un incontro tra le due – di cui non ha mai sentito parlare e della cui identità può, in definitiva, ragionevolmente dubitare. Le intenzioni di appropriazione di Risamante sono da lei avvertite, a rigor di logica, come una minaccia, ragion per cui ella si circonda di uomini capaci di difenderla; notiamo che Biondaura non ha un atteggiamento aggressivo verso la sorella, attaccandola per prima o ponendo in pericolo la sua vita, bensì difensivo, aspettando le mosse di Risamante prima dentro i confini del suo stato, e poi dentro quelli ancora più stretti della capitale Artemita, l'ultima città che resta nelle sue mani. Macandro non è stato mandato da Biondaura ad attaccare Risamante, anzi, benché avesse promesso alla sovrana di proteggerla, si è allontanato da lei volontariamente per proclamare la sua bellezza davanti a Celsidea. Davanti alla superiorità di Risamante, gli alleati di Biondaura si mostrano ridicolmente

inefficienti: ella sconfigge senza difficoltà Macandro, Cloridabello, e conquista tutta l'Armenia con l'esercito procuratole da Celidante. Insomma, sarebbe arduo considerare Biondaura un'avversaria davvero pericolosa per Risamante.

E difatti, in conseguenza del suo basso livello di pericolosità, l'attitudine del narratore verso di lei è mite. Dal punto di vista linguistico, Biondaura non è mai caratterizzata da aggettivi dispregiativi, da similitudini sminuenti o da altri tipi equivalenti di accorgimenti verbali peggiorativi. Dal punto di vista narrativo, non è apparentemente prevista per lei una punizione che non sia l'obbligo a dividere il regno con Risamante. L'oracolo di Delfi, che predice le nozze di Risamante con il re di Cipro, annuncia pure il matrimonio di Biondaura con il cavaliere innominato che accompagna quest'ultimo. Entrambe le sorelle sono quindi destinate al matrimonio, anche se questo resta fuori dal poema interrotto e le donne non arrivano neanche ad incontrare i promessi sposi, i cui nomi propri rimangono peraltro sconosciuti.

Inoltre, la bellezza fisica, di cui Biondaura fa un consapevole uso, è un valore di primo piano nell'opera della Fonte. Il narratore sostiene la concordanza tra aspetto esteriore e rettitudine interiore, un'armonia neoplatonica tra corpo e anima, nel corso della descrizione della magnifica Celsidea, "ch'ebbe sopra le belle il pregio e 'l grido, / e fu dotata d'eccellente ingegno, / che in bel corpo non regna animo indegno" (I, 7). Più avanti, quando Macandro arriva a sfidare i cavalieri della corte ateniese in nome di Biondaura, il re Cleardo si affretta a rassicurare Celsidea, turbata all'udire decantato l'aspetto della regina armena, che molti cavalieri si faranno avanti per difendere la sua bellezza. Celsidea quindi si riconosce in qualità di oggetto definito a partire dalla sua bellezza e si preoccupa perché tale procedimento valutativo continui. Ella stessa percepisce il suo aspetto come un valore, che viene ad essere minacciato dalla pretesa di Macandro che esista una donna più bella di lei. Se Biondaura, per converso, riesce ad assicurarsi la protezione degli uomini grazie alla sua bellezza, senza arrivare a concedere il proprio corpo ai vari pretendenti (destinata com'è al matrimonio), mette in atto un'operazione non del tutto approvabile, ma quanto meno scusabile.

La bellezza viene decantata anche quando appartiene ad un uomo invece che ad una donna, con la differenza che la bellezza maschile nei *Tredici canti*, così come quella di Medoro nel *Furioso*, conserva un tratto femmineo ed efebico. I due personaggi maschili a cui è dedicata una estesa descrizione fisica hanno rispettivamente tredici e sedici anni: il primo, figlio della relazione adulterina tra la regina di Frigia e il re di Spagna, data la sua giovane età non sa ancora cosa sia l'amore (III, 23); il secondo, Floridoro, sta appena per scoprire quel

sentimento al cospetto di Celsidea. Entrambi sono collegati ai concetti di amore e leggiadria, che per norma caratterizzano le descrizioni delle donne, e il ritratto di Floridoro si conclude con un'esplicita equiparazione dell'aspetto fisico del giovane con quello di una fanciulla: "ogni sua parte fuor che la favella / par d'una giovenetta illustre e bella" (V, 46). In un rovesciamento della dicotomia tra aspetto femminile e voce maschile, nel canto precedente si introduce il personaggio di Odoria, che viaggia, scortata dal re di Cipro e dal suo compagno, vestita di elmo e armatura. Risardo, che incrocia le spade con i suoi accompagnatori in una dimostrazione di valore cavalleresco, si trattiene dallo sfidare anche lei perché riconosce il tono femminile della sua voce: "L'abito fa stimarti uomo virile, / ma la voce è di donna alma e gentile" (V, 34). Se la voce di Floridoro in definitiva testimonia il suo essere maschile, è sempre la voce, autentica manifestazione della realtà interiore, a rivelare la femminilità di Odoria. La principessa indiana, diretta all'oracolo di Delfi, viaggia travestita da uomo non già per difendere se stessa, come abbiamo visto in altre occasioni, ma per impedire che gli uomini lottino per lei e ritardino il suo cammino.

> Andava così armata la donzella
> Non perché fusse in lei forza né core,
> ma per non dar a quei che gìan con ella
> spesso materia onde mostrar valore;
> che per esser fanciulla e tanto bella
> potrian venire per lei spesso a rumore,
> potrian più d'un guerrier trovar per via
> che per suo amor all'arme ne verria. (IV, 43)

Il suo travestimento non ha quindi una funzione di difesa personale ma serve per proteggere dei terzi, i cavalieri incontrati casualmente per via, dai danni che potrebbero derivare loro da uno scontro armato. Simile motivazione altruistica – dietro cui si cela comunque l'intento materiale di non essere trattenuta dai duelli dei cavalieri – conferma il carattere positivo di Odoria, anch'ella destinata alle nozze: dall'oracolo di Delfi infatti apprende che sposerà Risardo.

Nonostante vesta l'armatura, Odoria non combatte, allo stesso modo di Biondaura, che, sebbene impegnata in una guerra, non impugna personalmente le armi. L'unica donna guerriera del poema è infatti Risamante, personaggio centrale su cui si concentrano numerosi

fili della trama e che catalizza funzioni condivise da altri personaggi in rapporti di opposizione o di somiglianza, secondo delle modalità che adesso andremo ad esporre.

In primo luogo, si osserva come, malgrado l'eroe eponimo dell'opera sia Floridoro, Risamante occupi a tutti gli effetti il ruolo di protagonista della vicenda narrata. In altre parole, nonostante il titolo faccia riferimento ad un personaggio maschile, l'eroina principale è una donna, per giunta una donna guerriera. Sulle motivazioni che hanno spinto la Fonte ad attribuire la precedenza a Floridoro si può soltanto speculare: sia che temesse, da autrice donna, di compiere un'operazione troppo scoperta intitolando la sua opera ad un'altra donna, e preferisse quindi conformarsi alla pratica corrente di un eponimia maschile (sulla scia dell'*Amadigi*, degli *Orlandi*, dei *Rinaldi* ecc), lasciando eventualmente agli scrittori uomini la responsabilità di elevare un personaggio femminile agli onori del titolo (con le varie *Angeliche*, *Bradamanti*, *Marfise* ecc), sia che il ruolo di Floridoro dovesse risultare accresciuto nel prosieguo mai scritto delle vicende, oppure che risuonasse nelle sue orecchie la suggestione del *Floridante* di Bernardo e Torquato Tasso. Una volta riconosciuta la parziale aporia del titolo, la centralità di Risamante rispetto a Floridoro risulta evidente: l'arco della vicenda di Risamante attraversa l'intera opera, aprendosi il poema con la sfida di Macandro, con cui si introduce la questione della rivalità tra le sorelle, e chiudendosi con la vittoria di Risamante su Cloridabello ad Artemita. Floridoro invece entra in scena soltanto nel canto V e scompare con il c. XI, restando escluso da quelle zone fondamentali del testo che sono le sue soglie, l'incipit e l'explicit.

Ma non è soltanto la distribuzione della materia a segnare la differenza tra il protagonista maschile e quello femminile, bensì un rimescolamento tra gli attributi generici che si attua tra di essi. Pur valoroso sul piano agonistico, vincendo il torneo in onore di Celsidea e mandando a monte il tentativo del re di Persia di abusare di quest'ultima, Floridoro si dimostra immaturo sul piano emotivo, al punto che reagisce al sorgere dell'innamoramento per la principessa ateniese con propositi suicidi senza che esistano complicazioni materiali al compimento del loro amore. Al mantenimento della stabilità emotiva del giovane e al giusto indirizzo delle sue azioni è necessaria l'opera dell'amico Filardo, portatore di una razionalità e di un buonsenso che a Floridoro sembrano mancare. Anche se la voce e i desideri eterosessuali lo qualificano come appartenente al sesso maschile, alla prova dei fatti Floridoro dà mostra di una fragilità che nei testi contemporanei era di norma attribuita soltanto alle donne, in conformazione con l'aspetto femmineo di cui si è data descrizione. Si verifica così nel poema un complesso intreccio tra sesso e *gender*: Floridoro sembra una donna, si comporta da donna (quantomeno

nelle tendenze isteriche), ma è in realtà un uomo; Odoria si veste da uomo ed è una donna, piena di femminili attenzioni altruistiche; Risamante, infine, è l'unione perfetta tra componenti maschili e femminili, marziale nelle azioni, razionale nelle decisioni, femminile nell'aspetto e nella cortesia. Di primo acchito, Risamante appare a tutti gli effetti un cavaliere, come Odoria: "Il cavallier parea gagliardo e franco / Alla presenza, e sopra ogn'altro ardito" (II, 5). Ma, se richiesta gentilmente di dichiarare la sua identità, la guerriera non oppone resistenze al mostrare il suo veritiero sesso femminile. Il motivo dell'elmo ritorna qui adattato all'intento femminista della Fonte: non è un uomo a strappare via con la forza l'elmo alla donna, ma la donna a toglierselo volontariamente, in tre occasioni, per mostrare la sua unione armoniosa di bellezza muliebre e valore maschile. La prima volta, Risamante si scopre il capo al cospetto di Cleardo e Celsidea, dopo aver ucciso Macandro:

> Lo prega il re ch'ormai voglia palese
> Scoprir la faccia, ond'ei l'elmo si tolse
> E mostrò che 'l guerrier sì forte in sella
> Era una gentilissima donzella. (II, 25)

La seconda volta si scopre davanti alla regina di Frigia, quindi si toglie l'elmo davanti a Nicobaldo, che la ospita per la notte. Il cavaliere, che l'aveva presa per un uomo ("Quando passò la donna, e da lui scorta / fu per guerrier d'aspetto valoroso", III, 75), rimane stupefatto alla scoperta del sesso della donna:

> Quando al trar de l'elmetto il cavalliero
> Conosce Risamante per donzella,
> sì confuso riman dentro il pensiero
> che gran pezzo la guarda e non favella. (V, 63)

Lo stupore di Nicobaldo è determinato dal fatto che ha ricevuto (proprio dal mago Celidante, educatore di Risamante) l'annuncio che sarà una donna guerriera a liberare la sua amata Lucimena, prigioniera nel Castello della Paura. Questo ci porta a notare un'altra peculiarità dell'articolazione di Risamante tra gli altri personaggi, ovvero il suo ruolo di risolutrice di conflitti, vincitrice delle avventure e soprattutto destinataria della *quête*. Risamante porta a termine un certo numero di avventure prima di essere incaricata della missione genealogico-dinastica del poema. I due aspetti della ventura e dell'inchiesta non sono completamente disgiunti, dal momento che nelle avventure di Risamante si nasconde sempre in germe la sua

inchiesta principale, quella della corona. Innanzitutto, ella sconfigge Macandro, gesto che, a livello immediato, porta un beneficio a Celsidea, di cui Risamante agisce come campione, e che in prospettiva anticipa la futura sconfitta di Biondaura. Quindi, Risamante sconfigge un serpente che l'aveva attaccata mentre riposava in un giardino. Anche questa azione si apre ad un duplice effetto: dal punto di vista della ventura, la morte del serpente, coincidendo con la morte del re di Frigia, segna la liberazione della regina di Frigia e del suo bellissimo figlio dalla cava in cui si rifugiava dall'ira del marito. Dal punto di vista dell'inchiesta, nella cava una fata dona a Risamante un anello magico e le mostra in uno specchio magico la sua discendenza, annunciandole che sua figlia Salarisa sposerà il figlio di Floridoro e Celsidea, Floricelso, i quali saranno i progenitori prima dei re di Atene e Napoli, e poi dei Medici, fino ad arrivare ai granduchi Francesco e Bianca Capello, protettori di Moderata Fonte. Uscita dalla cava, la guerriera viene ospitata per la notte da Nicobaldo, che le narra del suo sfortunato incontro con la donzella che aveva rinchiuso sua moglie nel Castello. È questo l'ulteriore elemento avventuroso che interviene a spingere definitivamente Risamante sulla via della *quest*: per poter liberare Lucimena, infatti, Risamante dovrà già essere diventata regina e sposa. Abbandonato quindi l'inseguimento di altre avventure, Risamante procede a immergersi nella guerra contro Biondaura da cui uscirà infine vincitrice.

L'interconnessione delle avventure con la *quête*, e la circostanza per cui Risamante porta sempre a termine le avventure in cui è coinvolta – solo il salvataggio di Lucimena è rimandato ad un tempo lasciato fuori dal poema – sono i fattori di distinzione tra la carriera della guerriera e quella degli altri cavalieri maschi della vicenda. Silano, partito per partecipare al torneo in onore di Celsidea e finito a causa di una tempesta sull'isola di Circetta, esita ad affrontare la prova dei giganti e delle armi di Achille. La sua titubanza è in contrasto con l'atteggiamento valoroso di Risamante, che prende di petto tutte le situazioni che le si presentano davanti: per esempio, nel giardino la guerriera non è impermeabile dall'avere paura del serpente, ma supera la paura attaccando coraggiosamente la bestia. Allo stesso modo, la risolutezza di Risamante e il suo portare a termine senza distrazioni la guerra con Biondaura risaltano al paragone con l'incostanza di Risardo, il quale, messosi in viaggio per salvare Raggidora d'Egitto, viene distratto dall'incontro con Odoria e rinuncia all'avventura egiziana per seguire la nuova conoscenza all'oracolo di Delfi; viene quindi invitato a far da campione a Biondaura, ma arriva in Armenia solo in tempo per vedere la vittoria di Risamante su Cloridabello. Non sappiamo se nel seguito dell'opera Risardo avrebbe preso le parti di Biondaura, portando ad un prolungamento della guerra, oppure se la cosa si sarebbe

risolta in maniera diversa. In ogni caso, i tre personaggi maschili giovani e protagonisti di un loro specifico filone dell'*entrelacement* – Silano, Risardo e Floridoro – peccano tutti di caratteristiche, la titubanza, l'incostanza e la fragilità, solitamente attribuite alle donne, e di cui invece Risamante sembra priva. Così come dichiara a Nicobaldo, Risamante ha perfettamente incorporato lo stile di vita cavalleresco:

> Disse la donna: «Allor ch'io trovo il modo
> D'espormi a qualche impresa perigliosa,
> non mi ritiro indietro, anzi più godo
> quando si tien per impossibil cosa.
> Che di disciorre ogni intricato nodo
> Deve aver l'alma pronta e desiosa
> Ogni buon cavallier quando alla gente
> Giova, come fu questo del serpente». (V, 71)

Nella sua aderenza ai precetti cavallereschi Risamante non dimentica la pratica della cortesia, in cui si mostra con maggiore evidenza come, rivestendo l'armatura, ella non abbia abiurato i tratti migliori della femminilità. Dopo aver pestato ben bene Cloridabello, "la guerriera, c'ha 'l cor molle e umano", gli toglie l'elmo "con pietosa mano" (XIII, 63), e lo fa medicare.[33] Si sottolinea ripetutamente come Risamante sia portatrice di un doppio valore, il coraggio e la bellezza, espressione del doppio principio maschile e femminile coniugato in lei. Davanti alla regina di Frigia, nella cava, Risamante si toglie l'elmo "dimostrandosi in un cortese e bella" (III, 27); ad Atene, ella mostra "che come donna avea tanta bellezza / quanto valor come guerrier in sella" (II, 39), quando Celsidea e la regina la spogliano dell'armatura e la rivestono di abiti femminili ("e in una stanza l'arme li spogliaro, / e di femminile l'abito l'ornaro", II, 38). Se è abile con una spada in pugno, Risamante è altrettanto a suo agio nei panni della donna di palazzo. Come le Amazzoni di Christine de Pizan, Risamante non ripudia una performance tradizionale della femminilità, bensì vi accompagna l'esercizio delle armi e della cavalleria quale valore aggiunto. D'altro canto, la femminilità di Risamante sembra essenziale alla risoluzione delle avventure: ella sola, incidentalmente perché possiede l'anello magico, ma in realtà appunto in virtù del suo essere donna (regina e sposa), riuscirà a liberare

---

[33] La notazione sul "cor molle e umano" di Risamante, che ha appena tramortito l'avversario tanto da farlo delirare, non può non risultare ironica per il lettore contemporaneo. Ma in generale si fa fatica a credere alla tanto decantata bontà di Risamante durante lo spietato attacco alla sorella Biondaura. Tuttavia, per la Fonte la guerriera agisce mossa "di giusto sdegno" (II, 36) e per lei la correttezza dell'azione di Risamante è indubbia. L'ironico sorriso ariostesco rispetto alle azioni dell'eroina le è alieno, come nota anche la Finucci.

Lucimena dal Castello della Paura. In tal modo, tuttavia, ella svolgerà rispetto alla donna la funzione maschile del salvatore, mentre Nicobaldo, a cui è preclusa l'impresa del salvataggio della moglie, si paragona per la sua impotenza alla femmina di un animale, una cerva: "ed io men vado errando / come cerva da veltri assediata" (VI, 39). La donna/uomo Risamante si mostra in ogni caso più efficace degli uomini/donne del poema.

L'aspetto più interessante dell'operazione, comunque, risiede probabilmente nella circostanza per cui il talento guerresco di Risamante, piuttosto che essere frutto di una inclinazione personale, è incoraggiato e forgiato dall'iniziativa maschile. Il punto di svolta nella vita della donna è infatti costituito dal rapimento di cui è stata fatta oggetto, ancora in fasce, dal mago Celidante. Invece di essere additato come un perverso rapitore e manipolatore di bambini, come meriterebbe, o almeno delineato secondo la modalità altamente ambigua con cui Ariosto presenta Atlante e poi Spenser modellerà Merlino e Busirane, Celidante non è intaccato nel *Floridoro* da alcuna valutazione negativa, tutt'altro. Nel suo rapimento si vede il destino eccezionale che aspetta Risamante, quale elemento distintivo della nascita dell'eroe: il mago, sapendo che era destinata "ad opre alte e leggiadre" (II, 31), la sottrae alla famiglia d'origine per darle un'educazione superiore, "tal ch'ella poscia a tutti gli altri inante / andò nell'arme e n'ebbe eterno onore" (II, 32). Lungi dal rinfacciargli il trauma del rapimento, Risamante gli deve tutto:

> Quel che l'avea allevata da bambina
> Poi che la tolse al re suo genitore,
> quel da cui ricevé la disciplina
> di vestir arme e di mostrar valore. (VI, 83)

Il mago è vicino alla guerriera non solo nella funzione passata di dispensatore di un sapere, la tecnica delle armi, ma anche nel presente come aiutante materiale, fornitore di un ausilio concreto. Quando ella decide di portare a termine la sua *quest* attaccando Biondaura, Celidante porta la disfida di Risamante a tutti i re vicini, che le giurano subito alleanza e marciano insieme contro l'Armenia, cogliendola impreparata.

Insomma, dietro tutta la vicenda troviamo Celidante, che fa e disfa il destino di Risamante a suo piacimento: è il mago, con il suo rapimento, ad avere in definitiva provocato la frattura tra lei e Biondaura, lui a rivelare a Risamante la sua nascita e a spingerla a richiedere mezzo regno alla sorella ignara, lui a mettere insieme l'esercito con cui Risamante riconquista

l'Armenia, lui a preparare per la sua protetta (il suo burattino?) l'avventura del Castello della Paura. A fronte del padre adottivo sta il padre naturale di Risamante, l'innominato vecchio re di Armenia, il quale probabilmente non avrebbe educato la bambina alle armi, ma che comunque nomina l'altra sua figlia femmina erede del regno, ed è costretto a morire senza aver potuto riabbracciare la figlia rapita e creduta morta, dato che Celidante si degna di tirare fuori dal cappello Risamante soltanto quando il re è ormai sepolto. Tutte manipolazioni che la Fonte mette in gioco in maniera quasi inconsapevole e che sono presentate nel testo senza una riflessione del narratore a riguardo, ma che hanno una loro precisa ragione di essere. Se Risamante fosse stata restituita al padre prima della sua morte, questi avrebbe diviso l'Armenia tra le due figlie e non ci sarebbe stata nessuna lite a proposito, e quindi nessun racconto. Per la Fonte, ma in modo non ragionato, Celidante, tirannico regista delle avventure, rappresenta la lodevole figura di un uomo che incoraggia il talento femminile, e attraverso di questo genera l'esistenza di qualcosa da raccontare. L'azione di Celidante viene quindi ad illustrare la questione che interessa di più all'autrice, ovvero la promozione dell'educazione femminile, a cui dedica il proemio del IV canto, che riportiamo integralmente:

Le donne in ogni età fur da natura
Di gran giudizio e d'animo dotate,
né men atte a mostrar con studio e cura
senno e valor degli uomini son nate;
e perché se comune è la figura,
se non son le sostanze variate,
s'hanno simile un cibo e un parlar, denno
differente aver poi l'ardire e 'l senno?
    Sempre s'è visto e vede (pur c'alcuna
Donna v'abbia voluto il pensier porre)
Nella milizia riuscir più d'una,
e 'l pregio e 'l grido a molti uomini torre;
e così nelle lettere e in ciascuna
impresa che l'uom pratica e discorre
le donne sì buon frutto han fatto e fanno,
che gli uomini a invidiar punto non hanno.
    E benché di sì degno e sì famoso
Grado di lor non sia numero molto,
gli è perché ad atto eroico e virtuoso
non hanno il cor per più rispetti volto.

L'oro che sta nelle minere ascoso
Non manca d'esser or, benché sepolto,
e quando è tratto e se ne fa lavoro
è così ricco e bel come l'altro oro.
Se quando nasce una figliola il padre
La ponesse col figlio a un'opra eguale,
non saria nelle imprese alte e leggiadre
al frate inferior né disuguale,
o la ponesse in fra l'armate squadre
seco o a imparar qualche arte liberale,
ma perché in altri affar viene allevata
per l'educazion poco è stimata.
Se la milizia il mago a Risamante
Non proponea né disponeale il core,
non avria di sua man condotto tante
inclite imprese al fin col suo valore. (IV, 1-5)

La narrazione delle vicende di Risamante si intreccia qui con un'istanza autobiografica e un proposito didattico, poi affrontato più dettagliatamente nel *Merito delle donne*. La Fonte, rimasta orfana da bambina e allevata in monastero, ha potuto godere di riflesso dell'educazione data al fratello, il quale ripeteva a lei le lezioni che Moderata apprendeva più in fretta di lui, e poi ha giovato dell'incoraggiamento dello zio avvocato Nicolò Doglioni. Con Celidante, la Fonte vuole rendere omaggio al suo vecchio patrono: così come il mago prepara per Risamante la via dell'avventura, così Doglioni ha spinto Moderata sulla strada della scrittura. Alla base di quella che Zanette ha definito "l'epopea del femminismo"[34] c'è la constatazione, molto realistica, che le redini della società sono ancora saldamente tenute in mano dagli uomini, e che spetta a loro anche l'eventuale scelta di concedere, in alcuni casi eccezionali, uno spazio di azione più largo ad una donna. La Fonte riconduce così la responsabilità finale dell'azione del poema – nel bene e nel male – ad un uomo, scaricando qualsiasi ipotetico capo d'imputazione da Risamante. Inoltre, Celidante non manipola soltanto il destino della protagonista femminile, ma anche quello dell'eroe eponimo: proviene da lui il cavallo con cui Floridante vince il torneo e può avvicinarsi a Celsidea. Dentro l'opera di un'autrice donna ritroviamo lo scivolamento del ruolo autoriale su un personaggio maschile,

[34] Emilio Zanette, "Bianca Capello e la sua poetessa", *Nuova antologia*, 88, 1953, pp. 455-468, a p. 465, citato in Finucci, *Introduzione* ai *Tredici canti*, cit., p. xx.

dietro cui la scrittrice si maschera e da cui potrebbe, al bisogno, prendere le distanze: il mago, *avatar* letterario del poeta-artefice, ed in questo caso, con sovrapposizione del *gender*, di una poetessa. Se Christine aveva avuto bisogno della vedovanza per "diventare uomo" e iniziare a scrivere, Moderata necessita di diventare Celidante per dare le armi a Risamante e propiziarne le avventure. Da un simile processo di traslazione autoriale non può che risultare, alle origini del personaggio, una paternità adottiva e ibrida.

VII. 3. Ariostismo e tassianesimo in Francia

Dopo aver concluso questo breve excursus sulla scrittura femminile cavalleresca in Italia, quale complemento dell'attività precursoria di Christine de Pizan, ritorniamo sul terreno francese per ricostruire il panorama dell'influenza ariostesca e tassiana sull'epica d'oltralpe. Nel corso del Quattrocento, in Francia si erano continuate a leggere e a scrivere opere cavalleresche legate alla produzione medievale, in particolare riscritture in prosa delle *chansons de geste*, privilegiando i racconti incentrati sui protagonisti di cicli autonomi come Fierabras o Huon de Bordeaux. Ormai da tempo non più cantata e trasmessa a memoria, bensì letta nella sua forma scritta, l'avvento della stampa aveva favorito la diffusione di questo tipo di letteratura cavalleresca, accelerando il suo passaggio da genere di fruizione – e identificazione – comunitaria della nobiltà feudale e degli altri stati sociali che abitavano il castello, a genere di consumo popolare, conosciuto e magari letto di nascosto ma disprezzato pubblicamente dagli intellettuali. L'approdo in Francia dell'*Innamorato*, del *Furioso* e poi della *Liberata*, in versione originale e in traduzione, costituisce un fondamentale incentivo alla composizione di una rinnovata epica d'autore, riportando in auge il genere dopo i fasti risalenti a tre secoli prima. Una spinta propulsiva che, dopo aver dato i primi frutti a metà del Cinquecento, persiste, con mutazioni e fasi alterne, per più di centocinquanta anni. Klára Csűrös conteggia circa trecentocinquanta poemi epici, suddivisi tra storici, cronachistici, evenemenziali, laudativi, enciclopedici, didattici, descrittivi, escatologici, sacri, biblici, agiografici, romanzeschi e burleschi, composti tra *La Franciade* di Ronsard e *La Henriade* di Voltaire, a cui si debbono aggiungere circa centotrenta trattati di teoria letteraria sul genere epico. Tra il 1600 e il 1650 si sono pubblicati in Francia una media di quattordici nuovi poemi epici all'anno.[35]

---

[35] Vedi Klára Csűrös, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion 1999, pp. 18-19.

Nel 1549 Jacques Vincent tradusse l'*Orlando Innamorato*, ma la diffusione iniziale dell'*Orlando Furioso* in Francia era già iniziata intorno al 1540. L'edizione Giolito del 1542 era dedicata al Delfino, figlio di Francesco I, e lo stesso sovrano aveva ricevuto in omaggio una copia della prima edizione del 1516. La prima traduzione del *Furioso*, in prosa, fu pubblicata anonima a Lione nel 1544, corredata con le allegorie del Dolce,[36] e poi riedita quattro volte a Parigi (presso Galiot du Pré, 1545; Arnoul L'Angelier, 1552; Étienne Groulleau, 1555; C. Gautier, 1571). Essa reca una dedica di Jean Des Gouttes ad Ippolito II d'Este, cardinale di Ferrara e arcivescovo di Lione dal 1538, che l'aveva commissionata come complemento della traduzione del primo libro dell'*Amadís*, effettuata da Herberay des Essarts e pubblicata a Parigi nel 1540. Dietro l'anonimo autore i critici hanno ravvisato alternativamente Jean Martin, oppure Des Gouttes stesso.[37] Nel 1576 Gabriel Chappuys, storiografo del re, fu incaricato dall'editore parigino Barthélemy Honorat di aggiornare questa traduzione al fine di ottenerne una versione modernizzata nella grafia e aumentata con figure e argomenti, che fu ristampata sette volte fino al 1618.[38] A partire dall'edizione del 1582 vi vennero aggiunti i *Cinque Canti*.

Dopo la traduzione in prosa, si dovette aspettare un decennio per la versione in rima, composta da Jean Fornier in decasillabi e pubblicata a Parigi nel 1555.[39] Nello stesso anno fu ristampata in formato tascabile ad Anversa presso Gerard Spelman. Fornier dedica la sua traduzione a François de Guise, novello Ruggiero sposo di una seconda Bradamante, Anna

---

[36] *Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, & maintenant traduict en prose Francoyse: partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, chez Sulpice Sabon pour Jean Thelluson, 1544 (privilegio del 7 marzo 1543).

[37] Sull'attribuzione della traduzione vedi la bibliografia proposta da Jean Vignes, "Traductions et imitations françaises de l'*Orlando Furioso* (1544-1580). Étude comparative", in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, Cahiers VL Saulnier 20. Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne, Editions Rue d'Ulm 2003, pp. 75-98, a p. 77. Sul ruolo del cardinale Ippolito vedi Jean Balsamo, "L'Arioste et le Tasse. Dès poètes italiens, leur libraires et leur lecteurs français", in *Ivi*, pp. 11-26, a p. 17.

[38] *Roland Furieux, mis en françois de l'Italien de Messire Loys Arioste, noble Ferraroys. Depuis en ceste edition corrigé & augmenté de figures & de cinq chants nouvellement traduictz de l'italien du mesme auteur*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1576.

[39] *Le premier volume de Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferraroys et maintenant mys en rime Françoise par Jean Fornier de Montaulban en Quercy. Avec les Argumens au commencement de chacun chant comprenans sommairement tout ce qu'y est apres amplement deduict par l'auteur, et avec les Allegories des chants à la fin d'un chacun*, Paris, Michel de Vascosan, 1555 (privilegio 1553).

d'Este, a cui trent'anni dopo sarà dedicata la *Croisade*.[40] A questa seguì la traduzione dei primi XII canti per mano di Jean de Boyssières (1580).[41]

Le traduzioni dall'italiano non esauriscono l'offerta libraria del poema ariostesco sul mercato francese. Gli stampatori lionesi provvedono anche edizioni direttamente in italiano e in spagnolo per il pubblico che conosceva quelle lingue. Nel 1556 Sébastien Honorat offre al mercato italianizzante di Lione la scelta tra due formati, mettendo in vendita una versione in-ottavo e una in-quarto del *Furioso*. Gli fa concorrenza Guillaume Rouillé, che in un primo momento, nel 1550, pubblica la versione spagnola di Jeronimo de Urrea (edita in contemporanea da Giolito a Venezia), e poi, tra il 1556 e il 1580, stampa otto edizioni del *Furioso* in italiano dedicate a Mme de Termes, Marguerite de Saluces-Cardé. Alle prime tre edizioni del 1556, 1557 e 1559, fa seguire una ristampa nel 1561 con gli argomenti di Giovanni Ruscelli, versione quindi ripubblicata nel 1569 (ristampata nel 1570) e nel 1579 (ristampata nel 1580). Ma in Francia arrivano anche direttamente le edizioni italiane.[42] Ben presto si pubblicarono "cofanetti" con l'*Innamorato*, il *Furioso*, l'*Amadís* e seguiti.

La ricezione di Tasso in Francia fu ancora più notevole, immediata, mentre l'autore era ancora in vita. Per gli editori e i traduttori Tasso era un contemporaneo, non un autore da venerare.[43] Nel 1581 ci fu un'edizione in italiano a Lione presso Marsillij, contraffazione in tempo reale dell'edizione Ingegneri a Casalmaggiore. Abel L'Angelier pubblicò a Parigi nel 1595 una ristampa dell'edizione 1593 (Roma, Guglielmo Facciotti) della *Conquistata*, ristampa condannata dal parlamento di Parigi per presunta diffamazione di Enrico III ed Enrico IV.[44] La successiva edizione in italiano in Francia si ebbe solo nel 1644 ad opera dell'*Imprimerie royale*. Nel 1595, in contemporanea con l'edizione della *Conquistata*, furono pubblicate a Parigi due traduzioni della *Liberata*, una in prosa, opera di Blaise de Vigenère, l'altra in versi, di Jean du Vignau[45]. La traduzione di Vigenère fu seguita da una riedizione presso il medesimo editore, Abel L'Angelier, nel 1599, e da due presso Anthoine du Brueil,

---

[40] Vedi Denis Bjaï, "De l'Arioste au Tasse. Les muses italiennes de Jean de Boyssières", in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, cit., pp. 171-185, a p. 178.
[41] *L'Arioste francoes de Jean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Auec les Argumans, & Allegories, sur châcun Chant. Premier volume*, Lyon, Thibaud Ancelin 1580 (privilegio 1578).
[42] Vedi Jean Balsamo, "L'Arioste et le Tasse...", cit.
[43] Vedi Françoise Graziani, "Sur le chemin du Tasse. La fidélité du traducteur selon Vigenère, Bandoin et Vion Dalibray", in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, cit., pp. 203-216, pp. 206-207.
[44] Vedi Bruno Méniel, "Le project épique de Nicolas de Montreux entre l'Arioste et le Tasse", in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, cit., pp. 187-202, a p. 193, n. 18.
[45] *La Hierusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise par B.D.V.B.*, Paris, Abel L'Angelier, 1595; J. Du Vignau, sieur de Warmont, *La Deslivrance de Hierusalem, mise en vers françois*, Paris, chez Mathieu Guillemot et Nicolas Gilles, 1595.

nel 1610 e nel 1617, oltre ad essere oggetto di un'edizione pirata avignonese nel 1598. Dedicata a Louise de Lorraine-Guise, "véritable «instance féminin» des lettres françaises" si diffuse rapidamente non solo in Francia ma anche in Inghilterra.[46] Le traduzioni francesi della *Liberata* comprendono anche una versione rimasta manoscritta, *La Delivrance de Hierusalem* di Nicolas Alexandre de Bonnières, anteriore al 14 maggio 1610, prima della nuova traduzione di Jean Baudoin, il cui successo soppiantò quella di Vigenère (pubblicata nel 1626, fu ristampata nel 1632, 1635, 1643, 1645 e 1648).

La *Liberata* risultava conosciuta da Montaigne e altri letterati prima del 1584. Montaigne fu un attivo promotore del culto di Tasso in Francia e già nel 1582 cita due estratti della *Gerusalemme*.[47] Passò il testo dell'*Aminta*, rappresentata per la prima volta in Francia nel 1581 a Bagnères-de-Bigorre, a Pierre de Brach che la tradusse e la pubblicò presso Millanges nel 1584.

Le traduzioni di Ariosto e Tasso rientrano all'interno di un vasto movimento di rinnovamento e scambio culturale, nel quale si possono individuare diversi percorsi di lettura. Nel corso del Rinascimento si assiste, com'è noto, ad un generale processo di penetrazione della cultura italiana in Francia, e che vede tradotti, imitati e discussi un corposo numero di autori, tra cui Boccaccio, Poliziano, Castiglione, Sacchetti ed altri. A livello di genere letterario, la richiesta di poemi epici e cavallereschi non si limita ai testi italiani, ma si estende, da un lato, alla contemporanea produzione spagnola, in particolare al ciclo di *Amadís*, che riceve in Francia nuove continuazioni, e dall'altro continua a guardare agli irrinunciabili classici dell'antichità. Non sono soltanto le opere italiane o spagnole ad essere tradotte, ma anche i poemi latini e greci ricevono una nuova veste in lingua moderna. L'*Iliade* è parzialmente tradotta da Hugues Salel (*Les dix premiers livres de l'Iliade*, 1545, portati a undici nell'edizione postuma del 1554), l'*Eneide* è resa in prosa da Hélisenne de Crenne (1541), e in versi da Octavien de Saint-Gelas (1509-11), Louis Des Masures (1547-1560) e Michel de Marolles (1655). L'impegno umanista di riportare al centro i classici da una prospettiva filologica, riscoprendo la loro realtà linguistica e formale originale dopo quelle che erano avvertite come le deformazioni medievali, viene così a coesistere con un'istanza di maggiore circolazione delle opere, perché possano essere usufruite da un pubblico più largo che non può o non vuole leggere il latino e il greco. Le traduzioni cinquecentesche hanno comunque incorporato

---

[46] Balsamo, "L'Arioste et le Tasse...", cit., p. 22.
[47] *Ivi*, p. 19.

l'insegnamento umanista, presentandosi come versioni fedeli all'originale, in una presa di distanza dalle volgarizzazioni medievali, anche quando continuano a effettuare, in misura variabile, tagli e modificazioni.

In effetti, uno degli aspetti più facilmente verificabili di quest'attività di traduzione è la parzialità con cui i testi di partenza vengono ricevuti e adattati dalla cultura d'arrivo. Coloro che leggono il testo e lo riscrivono – quindi sia i traduttori, sia gli imitatori – lo sottopongono ad un procedimento di selezione e soggettivizzazione per mezzo del quale esso viene proposto ad una nuova comunità di lettori. Tale processo selettivo, nel caso del *Furioso* e della *Liberata*, prende forma di una peculiare attenzione dedicata agli episodi sentimentali, alle avventure romanzesche, all'intervento del meraviglioso, risolvendosi in pratica in una focalizzazione sul particolare piuttosto che sul complesso dell'opera. L'immensa fortuna di Tasso e Ariosto in Francia è congiunta con la loro frammentazione in una serie di scene e di versi, un immenso serbatoio di temi, formule, motivi a cui attingere per la composizione non solo di poemi eroici, ma anche di liriche, drammi, ed altre tipologie di testi letterari. Lo sforzo compiuto da Ariosto per unire i filoni dell'intreccio tramite l'*entrelacement* viene eluso dagli imitatori che vi si rivolgono solo per carpire delle zone circoscritte e indipendenti. Come scrive Jean Balsamo, "la lecture française de l'épopée italienne était une lecture romanesque qui amplifiait épisodes guerriers et épisodes galants, qui célébrait le lien entre l'héroïsme et l'amour dans une double casuistique de l'honneur et du désir"[48]. All'interno di questo smembramento della materia dei poemi, lo spazio occupato dalla ripresa dei personaggi femminili è considerevole. Bradamante, Angelica, Isabella, Olimpia, Ginevra dal *Furioso*, Clorinda, Armida, Erminia e Sofronia dalla *Gerusalemme* diventano protagoniste di traduzioni limitate ai canti o ai brani in cui sono presenti e di riscritture, in particolar modo liriche o teatrali, incentrate sulle loro vicende. Étienne de La Boétie traduce il pianto di Bradamante, dal c. XXXII dell'*OF*, dietro richiesta di sua moglie Marguerite de Carle.[49] Guillaume Belliard pubblica anche lui una "Jalousie de Bradamante" ispirata al lamento del c. XXXII, e seguita dal "Combat de Bradamante", il duello tra Bradamante e Marfisa del c. XXXVI (*Le premier livre des Poèmes*, f. 112-122). Il traduttore dell'*Aminta*, Pierre de Brach nel 1596 pubblica a Parigi, presso L'Angelier, una traduzione di quattro canti della *Liberata*,[50]

---

[48] Jean Balsamo, *Les rencontres des Muses*, cit., p. 298.
[49] «Chant XXXII des plaintes de Bradamant», traduzione rimasta inedita alla morte dell'autore e fatta pubblicare da Montaigne all'inizio dei *Vers François de feu Estienne de La Boétie*, Paris, F. Morel 1571, f. 8-11.
[50] *Quatre chants de la Hierusalem de Torquato Tasso*, Paris, Abel L'Angelier, 1596.

il XVI, IV, XII (con testo italiano a fronte) e II, divisa in due parti "idéalement offertes aux deux «déesses» Armide et Clorinde"[51].

Con l'isolamento dal contesto generale, e il passaggio, strettamente connesso a questo, ad un altro genere letterario, il senso delle storie di donne guerriere viene a trasformarsi in maniera anche radicale. Le prime a saltare sono le descrizioni di effettive partecipazioni della guerriera ad attività belliche che non siano i duelli singolari contro il loro innamorato o, come nel caso del duello tra Bradamante e Marfisa, occasioni di rappresentazione allegorica di un sentimento universale, in questo caso la gelosia.[52] Si va invece a sottolineare il loro coinvolgimento nella sfera amorosa, anche appunto attraverso la riproposizione del motivo del duello con l'amato, punto di incontro di istanze erotiche e belliche di persistente densità poetica. Come eroine innamorate o oggetto d'amore, le guerriere permettono di mettere in scena l'opposizione tra amore e dovere, onore e impulso, virtù e tentazione, tematiche che resteranno centrali nella riflessione etica del teatro classicista, oltre che del romanzo eroico-galante. La loro figura si viene a sovrapporre e a confondere con quella della *femme forte* che popola non solo la produzione letteraria, ma anche la trattatistica del tempo. La definizione, nelle sue diverse sfumature di significato, si applica, in termini laudativi, a donne caratterizzate, ancora più che dalla forza fisica, da una forza morale che consente loro di affrontare le più difficili prove e scelte conservando la loro integrità spirituale e offrendosi come un modello di comportamento sia per le donne che per gli uomini.

Tuttavia, se da un lato il processo di distacco delle donne guerriere dal contesto epico può condurre verso l'amplificazione del loro ruolo femminile rispetto al loro lato militare, dall'altro si può giungere alla scissione completa tra il personaggio e le funzioni che espleta, a livello verbale o fattuale, con il recupero e la riproposizione soltanto di quest'ultime, staccate dal personaggio che le aveva svolte. In altre parole, discorsi pronunciati o azioni compiute nel *Furioso* o nella *Liberata* da una donna guerriera possono essere attribuite, in un'opera derivativa, ad un personaggio maschile oppure addirittura fatte proprie dall'io narrante di un testo lirico. Per esempio, nel sonetto *Celle qui tient par sa fiere beauté* di Joachim Du Bellay (*L'Olive*, XXXVII), il soggetto poetico maschile si esprime riutilizzando stilemi mutuati dal lamento di Bradamante (*OF* XXXII, 19 e 21), allo stesso modo in cui Philippe Desportes

---

[51] Dalle Conclusioni di Rosanna Gorris a *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, cit., p. 270.
[52] Identificata con la sua gelosia, "L'héroïne de l'Arioste n'était plus un personnage, elle devenait l'explicite allégorie d'un sentiment que les poètes développaient à l'envi dans le code galant". Jean Balsamo, *Les rencontres des Muses*, cit., p. 259.

mette in bocca le ottave 18-23 del medesimo canto ad un giovinetto Bradamant che si lamenta della crudeltà di una dama.[53] Invertendo la formula ariostesca di un enunciatore femminile e di un destinatario maschile, Du Bellay e Desportes riscrivono la ripartizione di *gender* del brano in un senso più normativo e tradizionale, con l'intento di abbassare il grado di ambiguità immesso volontariamente da Ariosto nel suo testo ma di fatto aumentandolo, per cui quello che nel *Furioso* era un enunciato petrarchesco pronunciato da una donna diventa ora un enunciato petrarchesco pronunciato da un uomo, come da norma, ma mediato attraverso una donna.[54] Dalla mascolinizzazione di Bradamante, avvenuta per mezzo della sua equiparazione con il poeta e del suo ruolo di membro attivo nella ricerca di un oggetto del desiderio, Ruggiero, si passa dunque alla femminilizzazione di un narratore che prende in prestito le sue parole non più direttamente dal soggetto maschile di Petrarca, bensì da un soggetto femminile. Il tentativo di rimozione dell'identità di Bradamante si conclude così con il suo persistente riaffiorare nel sostrato del testo.

Ancora più della poesia lirica, sono il teatro ed il romanzo ad essere allettati dalla possibilità di riutilizzare i personaggi e le trame dei poemi epici nei propri ambiti specifici, un punto di essenziale importanza su cui ritorneremo ancora nei prossimi capitoli. Mentre il genere epico va lentamente ad esaurirsi, pur conservando, per tutto il Seicento, un incancellabile rilievo letterario, soprattutto all'interno delle discussioni sulla teoria dei generi, e una resistente vitalità compositiva, il nuovo ruolo di catalizzatore dell'immaginario collettivo viene svolto dal teatro e dal romanzo, all'interno dei quali l'epica non scompare ma si fonde. I collegamenti tra epica, teatro e romanzo sono testimoniati, oltre che da elementi interni, dalla creazione di sottogeneri misti in cui si sperimentano le interrelazioni reciproche. Dal contatto tra teatro ed epica si forma il sottogenere del teatro cavalleresco, praticato specialmente in Spagna, che si preoccupa di adattare alle scene teatrali gli argomenti dei poemi epici e cavallereschi. Il romanzo sentimentale continua a dilettarsi tanto della combinazione tra armi e amori da poter essere definito anche, con poche differenze, romanzo eroico-galante. I personaggi delle donne guerriere fluiscono tra i generi, considerate ormai come sono un elemento letterario irrinunciabile, anzi il simbolo stesso del connubio tra amore e guerra. I romanzi di ambientazione classica e quelli ispirati alla narrativa spagnola sfruttano

---

[53] Philippe Desportes, *Imitations de quelques chans de l'Arioste par divers poètes François*, f. 12-23, poi in *Premières Oeuvres*, ed. 1607, pp. 483-485. Vedi Balsamo, *Les rencontres des Muses*, cit., p. 259.
[54] Su Du Bellay vedi più approfonditamente Klaus W. Hempfer, "Traditions discursives et réception partielle. Le *Roland Furieux* de l'Arioste dans l'*Olive* de Du Bellay", in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, cit., pp. 52-74, in particolare pp. 63-67.

ampiamente la possibilità di introdurre amazzoni in bilico tra la ragion di stato e la passione, tra l'estremo ancoraggio all'indipendenza e l'accettazione di un corteggiamento che, per soddisfare il *désir*, non può rinunciare al *décorum*. Quello che prende forma dalle relazioni degli eroi galanti con le guerriere è un *amour héroïque* tra individui al di sopra del comune, che soffrono e amano in maniera straordinaria. Avremo dunque una *guerrière* Marthésie nella *Flavia* (1606) di Vital d'Audiguier de la Ménon, le due gemelle Doralinde e Claridanie nel *Roman des dames* (1630) del Sieur Du Verdier, Télesmane nel *Polexandre* (1637-1638) di Marin le Roy de Gomberville, Ménalippe nella *Cléopatre* (1647-1658) e Talestris nella *Cassandre* (1642-1645) di Gautier de La Calprenède, Araminte e Thomyris nell'*Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) e Tullie nella *Clélie, histoire romane* (1654-1660) di Madeleine De Scudéry.[55] Ma episodi di militanza femminile si ritrovano anche nei romanzi pastorali, dalla Séphora dell'*Histoire de Cléophas et Séphora* (1601) di Roussel, alla Mélandre dell'*Astrée* di Honoré d'Urfé, che difende l'amato Lydias in un duello giudiziario.[56]

A partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, fino al Settecento e oltre, si susseguono le riproposizione teatrali dei personaggi di Bradamante, Marfisa e Clorinda in opere ispirate, in diversa misura, al *Furioso* e alla *Liberata*. Gli spunti più frequentemente rielaborati dal poema ariostesco sono gli amori di Bradamante e Ruggiero, soprattutto la gara di cortesia tra Ruggiero e Leone e il duello che decide il matrimonio tra i due progenitori degli Estensi, la vendetta perseguita da Bradamante dopo la morte dello sposo, la permanenza di Marfisa e Bradamante presso l'isola delle donne omicide, e gli innamoramenti di Marfisa.[57] Il triangolo

---

[55] Vedi Marlies Mueller, "The Taming of the Amazon: The Changing Image of the Woman Warrior in *Ancien Régime* Fiction", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 22.42, 1995, pp. 199-232, e Julia V. Douthwaite, *Exotic Women: Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancien Régime Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1992. Su Gomberville vedi Séro Kévorkian, *Le thème de l'amour dans l'oeuvre romanesque de Gomberville*, Paris, Klincksieck 1972 e Edward Baron Turk, *Baroque Fiction-Making: A Study of Gomberville's Polexandre*, Chapel Hill, University of North Carolina Press 1978. Su Vital d'Audiguier, vedi Frederick Wright Vogler, *Vital d'Audiguier and the Early Seventeenth-Century French Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina Press 1964. Su Mme de Scudéry vedi Joan DeJean, *Tender Geopraphies: Women and the origins of the novel in France*, New York and Oxford, Columbia University Press 1991, e Anne E. Duggan, "*Clélie, Histoire Romane*, or Writing the Nation", in *Le savoir au XVIIe siècle*, Actes du 34e Congrès Annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, a cura di John D. Lyons e Cara Welch, Tübingen, Gunter Narr Verlag 2003, pp. 71-79.

[56] Su Séphora vedi Rosanna Gorris, "Dalla *Hierusalem Rendue Françoise* di Blaise de Vigenère alla costellazione di *suites* e imitatori", in *Torquato Tasso e l'università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Firenze, Olschki 1997, pp. 469-487; su Mélandre vedi Catherine Dumas, "Formes et figures de l'héroïsme dans l'*Astrée*", in *Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des lumières*, a cura di Philippe de Lajarte, Caen, Presses Universitaires de Caen 2005 (*Elseneur*, 20), pp. 205-230.

[57] Sigbrand Keyser, in *Contribution à l'ètude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, Paris, Nizet e Bastard 1933, ricorda che la presenza di Bradamante e Marfisa sulle scene francesi persiste, in forme sempre più alterate, fino all'Ottocento, attraversando, oltre alla tragicommedia, la pantomima, il balletto, il melodramma, l'opéra-comique.

tra Bradamante, Ruggiero e Leone, tanto attaccato dai critici in quanto svilimento borghese del poema, e condannato dallo stesso Tasso per le scelte di Ruggiero, contrarie al suo onore di guerriero e di novello cristiano, è particolarmente gradito agli autori teatrali per l'occasione che offre di mettere in scena un conflitto politico instaurato su un dramma amoroso. I personaggi si ritrovano al bivio tra scelte le cui motivazioni pro o contro vengono indagate per mezzo di lunghi monologhi, in cui si può dispiegare l'abilità retorica del poeta e la tecnica recitativa dell'attore, nel caso in cui fossero state messe effettivamente in scena. Bradamante è divisa tra l'obbedienza ai genitori, l'amore per Ruggiero e la difesa del proprio onore; Ruggiero tra il debito di riconoscenza per Leone e la promessa di fedeltà alla sua dama. Le decisioni dei giovani sono ostacolate o favorite dall'intervento della generazione più anziana, ripartita tra i genitori di Bradamante, che per ragioni di prestigio economico e sociale vorrebbero imporre alla loro figliola un matrimonio con il figlio di un imperatore, e il saggio Carlo Magno, giudice relativamente neutrale degli avvenimenti. Gli ultimi tre canti del *Furioso* comprendono in pratica tutti quegli elementi – conflitto generazionale, corto circuito tra politica e sentimenti, amore, dovere e onore – che costituiscono la materia della scrittura teatrale tradocinquecentesca e secentesca in misura ancora maggiore di quanto non facciano con l'epica. L'adattamento di *OF* XLIV-XLVI al palcoscenico giunge così come compimento naturale delle premesse contenute nel testo, e non a caso uno di essi rappresenta il primo esempio di opera teatrale francese ispirata all'Ariosto. Nel 1582 Robert Garnier elegge gli ultimi canti del *Furioso* ad argomento della sua tragicommedia *Bradamante*, in cui si approfondiscono appunto i nodi tra le decisioni individuali e la legge imposta da un'autorità esterna. L'attività guerriera di Bradamante, deprivata di qualsivoglia accezione negativa, fa capolino nel dramma come un elemento ormai totalmente integrato e anzi utile all'ordinamento maschile della società. Che Bradamante combatta, o ancora meglio che abbia sovente combattuto in un passato prossimo, è un aspetto che suscita l'ammirazione degli altri e che aumenta il suo valore come sposa. Il pretendente Leone, infatti, se ne rallegra:

> Moy plus heureux encor, d'avoir une beauté
> Dont mon coeur si long temps idolâtre a esté,
> Et qui, vraye Amazone, est aussi belliqueuse
> (Rare faveur du ciel) que belle et gracieuse.
> Puis elle est d'un estoc d'hommes vaillants et forts,
> Les premiers de la terre en Martiaus efforts,
> De Renauts, de Rolands, les foudres de la guerre,

D'Ogers et d'Oliviers, plus craints que le tonnerre. (IV, v)[58]

Sposare Bradamante equivale a sposare l'abilità militare della famiglia di Chiaramonte, che ella ha ereditato geneticamente in quanto sorella di Rinaldo e cugina di Orlando. La capacità agonistica della donna, invece di servire alla sua ribellione, è un mezzo che serve soltanto a comprovare il valore dell'uomo meritevole di averla in moglie. L'attenzione che ruota attorno al duello imposto dalla guerriera a chi vuole ottenere la sua mano va ad illuminare il cavaliere capace di batterla, obbedendo quindi ad una logica che intende far prevalere le ragioni dell'eroe positivo (Ruggiero) rispetto a quelle degli altri personaggi maschili. La descrizione del duello è pervasa dalle immagini della potenza fallica di Ruggiero che si staglia contro le insufficienti forze di Bradamante: il guerriero (travestito da Leone) è "comme une forte tour" non scalfibile che "dure contre l'effort / de l'orage qui bruit et tempeste si fort" (IV, i), rappresentata dai vani colpi della donna. Di fronte alla guerriera, l'avversario si innalza come una città "cinte de grands fossez et d'espaisse muraille" che non cederà mai davanti al suo assedio. La granitica resistenza di Ruggiero fa sembrare gli sforzi di Bradamante, che si affanna attorno a lui a colpirlo con ogni mezzo, come quelli di una bambina troppo agitata, che viene placata poi dalla grande stanchezza subentrata alla frenesia. Ruggiero infatti, senza minimamente ferirla, si preoccupa di portare al più presto Bradamante ad un elevato stato di stanchezza fisica perché si calmi prima.[59] Non è tuttavia svilendo la guerriera che si ottiene la soprelevazione dell'eroe, piuttosto il contrario; la maggiore forza di Ruggiero risalta tanto solo perché contro di lui c'è un'avversaria davvero capace e normalmente senza paragoni, come ricorda la damigella di Bradamante, Ippalca, quando discute con la padrona della pretesa di Leone ("Br.: «Il se pense assez fort pour vaincre une pucelle.» / Hippalque: «Pucelle qui a peu d'hommes pareils à elle»", III, iv). Durante il duello, Bradamante è inefficace non perché debole – tutt'altro: "Ses coups durs et pesans passent l'humain pouvoir"

---

[58] Si cita da Robert Garnier, *Bradamante*, a cura di Marcel Hervier, Paris, Garnier 1949.

[59] Secondo Elizabeth Chesney Zegura, "La crise de Bradamante chez Garnier et l'Arioste: un dialogue entre la loi et le moi", in *Sans autre guide: mélange de littérature française de la Renaissance offerts à Marcel Tetel*, Paris, Klinksieck 1999, pp. 225-38, la torre e le mura a cui Ruggiero è paragonato sono "symboles de la ville et de la société patriarcale qui menacent la liberté de Bradamante" (p. 234), anticipazione della sua futura reclusione nella fortezza matrimoniale. Alla città-matrimonio oppressivo è opposta la visione di una natura pastorale in cui Bradamante potrebbe essere felice: sia la donna che suo fratello Rinaldo infatti ritengono preferibile diventare una pastorella piuttosto che sottostare all'odiata unione con Leone (contro cui Bradamante pensa di stare combattendo); ma è solo un'ipotesi irreale. È comunque più comune che il paragone con la città che resiste all'assedio sia applicato alla descrizione di una donna da conquistare piuttosto che a un uomo. Nella *Jerusalén Conquistada* di Lope de Vega, Ismenia vede l'amato Alfonso come una fortezza da assediare, apportando un più insistito ribaltamento generico rispetto alla *Bradamante* sottolineato dal fatto che in Lope Ismenia parla in prima persona, mentre in Garnier l'accostamento tra Ruggiero e la città è opera di un narratore maschile.

(IV, i) – ma perché Ruggiero è dotato di una forza impareggiabile, ancora più grande della sua. L'utilizzo del *Brunhild-motif* al fine di far risaltare la valentia dell'eroe è talmente scoperta da essere esplicitamente dichiarata: nel suo dialogo iniziale con Carlo Magno, Namo (Nymes), nota che "Donc comme il falloit vaincre à la course Atalante, / il faut qu'on puisse vaincre au combat Bradamante" (I, ii), riconoscendo così, in modo metaletterario, la persistenza di un medesimo tema che soggiace alle avventure delle due eroine.

Benché essenziale al riconoscimento dello status eroico di Ruggiero, il duello è prudentemente tenuto fuori dalla mimesi dell'opera e affidato invece alla *rhèsis* di un personaggio maschile, un gentiluomo chiamato La Montagne, introdotto soltanto in questa scena con questa specifica funzione. Attraverso l'evocazione soltanto narrata del duello si evita di far entrare davvero sulla scena una donna armata (nel monologo precedente Bradamante potrebbe o non potrebbe indossare l'armatura) e di far vedere un uomo che combatte contro di lei. Il decoro dei due personaggi, quello maschile e quello femminile, resta intatto.[60]

Piuttosto che tendere al danneggiamento dell'eroe, la guerriera svolge nei suoi confronti un fondamentale ruolo di supporto. Bradamante stessa ha predisposto il duello come prova matrimoniale perché venisse vinto soltanto da Ruggiero. La protagonista femminile si fa quindi strumento della valorizzazione di Ruggiero, da un lato, e dall'abbassamento di Leone, dall'altro. I due personaggi maschili sono posti in un sistema oppositivo che non riguarda solamente il sentimento, ricambiato o meno, che li lega alla donna, ma che incorpora fattori geografici ed etnici. Di fronte a Ruggiero, campione di un Occidente maschilizzato che ha nell'onore e nella lealtà il suo punto forte, Leone diventa il rappresentante di un Oriente effeminato e vile che cerca di vincere con l'inganno. Nelle parole di Bradamante, Leone è "ce debile Gregeois, ce jeune effeminé" (III, iv), proveniente da un Oriente che, oltre ad essere "le païs d'amour, de douceur, de délices, / de plaisir, d'abondance", come sostiene la madre Beatrice per convincerla alle nozze, è anche la sede "de beaucoup de vices" (II, iii). Sapendosi incapace di vincere con le proprie forze, il principe di Grecia ricerca l'aiuto di qualcuno che combatta al suo posto, così come una donna normale – non Bradamante – avrebbe bisogno dell'aiuto di un uomo per vedersi difesa e protetta: il femmineo Leone può portare avanti la sua battaglia soltanto dietro la mano armata di Ruggiero, suo alter ego maschile. Mentre i greci, rappresentati da "ce mignon", cercano di sedurre le donne con la dolcezza del loro

[60] Nella tragicommedia *Bradamante* (1637), La Calprenède metterà in scena il duello.

sguardo, i francesi ottengono l'approvazione femminile soltanto grazie alla manifestazione di valore guerriero, dichiara Bradamante in un monologo patriottico (III, vi): ovvero, soltanto i francesi, riconosciuti sulla base dei risultati guerreschi, sono veri uomini, mentre i greci, che cercano di sedurre con il loro aspetto, dietro cui non si cela una sostanza concreta, non lo sono. In effetti, tutto il dramma si può leggere come un'esaltazione patriottica francese nei confronti non solo dei nemici musulmani, ma anche dei cristiani ortodossi dell'est europeo. Quando la delegazione bulgara arriva alla corte parigina per annunciare a Ruggiero la sua elezione a monarca, gli ambasciatori restano incantati dalla magnificenza del palazzo e dei suoi abitanti di cui non hanno mai visto l'eguale:

> Vray Dieu que ce n'est rien de nostre Bulgarie!
> Ce n'est, ma foy, ce n'est que pure barbarie
> Auprès de ce païs: la douceur et l'amour,
> La richesse et l'honneur font à Paris sejour. (V, ii)

Il resto del mondo non è che "pure barbarie" rispetto alla Francia; ciononostante, stabilita questa gerarchia, soltanto con l'aiuto di un altro paese sarà possibile muovere l'attacco definitivo al mondo musulmano. Uno spirito post-lepantino, perseguendo la visione di un'unione sopranazionale cristiana contro i nemici saraceni, spira da quest'opera. All'inizio della tragicommedia, Carlo Magno, appena vittorioso sui mori spagnoli, brama di attaccare l'Egitto, l'Arabia e la Cirenea prima che queste terre attacchino lui (I, ii). Da questo punto di vista, il matrimonio tra Bradamante e Leone apporterebbe dei formidabili alleati al Sacro Romano Impero nella comune lotta contro i musulmani. Infatti, benché in un primo momento sostenitore del legame tra Bradamante e Ruggiero, visto il risultato del duello Carlo Magno si mostra ben disposto verso le nozze tra la rampolla dei Chiaramontesi e il principe ereditario di Grecia, che gli darebbero la possibilità di realizzare i suoi piani di una guerra santa[61]:

> La puissance Chrestienne accroistra de moitié
> Par ce noeu conjugal qui joint nostre amitié,
> Quand l'un et l'autre Empire, unissant ses armées,
> Guerroyra les Payens aux terres Idumees,
> Ou en la chaude Egypte, en l'Afrique, et aux bords
> De l'Espagne indomtee, où j'ay fait tant d'efforts. (IV, v)

---

[61] Elizabeth Zegura crede che il favore accordato da Carlo Magno a Leone a metà opera sia la conseguenza del risentimento del re verso Ruggiero, che non si era presentato al duello matrimoniale stabilito dal re apposta per facilitare le nozze tra i due innamorati.

L'acquisto della corona bulgara da parte di Ruggiero risponde quindi non soltanto alle ambiziose aspettative dei genitori di Bradamante, che vogliono la loro figlia regina (e Beatrice sogna già di avere per nipotino un "petit César"), ma anche ai propositi bellico-religiosi di Carlo Magno, consentendogli sempre di avere un alleato orientale con cui stringere il nemico islamico in una morsa d'acciaio. Ma l'alleanza Francia-Bulgaria non sarebbe abbastanza contro un nemico così infido e potente. Una volta tratto in ballo l'impero romano d'Oriente, sarebbe sciocco rimandarlo indietro senza averne ricavato un beneficio e soprattutto dopo averlo indisposto negando un matrimonio dinastico, come si rende conto Amone quando teme che Leone possa levare le armi contro di loro. Per questo è necessario reintegrare Leone sia sul piano personale, in quanto cavaliere, che su quello dinastico, con lo scopo di ottenere una triplice alleanza Francia-Bulgaria-Grecia. Dopo le detrazioni di Bradamante, la quale aveva ripetutamente sostenuto che le eventuali virtù guerresche del suo pretendente erano sconosciute al mondo, si procede a dimostrare che anche Leone è un valoroso guerriero. Dalla sua stessa bocca apprendiamo come Leone, durante la guerra tra Bulgaria e Grecia, avesse ucciso di sua mano il re bulgaro Vatran, gettando nello sconforto e nella confusione l'esercito avversario. Amone, echeggiato da Ruggiero e da Bradamante, propone quindi a Carlo Magno di dare sua figlia Léonor in sposa a Leone, consolidando così, in modo ancora più stretto, l'utopica unione tra il Sacro Romano Impero e l'impero bizantino. Riconciliato con Ruggiero, fatta la pace con i bulgari, ottenuta in moglie la principessa francese, Leone può ben concludere l'opera inneggiando alle sue fortune, mentre Carlo Magno si sfrega le mani al pensiero della crociata internazionale contro i pagani.

Il gioco delle opposizioni nel dramma è assai complesso, escludendo, sia pure nell'ortodossia della sua conclusione, una visione rigidamente monodirezionale. L'oriente condannato in Leone viene recuperato attraverso l'intervento della Bulgaria, posta sotto la giurisdizione di Ruggiero e quindi sostanzialmente inglobata al dominio francese. La prospettiva ferrarese immessa da Ariosto nelle nozze tra l'eroe e Bradamante, prodromo alla fondazione della dinastia degli Estensi, viene cancellata da Garnier, che al momento di far annunciare, per bocca di Carlo Magno, la futura gloria dei discendenti della coppia, nasconde il loro nome dietro gli appellativi di "Demidieux" e "indomtables Alcides", sopprimendo il legame con l'Italia. Bradamante e Ruggiero sono diventati completamente francesi, così come francese è il tipo di lettura a cui Garnier sottopone il *Furioso*. Oltre all'atteggiamento antimusulmano, ovvero malcelato insieme ad esso, la tragicommedia drammatizza il clima delle guerre di

religione in Francia e il contrasto politico-religioso tra protestanti e cattolici. Per il cattolico Garnier, l'unione finale tra Europa occidentale e orientale è un appello alla riunione dei cristiani sotto un'unica fede, la sola che può definitivamente sconfiggere la minaccia musulmana. Contro il raggiungimento di questo risultato cospirano non solo la divisione tra le diverse chiese cristiane, ma anche i contrasti interni al cattolicesimo e la frattura intercorsa tra il re e la nobiltà durante l'attività della lega santa. Nell'atteggiamento autonomista di Amone, che per due volte auspica una revocazione da parte di Carlo Magno dell'editto con cui si concede a Bradamante il diritto di sposarsi tramite il duello matrimoniale e minaccia di impugnare le armi contro chi gli impedirà di dare alla figlia il marito da lui gradito, si intravede la pericolosa sedizione della nobiltà nei confronti del legittimo sovrano e lo spettro della violenza di un conflitto civile. Bradamante si ritrova divisa tra l'obbedienza dovuta ai genitori e quella dovuta al re: mentre è ammesso che al padre si possa eventualmente trasgredire, nel caso in cui questo agisca in modo da nuocere ai figli, come sostenuto da Rinaldo ("Aymon: «Un enfant doit tousjours obeir à son père» / Renaud: «S'il va de son dommage il ne le doit pas faire»", II, ii), la giurisdizione del re non è contestabile e i suoi editti sono irrevocabili. Eppure, una proposta risolutiva dell'intreccio tra le diverse istanze regali e sociali non è imposta dall'alto, bensì apportata da gruppi sociali esterni e inferiori. Da un lato, sono gli ambasciatori bulgari, attori esterni provenienti da un paese più povero e per questo tanto stupefatti dalla *grandeur* francese, a portare la notizia dell'elezione regale di Ruggiero, e a permettergli materialmente di avere una terra e, al contempo, una donna, le due cose, come abbiamo più volte sottolineato, essendo convergenti; dall'altro, è la damigella Ippalca, donna e plebea, che suggerisce a Marfisa di rivolgersi ancora a Carlo Magno in nome di Ruggiero, ottenendo così una dilazione alle nozze tra Bradamante e Leone, e che inoltre risolleva il morale della sua padrona corrucciata e le annunzia il ritorno di Ruggiero. Le diverse classi sociali, le diverse chiese, i vari paesi si integrano quindi in una conclusione che prospetta la collaborazione reciproca come necessaria premessa per il raggiungimento della pace.

Dal punto di vista della performatività generica, la ricomposizione finale prevede non soltanto la virilizzazione di Leone e l'abbracciamento, da parte di Bradamante, del ruolo di moglie (cosa a cui peraltro mirava fin dall'inizio), ma, soprattutto, il recupero, ad opera di Ruggiero, di un ruolo maschile che a metà del dramma era stato messo in forse. Parallelo all'attività militare di Bradamante e alla relegazione di Leone al femminile, si verifica infatti un sofisticato procedimento di riattribuzione generica, per cui Ruggiero, nel momento in cui

indossa l'armatura di Leone e diventa quindi quest'ultimo agli occhi di Bradamante e degli altri, viene anch'egli rivestito di caratteristiche femminee, che si esplicitano non tanto nel ricorso all'inganno, come fa il principe, quanto con l'impossibilità ad agire e con l'incapacità di trovare soluzioni ragionevoli. Combattendo per Leone, l'eroe agisce contro i suoi stessi interessi, poiché con la sua vittoria concederebbe la donna che ama al rivale, ovvero, indossando l'armatura del greco, l'eroe si riveste dell'effeminatezza di quest'ultimo rendendosi fautore di un procedimento di autocastrazione. Messo in campo al cospetto di Bradamante, egli si trova nella stessa condizione della donna, avendo integrato quindi gli aspetti negativi della femminilità di Leone e concesso a quest'ultimo, invece, il rivestimento della mascolinità nella finzione del travestimento. Davanti alla sua amata, Ruggiero è altrettanto impotente di Bradamante, non potendo impedirsi di vincere – e di vincere per Leone. Da questo punto di vista, il paragone con la città assediata – tradizionale similitudine femminile – si rivela quanto mai appropriata: se l'assediante è una donna, incapace di vincere la solidità della muraglia, anche l'assediato, benché di sesso maschile, è simbolicamente una donna, privato com'è dell'autonomia di scelta e movimento e ancorato invece al terreno dalla fedeltà giurata al principe greco. Né Ruggiero né Bradamante sanno come fare per uscire dal vicolo cieco in cui sono entrati, e tutti e due, di fronte all'avvicinarsi inesorabile delle nozze non volute, riescono a prospettare soltanto il suicidio. Le loro sofferenze sono espresse nel corso di monologhi, due per Bradamante e tre per Ruggiero, intrisi di figure di smarrimento, angoscia, disperazione.

D'altro canto, la *Gerusalemme Liberata*, nel caso di Clorinda, mette a disposizione dei drammaturghi una vicenda che è già immersa in un clima teatrale e strutturata in forma di tragedia, come abbiamo visto.[62] Gli adattatori non hanno che da riprendere il nucleo drammatico già insito nel poema per portare sulla scena una struggente storia di amore e di morte incentrata sull'ineguagliabile situazione tragica di un amante che uccide la sua amata. Aymard de Veins, nella sua tragedia *Clorinde* (1599), distribuisce nei primi quattro atti gli avvenimenti del canto XII della *GL*, aggiungendo, nel quinto atto, un incontro tra Tancredi e Ismeno sulla tomba di Clorinda. Tuttavia, la mera riproposizione della materia tassiana non soddisfa appieno la creatività dei nuovi autori. Seguendo pressoché lo stesso principio che

[62] Sulle opere francesi ispirate al Tasso vedi Joyce G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France*, Paris, Nizet 1962.

porta a visualizzare una Marfisa innamorata, ovverosia la duplice esigenza di riportare una guerriera all'ordine e di dimostrare la potenza irresistibile dell'amore, si inizia a descrivere una Clorinda che ricambia i sentimenti di Tancredi, con il vantaggio drammatico, rispetto agli innamoramenti di Marfisa che possono al massimo condurre verso il matrimonio, di rappresentare non solo una donna uccisa dall'uomo che la ama, ma dall'uomo che ella ama. L'esito fatale del duello viene quindi a infrangere non solo i sogni di Tancredi, ma anche quelli di Clorinda, che sperava di ricevere dall'uomo ben altro che un abbraccio di acciaio tagliente. Oltre che a costituire un miglioramento degli innamoramenti di Marfisa, l'amore di Clorinda porta a compimento la traiettoria incominciata quattro secoli prima da Benoît de Sainte-Maure nel *Roman de Troie* con la rivoluzionaria descrizione di una Pentesilea innamorata. Se nel *roman* medievale una serie di fattori – le esigenze di decoro, la preferenza accordata ai troiani rispetto ai greci per via della presunta origine troiana dei francesi, l'influenza del concetto dell'*amor de lonh* – impongono che Pentesilea, invece di innamorarsi di Achille (considerato negativamente), sia invece innamorata per sentito dire di Ettore e venga uccisa da Pirro che non ha interessi erotici nei suoi confronti, le rinnovate condizioni culturali consentono di proporre una Clorinda innamorata del suo futuro uccisore, una versione moderna dell'ipotetica situazione di una Pentesilea innamorata di Achille.[63] Ad introdurre la novità del reciproco amore tra Clorinda e Tancredi non è un drammaturgo, bensì un romanziere, Antoine de Nervèze, a dimostrazione del persistente interesse del romanzo francese, prima quello medievale, quindi quello rinascimentale, verso le figure di donne guerriere innamorate.

Clorinde ou l'amante tuée par son amant (1597) inizia come un romanzo sentimentale che lascia quasi intravedere un lieto fine per concludersi poi con un brusco ritorno all'assunto epico e tragico tassiano. In effetti, al racconto dell'uccisione di Clorinda per mano di Tancredi, della successiva disperazione dell'uomo e della visione dell'amata in sogno, secondo il dettato della *Liberata*, Nervèze fa precedere una lunga narrazione (che occupa i due terzi dell'opera) sulla nascita dell'amore tra i due guerrieri. Un afflato pastorale domina la descrizione dell'ambiente naturale in cui avviene il loro primo incontro e i successivi appuntamenti: una fontana al limitare del bosco, illuminata dal sole estivo, presso cui entrambi i guerrieri si recano per dissetarsi. Ad essere colpito dalla bellezza dell'altro non è solo Tancredi, ma anche Clorinda: "Les yeux de l'un et de l'autre en rencontre non preveu ny

[63] Situazione che infatti verrà messa in scena da Francesco Bracciolini nel 1614 nella tragedia *Pentesilea*.

esperé, ravirent tellement les autres sens, que tous deux demeurent sans mesme demarcher" (f. 39r)[64]. Tancredi, incantato dalle fattezze della donna ("aussi tost qu'elle eust descouvert le crespe vert qui descendoit sur son visage, et posé l'heaume qu'elle portoit sur le bord de la fontaine, il sembla à Tancred que ce fust un Soleil par le cheveux, une Venus par les yeux, un Mars par les armes") le dichiara il suo amore, posa le armi ai suoi piedi, le bacia una mano: "d'une galanterie Françoise luy baise les mains, et en veut avoir autant de sa bouche, qu'elle destourna d'une si douce façon, qu'elle sembloit offrir ce qu'elle refusoit" (f. 40v). È un colpo di fulmine reciproco quello che unisce le vite dei due giovani, anche se Clorinda aspetta che si sia arrivati al secondo appuntamento per permettersi di mostrare di ricambiare l'amore di Tancredi. Una settimana dopo il loro primo incontro casuale, e dopo che Tancredi, in battaglia, le ha involontariamente tolto l'elmo per poi difenderla contro un improvvido feritore (come in *GL* III), Clorinda si ripresenta alla fontana gettando lampi d'amore dagli occhi mentre offre di nuovo la sua mano da baciare al cavaliere:

> "Il se conseint de presser doucement la main de Clorinde, pour monstrer le tourment qui le presse [...] C'est par là qu'il desroba le coeur de Clorinde, qu'il ne luy cela plus le contentement qu'elle recevoit en sa compagnie, exprimant si bien par ses yeux ses passions amoureuses, que Tancred ne se trompe point de juger l'interieur par une si certaine apparence" (f. 46v).

A dispetto di ogni proposito tassiano (che mai avrebbe immaginato un Tancredi che bacia "d'une galanterie Françoise" la mano di Clorinda), Nervèze passa quindi a presentare una classica scena del romanzo sentimentale, il dibattito amoroso tra i due protagonisti a proposito della necessità di moderare la passione con la ragione e di non cedere alla febbre della carne. L'amore porta Tancredi, nei panni dell'innamorato galante, ad essere fervido ed impaziente. Come ogni brava fanciulla casta e assennata che si rispetti, Clorinda, consapevole innanzitutto della necessità di preservare il suo onore, trattiene gli impulsi dell'amato ricordandogli i precetti che la sua governante le aveva inculcato da piccola e che porta al collo incise sul rovescio di una medaglietta: "De ce qui se doit sçavoir / il ne faut chercher la science, / ny de ce qu'on ne peut avoir / en demander la jouissance" (f. 50r). Irriconoscibili insomma rispetto ai personaggi tassiani, i due innamorati discutono i vantaggi e gli svantaggi della loro unione, convenendo che, per arrivare al matrimonio, sarebbe necessario superare tutte le opposizioni

[64] Si cita da Antoine De Nervèze, *Clorinde, ou de l'Amante tuée par son Amant*, Paris, C. de Monstr'oeil, 1597.

di Goffredo, e che tuttavia conviene loro ancora obbedire ai rispettivi capi prima di procedere a ciò.

Il rivestimento sentimentale che ricopre le azioni di Tancredi e Clorinda, trasformandoli in due figurini di amanti convenzionali, si scontra con la volontà, da parte di Nervèze, di seguire comunque l'impostazione tassiana della trama e di non procedere ad un suo totale ribaltamento in direzione romanzesca. Concluso quindi l'interludio amoroso vicino alla fontana, si ritorna sui campi di battaglia per descrivere l'assedio di Gerusalemme e i successi di Clorinda come arciera. Nonostante il suo dichiarato amore per Tancredi, la guerriera continua a combattere contro i cristiani, un dilemma che avrebbe potuto dar corso ad una riflessione sotto forma di monologo e che invece, nella specifica aderenza al Tasso, viene passata sotto silenzio. Dopo aver ascoltato da Arsete le rivelazioni sulla sua nascita cristiana, Clorinda decide comunque di recarsi a bruciare le torri nemiche:

> "Mais preferant à son propre salut, le desir d'achever ceste grand entreprise pour le service du Roy, et poussee d'une incroyable envie de delivrer la ville des oppressions et calamitez du siege, elle part pour affronter la mort, avec resolution de combattre le fer et le fer, dont elle se muniroit en empeschant l'execution de son entreprise." (ff. 60r-v)

Riuscita nel suo intento, la guerriera si ritrova di fronte Tancredi, che riconosce senza esserne riconosciuta. L'ultimo incontro tra i due prende quindi le pieghe di un duplice, tragico equivoco: Clorinda sprona contro Tancredi e lo disarciona, pronta poi ad abbracciarlo, come se si fosse trattato di uno scherzo; il cavaliere invece la affronta seriamente e le dà la morte:

> "[Clorinde] contente d'avoir vaincu un grand coeur descend à terre pour le relever et finir le combat par les chastes embrassements dont leur amour se nourrissoit à la fontaine; mais Tancred qui en sa cheute avoit reprins de nouvelles forces, la voyant venir et croyant qu'il combattoit ou Argant ou Solyman, luy tire un coup d'espee, bresche le coeur de son coeur, tire la vie de sa vie." (ff. 62r-v)

La fine tragica della vicenda è preannunciata dall'analoga conclusione infelice della storia d'amore tra i genitori di Clorinda, posta come premessa all'intero romanzo con funzione profetica. Approfondendo le suggestioni lasciate dal racconto di Arsete in *GL* XII, Nervèze immagina che la gelosia di Senapo, dopo la nascita di Clorinda, aumenti tanto da spingerlo ad avvelenare la moglie, a cui si dà qui il nome di Cleonee. La sventurata ha il permesso di scrivere un'ultima lettera alla figlioletta e al suo tutore prima di bere il veleno che le viene

porto. Il fato della madre si getta quindi su quello della figlia e quello di Senapo su Tancredi: entrambe le donne sono state uccise dall'uomo che amavano, entrambi gli uomini si sono resi colpevoli del delitto. A livello di *inventio*, la morte violenta di Cleonee è ricalcata su quella della figlia per un processo di analogia; a livello narrativo, l'uccisione di Clorinda porta con sé l'eco di quella della madre, aggiungendo alla tragedia un senso di ineluttabilità ciclica, per cui la vicenda della guerriera e di Tancredi non può che ripetere quella dei loro predecessori. Predestinati ad amarsi e ad uccidersi, Clorinda e Tancredi sono più tragici e più innocenti di Cleonee e Senapo, laddove questi forza volontariamente la moglie ad assumere il veleno, mentre Tancredi ignora di trovarsi di fronte l'amata.

VII. 4. L'"hommace pucelle" Favente nell'*Espagne conquise* di Nicolas de Montreux

Come dicevamo, anche se il romanzo e il teatro si dimostreranno alla fine i generi vincenti nel corso del Seicento, l'influsso dei testi italiani in Francia provoca una rifioritura del poema epico d'autore, a cominciare dalla *Franciade* (1572) di Pierre de Ronsard.[65] La presenza di donne guerriere e Amazzoni è costante, pur senza raggiungere i livelli che si toccano in Italia e in Spagna, anche se la concentrazione maggiore si registra perlopiù in un periodo cronologico successivo ai limiti del presente studio. Eroine combattenti compaiono nel *Saint Louis ou la Sainte couronne reconquise* (1653 e 1658) del padre Pierre Le Moyne (Bélinde, Zahide, Risamante e Almasonte), nell'*Alaric ou Rome vaincue* (1654) di Georges de Scudéry (Amalasonte), nel *Josué ou la conqueste de Canaan* (1665) di Jacques de Coras (Arsine e Tisbi), a cui si devono aggiungere i poemi incentrati su Giovanna d'Arco o su figure bibliche come Giuditta o Deborah.[66] Ci basterà qui presentare alcune caratteristiche della guerriera Favente, protagonista dell'*Espagne conquise* (1597-1598) di Nicolas de Montreux.[67]

---

[65] Sull'epica cinque-secentesca francese vedi David Maskell, *The Historical Epic in France, 1500-1700*, London, Oxford University Press 1973, e Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz 2004. Non compaiono donne guerriere nella *Franciade*, ma Ronsard fa approdare gli eroi nel paese delle Amazzoni nell'*Hymne de Calaïs, et de Zetes*, su cui vedi Jean-Claude Ternaux, "L'exotisme dans l'*Hymne de Calaïs, et de Zetes*", in *L'exotisme dans la poésie épique française, in memoriam Klára Csűrös*, Actes du colloque international, Paris, 26-28 octobre 2000, a cura di Anikó Kalmár, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan 2003, pp. 133-145.

[66] Sulle donne guerriere nei poemi secenteschi vedi Klára Csűrös, *op. cit*., pp. 321-330.

[67] Nicolas de Montreux, *L'Espagne conquise par Charles le Grand, Roy de France, Première partie*, par Ollenix du Mont-Sacré, Nantes, P. Doriou, 1597; *Seconde partie*, Paris, Abraham Saugrain 1598. Vedi a proposito "Le project épique de Nicolas de Montreux entre l'Arioste et le Tasse", *cit*., di Bruno Méniel.

Il poema si configura, a partire dal titolo e dall'argomento, come una combinazione di elementi ariosteschi e tasseschi: mentre il titolo richiama la *Gerusalemme Conquistata*, l'ambientazione carolingia rimanda al poema ariostesco. Invece di subire un attacco interno come nel *Furioso*, tuttavia, la Francia si fa promotrice di un'azione di invasione esterna sul modello della crociata tassiana. Carlo Magno invade la Spagna per combattere contro i re saraceni Belligant e Marcille (Balugante e Marsilio) e difendere le reliquie di San Giacomo. Dietro gli opposti schieramenti vi sono le forze celesti da un lato e quelle infernali dall'altro: l'intervento di Carlo Magno è stato ispirato da San Giacomo, dietro comando divino, mentre il diavolo manda i suoi spiriti in terra in aiuto dei pagani. La duplice impostazione ariostesca e tassiana si riflette nell'oscillazione tra romanzo ed epica, con l'allontanamento dal fronte della guerra, intesa in questo caso come missione divina, di Orlando, innamorato di Éliane, seguito dai personaggi che intraprendono la sua ricerca. Il filone dinastico-genealogico è portato avanti da Favente e dal suo promesso sposo, il lorenese Ferry, progenitori di Philippe Emanuel di Lorena, duca di Mercoeur, a cui è dedicato il poema.

Anche Favente risente della doppia ispirazione tassiana e ariostesca, ovvero, come molte altre figure del genere, è costruita collazionando aspetti di Bradamante con altri di Clorinda. Dall'eroina ariostesca ella eredita la finalità dinastica, il dubbio tra il dovere feudale e l'amore, la gelosa ricerca dell'innamorato; dalla guerriera tassiana ella deriva il fatto di essere cristiana di nascita, come si scoprirà alla fine, ma cresciuta nella fede musulmana, e di poter avere contatti con l'amato soltanto attraverso le armi. Se l'azione di conquista da parte di Carlo Magno costituisce una riformulazione patriottica della debolezza mostrata nel *Furioso*, Favente dovrebbe rappresentare una versione migliorata di Clorinda, perché è già battezzata e la sua nascita, invece di avvenire in segreto, è a lungo attesa dai suoi genitori che avevano fatto voto di andare in Terrasanta pur di avere un figlio. Di fatto, innamorata del cristiano Ferry, incerta tra il seguirlo e il servire il proprio principe, allevata da una fata pagana perché si impedisse la gloriosa procreazione dei Lorenesi, Favente assomiglia, ancora più che a Bradamante o a Clorinda, a Ruggiero, di cui costituisce una vera e propria versione maschile, così come succederà, qualche anno dopo, alla guerriera Erinta, capostipite dei Medici nella *Croce racquistata* di Francesco Bracciolini (1605, 1611)[68]. Si assiste in pratica ad una complessa ridistribuzione dei ruoli tra il modello e l'imitazione, il maschile e il femminile.

---

[68] Cfr. David Quint, "Francesco Bracciolini as a Reader of Ariosto and Tasso in *La croce racquistata*", in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence, Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Vol. 1: Genre and Genealogy*, a cura di Massimiliano Rossi e Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki 2004, pp. 59-77.

Rispetto a Bradamante, Ruggiero occupava, nel *Furioso*, una posizione relativamente femminile: oggetto della ricerca, sfuggente, romanzesco ecc. Tuttavia, in quanto eroe predestinato, dall'infanzia straordinaria, imbattibile sul campo, egli incarnava senza dubbio un modello maschile, confermato dal finale delle vicende. Nell'*Espagne conquise*, gli aspetti maschili di Ruggiero vengono suddivisi tra Ferry e Favente, di modo che alla guerriera si applica la riscoperta delle proprie origini cristiane, certo mutuata anche dai racconti di Marfisa (da piccola è stata rapita dagli arabi) e di Clorinda a proposito, al cavaliere lo status eroico e l'invincibilità. Dal punto di vista del dibattito tra amore e onore, le posizioni di Bradamante e Ruggiero risultano tra essi ribaltate: mentre a Ferry è riservato il lamento amoroso (I, xvi; I, xx; II, ii), Favente è combattuta tra il recarsi all'appuntamento con lui oppure restare a difendere Belligant:

> Que dira l'on de moi? de n'avoir point de soing
> De mon Prince affligé, que je quitte au besoing?
> Ou bien on me croira sans valeur et courage,
> Ou prise enragement de l'amoureuse rage?
> Ou folle de prudence, et le moindre des trois
> Plus que la fiere mort je dois fuir cent fois,
> L'on ne reproche rien de plus il aux gensdarmes,
> Que le defaut de coeur, que la crainte aux alarmes,
> Et des filles de nom, le cruel deshonneur
> Est d'advoüer l'amour pour leur juste seigneur,
> Puis de quitter son Roy en sa destresse.[69]

La scelta che le si prospetta è in altre parole quella tra il comportarsi da uomo, ottemperando al suo rapporto vassallatico con il suo re, e il comportarsi da donna, seguendo le ragioni del cuore. Nella sua visione influenzata dalle teorie sull'incompatibilità di amore e guerra per l'eroe epico, ella non considera la possibilità che l'amore sia il perfetto compimento del cavaliere, come accadeva nei testi cavallereschi e come continua a verificarsi contemporaneamente in Ferry. Dopo aver molto tentennato, però, ella decide di adempiere all'imperativo amoroso, anteponendo il suo onore individuale, femminile, alla sua qualifica militare nell'esercito saraceno: si tratta ovviamente della scelta giusta, dal momento che il suo amore per Ferry è preordinato dal cielo per la fondazione della casa di Lorena, come le annuncia Maugis/Malagigi (I, xxii).

Azioni e pensieri appartenuti a Bradamante, a Ruggiero, a Clorinda e a Tancredi vengono quindi riutilizzati da Montreux rimescolando la loro attribuzione generica rispetto ai testi di partenza: l'elemento di variazione in quella che sarebbe altrimenti un'imitazione troppo conforme è costituito appunto dallo scambio di posto tra il personaggio maschile e quello femminile in una situazione prefissata. Ad esempio, se nella *Liberata* Tancredi inizia ad inseguire il soldato che ha osato ferire Clorinda, mentre la donna resta ferma ad assistere (III, 30-31), nella scena corrispondente dell'*Espagne* è Favente stessa ad inseguire il manigoldo, lasciando Ferry, che si era appena innamorato di lei avendola vista senz'elmo, immobilizzato con "mille cuisants regretz"[70]. Al procedimento di *variatio* su una scena si accompagna l'*amplificatio* di un concetto fino a farlo diventare un motivo conduttore. Se quello tra Tancredi e Clorinda è un amore "nato fra l'arme" (*GL* I, 45), la relazione tra Ferry e Favente è tutta condotta entro una dimensione esclusivamente militare. L'unico luogo in cui i due si possono incontrare è sul campo di battaglia, l'unico modo di entrare in relazione l'uno con l'altro è il combattimento. Per questo i duelli tra i due innamorati raggiungono un numero sorprendentemente alto, ben quattro (I, xi; I, xii; I, xvii; II, xviii; il doppio che nella *Liberata*), in cui si contempla tutta la gamma di possibili funzioni che tale espediente possa assumere. Il primo duello serve a far innamorare Ferry di Favente, il secondo a far innamorare l'eroina, il terzo a fissare il loro appuntamento (a cui poi Favente si presenterà troppo tardi), il quarto perché ella possa sfogare la sua ingiustificata gelosia su di lui. Combattere l'uno contro l'altro (o anche, più raramente, l'una in difesa dell'altro, come in I, xxvi) è l'unica forma di comunicazione che esiste tra di essi, essendo peraltro i loro dialoghi limitati agli scambi di battute durante o al termine dei duelli. L'alternativa al duello è il monologo: vediamo i due personaggi considerare mentalmente l'amore che provano l'uno per l'altro, ma non discuterne insieme se non in forme violente. Il climax emotivo e narrativo della loro storia è costituito dal quarto duello, provocato da una Favente desiderosa di vendetta e occultata da un'armatura diversa dalla solita. Alla vista del braccialetto di Éliane indossato da Ferry, Favente getta un grido, si leva l'elmo e prorompe in una scenata di gelosia dai toni accesissimi. Quando Ferry, sconvolto, le chiede perdono per una colpa che non ha commesso, ella non ha parole per rispondere, gira le spalle e se ne va. Il sentimento amoroso è rinchiuso nell'uno e nell'altro personaggio senza trovare espressione in un colloquio reciproco. L'esuberanza retorica manierista che i due innamorati sanno infondere nei loro monologhi si esaurisce nel momento in cui avrebbero la possibilità di condividere verbalmente le loro motivazioni. La scenata di

---

[69] II, vi, p. 113, versi 1-11.

Favente è un'occasione sprecata, un assolo alternato di due voci che non diventano mai un duetto: ella riversa accuse cocenti su Ferry, questi offre melodrammaticamente la sua vita pur di placare la dea irata, ma i due non riescono a parlare insieme per spiegarsi l'un l'altro. C'è bisogno dell'intervento della Fata quale *dea ex machina* perché si combini il loro matrimonio, e c'è bisogno che Ferry superi la prova dell'altare della fedeltà perché si plachi la gelosia di Favente. Lo spontaneo scambio di promesse matrimoniali tra Bradamante e Rinaldo in *OF* XXII è sparito, sostituito dalla presenza di un terzo personaggio, controfigura dell'autore, che vigila sul giuramento e che sovrappone la propria voce a quella dei personaggi:

> Lors la dame achevant son entreprise ardente,
> Meine devant l'autel le Lorrain et Favente,
> Leur faict devant la loy s'entredonner la foy,
> D'un serment animé d'une semblable loy.[71]

Il programma dinastico del poema prevede la rimozione di qualunque dato sconveniente nella presentazione dei due capostipiti dei Lorenesi. Un incontro al di fuori dagli scontri, qual è pure quello tra Tancredi e Clorinda alla fontana, non è contemplato dalla struttura dell'*Espagne conquise*. Non solo Ferry e Favente sono privati della parola allorché si ritrovano insieme, ma anche gli accenni alla loro corporeità sessuata devono essere ridotti al minimo. Nonostante la loro frequenza, i duelli tra Ferry e Favente sono deprivati di sottotesti erotici, i quali sono invece trasferiti paradossalmente al combattimento tra la guerriera e Rinaldo (Regnault). È quest'ultimo duello, l'ultimo a cui Favente partecipa nell'opera, ad essere modellato verbalmente su *GL* XII, 57:

> Ils se prennet en fin, sans estre terrassez
> Luittent si longuement qu'ils deviennent lassez,
> De mesme les deux preux a la parfin s'embrassent,
> Et de bras, et de pieds, vivement s'entrelassent,
> Taschent à s'entre-abattre, et semble que leur corps
> Par la nature soient faicts egalement forts,
> Ils luittent asprement, et ceste vive peine,
> Leur donne la sueur et faict perdre l'hallaine,
> Qui du bras donne un tour, qui du genou lassé,
> Qui du pied dans le pied adversaire enlassé,

---

[70] I, xi, p. 175, 22.

> Les harnois cracquetans se choquants par outrance
> se brisent aux efforts de telle violence,
> les pieces sont en bas, et le subit marcher
> sur elles font en fin les Heros trebucher,
> les faict tomber en terre...[72]

Laddove Favente era esplosa in grida quando aveva visto il braccialetto di Éliane al polso di Ferry, questi resta paralizzato davanti allo spettacolo dell'amata e di Rinaldo che lottano in questo modo. Nessuno dei tre personaggi, a causa dell'imbarazzo, osa parlare. L'improvviso emergere di spunti erotici è allora bloccato dall'apparizione della Fata, che serve quindi come censura sia al sospetto di tradimento di Ferry con Éliane, sia al troppo spinto duello di Favente e Rinaldo. Le due situazioni sono in parallelo l'una con l'altra, e in entrambi i casi all'apparenza compromettente non corrisponde una realtà altrettanto deviante: né Favente né Ferry hanno mai pensato di mancare di fede al compagno. L'eroe aveva sì temporaneamente fatto da campione ad Éliane per scortarla nel suo paese, ma senza smettere mai di pensare a "sa guerrière maistresse"[73], mentre ella aveva rifiutato di ascoltare gli elogi alla sua bellezza che Rinaldo le aveva dedicato nel vederla senza elmo, continuando ad attaccarlo.[74] Come Atlante in *OF* XXXVI, la Fata interviene a fermare l'immotivata gelosia dei due personaggi e a rivelare l'origine cristiana di Favente.

Se a livello intertestuale la guerriera costituisce un'imitazione di Clorinda e di Bradamante, anche a livello intratestuale avviene un'imitazione, che ci riporta alla mente l'organizzazione dei *Tredici canti del Floridoro* di cui discutevamo sopra. Mentre in quest'opera Risamante è allevata e aiutata dal mago Celidante, ovvero la Fonte applica a se stessa il filtro di un personaggio maschile nel consentire la parabola guerriera della sua eroina, nell'*Espagne conquise* Montreux lascia che ad allevare e a guidare i primi passi di Favente sia un personaggio femminile, la Fata, conservando le caratteristiche magiche dell'intermediario ma invertendone il sesso. Laddove la Fonte cerca di nobilitare il proprio ruolo autoriale attraverso

---

[71] II, xxii, p. 573, 1-4.
[72] II, xx, p. 499, 14-24 – p. 500, 1-4.
[73] II, iv, p. 83, 20.
[74] La moltiplicazione dei duelli contro Ferry, a cui si assommano un duello contro Ferragut e questo contro Rinaldo, equivale ad una moltiplicazione delle volte in cui Favente resta priva dell'elmo, sia perché le viene tolto dall'azione dell'avversario, sia perché se lo toglie da sé, come durante l'ultimo scontro con Ferry. Sulla ripetizione del motivo vedi Bruno Méniel, "La vierge guerrière dans le poème épique de la Renaissance, en Italie et en France", in *Le Romanesque dans l'épique. Actes du Colloque du Groupe de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris X – Nanterre (22-23 mars 2002)*, a cura di Dominique Boutet, *Littérales*, 31, 2003, pp. 217-236.

il suo *avatar* maschile Celidante, nel fare della tutrice di Favente una donna Montreux intende coscientemente squalificarla. Infatti, mentre nel *Floridoro* Celidante è presentato positivamente (nonostante le pecche che gli abbiamo riscontrato) come aiutante dell'eroina, la Fata ha una funzione negativa perché vuole impedire la realizzazione della missione dinastica di Favente. Uno spirito infernale ha affidato la bambina in fasce alla Fata con l'ordine di tenerla nascosta e di crescerla come musulmana "pour rompre le cours / du destin"[75], perché non potesse combattere in favore di Carlo Magno né sposare Ferry. In questo senso, ancora più che ad Atlante, la Fata assomiglia ad Alcina o ad Armida, allettamento erotico a parte, perché si tratta di una donna dotata di poteri magici che vuole trattenere Favente/Ruggiero dal compimento del suo destino. Che sia una donna non è casuale, ma risponde precisamente all'investitura di Favente con caratteristiche di Ruggiero, la quale rientra all'interno del generale processo di *variatio* generica che Montreux applica rispetto ai suoi modelli.

Anche se la fede musulmana le viene imposta dalla Fata, l'interesse per le armi è una cosa che Favente mostra naturalmente, e il fatto che la tutrice le consenta di sviluppare questa predisposizione va a riscattare il suo errore nel catechismo:

> Je te nourris depuis, et t'apprins des faux dieux
> Les infideles loix, et les pariures voeux,
> Te faisant oublier ta première créance,
> Qui ne s'imprime pas en une tendre enfance,
> Te dérobe à la veuë entière des humains,
> Endurcissant ton corps, ton courage et tes mains,
> Aux exercises saincts de Mars le temeraire,
> Pour te voir de nature et hardie et guerrière.
> Quand tu fus grande assez, je te lassois parfois
> A la chasse courrir dans les nocturnes bois,
> où de tes darts poinctus tu perfois valeureuse
> ou le sanglier dépit, ou la biche pouvreuse,
> rapportant à tout heure, en la doulce maison,
> afin de m'esjouyr la grasse venaison.[76]

"Pour te voir de nature et hardie et guerrière": l'esercizio della caccia e delle armi non è stato imposto a Favente come l'islamismo, che si va in lei a sovrapporre alla "première créance" (la

---

[75] II, xxii, p. 564, 7-8.

bambina era già battezzata quando arriva fra le mani della maga), ma deriva da lei stessa, è un talento originario e quindi positivo. Per quanto la Fata agisca correttamente nel lasciare allenare Favente, ella continua a costituire un esempio negativo per lei. Infatti, a spezzare l'isolamento della cacciatrice interviene un esempio maschile, che si sostituisce a quello negativamente femminile della Fata. Un giorno Favente vede due uomini che combattono ed è presa dal desiderio mimetico di imitarli:

> Tu advise duex preux se combatre dispos,
> Tous deux ardents de vaincre, et cupides du los.
> Ce combat te pleut lors, et ces armes cruelles
> Parurent à ton oeil agréables et belles,
> Il te prist lors desir d'entrer en ces combats,
> Que ton ame envia comme ses doux esbats.[77]

Uno dei due uccide l'altro e Favente si riveste dell'armatura del guerriero morto, "qui si propre te semble / qu'à une autre Pallas guerrière tu ressemble". Dopo essere stata sotto l'influenza nociva della Fata, l'eroina sceglie di andare incontro al suo destino epico, assumendo simbolicamente, al contempo, l'identità del cavaliere defunto e quella della dea della guerra per antonomasia: attraverso l'armatura si attua il doppio legame con il guerriero e con Minerva, che dà conto della doppia determinazione, maschile e femminile, che accompagnerà sempre il percorso di Favente. Il suo punto di riferimento diventa allora il cavaliere rimasto vivo, Rimoran, con cui ella ha il suo primo duello e che la conduce alla corte di Belligant, permettendole quindi di partecipare alla guerra in cui conoscerà Ferry. Rimoran diventa lo strumento attraverso cui non solo avviene l'incontro tra i due futuri sposi, ma anche quello che permette materialmente di combinare il loro matrimonio. Egli agisce, involontariamente, quale mediatore del desiderio della guerriera per Ferry: la Fata infatti, come ultimo espediente per impedire le nozze, trasforma l'aspetto di Rimoran in quello del Lorenese, sperando che Favente caschi nell'inganno e lo sposi. Ma il falso Ferry è ucciso da Rinaldo, cosa che porta Favente a duellare con quest'ultimo: la carica erotica del loro duello è stornata in realtà da quella che la donna prova per Ferry, di cui crede di vedere il cadavere davanti a sé. Il desiderio di Favente per le armi e quello per Ferry dimostrano quindi di avere un comune denominatore simbolico che si rintraccia in Rimoran: il quale però, portando su di sé questo marchio, deve essere eliminato, non per mano dell'uno o dell'altra protagonista,

---

[76] *Ivi*, 15-24 – p. 565, 1-4.

bensì da un personaggio esterno, Rinaldo, che può portare su di sé la colpa; tant'è vero che Rinaldo, al contrario di Ferry, non supera la prova dell'altare della fedeltà. I due responsabili dell'accesso di Favente alla religione musulmana e all'esercito di Belligant, la Fata e Rimoran, erano entrambi, alla fine, dei modelli negativi, che volevano ostacolare il fato della guerriera; Rimoran era un falso Ferry non solo per via del suo aspetto fisico metamorfosato, ma più autenticamente perché era anch'egli innamorato di lei, come rivela la maga: portatore di un amore falso e traviato da una fede diversa. È un giusto contrappasso che siano proprio loro, con il trucco della trasformazione, a far rincontrare Favente e Ferry e che sia la Fata a presiedere sulle promesse matrimoniali dei due, rendendosi garante del destino della guerriera dopo aver costatato la vanità di opporsi ad esso.

L'unico modello positivo proposto a Favente è Ferry: nel suo desiderio per le armi si cela quello per l'uomo, il combattimento, come abbiamo visto, serve per mettere l'uno di fronte all'altra. Tutta la parabola di Favente nel poema si svolge all'insegna di Ferry, posto che praticamente nulle sono le azioni, anche guerresche, da lei compiute che non abbiano attinenza con Ferry. Soltanto il suo primissimo ingresso in scena la vede combattere effettivamente per Belligant e sconfiggere qualche nemico; altrimenti ella duella sempre contro Ferry o contro avversari che la portano a Ferry, come Ferragut o, appunto, Rinaldo. L'unica volta in cui ella combatte in favore di qualcun altro è quando salva Maugis dall'attacco di dieci cavalieri: ma anche questo serve affinché il mago le mostri, dipinta sulle pareti di un palazzo incantato, la sua discendenza lorenese e la spinga a cercare Ferry. I Gli unici personaggi femminili ad attraversare la sua vita sono la Fata, talmente funzionale al ruolo di *dea ex machina* dall'essere ammirata da Favente come una sconosciuta, dal momento che non conserva alcun ricordo di quando viveva sotto la sua custodia,[78] ed Éliane, con cui entra in confronto solo attraverso il braccialetto. Al contrario di Bradamante e di Clorinda, Favente è indifferente alle altre donne del poema e attraversa l'opera in maniera distaccata. Si verifica così quanto dicevamo in generale a proposito dell'utilizzo del *Furioso* e della *Liberata* nelle lettere francesi quali fonti di storie indipendenti, smembrate dai contesti di partenza e isolate quali esempi eroici o erotici. La vicenda di Favente, derivata dai poemi italiani, si presenta come la congiunzione di armi e di amori, sviluppata in un filone autonomo

---

[77] *Ivi*, p. 565, 22-23 – p. 566, 1-4.

[78] Si presume che Favente abbia vissuto insieme alla fata fino a pochi anni prima dell'inizio delle vicende; Marfisa invece, che pure è stata strappata ad Atlante quando aveva appena sette anni, dopo la rivelazione inizia a ricordare alcuni particolari della sua infanzia (*OF* XXXVI, 67). Montreux non riproduce il livello di integrazione tra un personaggio e le sue origini che c'è in Ariosto e in Tasso.

estrapolabile in quanto tale dall'opera per essere offerto in omaggio ai signori di Lorena. Nonostante il suo talento per le armi, l'apporto della guerriera al conflitto tra i cristiani e i saraceni non è determinante; gli scrupoli di Favente sul lasciare Belligant sono infondati, poiché ella non è mai stata indispensabile per la guerra. La sua attitudine bellica si esaurisce in Ferry. Nell'*Espagne conquise*, nelle file dei paladini di Carlo Magno, milita anche la vera e propria Bradamante, che si distingue valorosamente tra i contendenti[79]: le due guerriere non si incontrano mai, non si influenzano l'un l'altra se non a livello ideale, nella comune derivazione ariostesca. La Bradamante francese, così come non riconosce più la Fata che l'ha allevata, non riconosce nemmeno il suo stesso modello, presente di persona nella stessa opera. Come conclude Jean Balsamo,

> "L'utilisation des formes italiennes, ne rendait pas un tribut à la littérature des Italiens. Elle créait, par le pillage systématique de ressources généreusement offertes, une littérature française qui savait réinterpréter ce qu'elle avait pris selon des clés nationales. Les textes adaptés s'imposaient comme des textes originaux et de nouvelles références, dans un écart definitif avec le modèle italien. L'Italie était oubliée dans ces nouvelles expressions; celles-ci affirmaient sans équivoque la parole altière d'un choix français qui vivait de rivalité; elles revendiquaient un droit d'aubaine pour un bien tombé en deshérence."[80]

---

[79] "Mais que faict Bradamant? des guerrières la liste, // à qui mille valeur au combat ne résiste? / Que faict ceste pucelle? elle farche les bras, / les plus valeureux sentent son coutelas. / Faulce les rangs espoix, les crève, les saboulle, / l'un sur l'autre attassez, mille morts elle roulle. / Elle mect en deux parts le corps du noir Coron, / (...) / Elle trenche le chef au superbe Alifande / (...) / Elle passe par tout: comme on voit traverser / une biche echauffée à force de chasser / les bois et les estangs, en ses chaleurs pressées / ny les eaux ny les bois n'empeschent ses passées: / ainsi va Bradamant, et Roger qui la suit, / maint paian orgueilleux horriblement destruit.", I, xi, p. 175, 27 - 176, 1-15.

[80] Balsamo, *Les rencontres des Muses*, cit., p. 215.

Capitolo VIII. La *Faerie Queene* e l'Inghilterra

No wealth of poetry can make a fighting woman attractive.[1]

La letteratura inglese degli esordi non gioca con l'idea letteraria delle donne guerriere quanto quella italiana o spagnola. Non che mancassero, anche in quell'area linguistico-geografica, possibili figure da cui trarre ispirazione: la mitologia celtica comprende molti esempi di dee ed eroine guerriere, e restano descrizioni, a metà tra storia e leggenda, di tribù britanniche guidate da regine combattenti. Tra le leggendarie regine guerriere britanniche si ricordano Cartimandua, a capo della tribù dei Briganti, discendenti della dea Brigantia, e soprattutto Boadicea o Boudicca, ricordata da Tacito per le sue imprese contro i romani. I celti veneravano Andraste quale dea della guerra. In un'isola al largo delle coste scozzesi viveva Scathach, «the shadowy one», guerriera la cui fama attirava uomini da tutte le terre per apprendere da lei l'arte della guerra; tra i suoi allievi figura anche l'eroe Cuchulain. Antiche dee d'Irlanda erano Maeve, che comandava le sue truppe per catturare il toro magico di Cooley, e Morrigan, dea dalla triplice manifestazione di atleta, regina e guerriera sotto i nomi di Badb, Macha e Nemain. La principessa irlandese Assa per vendetta divenne guerriera e si fece chiamare Nessa; violentata da Cathbad, che le aveva rubato l'armatura mentre si faceva il bagno, partorì il famoso re Conchobar.[2]

Tali figure mitologiche verranno però recuperate alla letteratura solo in un secondo momento, dal teatro stuardiano e, ancora più in là, dalle rielaborazioni romantiche delle leggende medievali. Anzi, laddove la nascente letteratura italiana tendeva ad inserire donne guerriere anche quando queste non esistevano nei poemi francesi di riferimento, come nel caso dell'Aspramonte, la letteratura inglese sembra porre fin dall'inizio una barriera al dilagare di personaggi siffatti nei suoi poemi. Il primo racconto dei *Canterbury Tales*, il *Knight's Tale*, ne è un esempio lampante. Per introdurre un'Amazzone nella letteratura inglese, Chaucer sceglie l'esempio di una Amazzone già domata nella sua fonte e ne restringe ancora di più il

---

[1] Anonimo, "Introductory Observation on the *Faerie Queene*", da un'edizione della *FQ* del 1842, citato in *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition, Book Three*, a cura di Frederick Morgan Padelford, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1934, p. 381.

campo. Ispirato al *Teseida* del Boccaccio, di cui costituisce una riscrittura e una reinvenzione, il *Knight's Tale* elimina il racconto della guerra di Teseo contro le Amazzoni e descrive una Emilia (Emelye) ancora più costretta nel ruolo della fanciulla nubile in casa del padre, piuttosto che in quello dell'Amazzone, di quanto fosse il suo prototipo boccaccesco. Emelye non conserva più dell'Amazzone se non il vago ricordo della sua origine.[3]

Abbiamo fornito nell'introduzione una spiegazione della limitata espansione delle donne guerriere nel *romance* arturiano. Per quanto mi sia dato di sapere, l'unico esempio in lingua inglese di donna guerriera in un *romance* è brevissimo e di datazione tarda. Nel libro X della *Morte Darthur*, il *Book of Sir Tristram de Lyones*, di Thomas Malory, una giovane donna indossa le armi per impedire che un cavaliere venga assalito da un suo nemico fellone. Alessandro l'Orfano, protagonista dell'ottava parte del *Tristram de Lyones*, è talmente perso nella contemplazione della sua amata, Alice la Bella Pellegrina, da non accorgersi che Mordred ha afferrato le briglie del suo cavallo e lo sta conducendo avanti e indietro a suo piacimento, con grande vergogna dell'eroe. A questo punto una damigella innamorata di Alessandro, che aveva a suo tempo liberato dal castello di Bellosguardo, si arma e pungola con una spada il suo amato, facendogli riprendere coscienza e ponendo termine alla beffa di Mordred.

> So whan the damesell that halpe hym oute of that castell sawe how shamefully he was lad, anone she lete arme her and sette a shylde uppon her shuldir. And therewith she amownted uppon his horse and gate a naked swerde in hir honde, and she threste unto Alysaundir with all hir myght, and she gaff hym suche a buffet that hym thought the fyre flowe oute of his yghen.

---

[2] Per queste figure mitologiche vedi Patricia Monaghan, *Women in Myth and Legend*, London, Junction Books 1981.

[3] Sul personaggio femminile nel *Knight's Tale*, vedi Priscilla Martin, *Chaucer's Women: Nuns, Wives and Amazons*, London, Macmillan 1990; Susan Crane, "Medieval Romance and Feminine Difference in *The Knight's Tale*", *Studies in the Age of Chaucer* 12, 1990, pp. 48-63; William F. Woods, "'My Sweete Foo': Emelye's Role in *The Knight's Tale*", *Studies in Philology* 88.3, 1991, pp. 276-306; Hamaguchi Keiko, "Domesticating Amazons in *The Knight's Tale*", *Studies in the Age of Chaucer*, 26, 2004, pp. 331-54. Sui rapporti tra il *Knight's Tale* e il *Teseida*, vedi Robert A. Pratt, "Chaucer's use of the *Teseida*", *PMLA* 62.3, September 1947, pp. 598-621; David Anderson, *Before the Knight's Tale: Imitation of Classical Epic in Boccaccio's Teseida*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1988. A proposito della diffusione di Boccaccio in Inghilterra e del suo influsso su Chaucer vedi *Chaucer and the Italian Trecento*, a cura di Pietro Boitani, Cambridge, Cambridge University Press 1994; *Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, a cura di Giuseppe Galigari, Firenze, Olschki 1974; Tommaso Pisanti, "Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento", in *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, Dec. 1975*, edited by Gilbert Tournoy, Leuven 1977, pp. 197-208.

> And whan sir Alysaundir felte that stroke he loked aboute hym and drew his swerde. And whan she sawe that, she fledde, and so ded sir Mordred into the foreyste. And the damesell fled into the pavylion.
> So whan sir Alysaundir undirstood hymselff how the false knyght wolde have shamed hym had nat the damesell bene, than was he wroth with hymselff that sir Mordred had so ascaped his hondis. But than sir Alysaundir and his lady Alys had good game at the damesell, how sadly she smote hym uppon the helme.[4]

La militanza della damigella dura appena qualche minuto e ha come unico scopo la difesa dell'uomo e, più ancora del suo corpo, del suo onore, che il gesto spregiativo di Mordred voleva mettere in ridicolo. Mentre perdere il controllo del proprio cavallo costituisce motivo di onta per un cavaliere che si definisce tale proprio in virtù della sua montatura, essere colpito da una donna non è un'offesa: poiché la donna non ha un onore cavalleresco, ella non può offendere con le armi. Di conseguenza, la damigella sceglie di sostituirsi a Mordred per costituire un avversario dal pericolo nullo. La donna che compie tale piccolo atto armato non è che un personaggio secondario, tanto irrilevante sul piano generale della narrazione da non essere neppure dotato di un nome proprio.

Come ogni altra sezione della *Morte Darthur*, peraltro, anche questo breve passo non è un'invenzione di Malory ma è derivato da una fonte francese. La storia di Alessandro l'Orfano è contenuta in vari manoscritti del *Tristan* in prosa e di *Guiron le Courtois*, ed è stata pubblicata a sé da C. E. Pickford nel 1951[5]. Malory la ricavò più precisamente dal *Tristan* in prosa[6]. Nelle fonti francesi, quando Alessandro scopre di essere stato attaccato da una donna scoppia in una risata irrefrenabile: "Et lors comme Alixandre l'en vit aler, il s'arreste et regarde que la damoiselle qui feru l'avoit se desarmoit, et comme il s'aperçut que ce estoit une fame, il en commença a rire trop durement"[7]. Ridendo, Alessandro cerca di allontanare lo spettro disonorevole che comunque lo attanaglia nel sapersi superato, in attenzione agonistica, da una donna. Il fatto che la damigella resti innominata, a questo punto, si rivela motivato dalla volontà di negare importanza e centralità ad un personaggio che rischia di gettare discredito sul protagonista maschile.

---

[4] Si cita da *The Works of Sir Thomas Malory*, edited by Eugène Vinaver, revised by P.J.C. Field, III vols., Oxford, Clarendon Press 1990[3], p. 647, righe 12-27 (pari a Winchester, ms. ff. 267v-268r; Caxton, book X, ch. 39).
[5] C. E. Pickford, *Alixandre l'Orphelin*, Manchester, Manchester University Press 1951.
[6] Sulla questione delle fonti della vicenda di Alessandro l'Orfano, vedi la discussione del Vinaver in *op. cit.*, vol. III, pp. 1496-1500.
[7] Dal ms. fr. F. v. XV-2 della biblioteca di Leningrado, f. 220v, col. 2, citato in *Ivi*, p. 1503 n. a 647 20-22.

VIII. 1. Edmund Spenser

I grandi poemi epico-cavallereschi italiani costituiscono lo sfondo su cui Edmund Spenser costruisce il proprio capolavoro, la *Faerie Queene*, il più importante poema epico del Rinascimento inglese prima di Milton. Pubblicato per la prima volta nel 1590 in tre libri, nel 1596 in sei libri, e infine nel 1609 in un'edizione postuma con l'aggiunta dei cosiddetti *Mutabilitie Cantos*, la *Faerie Queene* doveva contenere, nel progetto originale, dodici libri, ma la morte dell'autore lasciò l'opera interrotta a metà. Ognuno dei sei libri (e dei dodici previsti) è dedicato ad una delle virtù che dovevano costituire il bagaglio del perfetto gentiluomo. Nella lettera introduttiva a Walter Raleigh, Spenser spiega di aver voluto mostrare nel suo protagonista, il giovane principe Artù (Arthur), "the image of a brave knight, perfected in the twelve priuate morall vertues", e che avrebbe poi eventualmente affrontato "the other part of polliticke vertues" in un secondo poema, anch'esso in dodici libri, incentrato questa volta su Artù come re[8]. Soffermandosi sulle "twelve priuate morall vertues" l'opera si offre al lettore dell'epoca come il manuale del perfetto gentiluomo privato, mentre la presenza di svariati personaggi femminili di primo piano la rende leggibile anche come un manuale della perfetta gentildonna privata. Spenser dichiara la destinazione educativa della *Faerie Queene* nella lettera a Walter Raleigh posta come premessa dell'opera, fondandola sulla storia di Artù e ponendosi sulla scia dei grandi autori del passato:

> The generall end therefore of all the booke is to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline: Which for that I conceiued shoulde be most plausible and pleasing, being coloured with an historicall fiction, the which the most part of men delight to read, rather for variety of matter, then for profite of the ensample: I chose the historye of king Arthure, as most fitte for the excellency of his person, being made famous by many mens former workes, and also furthest from the daunger of enuy, and suspition of present time. In which I haue followed all the antique Poets historicall, first Homere, who in the Persons of Agamemnon and Vlysses hath ensampled a good gouernour and a vertuous man, the one in his Ilias, the other in his Odysseis: then Virgil, whose like intention was to doe in the person of Aeneas: after him Ariosto comprised them both in his Orlando: and lately Tasso disseuered them againe, and formed both parts in two persons, namely that part which they in Philosophy call Ethice, or vertues of a priuate man, coloured in his Rinaldo; the other named Politice in his Godfredo.

---

[8] Si cita la *Faerie Queene* nell'edizione di Thomas P. Roche, Jr., Harmondsworth etc., Penguin Classics 1978.

Sorretta da una grande armonia di toni e da una musicalità argentina, la *Faerie Queene* è un'opera di grande complessità e dalla raffinata, quanto impegnativa, simbologia. La sua ambiguità è intimamente legata con i due punti cardine su cui si basa la sua poetica: da un lato, l'allegoria universale che regola tutto il poema, e dall'altro, l'allegoria storica, o meglio gli "historical parallels" e la "fugitive historical allegory" secondo la definizione suggerita da C. S. Lewis[9], in cui i riferimenti figurati, in aggiunta o in alternativa al grande tema dell'eterna lotta delle virtù contro i vizi, rimandano invece alla realtà politica del momento.

Abbiamo visto come, nel corso del lungo dibattito successivo alla pubblicazione del *Furioso*, si era andata sviluppando una larga fascia di interpretazioni allegoriche del poema, volte a dimostrare la sua validità morale e a non fargli perdere dignità rispetto alle critiche mosse in quel periodo al genere romanzo. Torquato Tasso aveva fornito personalmente una lettura allegorica del suo capolavoro nell'*Allegoria della Gerusalemme Liberata.* I poemi epici successivi, in Italia e all'estero, dovendo confrontarsi con la doppia influenza dell'aristotelismo e della controriforma, presenteranno tratti allegorici sempre più accentuati. Il primo traduttore inglese di Ariosto, Harington, aveva particolarmente insistito sull'interpretazione allegorica da dare all'*Orlando Furioso*, ed è in questa linea di pensiero che si inserisce anche Spenser. Questi aderisce in pieno alla politica di allegorizzazione dell'epica scrivendo un poema interpretabile sotto il punto di vista del senso allegorico nascosto. Nella lettera a Raleigh, Spenser spiega come la *Faerie Queene* sia "a continued Allegory, or dark conceit", in cui ogni libro è dedicato ad una virtù morale incarnata nel protagonista (o nella coppia di protagonisti) di quel libro. In Redcrosse, il protagonista del primo libro, vedremo dunque incarnata la santità, in Guyon la temperanza, in Britomart la castità, in Triamond e Cambell l'amicizia, in Artegall la giustizia, e in Calidon la cortesia.

Il sistema narrativo in cui è inserita la principale donna guerriera dell'opera, Britomart, è dunque fondato su tale schema allegorico, e la sua interpretazione non può mai perdere di vista il senso figurato che il poeta vuole offrire in quel momento ai suoi lettori. Il terzo libro della *Faerie Queene* è intitolato "The Legend of Britomartis, or of Chastitie", associando personaggio e virtù rappresentata sin dal paratesto. Pur con la consapevolezza che una parte della critica moderna ha messo in dubbio la validità continua dello strato allegorico del testo e

---

[9] C. S. Lewis, *Poetry and Prose in the Sixteenth Century*, (*The Oxford History of English Literature*, vol. IV), Oxford, Clarendon Press 1990 (ed. or. 1954 con il titolo *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*), p. 384.

abbia soffermato l'attenzione piuttosto sul livello letterale dell'opera, sottolineando inoltre da un lato le contraddizioni e sul piano letterale e su quello allegorico in cui cadrebbe Spenser, dall'altro rilevando l'ironia con cui il poeta si accosterebbe alla sua materia, nel presente studio abbiamo scelto di continuare a privilegiare la linea dell'interpretazione figurata, poiché è quella che marca il personaggio della donna guerriera in una direzione distinta e separata da quella delle altre opere esaminate finora[10]. Non che fossero precedentemente mancate letture metaforiche, allegorizzanti e moraleggianti, delle gesta delle donne guerriere; ma erano appunto o interpretazioni aggiunte a posteriori su un testo preesistente, come nel caso dei recenti commenti allegorici al *Furioso* o alla *Liberata*, oppure generici allineamenti di tali personaggi all'esercizio della virtù, come nel caso dei cataloghi di donne celebri, da Boccaccio a Christine de Pizan. Nella *Faerie Queene* il senso allegorico convive con quello letterale, e in quest'opera per la prima volta troviamo l'esempio di un personaggio di donna guerriera che, conservando nello stesso tempo la sua dimensione letterale, viene presentato dall'autore sotto veste allegorica nel corso del testo stesso. L'aspetto allegorico è ciò che rende Britomart differente dalle altre donne guerriere, al punto da poter sostenere, con Thomas P. Roche, che da esso dipenda in definitiva la percezione che abbiamo di lei: "In fact, Britomart is hardly a character in our modern sense of that word; she is an image that Spenser uses to lead us to an increased awareness of the concept of chastity. The developement of her character is not 'dramatic' or 'novelistic'; it is thematic and allegorical"[11]. Al contrario però di opere in cui il senso figurato era talmente preponderante da cancellare l'individuazione di un'entità testuale in quanto personaggio, come avviene delle Virtù combattenti della *Psicomachia* di Prudenzio[12], definite solo attraverso il nome della virtù che rappresentano, Britomart continua ad essere "Britomart" allo stesso tempo e allo stesso modo in cui è "la Castità", anche perché, piuttosto che rappresentare una virtù fissa fin dal primo momento in un attimo cristallizzato di eterno fulgore, ella apprende nel corso delle sue avventure ad esercitare in modo più pieno la virtù di cui è portatrice. Piuttosto che essere semplicemente

---

[10] Le tradizionali letture allegoriche della *Faerie Queene* sono raccolte nella *Variorum Edition* delle opere di Spenser. Sul mutamento dell'approccio al poema nel corso del '900, in particolare riguardo a Britomart, vedi Richard A. Lanham, "The Literal Britomart", *Modern Language Quarterly* 28, 1967, pp. 426-45; Shirley F. Staton, "Reading Spenser's *Faerie Queene* – In a Different Voice", in *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di Carole Levin e Jeanie Watson, Detroit, Wayne State University Press 1987, pp. 145-162.

[11] Thomas P. Roche, Jr., *The Kindly Flame. A Study of the Third and Fourth Books of the Faerie Queene*, Princeton, Princeton University Press 1964, p. 52.

[12] Nella *Psychomachia* di Prudenzio (V sec. d.C.), poema capostipite dei testi allegorici medievali, sette virtù (*Fides, Pudicitia, Patientia, Mens Humilis, Sobrietas, Operatio, Concordia*), raffigurate come donne guerriere, affrontano in battaglia sette vizi (*Veterum cultura deorum, Sodomita libido, Ira, Superbia, Luxuria, Avaritia, Discordia*).

"la Castità" come lo sarebbe stata una Virtù di Prudenzio, Britomart è *l'eroina* della castità, una castità peraltro *in progress*.

Che a ricoprire il posto di cavaliere della castità sia un personaggio femminile, è insieme letterariamente notevole e in linea con il pensiero del tempo. La trattatistica insisteva in modo sempre più pervadente sulla castità della donna quale elemento fondatore della famiglia moderna[13]. Grazie al significato allegorico, la (o meglio un certo tipo di) militanza femminile viene recuperato alla letteratura in forma assolutamente esaltatrice e ammirativa, ricoprendo un ruolo di inedita centralità e dignità morale. Nello stesso momento, riformulando quanto appena affermato, si può facilmente vedere come solo grazie all'aggiunta di un significato allegorico virtuoso le imprese cavalleresche di una donna vengano recuperate in senso positivo ed esemplare. Il ruolo di guerriera di Britomart è subordinato al significato di "guerriera per la castità", così come Redcrosse e Guyon sono i guerrieri della santità e della temperanza; tutte le virtù che Spenser consiglia per il suo gentiluomo sono virtù combattenti[14]. La presenza di un'altra donna guerriera di segno negativo, Radigund, contrasta con quella di Britomart e fa risaltare l'ammissibilità ideologica della seconda rispetto alla prima, giustificando l'esercizio delle armi da parte della guerriera positiva come legittimo rispetto all'empia lotta antimaschile della guerriera negativa. Il filtro dell'allegoria si frappone sempre all'interpretazione letterale delle azioni della donna guerriera, spostando il loro significato dalla dimensione letterale a quella figurata. Quanto più si vuole puntare l'analisi sul valore allegorico delle gesta di Britomart e sul suo susseguente innalzamento sul piano simbolico, però, tanto più in maniera proporzionale si abbassa il valore e la valenza dei suoi atti guerreschi dal punto di vista realistico. Di conseguenza le sue azioni ricevono una totale accettazione e giustificabilità: se Britomart *è* una Virtù, come le Virtù armate che decoravano le pareti di alcuni castelli e palazzi e venivano descritte da Prudenzio, così le vittorie della sua spada sono le vittorie della virtù sul vizio e in quanto tali accettabili senza riserve anche da parte dei censori più rigidi.

---

[13] Vedi Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, CUP 1980; Pamela Benson Joseph, *The Invention of Renaissance Woman: The Challenge of Female Indipendence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, The Pennsylvania State University Press 1992; Juliana Schiesari, "In Praise of Virtuous Women? For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy", *Annali d'Italianistica*, 7, 1989, pp. 66-87.

[14] "All Spenser's virtues are positive fighting virtues, and Chastity among them". W. L. Renwick, *Edmund Spenser*, London 1925, p. 167, citato in Lanham, *art. cit*., p. 427.

La castità esemplificata in Britomart agisce in due direzioni: all'esterno, affrontando questioni di lussuria e di castità male indirizzata al di fuori di lei, e all'interno, dando vita ad un percorso di maturazione all'amore e alla castità nel matrimonio descritto da Spenser con grande attenzione psicologica e che ha spesso fornito spunto per letture psicanalitiche. In quanto cavaliere della castità, le avventure che Britomart incontra nel suo cammino verso Artegall hanno un senso eminentemente di educazione sessuale, sia in quanto occasioni per mostrare il suo potere contro avversari poco casti, sia per evidenziare come una non perfetta castità porti l'eroina stessa in situazioni imbarazzanti e la faccia oggetto di equivoci sessuali. Il tipo particolare di castità proposto da Spenser in Britomart è la castità attiva, diretta verso il matrimonio e la procreazione di figli; altri personaggi testimoniano altre sfumature della medesima virtù. Belphoebe, cacciatrice allevata da Diana, rappresenta la castità contemplativa, mentre Florimell, oggetto delle attenzioni indesiderate di vari personaggi maschili, è esempio della castità che fugge.

Insieme al senso allegorico generale, che rimanda a concetti morali astratti come la castità, la temperanza, la lussuria ecc., gli episodi della *Faerie Queene* ospitano una ricca trama di riferimenti alla storia e alla politica contemporanea e a questioni del dibattito intellettuale coevo. Dietro la regina delle fate del titolo, Gloriana, si nasconde Elisabetta I, e il poema può essere considerato nella sua interezza un omaggio alla sovrana, anzi, il più grande omaggio contemporaneo ad Elisabetta espresso in forma poetica. Nell'opera si difendono strenuamente l'Inghilterra e la religione protestante, esaltate nel continuo confronto con la Spagna e il cattolicesimo, incarnate in personaggi negativi, mostri e altre calamità. La polemica Inghilterra/Spagna è avvertibile in tutta l'opera ma specialmente nel libro V, dedicato alla Giustizia, in cui si trattano anche altri argomenti di attualità quali la legittimità della proprietà privata, la condanna di Maria Stuarda e la *querelle des femmes*. Elisabetta I costituisce il motore ed il centro dell'opera, al punto da essere riflessa in quattro personaggi, da Gloriana, Belphoebe, Britomart e Mercilla. Ognuna di queste personificazioni mostra uno degli aspetti della sovrana ed è insieme un personaggio autonomo che non ha contatti con le altre incarnazioni di Elisabetta[15]. Britomart e Belphoebe rappresentano entrambe la castità della regina, ma, mentre Belphoebe, come Elisabetta, conserva la propria indipendenza e tiene a distanza lo scudiero Timias innamorato di lei (in una relazione che ricorda i rapporti della

[15] Secondo Shirley F. Staton, piuttosto che singolarmente, queste rappresentazioni agiscono nella rete di interrelazioni costruita tra loro: "Each female protagonist is characterized not by indipendent acts and successful completion of a "heroic" quest in which she subdues an opponent but rather within a contest of relationships to others" (*art. cit*., p. 148).

regina con Raleigh), Britomart esercita la castità con destinazione nuziale; in lei Spenser non esalta il celibato e la verginità ma il matrimonio e la procreazione. Molti hanno visto in questo una critica al comportamento della sovrana da parte del poeta, intenzionato a ribadire la necessità del matrimonio anche per la regina vergine, in accordo, forse, con quella parte dell'opinione pubblica che continuava a sperare nella possibilità di un matrimonio dinastico anche nella sua tarda età. Nello stato incompleto in cui ci resta il poema, la regina delle fate non compare mai in scena di persona; nella lettera a Raleigh Spenser informa che è stata lei ad incaricare i cavalieri del Regno delle fate delle *quests* che essi inseguono. A fare da filo conduttore tra i soggetti dei diversi libri, la *quest* del principe Artù ha per oggetto la stessa Gloriana, di cui l'eroe, immagine della magnificenza, si è innamorato dopo averla vista in sogno. L'unione tra Arthur e Gloriana, vagheggiata ma non raggiunta nell'opera, è riflessa in quella tra Britomart e l'amato Artegall, dalla cui progenie britanna nasceranno un giorno i Tudor. Il poema di Spenser propone in una eccezionale cornice poetica quel *Tudor myth* che voleva i Tudor discendenti dal leggendario re Artù e quindi salvatori dell'Inghilterra.

Oltre che dall'allegoria generale e da quella storica, un ulteriore livello di complessità della *Faerie Queene* è dato dal legame con le sue fonti, in particolare con *l'Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*, ma in misura non disprezzabile anche con l'*Innamorato* e con un *libro de caballerías* come l'*Espejo de principes*. La dipendenza di Spenser da Tasso e Ariosto per quanto riguarda l'invenzione di episodi e situazioni si accentua nei tre libri in cui compare Britomart, il terzo, il quarto e il quinto, in cui la dimensione cavalleresca diventa non meno importante di quella allegorica. L'utilizzo di nomi parlanti, spesso di derivazione italiana o francese, che nei primi due libri portava allo scoperto già al livello del significante il senso allegorico di numerosi personaggi e luoghi secondari, viene a scemare nel passaggio al terzo e al quarto libro, insieme con l'indicazione precisa del significato da attribuire alle situazioni del poema. Lo schema epico dei libri della Santità e della Temperanza, diretto dall'inizio alla fine del libro all'assolvimento della *quest*, lascia il passo ad una struttura romanzesca, non più dominata da un unico protagonista assoluto ma dalla ripartizione delle avventure tra un sistema di personaggi, seguiti, abbandonati e ripresi con la tecnica dell'*entrelacement*, in cui però continua sempre ad agire un impulso finalistico. Britomart, nello specifico, emerge come la versione spenseriana di Bradamante, una versione corretta, riformata e moralizzata[16]. Come

[16] Vedi Lawrence F. Rhu, "Ariosto Moralisé: Political Decorum in Spenser's Imitation of *Orlando furioso*", *Annali d'Italianistica*, n. 12, 1994, pp. 143-157. Sono già state effettuate specifiche analisi comparative tra Bradamante e Britomart: in particolare vedi *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition, Book Three*,

per Bradamante, la *quest* di Britomart è rappresentata dalla ricerca dell'amato Artegall, e comprende episodi incentrati sulla questione delle donne, sul travestimento e sugli equivoci sessuali. Insieme con Artegall, Britomart è volta verso una destinazione nuziale e dinastica esattamente come Bradamante con Ruggiero. All'articolazione di episodi vicini per trama, motivi e situazioni ai loro corrispettivi nel *Furioso*, Spenser unisce però il senso allegorico discusso sopra, il quale li spinge verso una direzione contrastante con quella offerta da Ariosto. Se i combattimenti di Bradamante sono da considerare come compiuti sul piano della realtà all'interno della realtà finzionale del *Furioso*, i duelli di Bradamante avvengono, sul piano letterale, sui prati del regno delle Fate, e contemporaneamente, sul piano allegorico, vanno interpretate come le battaglie che la Castità intraprende contro gli ostacoli alla sua realizzazione.

La complessa associazione tra guerra carolingia collettiva, avventure romanzesche e fine epico-dinastico del *Furioso* viene articolata nella *Faerie Queene* con la soppressione della guerra collettiva e una coesistenza apparentemente meno problematica tra epico e romanzesco. Mentre Bradamante, pur agendo spesso per iniziativa personale, si ritrova comunque coinvolta nella guerra generale tra Carlo Magno e Agramante, svolgendo parte del suo servizio ai diretti ordini dell'imperatore cristiano (per esempio mentre regge il feudo di Marsiglia), Britomart non è alle dipendenze di nessuno, agendo come un vero e proprio cavaliere errante autonomo. Per Bradamante l'assolvimento della missione personale va inizialmente contro quella ufficiale di soldato di Carlo Magno, e la sua inchiesta ha come conseguenza il dibattito tra onore personale e onore cavalleresco, tra amore privato e dovere pubblico (abbiamo visto poi come la missione personale venga a coincidere per lei con quella pubblica e politica attraverso il suo matrimonio dinastico). L'eroina spenseriana invece non ha prestato un giuramento di fedeltà verso un qualche re contro cui andrebbe a contrastare la ricerca di Artegall. La sua *quest* prende avvio da se stessa e non da un ordine di Gloriana, anche se, come le rivelerà Merlino, tale *quest* ha un ruolo preciso nell'universo della *Faerie Queene* per via del suo risultato dinastico. Britomart non partecipa dunque ad una guerra collettiva, non si ritrova in un contesto duale cristiani/saraceni bensì in una struttura aperta di duelli tra rappresentanti di diverse virtù e/o vizi. Il peso di un realistico contesto familiare ed economico grava molto di più su Bradamante che non su Britomart, la cui famiglia di origine fa solo una fugace apparizione all'inizio della sua storia. Nello stato incompleto della *Faerie*

---

cit., pp. 330-339, 371-376; R. E. Neill Dodge, "Spenser's imitations from Ariosto", *PMLA* XII, 2, 1897, pp. 151-204, con Addenda in *PMLA* 35, 1, 1920, pp. 91-92; Pamela Benson Joseph, *op. cit.*, capp. 10 e 11.

Queene, il poema si interrompe prima che siano state celebrate le nozze con Artegall e sia stato portato a termine l'obiettivo nuziale. Allo stesso modo, non possiamo sapere se fossero previste altre apparizioni di Britomart in libri successivi al quinto (nel sesto non compare) e quali accenti avrebbero presentato.

VIII. 1.1. Britomart, *lady knight*

Il nome di Britomart deriva da quello di Britomartis nel poemetto virgiliano della *Ciris*, in cui designa una castissima giovinetta che, per difendersi dalle profferte di Minosse, si volle gettare in mare, ma per il suo eroismo fu salvata da Diana e tramutata in dea. L'amore appassionato che lega Britomart ad Artegall e che all'inizio la frastorna tanto da far deperire la sua salute è però più simile a quello della protagonista della *Ciris*, Scilla, che tradisce il re Niso suo padre per seguire la passione per Minosse, suo nemico. Tra una donna che evita totalmente l'amore e un'altra che vi si arrende fino a provocare la rovina politica del proprio paese, Britomart sceglie la strada della castità attiva, indirizzata al matrimonio, fondendo i due opposti in un'armonia creatrice e procreatrice; "her chastity is derived from Britomartis, but it is a chastity that springs from a love as passionate as Scylla's"[17].

Allo stesso momento, il nome dell'eroina può essere scisso in Brito-Mart, il Marte britannico. Così, se da un lato abbiamo un nome che rimanda doppiamente al contesto amoroso della *Ciris* e designa Britomart come eroina innamorata, seppure in una direzione corretta rispetto a quella seguita da Britomartis e da Scilla, dall'altro abbiamo un termine che non solo si riferisce esclusivamente al mondo guerresco (e politico, con l'accento su *britannico*), ma che riveste anche Britomart di una personalità, se non addirittura di un sesso, maschile. La natura contemporaneamente maschile e femminile, amorosa e guerresca, storica e divina di Britomart è iscritta così sin nel nome del personaggio, quello al quale, nel presente studio, ci sentiremmo di accostare con maggiore sicurezza l'aggettivo di androgino. Nello stesso modo in cui Britomart armonizza gli impulsi di Scilla e di Britomartis indirizzandoli verso una direzione più elevata, ella fonde in se stessa l'aspetto maschile e quello femminile, quello da *Brito-Mart* e quello da *Britomartis*, realizzando l'ideale neoplatonico e rinascimentale della *concordia discors* e della feconda unione dei contrari nell'uno ideale.

---

[17] Thomas P. Roche, Jr., *The Kindly Flame*, cit., p. 54.

Non a caso, l'appellativo che sintetizza al meglio Britomart, pur essendo usato in quanto tale solo in un'occorrenza a III, ix, 47, è "lady knight", come Spenser la descrive a Raleigh. In tal modo ella appare al cavaliere della santità, Redcrosse: "Faire Lady she him seemd, like Lady drest, / but fairest knight aliue, when armed was her brest" (III, ii, 4). Nella doppia definizione, in cui ciascuno dei termini influenza l'altro pur restando indipendente e autosufficiente, ritroviamo la duplice natura di Britomart, donna destinata al matrimonio e alla maternità, specifico personaggio dotato di un suo carattere particolare, e il campione della castità, la virtù armata che attraversa il regno delle fate per risanare le mancanze al suo esercizio. I due aspetti coesistenti arriveranno a combaciare in modo ancora più preciso nel momento in cui Britomart compirà più perfettamente la sua castità all'interno del matrimonio con Artegall, ma all'inizio del poema, quando pure sono già in atto, essi vengono mostrati separatamente attraverso una doppia presentazione del personaggio, una come *lady* e una come *knight*. La presentazione come *knight* precede la seconda nell'ordine di lettura della *Faerie Queene*, mentre quella come *lady*, contenuta all'interno di un flashback, viene prima nella cronologia interna della vita di Britomart. Il senso di *Brito-Mart* è in altre parole successivo a quello di *Britomartis*, prendendo vita in esso per portare a compimento nel modo più adeguato i germi di virtù già presenti in *Britomartis*.

Tale seconda presentazione di Britomart data dal flashback, successiva alla sua prima entrata in scena sotto la veste di cavaliere in III, i, serve a sottomettere la visione appena ricevuta delle sue imprese cavalleresche alla necessità della ricerca di Artegall, ma non cancella la primigenia impressione dell'eroina come cavaliere errante. La doppia presentazione ha la funzione di mostrare l'attività pubblica di Britomart come dipendente dalla motivazione privata della ricerca personale dell'amato, facendo scaturire la prima dalla seconda e riportando così l'origine della dimensione pubblica nell'iniziativa privata. Il flashback di III, ii, mostra come Britomart nasca come *lady*, e abbia intrapreso la via delle armi solo in un secondo momento, per poter portare avanti la sua *quest* di Artegall. Seguendo la cronologia della sua storia personale, fornita dalla seconda presentazione, la prima azione compiuta dall'eroina è un gesto che inserisce fin dal primo momento la vita di Britomart, intesa in quanto donna, verso una prospettiva matrimoniale, non come imposizione esteriore ma come desiderio personale, o meglio come risposta spontanea ad uno stimolo esterno. Invece che da una famiglia di lunga tradizione cavalleresca come sono i signori di Montalbano, e senza l'ombra schiacciante di un fratello quale Rinaldo, Britomart è l'unico membro ricordato per nome della famiglia di Ryence, re di Deheubarth (Galles del sud), di cui è figlia ed erede. Al

posto di una madre come Beatrice, ingombrante figura limitante il destino dinastico di Bradamante, l'unica altra presenza femminile accanto a Britomart nel contesto domestico è la nutrice Glauce, che ricorda un personaggio da commedia per i suoi tentativi da confidente delle pene amorose della pupilla, mezzana e preparatrice di filtri d'amore, e il cui ruolo riprende quello di Carme, nutrice di Scilla e madre di Britomartis, nella *Ciris*.[18]

Britomart è una fanciulla nobile tradizionale, senza alcun interesse né preparazione militare, quando si accosta allo specchio magico di Merlino, custodito dal padre, per chiedere chi sarà l'uomo che deve sposare. L'uso a cui lo specchio è normalmente destinato da Ryence è quello di mostrare gli eventuali nemici che minacciano il regno, mentre la figlia chiede all'oggetto magico di mostrarle chi sarà il suo amore, un nemico di altro genere secondo le formulazioni poetiche petrarchiste e per quella che sarà la reazione della ragazza alla visione. Visto il volto dell'innamorato riflesso nello specchio, Britomart cade lentamente in uno stato di prostrazione via via più profondo, convincendosi di nutrire non amore ma una passione insana per un'ombra, un'immaginazione, oppure, peggio ancora, per un doppio di sé, la propria immagine riflessa.

> But wicked fortune mine, though mind be good,
> Can haue no end, nor hope of my desire,
> But feed on shadowes, whiles I die for food,
> And like a shadow wexe, whiles with entire
> Affection, I doe languish and expire.
> I fonder, then *Cephisus* foolish child,
> Who hauing vewed in a fountaine shere
> His face, was with the loue thereof beguild;
> I fonder loue a shade, the bodie farre exild. (III, ii, 44)

Artegall potrebbe essere il prodotto dell'immaginazione di Britomart, proiezione narcisistica dei suoi desideri, dato che ella lo vede mentre si guarda allo specchio[19]. Lo spettro del narcisismo viene suggerito da Britomart stessa per poi essere decisamente ed esplicitamente negato da Glauce, con una negazione che non fa che ribadire per contrasto l'esistenza del contesto in cui si è già visto come le donne travestite da uomo fungessero davvero,

---

[18] Da lì a pochi anni Shakespeare avrebbe utilizzato il personaggio della nutrice come tramite tra Giulietta e il suo innamorato Romeo.
[19] Vedi Andrew Fichter, *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press 1982, p. 166.

narrativamente, quali doppi del marito. Innamorandosi di Artegall visto nello specchio, è come se Britomart si innamorasse della versione guerresca di sé, e prendesse poi le armi per rendersi uguale all'oggetto amato, trasformandosi in lui e appagando già in questo il proprio desiderio[20]. Ma simile processo non può essere accettato come tale dall'opera: il desiderio, se pur esso esiste in maniera inconscia, di Britomart di diventare cavaliere non può essere espresso esplicitamente da lei stessa; c'è bisogno del suggerimento di un'altra persona per autorizzare la trasformazione di Britomart in *lady knight*.

Le paure, i vani fantasmi della mente e il contorto percorso che la pone alla ricerca di Artegall mostrano come all'inizio del suo percorso Britomart, pur contenendo già in sé l'inclinazione alla virtù, sia ancora inesperta nell'esercizio della castità e lo confonda con il rifuggire l'amore piuttosto che considerarlo qualcosa che abbia un'applicazione reale. La nutrice Glauce è l'unica persona alla quale Britomart confida le proprie pene, mentre il padre Ryence, che avrebbe potuto fornire una conclusione molto più lineare alla vicenda, scompare dalla narrazione. Se Britomart avesse raccontato al padre di essere innamorata di Artegall, magari Ryence avrebbe offerto la mano della figlia al valoroso guerriero allevato da Astrea, oppure avrebbe potuto bandire un torneo per cercare alla figlia un altro marito appropriato. Spenser rifiuta questa soluzione banale per permettere al suo personaggio di intraprendere il proprio percorso cavalleresco. Per il poeta esaltatore di Elisabetta, l'estromissione di Ryence è programmatica: l'inizio delle avventure è segnato dalla presa di distanze dall'autorità patriarcale per tendere invece verso un ambiente di relazioni femminili. In tal modo Britomart si distacca non solo da Bradamante, sul cui matrimonio pesa la volontà del padre Amone e della madre Beatrice, ma soprattutto da Camilla, la cui educazione guerriera è stata impartita dal padre, e da Clorinda, che è stata spinta alla militanza dall'azione congiunta del padre Senapo e del non-padre Arsete, trascurando la volontà della madre. Sono invece i consigli e le iniziative della nutrice a spingere Britomart verso l'espediente romanzesco del travestimento, cosa che può sembrare solo apparentemente discordante rispetto all'alto progetto allegorico in serbo per l'eroina. Dopo aver fatto bere alla fanciulla pozioni inefficaci per il suo male, Glauce decide di condurre la sua protetta nella cava di Merlino, per cercare la soluzione del problema presso colui che aveva fabbricato lo specchio, fonte del turbamento amoroso.

---

[20] Vedi Mary Villeponteaux, "Displacing feminine authority in *The Faerie Queene*", *SEL* 35.1, 1995, pp. 53-67, a p. 60.

Che l'origine dell'amore di Britomart vada ricercata nell'opera di un mago risponde alle numerose teorie rinascimentali di stampo neoplatonico secondo cui amore e magia erano poteri uguali, originati l'uno dall'altro.[21] Come Bradamante in *OF* III, dal celebre mago Britomart riceve la conferma che non solo il suo amore è legittimo, ma che il suo matrimonio con Artegall è voluto dal cielo perché da questa unione discenda una stirpe regale destinata a governare l'Inghilterra. Per realizzare la profezia è a questo punto necessario ritrovare Artegall: il travestimento e l'assunzione delle armi rispondono a questa necessità immediata; ma Merlino non parla. È significativo che l'invito a travestirsi da donna guerriera provenga non dal saggio Merlino, cosa che avrebbe dato autorità patriarcale all'espediente, ma da una donna, dalla nutrice Glauce, di condizione sociale inferiore a quella di Britomart. Anche se nutrice e pupilla si consultano per decidere quale sia il modo migliore per trovare Artegall, è Glauce a suggerire che la ricerca ha maggiori possibilità di successo se effettuata sotto travestimento armato. Così come le due donne si erano recate da Merlino "disguising both in straunge and base attyre" (III, iii, 7), per la sua *quest* Britomart si travestirà da donna guerriera, con la scorta solo della stessa Glauce che si fingerà a sua volta uno scudiero.

> That therefore nought our passage may empeach,
> Let vs in feigned armes our selues disguize,
> And our weake hands (whom need new strength shall teach)
> The dreadfull speare and shield to exercize:
> Ne certes daughter that same warlike wize
> I weene, would you misseeme; for ye bene tall,
> And large of limbe, t'atchieue an hard emprize,
> Ne ought ye want, but skill, which practize small
> Will bring, and shortly make you a mayd Martiall. (III, iii, 53)

L'assunzione del travestimento da cavaliere di Britomart è la forma visibile della sua assunzione del ruolo di campione della castità. Sul piano letterale, questo non è altro che un espediente romanzesco, peraltro supportato da una lunga lista di travestimenti finalizzati al ritrovamento di un uomo; sul piano allegorico, una donna con maggiore esperienza della vita suggerisce ad un'altra più giovane di rivestirsi dell'armatura della castità per andare incontro alle nozze legittime e programmate dal cielo. In tutti e due i casi, quello che è a tutti gli effetti un travestimento – Britomart non ha un passato da Amazzone alle spalle – è orientato e

---

[21] Vedi Susan Frye, "Of Chastity and Violence: Elizabeth I and Edmund Spenser in the House of Busirane", *Signs*, 20.1, 1994, pp. 49-78, a p. 71.

subordinato verso l'unione casta e rispettabile con un uomo, non è mosso da una volontà di protagonismo o da un intrinseco amore per il duello e il combattimento. Suzanne Woods sintetizza efficacemente che "her woman's love makes her a manlike warrior"[22].

La presenza di Glauce dietro il travestimento di Britomart è soltanto apparentemente in disaccordo con una situazione che Spenser descrive nei termini della massima serietà e importanza morale; in realtà, essa assolve ad una serie di necessità. In primo luogo, il fatto che sia stata Glauce e non la stessa Britomart a promuovere il travestimento assolve l'eroina dalla responsabilità – che continua ad essere deprecabile, come vedremo nel caso di Radigund – di tale decisione, assunta invece da un personaggio inferiore sia sull'asse narrativo che su quello ideologico. La terminologia che accompagna l'ideazione del piano sembra ambiguamente oscillare tra l'ammirazione e la disapprovazione dell'autore per la sua temerarietà: "the Nourse in her foolhardy wit conceiu'd a bold deuise" (III, iii, 52). Britomart non fa che rispondere affermativamente ad una proposta esterna, sentendo nascere in sé il desiderio della cavalleria:

> Her harty words so deepe into the mynd
> Of the young Damzell sunke, that great desire
> Of warlike armes in her forthwith they tynd,
> And generous stout courage did inspire,
> That she resolu'd, vnweeting to her Sire,
> Aduent'rous knighthood on her selfe to don,
> And counseld with her Nourse, her Maides attire
> To turne into a massy habergeon,
> And bad her all things put in readinesse anon. (III, iii, 57)

In secondo luogo, oltre che da un individuo esterno, l'assunzione del ruolo di cavaliere della castità deve essere proposta da una personalità di basso rango perché Britomart abbia modo di migliorarsi nell'esercizio della sua virtù. Se fosse stato imposto dall'alto dall'autorità di Merlino, il ruolo di cavaliere della castità avrebbe fatto gravare su Britomart l'improvvisa necessità di mostrarsi immediatamente degna di quel compito e di trasformarsi fin da subito, dunque, nella già perfetta e infallibile campionessa della castità. Provenendo da Glauce, invece, la proposta permette a Britomart di conquistarsi gradualmente i suoi speroni e di

---

[22] Susanne Woods, "Spenser and the Problem of Women's Rule", *Hundington Library Quarterly*, 48, 1985, pp. 140-158, a p. 152.

presentare il suo come un percorso di ascesa piuttosto che di immobile e piatta stasi semidivina.

Ma la sostituzione di Glauce a Merlino non è solo compensativa. In realtà, l'autorità di Merlino si ferma alla facoltà di profetizzare il futuro dinastico di Britomart. Il mago non suggerisce in che modo Britomart possa arrivare da Artegall, né fornisce alla fanciulla strumenti magici per aiutarla nel suo compito, né prende parte alcuna nelle successive avventure di Britomart. Alla chiara domanda di Glauce su come sia materialmente possibile rintracciare Artegall, Merlino non risponde se non con parole vaghe e spostando il discorso dalla ricerca di Britomart alla genealogia di Artegall (III, iii, 25): egli prevede che i due sposi combatteranno insieme ("long time ye both in armes shall beare great sway", III, iii, 28), ma non spiega come si giungerà a tale risultato. Se si considera come insieme a Bradamante nella grotta di Merlino c'era Melissa, la maga buona che aiuterà in seguito più volte la guerriera durante la ricerca di Ruggiero, mentre Merlino scomparirà dalla narrazione se non per essere ricordato come l'ideatore delle fonti dell'amore, si vedrà come nella *Faerie Queene* Glauce assuma, accanto a Britomart, il ruolo della maga Melissa, ben più alto di quello di una semplice balia. Il mago non può costituire una garanzia nella ricerca amorosa di Britomart perché egli stesso non ha saputo costruire una sana relazione matrimoniale con una donna. Dopo aver domato gli elementi e risolto a suo piacimento guerre e battaglie, tanto da essere ritenuto figlio non di un uomo ma di uno spirito, Merlino non è riuscito ad ottenere l'amore della dama del Lago di cui era innamorato ed è anzi finito suo prigioniero. La cava è la prigione di Merlino, ne delimita i movimenti e segna per sempre la sua condizione di schiavo di una donna. Rimproverando Glauce perché ha condotto da lui Britomart travestita, Merlino sembra disprezzare il futuro travestimento cavalleresco di Britomart, che sarà invece il mezzo che la porterà da Artegall e che farà di lei la campionessa della castità. Per questo Merlino è una figura parzialmente negativa, come risulterà più chiaro alla fine del libro III, quando Britomart libererà Amoret dalla prigione di un altro mago. Glauce invece permette, attraverso la trasformazione della sua protetta in una *lady knight*, il compimento dell'amore di Britomart e Artegall.

Inoltre, nel proemio posto ad inizio del canto Spenser ha criticato l'ingerenza maschile in materia di donne guerriere. Prima che la paura, l'invidia e un complesso di inferiorità spingesse gli uomini a negare loro l'accesso alle armi, le donne eccellevano nella pratica cavalleresca. Riprendendo i termini della denuncia di Boccaccio nel Proemio del *De mulieribus claris*, poi divenuto *topos* in Ariosto e Bernardo Tasso, Spenser lamenta che il

timore degli uomini si sia spinto al punto da eliminare il ricordo scritto delle imprese femminili.

> Here haue I cause, in men iust blame to find,
> That in their proper prayse too partiall bee,
> And not indifferent to woman kind,
> To whom no share in armes and cheualrie
> They do impart, ne maken memorie
> Of their braue gestes and prowesse martiall;
> Scarse do they spare to one or two or three,
> Rowme in their writs; yet the same writing small
> Does all their deeds deface, and dims their glories all,
> But by record of antique times I find,
> That women wont in warres to beare most sway,
> And to all great exploits them selues inclind:
> Of which they still the girlond bore away,
> Till enuious Men fearing their rules decay,
> Gan coyne streight lawes to curb their liberty;
> Yet sith they warlike armes haue layd away:
> They haue exceld in artes and pollicy,
> That now we foolish men that prayse gin eke t'enuy. (III, ii, 1-2)

Al contrario di Ariosto, che nel proemio del canto XX, dopo considerazioni simili, aveva invitato le donne a scrivere da sé la storia delle proprie imprese, citando più avanti il caso di Vittoria Colonna come esempio per le altre, Spenser si riserva il compito di dare nuova gloria, non alle imprese di indiscriminate donne guerriere (la pratica amazzonica e anti-maschile infatti è fortemente condannata), ma in maniera specifica al personaggio di sua invenzione, Britomart, "whose praise *I* write", nonché ad Elisabetta, "whose praise *I* would endite" (III, ii, 3; corsivo mio). Mantenendo fermamente le redini e la prerogativa della lode, ribadita dalla centralità di quell'"io" che scrive, Spenser tiene a ricordare il proprio ruolo come riparatore dei torti che gli altri uomini e gli altri scrittori hanno compiuto e a proporsi come mago-poeta positivo di fronte a Merlino e, come si vedrà più oltre, a Busirane. Nel momento in cui affida a Glauce il compito di indirizzare Britomart verso la strada della *lady knight*, Spenser inserisce di soppiatto Merlino nella categoria degli uomini che non approvano la militanza femminile e pone una distinzione tra il suo comportamento e quello del mago, anche quando Merlino, annunciando la gloriosa discendenza di Britomart e le alterne vicende dei britanni

fino alla restaurazione Tudor, sovrappone la propria voce a quella del poeta. Ciò che interessa a Merlino rispetto a Britomart è annunciare la sua funzione generatrice, voluta dal fato: nella sua capacità riproduttiva sembra consistere il maggior merito della donna, che non è lodata per le imprese compiute prima del matrimonio e il cui valore è compreso all'interno dell'esaltazione di Artegall. La virtù guerresca di Britomart compare solo in aggiunta e in favore dell'onore del marito, ma sembra infine essere la causa della sua morte:

> Great aid thereto his mighty puissaunce,
> And dreaded name shall giue in that sad day:
> Where *also* proofe of thy prow valiaunce
> Thou then shalt make, t'increase thy louers pray.
> Long time ye both in armes shall beare great sway,
> Till thy wombes burden thee from them do call,
> And his last fate him from thee take away,
> Too rathe cut off by practise criminall
> Of secret foes, that him shall make in mischiefe fall. (III, iii, 28; corsivo mio)

La militanza congiunta dei due sposi si conclude da un lato con la gravidanza di Britomart, e dall'altra con la morte a tradimento di Artegall; quello stesso fato che ha ordinato la discendenza di Britomart soprintende sulla morte di Artegall, quasi fosse una vittima sacrificale della partecipazione della moglie alla guerra. Al contrario la gravidanza che solleva Britomart dai suoi compiti militari nelle parole di Merlino assume una funzione ristabilizzatrice dell'ordine e dell'armonia, ponendo fine alla sua militanza e reinserendola nella condizione tradizionale di madre. In Merlino riemerge il disagio degli uomini nei confronti delle imprese femminili espresso nel proemio, l'invidia verso la manifestazione di una superiorità da negare e cancellare. La declamazione profetica di Merlino non comprende l'esaltazione di donne se non all'inizio e alla fine, aprendosi con la maternità di Britomart e chiudendosi sulla "royall virgin raine" (III, iii, 49) che estenderà il suo potere fino ai Paesi Bassi: appena Elisabetta si affaccia sulla scena il discorso di Merlino si interrompe e il mago tace, "as ouercomen of the spirites powre, / or other ghastly spectacle dismayd" (III, iii, 50). Invece di produrre genealogia e discorso poetico, la regina pone fine all'uno e all'altro: "Elizabeth, punningly denoted here [nel primo verso di III.iii.50] (as Jon Quitslund has remarked) in the form of her virgin *knot*, is barren, producing *naught* and ending the Tudor

line”[23], mentre al contrario Glauce e Britomart, oltrepassata la cava di Merlino, “diuerse plots did frame” (III, iii, 51), concependo trame romanzesche e eredi dinastici[24].

Così come il potere monarchico di Elisabetta fa manifestare in lui una volontà di diniego, nessun valore sembra avere agli occhi del profeta la futura abilità di regina di Britomart, che avrà invece tanta parte nel libro V. Non stupisce quindi che la lode delle regine britanne sia espressa non dal mago bensì da Glauce, mentre Spenser stesso si era riservato di narrare in prima persona, senza affidare la sua voce se non al filtro dei testi storici letti da Artù e Guyon nella casa di Alma, la storia dell’antica Albione, della Britannia e dei Sassoni fino ad Uther Pendragon, appellandosi direttamente ad Elisabetta ad inizio canto ed inserendo nel suo discorso i nomi di tre regine, il ricordo commosso della coraggiosa ribellione di Bonduca alla dominazione romana, e raggiungendo il climax nell’esaltazione di Tanaquill, immagine di Elisabetta. Tradita dai suoi stessi generali corrotti, la regina guerriera Bonduca ha preferito darsi la morte piuttosto che fuggire o essere catturata dal nemico:

> O famous moniment of womens prayse,
> Matchable either to *Semiramis*,
> Whom antique history so high doth raise,
> Or to *Hysiphil*’ or to *Thomiris*:
> Her Host two hundred thousand numbred is;
> Who whiles good fortune fauoured her might,
> Triumphed oft against her enimis;
> And yet though ouercome in haplesse fight,
> She triumphed on death, in enemies despight. (II, x, 56)

La funzione storico-profetica di Merlino si rivela dunque limitata e limitante rispetto all’intraprendenza femminile di Glauce e al ruolo di poeti, di scrittori e di produttori di storia di Britomart e di Spenser.

---

[23] Katherine Eggert, *Showing Like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton*, Philadelphia, University of Philadelphia Press 2000, p. 31.

[24] Generando la trama del poema, Britomart si comporta come il poeta: “Britomart’s quest in Book 3 is prompted, not by a desire to dominate or incapacitate men, but rather by a vision in a magic glass – her father’s glass, no less – of her intended spouse, a vision that takes the form of a mental pregnancy: “To her reuealed in a mirrhour plaine, / Whereof did grow her first engraffed paine / ... That but the fruit more sweetnesse did containe, / Her wretched dayes in dolour she mote wast” (3.2.17). With this visionary lying-in Britomart is allied with Spenser himself, who in the “Letter to Ralegh” writes of having “laboured” to “conceiue” the person of Arthur and the shape of his adventures throughout *The Faerie Queene*. Since “Renowmed kings, and sacred Emperours” are to be Britomart’s “fruitfull Ofspring” (3.3.23), her fate is also Spenser’s project: to produce a succession of heroes, which when complete will end in Elizabeth – *The Faerie Queene*”. *Ivi*, p. 30.

Un dato di grande importanza nell'episodio è la naturale propensione fisica di Britomart, alta, forte e robusta, a diventare una "mayd Martiall". Così come la castità, pur essendo una inclinazione innata in Britomart, basata sul terreno fertile dell'innocenza della ragazza, che prima di vedere l'immagine di Artegall nello specchio non era mai stata innamorata, "for she was pure from blame of sinfull blot" (III, ii, 23), è una virtù che necessita di un duro tirocinio per poter essere svolta al meglio, la cavalleria è un mestiere acquisito con l'esercizio, che si poggia però sul fattore preesistente della corporatura robusta di Britomart, sul suo fisico adatto, sul *physique du rôle* che le consente di indossare i panni della donna guerriera. Entrambe le virtù, quella fisica e letterale della cavalleria e quella figurata e allegorica della castità, si rispecchiano l'una nell'altra, dato che sono innate ma devono essere affinate con l'esercizio, come si vedrà dai primi errori commessi da Britomart nella veste di cavaliere della castità. La naturale fisicità sportiva di Britomart è la garanzia della legittimità della sua assunzione delle armi, escludendo il dubbio che essa possa provenire dalla sua sconsiderata superbia come avviene invece nel caso di Radigund. La propensione fisica di Britomart alle armi è il segno della predestinazione celeste che l'accompagna e costituisce il necessario presupposto per il suo futuro ruolo politico come regina. Glauce basa la sua proposta sulla "non inferiorità", e dunque sulla somiglianza, tra Britomart e grandi regine del passato, Bonduca, Guendolen, Martia e Emmilen, tutte britanne come lei e che hanno agito in favore del proprio marito, della propria famiglia o della propria nazione[25].

> And sooth, it ought your courage much inflame,
> To heare so often, in that royall hous,
> From whence to none inferiour ye came,
> Bards tell of many women valorous
> Which haue full many feats aduenturous
> Performd, in paragone of proudest men:
> The bold *Bunduca*, whose victorious
> Exploits made Rome to quake, stout *Guendolen*,
> Renowmed *Martia*, and redoubted *Emmilen*. (III, iii, 54)

Quando però Glauce invita Britomart a prendere delle armi nell'armeria del padre, la fanciulla sceglie l'armatura di Angela, fortissima guerriera sassone appena sconfitta dai britanni, e una lancia magica appartenuta a Bladud. L'arma magica sottolinea qui l'elevatezza della missione

---

[25] Le regine a cui Britomart è invitata ad imitare formano un "pattern of women who act in a crisis for the good of their family", nota Pamela Joseph Benson in *op. cit.*, p. 270 nota 26.

dell'eroina, e la sua invincibilità sta a testimoniare il potere della castità di fronte ai suoi nemici. Rispetto ad uno scudo, strumento di protezione e difesa, la lancia è un'arma da attacco, adatta dunque alla concezione spenseriana della castità come virtù attiva e non soltanto passiva: la castità rappresentata da Britomart non consiste nell'astinenza, ma nel corretto impiego della propria sessualità fuori e dentro il matrimonio. Non a caso, quindi, l'arma della castità, invece di un aspetto femminile com'è quello di uno scudo, ha un carattere fallico.

L'armatura fa di Britomart una novella Angela, così come Arthegall (Arth-egall, uguale ad Arthur)[26] è un novello Artù: "the names themselves suggest the unity Britomart's offsprings will create from the diversity of Saxon and Briton. The armor of this Saxon warrior, the best example of her people, becomes the protection of Britomart in her search for Arthegall and a symbol of the eventual unity of the best of Saxon and Britain in that greater warrior and queen, Elizabeth"[27]. Britanna con l'armatura di una guerriera sassone, Britomart è ancora una volta esempio di *concordia discors*, questa volta a livello politico. Il piano romanzesco, allegorico e di "historical parallel" si intrecciano così nell'immagine dell'eroina guerriera, all'inizio della sua *quest*.

Spenser inoltre tiene a precisare che la nostra eroina non è una donna guerriera classica; non è un'Amazzone, come emergerà dal suo confronto con Radigund. Per invogliare la sua pupilla ad indossare l'armatura, Glauce le propone gli esempi di regine guerriere britanne, e mentre Artegall appare nello specchio magico vestito dell'armatura di Achille, Britomart sceglie l'armatura della sassone Angela, poiché la Troia che sta più a cuore al poeta non è la mitica città dell'Asia minore, bensì la tangibile e presente Londra, su cui regna Elisabetta, discendente dell'unione di sassoni e britanni rinvenibile in Britomart. Nel proemio del canto III, iv, che segue la vestizione di Britomart con le armi di Angela, l'eroina è accostata a due guerriere classiche e ad una biblica soltanto per essere giudicata superiore a loro e paragonabile a sua volta soltanto con l'impareggiabile Elisabetta. Il ricordo delle prodezze di Pentesilea, Debora e Camilla è accostato a immagini sgradevoli quali il lago di sangue in cui la regina delle Amazzoni riduce i suoi avversari greci, e le imprese di Camilla e Debora producono sull'autore un misto di ammirazione e di repulsione, come indica la parola

---

[26] Nel libro III, il nome dell'eroe della giustizia è scritto Arthegall, mentre nei libri IV e V verrà scritto Artegall, così come il nome dello sposo di Amoret è Scudamore nel III libro e Scudamour nel IV e nel V. Per semplicità abbiamo adottato sempre la grafia degli ultimi libri, che rappresentano l'ultima volontà dell'autore, tranne che in questo caso, per evidenziare la derivazione del nome di Arthegall da quello di Arthur.

disdaine, riferibile sia all'attuale scomparsa di donne pari a quelle citate sia, ambiguamente, alle stesse tre donne classiche e bibliche citate. Pentesilea, Debora e Camilla non eguagliano Britomart né in "glory of great valiaunce" né in "pure chastitie and vertue rare", il che costituisce non solo un innalzamento della propria creatura poetica al di sopra delle eroine classiche e addirittura bibliche, ma, nello stesso momento, un abbassamento di quelle tre eroine in confronto sia a Britomart che alle regine britanne da lei emulate. L'esempio di Britomart inoltre distacca le tre donne classico-bibliche da Elisabetta, che riceve il suo paragone solo nella propria ava e non nelle eroine dell'antichità:

> If they be dead, then woe is me therefore:
> But if they sleepe, ô let them soone awake:
> For all too long I burne with enuy sore,
> To heare the warlike feates, which *Homere* spake
> Of bold *Penthesilee*, which made a lake
> Of *Greekish* bloud so oft in *Troian* plaine;
> But when I read, how stout *Debora* strake
> Proud *Sisera*, and how *Camill'* hath slaine
> The huge *Orsilochus*, I swell with great disdaine.
> Yet these, and all that else had puissaunce,
> Cannot with noble *Britomart* compare,
> Aswell for glory of great valiaunce,
> As for pure chastitie and vertue rare,
> That all her goodly deeds do well declare.
> Well worthy stock, from which the branches sprong,
> That in late yeares so faire a blossome bare,
> As thee, ô Queene, the matter of my song,
> Whose lignage from this Lady I deriue along. (III, iv, 2-3)

È d'altro canto noto come la regina Elisabetta mal sopportasse di essere paragonata ad un'amazzone, nonostante le sue attività militari, ed in particolare l'orazione tenuta a Tilbury armata di corazza, spingessero poeti, scrittori e libellisti in questo senso. Alla mitografia amazzonica Elisabetta preferisce quella della donna guerriera che combatte non contro gli uomini ma con loro, come vuole mostrare proprio la sua apparizione a Tilbury[28]. Superando

---

[27] Thomas P. Roche, Jr., *The Kindly Flame*, cit., p. 62.
[28] Vedi Louis A. Montrose, "*A Midsummer Night's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture", in *Rewriting the Reneissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, a cura di Margaret

l'identificazione con le amazzoni sanguinarie e accettando invece quella con le regine britanne, Britomart dimostra di avere una visione chiara del suo ruolo politico, storico e sociale comportandosi da Elisabetta rispetto alle varie Maria Tudor e Maria Stuarda.

VIII. 1. 2. La transizione da *lady* a *knight*

Il flashback sull'inizio della missione di Britomart termina con il rivestimento dell'armatura di Angela. Quando la troviamo, sotto l'aspetto di un cavaliere sconosciuto di sesso maschile, nelle prime strofe del canto III, i, Britomart è già calata nella parte di donna guerriera, e il primo atto da lei compiuto nell'ordine di lettura del poema è un atto cavalleresco che la qualifica come cavaliere errante: lo scontro alla lancia con Guyon, che riproduce il modello del *Furioso* in cui l'ancora innominata Bradamante compare dal nulla per attaccare Sacripante. L'eroina cela dietro l'apparenza da cavaliere il suo passato da *lady*, e per i curiosi ha pronta una storia alternativa sul perché del suo travestimento, che non comprenda la menzione dell'amore per Artegall. A Redcrosse, con cui cavalca dopo l'avventurosa notte nel castello di Malecasta, Britomart racconta di essere stata allevata nelle armi fin da piccola, poiché odiava i lavori femminili, e di essere venuta nel regno delle fate solo in cerca di avventure e di gloria.

> Faire Sir, I let you weete, that from the howre
> I taken was from nourses tender pap,
> I haue beene trained vp in warlike stowre,
> To tossen speare and shield, and to affrap
> The warlike ryder to his most mishap;
> Sithence I loathed haue my life to lead,
> As Ladies wont, in pleasures wanton lap,
> To finger the fine needle and nyce thread;
> Me leuer were with point of foemans speare be dead.
> All my delight on deedes of armes is set,
> To hunt out perils and aduentures hard,
> By sea, by land, where so they may be met,
> Onely for honour and for high regard,
> Without respect of richesse or reward.
> For such intent into these parts I came,

Ferguson, Maureen Quilligan e Nancy Vickers, Chicago, University of Chicago Press 1986, pp. 65-87, in

Withouten compasse, or withouten card,
Far from my natiue soyle, that is by name
The greater *Britaine*, here to seeke for prayse and fame. (III, ii, 6-7)

Questa dichiarazione, che rievoca la classica educazione di una donna guerriera alla Camilla o alla Clorinda, sua versione moderna, è nel suo complesso fasulla quanto quella che Ricciardetto mette in bocca a Bradamante nel suo resoconto a Ruggiero della storia con Fiordispina, anche se è composta di piccole verità dissimulate. Britomart non ha ricevuto un'educazione militare fin dall'infanzia, non odia i piaceri della vita femminile e non è la ricerca di gloria il motore diretto della sua erranza; ma è vero che si è esercitata nell'arte della cavalleria dopo essere stata svezzata dalla nutrice (ossia in seguito alla proposta di Glauce) e che, come ha dimostrato contro Guyon, porta *mishap* ai suoi avversari casuali. Dopo essersi trasformata in un *knight* Britomart non è stata più una di quelle ladies che si trastullano nei loro piaceri femminili, e alla fine della sua missione la attende la gloria di essere regina della Britannia e madre dei suoi futuri re. Insomma, falso se applicato dal momento dalla nascita biologica di Britomart, il discorso è veritiero se considerato a partire dalla sua rinascita come guerriera. Lauren Silberman definisce l'operazione una parodia: "Spenser emphasizes the gendered nature of Britomart's growing up, in an ironic commentary on Virgil and Tasso"[29]. Distaccandosi dalle sue fonti, Spenser sottolinea un argomento che gli sta molto a cuore, la distanza tra il proprio personaggio e le "Amazzoni classiche" Camilla e Clorinda, una differenza che, come si vedrà più avanti, il poeta ribadisce più volte nella sua opera. Animata dall'amore e volta verso un destino dinastico e la maternità, Britomart è portatrice di vita laddove i suoi corrispettivi antichi portavano morte. Nella *Faerie Queene* c'è una Bradamante ma non una Marfisa, una Gildippe ma non una Clorinda, un Enea donna ma non una Camilla.

Il discorso parodico di Britomart fa emergere la complessità del rapporto tra personaggi e genere letterario di appartenenza. Mentre Camilla e Clorinda possono essere viste come deviazioni romanzesche all'interno di un testo epico (Clorinda in misura ben più notevole di Camilla, almeno i dalla prospettiva di Tancredi), Britomart si sofferma su avventure romanzesche seguendo i "diverse plots" della narrazione mentre persegue come ultimo obiettivo un fine epico, in un contesto che è insieme epico e romanzesco. Dal momento che la

---

particolare pp. 79-82.

[29] Lauren Silberman, *Transforming Desire: Erotic Knowledge in Books III and IV of The Faerie Queene*, Berkeley – London, California University Press 1995, p. 20.

ricerca di Artegall non ha indicatori geografici che le siano da guida, la donzella percorre effettivamente il regno delle fate senza una direzione ben precisa, comportandosi come un cavaliere errante e scontrandosi con i cavalieri che incontra sulla sua strada: "She puts on armor as a pragmatic means of achieving her desire, much as Spenser adapts the form of quest romance in book III as a way of reflecting on his own art and the relationship of art to desire"[30]. Tali avventure variano in importanza, rilievo e significato: accanto agli episodi maggiori (la notte nel castello di Malecasta, la liberazione di Amoret dal palazzo di Busirane, il duello contro Artegall e la distruzione del regno di Radigund) troviamo incontri occasionali di Britomart con una serie di personaggi, alcuni positivi e altri negativi, e la vediamo intraprendere duelli il cui senso allegorico è perseguito con maggiore o minore determinatezza. Altre istanze, come quella dell'allegoria storica, dell'imitazione delle fonti italiane o del semplice piacere narrativo possono prevalere sulla lettura allegorica. Inoltre, il piano del favore accordato dall'autore al suo personaggio, espresso attraverso l'aggettivazione, le similitudini e altri strumenti retorici, deve essere distinto da una valutazione per così dire oggettiva delle sue azioni, basata sul riesame delle sue imprese a livello narrativo. Per quanto le azioni di Britomart siano generalmente sempre accompagnate dall'approvazione, talvolta addirittura entusiastica, del poeta, i risultati da lei raggiunti sono raramente eclatanti e definitivi: pur portando a termine egregiamente il salvataggio di Amoret, innescando l'apertura all'amore di Marinell e soprattutto riportando un vero e proprio trionfo contro l'empia regina delle Amazzoni, in molte altre situazioni il suo intervento ha una portata più limitata e parziale. Questa impressione di limitatezza è corroborata anche dal tipo particolare di arma che Britomart adopera nei suoi combattimenti: con la lancia magica che in ogni situazione le assicura la vittoria la guerriera si accontenta di disarcionare i suoi avversari, senza togliere loro la vita. Nel corso dei libri della Castità e dell'Amicizia Britomart non uccide nessuno, non pone termine alle leggi del castello di Malecasta e del castello degli amanti pur superando personalmente entrambe le situazioni e, se incontra finalmente l'amato Artegall, è solo per dovergli dire subito addio; sarà solo nel libro della Giustizia che Britomart impugnerà le armi per uccidere i figli di Dolon e Radigund.

Nel confrontarsi con una serie di personaggi negativi secondari, la funzione di Britomart consiste più nel portare all'attenzione dei lettori il loro grado di deviazione rispetto alle norme della castità che nel risolvere definitivamente la loro mancanza attraverso una punizione oppure spingendoli verso il pentimento e l'ammenda. D'altro canto, Britomart non sente di

---

[30] *Ivi*, p. 21.

essere stata negligente né il poeta la rimprovera per non aver compiuto fino in fondo il suo dovere: quelle che col senno di poi sembrano zone cieche nella condotta di Britomart, semplicemente non sono riconosciute come tali dal testo. Nelle quattro situazioni esaminate di seguito, l'intervento di Britomart si limita ad evidenziare l'esistenza di un problema dal punto di vista della morale sessuale in un personaggio negativo senza apportarvi una soluzione e, tranne nell'ultimo caso, senza accorgersi che tale problema esista. Il non completamento delle avventure, rispondendo alla pratica romanzesca, impedisce che Britomart diventi una rigida macchina dispensatrice di giustizia, un algido simulacro di perfezione, salvaguardando la sua verità poetica di personaggio alla ricerca di un miglioramento interiore, fallibile e per questo tanto più adatto a suscitare l'identificazione dei lettori e delle lettrici.

L'incontro con Paridell, un impenitente seduttore che, come Paride, porta via al suo ospite Malbecco la giovane moglie Hellenore, è il primo degli episodi che si propongono di denunciare un problema di morale sessuale senza risolverlo del tutto. Britomart si ritrova, nel canto III, ix, a duellare contro di lui per guadagnare l'ingresso nel castello di Malbecco in una serata di pioggia, in un episodio chiaramente ispirato allo sbaragliamento dei re nordici che permette a Bradamante di entrare nella rocca di Tristano in OF XXXII. Britomart lo disarciona di netto senza che si faccia riferimento esplicito alla lancia magica (usata invece nel duello contro Guyon e contro le sei guardie di Malecasta), ma l'intervento di Satyrane, che cavalcava con Paridell, pone termine allo scontro e fa pacificare i due contendenti, che fanno allora causa comune contro Malbecco. La sconfitta subita da Britomart mette in guardia il lettore sulla possibile negatività di Paridell, ma il passo non ha come scopo primario di offrire una lezione morale di per sé, come sarà invece in altri episodi, quanto di costituire un'introduzione a ciò che poi succederà all'interno del castello e che proverà il carattere infido di Paridell e la superiorità di Britomart. Dopo il duello, l'attenzione si sposta sulla rivelazione della femminilità di Britomart, che si spoglia volontariamente di elmo ed armatura davanti ai suoi ospiti, e sulla cena che, con il racconto di Paridell sulla sua discendenza da Paride, la guerra di Troia, il viaggio di Enea e la colonizzazione dell'Inghilterra da parte di Bruto troiano, pone le basi per la conquista di Hellenore e ribadisce la funzione storica di Britomart attraverso il suo destino dinastico.

A tavola, Hellenore chiede ai suoi ospiti di narrarle "of deeds of armes" e della loro stirpe. Per affascinarla, Paridell prende la parola, magnificandole Troia, Paride ed Elena, e dicendole di discendere dall'unione di Paride con la ninfa Oenone. Il panegirico di Paridell non comprende la tradizionale condanna di Paride, definito invece "most famous Worthy of the world" (III,

ix, 34) e tace sulla circostanza del matrimonio di Elena con Menelao che rendeva il successivo legame con Paride un adulterio, un'offesa alle leggi dell'ospitalità e un affronto politico. Per i suoi ascoltatori Paridell è un narratore affascinante, che però ricostruisce una storia parziale e falsata per i suoi scopi, ovvero la seduzione della padrona di casa; come dichiara alla fine del primo spezzone del suo discorso, l'anti-*quest* di Paridell consiste, nell'ordine, nella ricerca dell'amore delle donne e della gloria. Anche senza entrare nel merito del rapimento di Elena, Britomart si comporta in questa occasione in maniera ben diversa da quella adottata nella cava di Merlino. Innanzitutto, spogliandosi delle armi all'ingresso del castello, ella ha abbandonato qualsiasi travestimento per presentarsi quale realmente è, una *lady knight* di prodigiosa bellezza e abilità cavalleresca; quindi ella abbandona il ruolo di semplice ascoltatrice e destinataria di un discorso storico per farsi storica a sua volta. In due riprese Britomart interrompe il racconto di Paridell per prendere la parola, la prima volta per lamentare il mutamento di fortuna che ha rovesciato il destino di Troia e chiedere a Paridell di parlare di Enea; la seconda volta, per lodare la rifondazione di Troia in Roma ed esaltare la fondazione di una terza Troia, Troynouant (Londra) da parte di Bruto troiano. Nella nuova città, definita in termini palesemente femminili ("she"), si identifica la stessa Britomart, e nel fiume Tamigi che circonda le sue mura si intravede il suo sposo Artegall (III, ix, 45). L'eroina si fa dunque portavoce del proprio ruolo storico in quanto futura regina e futura progenitrice di Elisabetta, che dopo di lei regnerà su Londra e sull'Inghilterra ed insieme *sarà* Londra e l'Inghilterra.

La connessione tra il fatuo Paridell e Paride, rovina di Troia, da un lato e Britomart con gli esiliati troiani dall'altro, analogia ovviamente favorevole alla guerriera, fondatrice di una nuova nazione come Bruto ed Enea, giunto nel Lazio "to contract wedlock: (so the fates ordaind.)" (III, ix, 42), mentre accresce lo status storico di Britomart, lascia in ombra quella che potrebbe essere anche interpretata come una mancanza da parte della sua eroina: l'inesperta Britomart, dopo aver disarcionato Paridell, non prende coscienza della pericolosità dell'uomo, e non capisce che sotto ai suoi occhi si compie una grave violazione alle leggi della castità. Come gli altri Britomart subisce il fascino del racconto di Paridell, conquistata dalla narrazione delle imprese dei suoi progenitori ("She was empassiond at that piteous act, / With zelous enuy of Greekes cruell fact…", III, ix, 38), discorso motivato, oltre che dalla sussiegosa galanteria di Paridell, dall'obiettivo di affascinare la moglie Hellenore. Così come Malbecco, che guarda Britomart e Satyrane con l'occhio buono e Hellenore e Paridell con quello cattivo (III, ix, 27), Britomart resta cieca davanti alla seduzione in atto e il giorno dopo

lascia il castello, senza essere intervenuta a difesa di Hellenore, senza impedire che Paridell fugga con la moglie dell'ospite e che, peggio ancora, la abbandoni dopo essersi preso da lei il suo piacere. Invece che nella punizione della trasgressione alle leggi dell'ospitalità e della castità, la funzione di Britomart consiste nel segnalare al lettore che tale trasgressione sta per avvenire e nell'agire per forza di contrasto, scoprendo agli ospiti la sua femminilità e ribadendo il suo ruolo storico e politico nel futuro destino dell'Inghilterra. D'altro canto, la rivelazione della bellezza di Britomart ha ben disposto Paridell, dopo l'iniziale astio, nei suoi confronti:

> And *Paridell* though partly discontent
> With his late fall, and fowle indignity,
> Yet was soone wonne his malice to relent,
> Through gracious regard of her faire eye,
> And knightly worth, which he too late did try,
> Yet tried did adore. […] (III, ix, 25)

Inoltre Paridell è l'unico ad usare la definizione che abbiamo voluto indicare quale più significativa per Britomart, chiamandola "fairest Lady knight" (III, ix, 47), e acconsentendo galantemente ad allargare il suo racconto fino alla storia di Enea e di Bruto dietro richiesta di Britomart. Paridell si mostra anche contrito per aver combattuto contro di lei (III, ix, 51), pronto ad usare poi la scusa di doversi ancora rimettere dalle ferite provocategli dal duello per poter restare al fianco di Hellenore. La riproposizione della guerra di Troia in proporzioni ben modeste, con Paridell-Paride che sottrae Hellenore-Elena al marito Malbecco-Menelao dopo aver ottenuto l'ingresso al castello-città in seguito ad un assedio in miniatura, fa risaltare il ruolo di Britomart, che con il suo matrimonio dinastico, frutto della castità attiva, compirà un atto fondativo come hanno fatto Enea e Bruto. Così, il successivo racconto della fuga di Hellenore e Paridell, che termina con l'accoglienza della donna da parte di una tribù di satiri e la trasformazione di Malbecco nella Gelosia, mostra l'esito negativo di un comportamento che si oppone implicitamente alla retta condotta dalla guerriera. Durante lo stesso arco di tempo in cui si compie il tradimento di Paridell ed Hellenore, infatti, Britomart avanza nel suo ruolo di eroina della castità ponendosi prima all'inseguimento del lussurioso gigante Ollyphant e poi incaricandosi della liberazione di Amoret, come vedremo tra poco. L'esaltazione della bellezza di Britomart, del suo destino politico e della sua castità in confronto con l'operato di Paridell e della signora del castello cancella l'impressione di negligenza da parte di Britomart e, *tout court*, di una qualsiasi intenzione di mostrare il suo comportamento come manchevole:

il poeta non biasima la donna guerriera per non aver colto le intenzioni di Paridell, ponendo invece l'accento sul suo legame con la rifondazione di Troia e lasciando sempre intravedere all'orizzonte l'esaltazione di Elisabetta, regina della nuova Troia.

Britomart incrocia altre due volte il suo cammino con quello di Paridell, non più nel libro della Castità ma in quello dell'Amicizia. Nella prima occasione, Paridell è accompagnato dal cavaliere Blandamour e da due dame, la falsa incantatrice Duessa, che aveva tratto in errore Redcrosse nel primo libro, e Ate, "mother of debate" (IV, i, 19), la terribile discordia che rovina uomini e nazioni; Britomart invece fa da scorta ad Amoret che nel canto precedente aveva salvato da Busirane. Paridell, che riconosce Britomart da lontano, cerca di dissuadere Blandamour dall'incrociare le armi con lei, ma il compagno non gli presta ascolto e, per impadronirsi della bella Amoret, sprona baldanzosamente contro l'avversario apparso casualmente sulla sua strada e ne finisce sconfitto. Britomart si allontana dal luogo dello scontro insieme ad Amoret senza rivolgere né un'occhiata né una parola all'avversario, indegno di tali attenzioni. La castità attiva di Britomart e la vera amicizia che la lega ad Amoret risulta necessariamente vincitrice di fronte alla tiepidezza di sentimenti e intenzioni di Blandamour, incostante sia in amore che nell'amicizia, circondato com'è da compagni della risma di Paridell, Ate e Duessa.

> His name was *Blandamour*, that did descrive
> His fickle mind full of inconstancie.
> And now himselfe he fitted had right well,
> With two companions of like qualitie,
> Faithlesse *Duessa*, and false *Paridell*,
> That whether were more false, full hard it is to tell. (IV, i, 32)

Anche in questo caso, tuttavia, l'intervento di Britomart è servito a far emergere la negatività di Blandamour e dei suoi compagni piuttosto che ad apportarvi un rimedio definitivo. Anzi, dalla sconfitta di Blandamour prende avvio un circolo vizioso che rischia di ritorcersi contro la stessa Britomart. Dopo aver incontrato Britomart ed Amoret, il quartetto malefico si imbatte in Scudamour e Glauce, sulle tracce rispettivamente della propria sposa Amoret e della padrona Britomart. Per non essere da meno del compagno, Paridell attacca il cavaliere incontrato casualmente e, come Blandamour, finisce nella polvere. Non sapendo accettare la sconfitta, Paridell e Blandamour iniziano ad insultare Scudamour mentre Ate e Duessa gli instillano il sospetto che Amoret lo stia tradendo con un cavaliere il cui scudo reca le punte di

molte lance spezzate. Scudamour, accecato dalla gelosia, identifica il cavaliere in Britomart, il cui scudo invece mostra un leone passante in campo dorato (III, i, 4; il leone è il simbolo araldico dei monarchi inglesi), se la prende con Glauce che dal canto suo non trova i mezzi per difendere Britomart (per esempio rivelando il suo vero sesso) e, dopo aver passato una notte nella terribile House of Care, stringe lega con Artegall, cui Britomart aveva soffiato la vittoria nel torneo di Satyrane, contro colei che entrambi reputano un uomo. La scorretta interpretazione del sesso di Britomart innesca dunque un meccanismo che la porterà infine al duello contro Scudamour e soprattutto contro il suo sposo predestinato, Artegall. Paridell dà origine alla confusione quando riconosce Britomart ma non rivela la sua identità ai suoi compagni, riferendosi a lei non più come "lady knight" ma semplicemente come "knight" e affermando di aver già provato "his manhood and his might", insistendo doppiamente sul suo *gender* maschile. Con la sua mezza verità, Paridell non impedisce fino in fondo a Blandamour di battersi contro di lei, cosa che forse sarebbe stata evitata se Blandamour avesse saputo che Britomart era una donna, e insieme risparmia all'amico la vergogna, che pure aveva saputo personalmente superare come abbiamo visto in III, ix, 25, di sapersi sconfitto da una donna. Quanto poi alle menzogne di Ate e Duessa, il poema lascia in dubbio se le due megere fossero al corrente del vero sesso di Britomart o meno (Ate conosce senza apparente spiegazione il nome di Amoret), quando il loro scopo è vendicarsi dei due cavalieri che hanno abbattuto i loro accompagnatori istigando il secondo contro la prima. Il genere sia maschile che femminile del nome Britomart consente infine a Scudamour, l'unico a conoscerlo insieme a Glauce, di maledirlo, accusandola peraltro di quella "sinfull lust" di cui sappiamo che Britomart è invece acerrima nemica:

> Discourteous, disloyall *Britomart*,
> Vntrue to God, and vnto man vniust,
> What vengeance due can equall thy desart,
> That hast with shamefull spot of sinfull lust
> Defil'd the pledge committed to thy trust?
> Let vgly shame and endlesse infamy
> Colour thy name with foule reproaches rust. (IV, i, 52)

Dopo essersi riconciliati e uniti per ritrovare Amoret, rapita dall'Hairy Carl, Scudamour e Britomart incontrano nuovamente Blandamour e Paridell mentre questi si stanno scontrando con due cavalieri innominati fino a quel momento, Druon e Claribell, incitati dalle urla di Ate e Duessa. Argomento dello scontro è la falsa Florimell, di cui tutti e quattro si sono invaghiti

al torneo di Satyrane e che era stata assegnata a Britomart come premio al campione. Al sopraggiungere di Britomart e Scudamour, i quattro abbandonano il loro combattimento per attaccare in massa i nuovi venuti: Blandamour e Claribell affrontano Britomart mentre Paridell e Druon se la vedono con Scudamour; i due sostengono da prodi il duplice assalto finché Artù non si fa avanti per interrompere il duello poco cavalleresco. L'attacco a Britomart parte da una erronea considerazione del suo sesso e dei suoi motivi, nonché dal desiderio di vendetta: i quattro sono convinti che la guerriera abbia con sé la falsa Florimell, e vogliono inoltre vendicarsi per essere stati da lei vinti al torneo. Blandamour e Paridell, inoltre, bruciano ancora per la sconfitta subita ad inizio libro ad opera di Britomart e Scudamour, anche se la pacificazione avvenuta al castello di Malbecco continua ad operare tra Britomart e Paridell, che difatti non incrociano le lame l'uno contro l'altro. L'interruzione dello scontro da parte di Artù è seguita dal raffreddamento dei motivi di contesa tra i quattro con la spiegazione di Britomart di non aver preso con sé la falsa Florimell, che ha invece seguito il *miles gloriosus* Braggadocchio, e lo spostamento dell'interesse di tutti verso il racconto della conquista di Amoret per mano di Scudamour, che occupa tutto il canto successivo. Spiegazione e racconto non risolvono però definitivamente ogni zona problematica. Come sempre nel libro IV, Britomart si trova in una situazione in cui le leggi di castità e di amicizia sono a rischio. I quattro avversari, prima di rivolgere la loro ira contro di lei, hanno tanti motivi di risentimento l'uno contro l'altro che cambiano alleanze tra loro, aizzati in questo senso dalla personificazione della discordia, Ate, per cui alle coppie iniziali Blandamour-Paridell vs. Claribell-Druon si sostituisce lo scontro Paridell-Druon vs. Blandamour-Claribell, nella cui divisione sono sorpresi da Britomart. Inoltre, ognuno di loro, preso singolarmente, è esempio di un cattivo modo di intendere la sessualità:

> *Druons* delight was all in single life,
> And vnto Ladies loue would lend no leasure:
> The more was *Claribell* enraged rife
> With feruent flames, and loued out of measure:
> So eke lou'd *Blandamour*, but yet at pleasure
> Would change his liking, and new Lemans proue:
> But *Paridell* of loue did make no threasure,
> But lusted after all, that him did moue.
> So diuersly these foure disposed were to loue. (IV, ix, 21)

La presenza di Britomart porta ancora una volta allo scoperto le falle degli altri personaggi, ma non ristabilisce né l'amicizia tra i quattro né corregge le loro mancanze sul piano sessuale. Il suo comportamento in materia di amicizia e castità, in questo caso nei riguardi di Amoret e della falsa Florimell, risplende a paragone di quello dei quattro esempi negativi, ma non arriva ad influenzare il loro stesso comportamento in una direzione accettabile.

Una notevole discordanza tra i risultati di Britomart e l'approvazione di cui la circonda il poeta è percepibile nel breve episodio dell'inseguimento del gigante Ollyphant, che segue il racconto della fuga adulterina di Paridell ed Hellenore e delle sue conseguenze. Britomart e Satyrane si sono appena allontanati dal castello di Malbecco quando vedono un giovane rincorso dall'orribile gigante e si gettano in suo soccorso; il gigante lascia perdere la sua caccia e fugge nella foresta, inoltrandovisi tanto e con tale velocità che i due inseguitori perdono le sue tracce e si separano. Senza aver ritrovato né il gigante né il ragazzo, Britomart incontra invece Scudamour piangente e decide di aiutarlo nella ricerca di Amoret. Ollyphant, fratello della gigantessa Argante sulle cui tracce è invece la guerriera Palladine, è personificazione della più abietta lussuria, come mostra il suo inseguimento (erotico) di un giovane ragazzo contrario e terrorizzato:

> For as the sister did in feminine
> And filthy lust exceede all woman kind,
> So he surpassed his sex masculine,
> In beastly vse that I did euer find… (III, xi, 4)

L'incontro con Britomart lo costringe a desistere dall'inseguimento della sua preda e a scappare precipitosamente nel folto del bosco, rifuggendo dal contatto con il contrario della sua lussuria, la castità impersonata dalla guerriera:

> It was not *Satyrane*, whom he did feare,
> But *Britomart* the flowre of chastity;
> For he the powre of chast hands might not beare,
> But alwayes did their dread encounter fly:
> And now so fast his feet he did apply,
> That he has gotten to a forrest neare,
> Where he is shrowded in security. (III, xi, 6)

Eppure, la sua velocità lascia indietro l'inseguitrice e, prima che Britomart l'abbia raggiunto, Ollyphant trova rifugio "in security" e niente ci assicura che non possa riprendere il suo abituale "beastly vse". Britomart riesce a proteggere il ragazzo dallo stupro immediato, ma, non riuscendo a trovare il rifugio sicuro di Ollyphant e ad ucciderlo, non esclude il ripetersi dell'abominio in futuro. L'effetto dell'azione di Britomart è momentanea, non duratura; ma simili considerazioni non traspariscono dal testo. Il poeta non sembra interessato ai risultati di Britomart quanto all'impulso virtuoso che la muove all'azione, ed esalta la sua castità, la "noble mind" con cui ha intrapreso l'inseguimento e apre il canto ponendo Britomart come esempio per le donne innamorate:

> And ye faire Ladies, that your kingdomes make
> In th'harts of men, them gouerne wisely well,
> And of faire *Britomart* ensample take,
> That was as trew in loue, as Turtle to her make. (III, xi, 2)

L'esaltazione stessa però può contenere elementi ambigui. L'esempio di Britomart, "trew in love as Turtle to her make", nel cui animo alberga un amore puro, "vntroubled of vile feare, or bitter fell", è contrapposto alla Gelosia, "hatefull hellish Snake", che ha appena trovato il suo rappresentante in Malbecco. La contrapposizione si rivela ironica, perché, se è vero che Britomart si mostra irreprensibilmente fedele verso Artegall, nel V libro vedremo anche lei in preda alla gelosia, "la più vile delle passioni umane", struggersi a causa del suo amato, intrappolato nelle grinfie di Radigund, e ben prima di ciò la sua mente ha conosciuto la paura che Artegall fosse un'ombra e non una persona in carne ed ossa.

L'episodio di Ollyphant viene anticipato e va in parallelo con quello della sua sorella gemella Argante, cui partecipano pressoché i medesimi personaggi: Satyrane, una donna guerriera e un giovane inseguito. La mostruosa gigantessa cavalca portando, legato sulla sella, lo Squire of Dames (Scudiero delle dame), che aveva catturato per renderlo "the thrall of her desire"; Satyrane le blocca il passaggio e combatte contro di lei, ma con un colpo della sua "huge great yron mace" Argante lo stordisce e se lo carica sul cavallo al posto dello Squire. L'approssimarsi del cavaliere sconosciuto, che stava inseguendo Argante sin dall'inizio del brano, costringe la gigantessa a disfarsi anche di Satyrane e a fuggire via.

Come il fratello, Argante simboleggia la lussuria al suo livello più basso e repellente; i due gemelli hanno iniziato a congiungersi in modo incestuoso sin nel ventre della madre[31], e dall'incesto la gigantessa è passata a fornicare con gli animali per approdare, in terza battuta, a quello che appare nell'ordine come il massimo grado di trasgressione, ovvero l'assoggettamento sessuale degli uomini al "lothsome pleasure" femminile. Per combattere tale abnorme concentrato di aberrazioni sessuali il povero ser Satyrane è avversario insufficiente: mentre nelle opere italiane e francesi i paladini riescono a sbarazzarsi delle gigantesse con cui si scontrano (Amyote, Roenza, Erifilla di *OF* VI, 78), nel suo poema Spenser prevede che a contrastare l'aberrazione sessuale di una donna sia posta la castità di un'altra donna. Il principale avversario di Argante non è costituito infatti da Satyrane bensì dal cavaliere sconosciuto che lo Squire of Dames rivela essere la guerriera Palladine, la cui soprana castità ha potere contro Argante così come quella di Britomart è destinata a sconfiggere il disordine sessuale e politico di Radigund. Il fatto poi che entrambe le donne guerriere siano impegnate nell'inseguimento di un gigante lussurioso con Satyrane come testimone fa di Palladine con Argante il doppio di Britomart con Ollyphant. Così come Britomart "was emmoued in her noble mind" (III, xi, 4) alla vista del gigante che insegue il ragazzino, così Palladine "was touched in his noble spright" (III, vii, 43; non è stato ancora rivelato, a questo punto della narrazione, il vero sesso del "bold knight") dallo spettacolo di Argante che vuole portare via Satyrane svenuto. La descrizione di Palladine ricalca in ogni aspetto, tranne che nel nome, le caratteristiche di Britomart:

> But that bold knight, whom ye pursuing saw
> That Geauntesse, is not such, as she seemed,
> But a faire virgin, that in martiall law,
> And deedes of armes aboue all Dames is deemed,
> And aboue many knights is eke esteemed,
> For her great worth; she Palladine is hight:
> She you from death, you me from dread redeemed.
> Ne any may that Monster match in fight,
> But she, or such as she, that is so chaste a wight. (III, vii, 52)

[31] La nascita oscena di Argante e Ollyphant si contrappone a quella narrata nel canto precedente di Belphoebe e Amoret, concepite e partorite castamente da Chrysogone. Si veda in particolare III, vi, 27.

Il comportamento di Palladine, probabile campione della saggezza[32], può dunque essere confrontato con quello dell'eroina della castità, rivelando che, se entrambi gli episodi sono interrotti, l'inseguimento di Palladine prosegue fin oltre le pagine per trovare forse una conclusione in uno dei libri non scritti, che a volte la guerriera giunge così vicina alla gigantessa "that almost in the backe he oft her strake", e che soprattutto i suoi propositi nei confronti di Argante sono violenti e definitivi: "her hard pursewd, and sought for to suppresse" (III, vii, 37).

Per conciliare l'apparente contraddizione tra l'assenza di risultati concreti ottenuti da Britomart nei libri della castità e dell'amicizia e la sua costante esaltazione da parte del poeta, è necessario ritornare alla considerazione, esposta in precedenza, che la *Faerie Queene* si propone come il manuale del perfetto gentiluomo: il rivestimento di virtù rende perfetto il gentiluomo senza avere per questo un'influenza esterna, se non la speranza che, in un mondo in cui tutti pratichino la virtù, non esistano più vizi da debellare. Stevie Davis ci ricorda che la *Faerie Queene* è una psicomachia, per cui le battaglie affrontate dal gentiluomo rivestito di virtù si svolgono al suo interno, nel miglioramento interiore, non nell'estirpazione, peraltro impossibile, del male in quanto tale[33]. Britomart incontra sulla sua strada Paridell, Blandamour, Argante, e li combatte non uccidendo queste cause di male, ma mantenendosi personalmente incontaminata dalla loro negatività e invitando pertanto i lettori ad evitare anch'essi il comportamento scorretto tenuto da tali personaggi.

Lasciando in vita Malecasta e gli altri personaggi negativi, Britomart si comporta allo stesso modo di Guyon, il campione della temperanza: "Guyon only binds but not destroy Acrasia, moreover, because she and what she represents must remain «forever the object of the destructive quest. For were she not to exist as a constant threat, the power Guyon embodies would also cease to exist»"[34] Di conseguenza, Britomart non esercita la sua castità come uno strumento per distribuire pentimenti e punizioni, ma come una virtù personale che porta lei stessa e i lettori che la imitano, non gli altri personaggi negativi, a migliorarsi e ad avanzare nella strada della castità.

---

[32] Vedi Thomas P. Roche, Jr., *Notes* to *The Faerie Queene*, cit., p. 1155.
[33] Vedi Stevie Davies, *The Idea of Woman in Renaissance Literature: The feminine reclaimed*, Brighton, The Harvester Press 1986, p. 16.
[34] Shirley F. Staton, *art. cit*., p. 152. La Staton cita a sua volta Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press 1980, p. 177.

La portata dell'azione di Britomart quale campione della castità si manifesta con piena evidenza nei due episodi, ricchi di significati simbolici e allegorici, posti specularmente in apertura e in chiusura del libro III, il castello di Malecasta e il palazzo di Busirane. Entrambi i passi coinvolgono, oltre a Britomart, un altro personaggio femminile, esempio di lussuria nel primo caso e di castità ancora non consapevole della sua reale accezione nel secondo.

A metà del primo canto del libro III, Britomart avvista un cavaliere impegnato in un combattimento contro sei avversari sotto le mura di un castello e lo aiuta a disperdere i suoi assalitori. Il cavaliere è Redcrosse, il campione della santità protagonista del primo libro della *Faerie Queene*, e l'aiuto prestatogli da Britomart è stato interpretato allegoricamente come l'inscindibilità della santità dalla castità. La signora del castello ha imposto una legge ai cavalieri di passaggio, secondo cui quelli senza dama devono mettersi al suo servizio, mentre coloro che sono innamorati o accompagnati devono provare la bellezza della loro dama contro i sei cavalieri; chi li batterà avrà l'amore della castellana. Con l'ausilio della castità-Britomart, Redcrosse può contrastare l'attacco dei sei cavalieri, che pretendono di fargli proclamare la superiorità di Malecasta su quella del suo vero amore, Una. I sei cavalieri sono dotati di nomi parlanti che li qualificano come le tentazioni sensuali alle quali l'uomo potrebbe cedere se non fosse sostenuto da un'adeguata castità: Gardante, Parlante, Iocante, Basiante, Bacchante e Noctante parlano di una rapida seduzione consumata a partire da un'accensione dei sensi, di un indisciplinato abbandono ad una notte di piacere senza la regolamentazione della virtù. Rinserrati i ranghi, i sei domandano a Britomart, che credono sia un uomo, se sia innamorata: Britomart risponde di sì, ma specifica di non amare una donna, ("Loue haue I sure, (quoth she) but Lady none", III, i, 28), quindi li sfida per punirli di aver attaccato Redcrosse in sei e ne disarciona tre con la sua lancia magica; Redcrosse ne abbatte un altro e gli ultimi due si arrendono. Britomart interpreta la vittoria come la giusta prova del potere del vero amore e dei suoi servitori leali:

> Ah (said she then) now may ye all see plaine,
> That truth is strong, and trew loue most of might,
> That for his trusty seruaunts doth so strongly fight. (III, i, 29)

I sei cavalieri depongono le spade ai suoi piedi e riconoscono la sconfitta: "Too well we see, (said they) and proue too well / our faulty weaknesse, and your matchlesse might" (III, i, 30).

Superando i sei, Britomart ha vinto l'amore della dama, quindi li segue all'interno del castello insieme a Redcrosse. La notte trascorsa da Britomart a Castle Ioyeous costituisce la risposta di Spenser al motivo ormai familiare dell'equivoco sessuale tra due donne, diventato un vero e proprio *topos* delle storie di donne guerriere. L'immediato precedente è rappresentato dal canto XXV dell'*Orlando Furioso*, ma con significative varianti. La versione ariostesca, come abbiamo visto, si poneva come una parodia del motivo tradizionale, realizzata attraverso il dislocamento di Bradamante dal centro del canto e la sua sostituzione con Ricciardetto, che diventa il protagonista e il narratore dell'avventura erotica. Spenser, qui come altrove, mette in secondo piano il sottotesto ironico del *Furioso* per presentare una seria vicenda di pericolo e superamento del pericolo, di errore e di lezione morale. L'ambiguità del testo è data qui non tanto dall'elemento erotico e piccante, quanto dalle implicazioni che la situazione equivoca ha con il ruolo svolto da Britomart nell'economia del libro III della *Faerie Queene*. Il castello di Malecasta è il primo test importante affrontato dalla donzella come cavaliere della castità, e mostra come neppure per la predestinata Britomart la castità sia qualcosa di innato, ma piuttosto una inclinazione che va rafforzata con la consapevolezza delle proprie azioni, all'interno di un processo educativo. Sono le lacune che ancora Britomart presenta nell'esercizio della propria castità a gettare la fanciulla nella situazione equivoca, ed è, in maniera significativamente ambigua, proprio il travestimento di cui Britomart si serve per non attirare gli sguardi degli uomini a farla cadere nella sfera di interesse di una donna.

L'amore di Fiordispina per Bradamante nasce sulle rive di un fiumicello, tipico *locus amoenus* che fa da sfondo ad innamoramenti primaverili e a magie fiabesche. L'infatuazione di Malecasta per Britomart sorge invece nell'atmosfera greve di sensualità del Castel Gioioso (Castle Ioyeous), abitato da uomini e donne sempre avvinti in giochi d'amore e di piacere. Le sue magnifiche stanze sono decorate da arazzi con la storia dell'amore di Venere e Adone, e canti e musiche allietano i giovani ospiti. La signora del castello si presenta con le caratteristiche lascive di una regina orientale, sdraiata sui cuscini, avvolta nei veli, circondata da un lusso sfrenato, "as the proud *Persian* Queenes accustomed" (III, i, 41). Come Fiordispina, Malecasta interpreta la bellezza di Britomart, incorniciata dall'elmo, per quella di un essere di sesso maschile e se ne invaghisce; ma al contrario della figlia di Marsilio, una fresca adolescente che inizia appena ad aprirsi all'amore, la signora di Castle Ioyeous è una esperta giocatrice dell'*ars amatoria*, e il suo corteggiamento di Britomart durante il banchetto che offre ai suoi ospiti si rivela come un atto di consumata perizia seduttiva, condito di lacrime, sospiri e preghiere.

Piuttosto che alla giovane e ingenua fanciulla del *Furioso*, animata da un amore sincero sia pur male indirizzato, Malecasta, mossa solo da lussuria, risulta somigliante alle maghe seduttrici che, nella produzione cavalleresca, cercano di distrarre dalla loro missione gli eroi del poema. Pur non dotata di poteri magici, Malecasta svolge nei confronti di Britomart la medesima funzione ricoperta da Armida con Rinaldo nella *Gerusalemme Liberata*, da Alcina con Ruggiero nel *Furioso*, e da molte altre figure similari prima di loro. Ad un'analisi più approfondita risulta quindi evidente come il legame con la situazione di Fiordispina sia quanto mai volatile, e si spiega come l'ammiccamento lesbico attiri poco l'interesse di Spenser: non è il sesso femminile di Britomart ad essere in gioco a Castel Gioioso, quanto il suo *gender* maschile, il suo ruolo di eroe. L'impossibilità di un'allusività di carattere lesbico nell'episodio è stata d'altronde confermata dalla stessa Britomart all'inizio dell'episodio, quando ha affermato di avere un amore, "but Lady none". Il fatto che il tentativo di seduzione parta non da una ragazzina ingenua ma da una donna esperta rende Britomart equivalente ad uno dei tanti eroi irretiti nei giardini di delizie dei poemi cavallereschi, oltre ad equipararla ai due eroi dei primi due libri, Redcrosse, che nel primo libro ha affrontato le lusinghe di Duessa/Fidessa, e Guyon, che ha distrutto *the Bower of Bliss*, il giardino di Acrasia. Il superamento della prova di Malecasta suggella quindi Britomart come degno eroe del suo libro al pari dei suoi predecessori, assicurandole di esercitare sul piano testuale la stessa funzione da protagonista maschile di Redcrosse e Guyon. Respingendo Malecasta, Britomart allontana da sé la tentazione romanzesca che aveva fatto sviare Ruggiero e Rinaldo; nel canto successivo infatti la guerriera apprende il proprio fine dinastico ed epico nella cava di Merlino.

Il poeta mette in chiaro che le attenzioni di Malecasta, a prescindere dalla sbagliata interpretazione del sesso di Britomart, non sono espressione di vero amore bensì di lussuria:

> For this was not to loue, but lust inclind. (III, i, 49)
> Such loue is hate, and such desire is shame. (III, i, 50)

Il male, in questo caso, è nell'occhio di chi guarda. Lo sguardo di Malecasta è impostato a vedere il mondo sotto una lente impura di malizia:

> Her wanton eyes, ill signes of womanhed,
> Did roll too highly, and too often glaunce,
> Without regard of grace, or comely amenaunce. (III, i, 41)

Come tale, lo sgardo di Malecasta si oppone a quello di Redcrosse e di Britomart, che guardano sdegnosamente i divertimenti, le musiche e le danze degli abitanti del castello:

> Which when those knights beheld, with scornefull eye,
> They sdeigned such lasciuious disport,
> And loath'd the loose demeanure of that wanton sort. (III, i, 40)

Ma la purezza dello sguardo di Britomart nasconde anche ingenuità: Britomart non possiede ancora gli strumenti per difendersi dagli inganni, e come un uccellino si ritrova invischiata nella rete di un falso fiore, poiché è la regola che "Who meanes no guile, be guiled soonest shall" (III, i, 54). Se Britomart ha in parte ragione a rifuggire spettacoli disonesti, dall'altro lato il suo distogliere lo sguardo la rende cieca e incapace di interpretare ciò che avviene attorno a lei, l'accendersi del falso amore di Malecasta. Nel palazzo di Busirane, Amoret imparerà a guardare con curiosità gli arazzi sugli amori degli dei, posto che il suo amore, invece di essere confinato in se stesso, deve aprirsi all'esterno, alla sua applicazione reale. Se guardasse, studiasse e capisse i giochi degli amanti, Britomart sarebbe in grado anche di riconoscere le profferte di Malecasta e saprebbe comportarsi di conseguenza. Non ancora in grado di cogliere i segnali dell'amore, lei che aveva interpretato il volto di Artegall nello specchio per quello di un'ombra, Britomart scambia le attenzioni di Malecasta per una dimostrazione di amicizia, e quindi non pone immediatamente un rifiuto alla conversazione della dama, che le dichiara il suo amore. La prosecuzione dell'equivoco si regge sull'incapacità di Britomart, in questa occasione, di usare la sua castità in modo attivo. Appena giunti al cospetto di Malecasta, Redcrosse aveva acconsentito a spogliarsi dell'armatura, mentre Britomart si era alzata solo la celata dell'elmo, mostrando un volto che Malecasta, con il suo sguardo erroneo, prende per maschile.

Che sia proprio l'aspetto maschile di Britomart, nel momento stesso in cui la fa assurgere allo stesso piano di Redcrosse e di Guyon, a causare l'interessamento equivoco di Malecasta, è uno dei nodi problematici dell'episodio. Qui come altrove, risulta evidente che la propensione di Britomart verso uno solo degli estremi della sua personalità, cioè o verso la *lady* oppure verso il *knight*, conduce verso situazioni di pericolo. È nell'unione dei contrari, nella perfezione neoplatonica dell'incontro di maschile e femminile, nell'equilibrio della *lady knight* che Britomart trova la sua condizione ideale. Persistendo a mostrarsi *knight* anche nell'atmosfera pacifica delle sale del castello, dopo la fine del duello in cui Britomart ha dato prova con le armi di essere *knight* (al punto da vincere la dama in palio), la nostra eroina

commette un errore di valutazione che pagherà poi con gli avvenimenti della serata. Dal momento che Britomart si alza solo la visiera e, senza mostrare la lunga capigliatura bionda simbolo della sua femminilità, induce gli astanti a ritenerla un maschio, persino la sua bellezza risulta offuscata. Davanti a Malecasta, infatti, il volto di Britomart appare *soltanto* simile alla luna che splende dietro alle nubi notturne:

> As when faire *Cynthia*, in darkesome night,
> Is in a noyous cloud enueloped,
> Where she may find the substaunce thin and light,
> Breakes forth her siluer beames, and her bright hed
> Discouers to the world discomfited;
> Of the poore traueller, that went astray,
> With thousand blessings she is heried;
> Such was the beautie and the shining ray,
> With which faire *Britomart* gaue light vnto the day. (III, i, 43)

Ma quando invece, nell'episodio successivo che abbiamo già anticipato, Britomart segna la fine delle ostilità con Paridell e Satyrane spogliandosi volontariamente di elmo e armatura nel castello di Malbecco, i suoi capelli biondi la circondano di un'aura dorata paragonata ai raggi solari. Dalla luce riflessa dei "siluer beames", accettando di mostrarsi donna come biologicamente è, Britomart passa ora ad emanare "sunny beames" e "golden gleames" attraverso i suoi capelli femminili.

> And eke that straunger knight emongst the rest;
> Was for like need enforst to disaray:
> Tho whenas vailed was her loftie crest,
> Her golden locks, that were in tramels gay
> Vpbounden, did them selues adowne display,
> And raught vnto her heeles; like sunny beames,
> That in a cloud their light did long time stay,
> Their vapour vaded, shew their golden gleames,
> And through the persant aire shoote forth their azure streames. (III, ix, 20)

La bellezza di Britomart, già grande quando, sotto spoglie maschili, viene paragonata alla luna che spezza le tenebre, appare aumentata nel momento in cui, da donna, rassomiglia al sole. Mentre la bellezza da luna-uomo fa nascere in Malecasta una libido corrotta sulla cui

spinta vorrebbe utilizzare Britomart come suo oggetto sessuale, la bellezza da sole-donna non fa sorgere in Paridell e Satyrane un desiderio sessuale nei confronti di Britomart, bensì li spinge a provare un timore reverenziale verso di lei e ad adorarla come una dea. Chiamandola, unico tra i personaggi, "lady knight", Paridell riconosce l'avvenuta maturazione di Britomart e l'equilibrata congiunzione in lei di caratteristiche maschili e femminili, che le saranno poi essenziali per salvare Amoret.

L'equivoco della malizia di Malecasta incontra via libera nello sbaglio di Britomart, che invece di dichiarare apertamente il suo sesso, come ha fatto Redcrosse e come aveva fatto Bradamante con Fiordispina, continua a dissimularlo "with ignoraunce" in una situazione in cui invece avrebbe dovuto rivelarlo.

> Still did she roue at her with crafty glaunce
> Of her false eyes, that at her hart did ayme,
> And told her meaning in her countenaunce;
> But Britomart dissembled it with ignoraunce. (III, i, 50)

Quando viene condotta nella sua camera per la notte, l'eroina commette un altro errore: si disarma, spogliandosi dell'armatura della castità da cui una donna deve invece essere sempre rivestita, e resta in camicia da notte. Britomart, che ha invertito i momenti in cui avrebbe dovuto restare armata e quello in cui avrebbe dovuto spogliarsi, risulta così esposta alle intenzioni male-caste della signora del castello, che di notte si introduce nella sua camera e si infila sotto le sue coperte. L'episodio incontra una rapida conclusione: Britomart si sveglia e afferra la spada puntandola contro quello che lei crede un invasore maschile, "the loathed leachour" (III, i, 62). L'equivoco sessuale si ripropone così all'incontrario: "Britomart has now made the same mistake about Malecasta that Malecasta has made about Britomart. Each believes the *other* to be a *male*"[35]. Malecasta grida e fa accorrere la sua guardia personale, i sei cavalieri che avevano attaccato Redcrosse. È stavolta Britomart ad aver bisogno dell'aiuto di quest'ultimo, la castità a dover essere sostenuta dalla santità, per sgominare i sei avversari per la seconda volta e per fuoriuscire dal castello. L'eroina abbandona Castle Ioyeous senza aver corretto Malecasta se non con lo spavento provocatole[36], senza aver abolito le leggi

---

[35] James Nohrnberg, *The Analogy of The Faerie Queene*, Princeton, Princeton University Press 1976, p. 445. Il corsivo è nell'originale.

[36] Se Malecasta riceve una punizione, questa si svolge su un piano ironico piuttosto che pratico: "Sexually aggressive Malecasta, for example, is comically defeated by the prior "effeminacy" of the male she believes she has conquered", scrive Pamela Joseph Benson, *op. cit.*, p. 296.

d'ingresso una volta e per sempre e senza aver posto fine ai divertimenti degli ospiti, bensì ricevendo ella stessa una lezione per il suo personale avanzamento morale nella forma della ferita ricevuta da uno dei sei, Gardante. Il nome parlante del feritore pone la causa della ferita nell'origine dell'equivoco di Malecasta. Non sono Basiante o Noctante a colpire Britomart, due figure che suggeriscono il contatto fisico, e dunque la presa di coscienza del sesso biologico dell'eroina come femminile, evidenziando eventualmente una sfumatura lesbica che il testo non vuole fornire, ma Gardante, lo sguardo che è stato indotto in errore dall'apparenza maschile del *gender* della ragazza. La ferita sembra quindi una punizione per aver involontariamente contribuito all'equivoco non rivelandosi come *lady knight* ma insistendo a mostrarsi solo come *knight*. Allo stesso tempo, il particolare modo in cui Gardante ferisce Britomart, con una freccia e con un arco, e non con una spada o con un'altra arma, ricorda il modo in cui agiscono le frecce d'amore.

> But one of those sixe knights, *Gardante* hight,
> Drew out a deadly bow and arrow keene,
> Which forth he sent with felonous despight,
> And fell intent against the virgin sheene. (III, i, 65)

La ferita di Gardante si ricollega in particolare al sorgere dell'amore per Artegall, narrato, attraverso il flashback, nel canto successivo, e di cui quindi la ferita di Gardante, che lo precede nell'ordine di lettura e lo segue cronologicamente, costituisce insieme l'introduzione e la conseguenza. Entrambe le ferite sono così lievi da non incidere profondamente la pelle di Britomart. La ferita di Cupido passa addirittura inosservata:

> But the false Archer, which that arrow shot
> So slyly, that she did not feele the wound,
> Did smyle full smoothly at her weetlesse wofull stound. (III, ii, 26)

La ferita di Gardante invece, pur sottile, fa sprizzare qualche goccia di sangue sulla camicia da notte candida di Britomart, assumendo cioè l'aspetto di un cambiamento nella natura femminile di Britomart quale può essere il menarca o la deflorazione:

> The mortall steele stayd not, till it was seene
> To gore her side, yet was the wound not deepe,
> But lightly rased her soft silken skin,
> That drops of purple bloud thereout did weepe,

Which did her lilly smock with staines of vermeil steepe. (III, i, 65)

Al suo arrivo a Castle Ioyeous, Britomart aveva applicato ai sei cavalieri lo stesso errato metro di giudizio che all'inizio aveva riservato ad Artegall dopo aver ricevuto la ferita d'amore. Così come aveva ritenuto il bel cavaliere visto nello specchio non un uomo ma un'ombra ("Nor man it is, nor other liuing wight […] / But th'only shade and semblant of a knight", III, ii, 28), la donzella non aveva prestato attenzione ai sei cavalieri, giudicandoli soltanto delle ombre pur vedendoli realmente davanti a sé, sei uomini viventi di bell'aspetto: "All were faire knights, and goodly well beseene, / but to faire Britomart they all but shadowes beene" (III, i, 45).

Ma, mentre la mancata comprensione dell'effetto della freccia di Cupido precede l'interpretazione di Artegall come ombra, la ferita di Gardante è successiva all'interpretazione dei sei cavalieri come ombre e produce, se non una sensazione fisica di dolore, una percezione visiva (a cui rimanda sempre il polisemico nome di *Gardante*), con il contrasto cromatico tra il rosso del sangue e il bianco della veste, che costringe Britomart a rendersi conto della realtà di quanto sta avvenendo e a reagire, in questo caso con rabbia, allontanando da sé le guardie di Malecasta con la spada. In questo modo la funzione della freccia di Gardante è positiva, perché la ferita le dà coscienza della realtà dell'amore e le dona la percezione di sé come oggetto d'amore[37].

L'eroina non dimenticherà la lezione appresa nel castello di Malecasta, imparando a mantenersi sempre vigile in altre occasioni. Al castello di Malbecco e al castello degli amanti di IV, i, Britomart dimostra di aver imparato a rivelare di essere donna dopo un combattimento in cui è stata ritenuta un uomo, mostrando la sua bellezza femminile a Paridell, Satyrane, Amoret e al cavaliere senza dama. Ma la maturazione di Britomart è evidente specialmente nell'episodio che chiude il libro III e che si trova quindi in posizione opposta al castello di Malecasta, di cui costituisce il ribaltamento. Dopo essersi rafforzata attraverso il castello di Malecasta, il castello di Malbecco e l'incontro con Argante, la castità di Britomart si dirige non solo contro i fautori di un comportamento lussurioso, ma anche a

---

[37] Come afferma Lauren Silberman, il percorso di Britomart è soprattutto un atto interpretativo. Se, all'arrivo a Castle Ioyeous, "Britomart's refusal to *remove* her armor exposes her to psychological danger because it is a male shell that hides her female body from others and signifies her own lack of understanding of her sexual desires and erotic appeal" (Benson, *op. cit*, p. 263. Il corsivo è nell'originale) la ferita di Gardante innesca la comprensione che prima mancava: "With the wound comes a realization that love is something other than an interior passion. Her encounter at Castle Joyous forces her to an awareness of love in others and of herself as a love object" (Thomas P. Roche, Jr., *The Kindly Flame*, cit., p. 70).

favore delle vittime di tale comportamento, esemplificate significativamente da una donna in cui è riflessa la stessa Britomart. Bisogna inoltre tenere presente che l'episodio di Busirane avviene in contemporanea, nella cronologia della trama, con il rapimento di Hellenore e la trasformazione di Malbecco nella Gelosia: l'impresa di Britomart riceve ancora maggior risalto nel confronto con le azioni deplorevoli di Paridell e della sua amante. Pronta infine a difendersi dalla lussuria altrui, Britomart è in grado di salvare un'altra donna, Amoret, dalla lussuria di un uomo, il mago Busirane. Amoret emerge dal testo come doppio disarmato di Britomart, oggetto come lei delle attenzioni sessuali di un personaggio indesiderato, come lei bisognosa della necessaria castità per difendersi dalle molestie.

Considerare Amoret nella posizione di vittima è solo uno dei modi in cui è decifrabile la complessa allegoria del palazzo di Busirane. Allo stesso modo per cui è Britomart ad attirarsi le attenzioni di Malecasta per via del suo travestimento maschile, così, secondo l'interpretazione brillantemente fornita da Roche, Amoret potrebbe essere l'origine della sua prigionia[38]. Il palazzo è leggibile come una fantasia immaginata da Amoret al momento delle nozze, e Busirane, invece di essere l'oppressore reale della fanciulla, è un contenuto psichico generato da quella fantasia. Anche secondo questa linea interpretativa, Amoret funziona come doppio di Britomart, l'immagine approfondita dei timori sull'amore e la sessualità che attanagliavano la stessa Britomart dopo aver visto il volto di Artegall nello specchio. Il canto III, xii, appare come la dilatazione di III, ii, in un gioco concentrico che unisce tra loro le diverse parti dell'opera. Britomart, dotata di castità attiva, è in grado di salvare Amoret-se stessa dai fantasmi mentali sulla sessualità e a spingerla verso il matrimonio. Il legame tra gli episodi in apertura e in chiusura del libro III si evince dalla funzione speculare rivestita da Busirane e Malecasta, maghi seduttori di una fanciulla immagine della castità. A cercare di ostacolare Britomart nel suo cammino era stata posta una seduttrice femminile, Malecasta, a sottolineare il *gender* maschile di cui Britomart si ammanta; ma Spenser non si limita a porre un ostacolo femminile davanti a lei. Busirane viene a costituire l'impedimento maschile, sapientemente traslato su quel doppio di Britomart che è Amoret, ma non per questo riguarda di meno la protagonista. La signora di Castle Ioyeous rappresenta una tentazione per il lato maschile di Britomart (il *knight*), quello per cui viene così facilmente scambiata per un uomo, Busirane invece ha in serbo una trappola per il lato femminile di Britomart (la *lady*), impersonato da Amoret.

---

[38] *Ivi*, pp. 72-88.

Il significato poetico in primo luogo e allegorico in secondo luogo dell'episodio di Busirane è dunque molto complesso e di non facile decifrazione per il suo elevato grado di simbolicità e di ambiguità. L'azione di Britomart ha un effetto multiplo, rivolto in primo luogo all'avversario non casto, Busirane, quindi nei confronti non solo della donna di cui è la salvatrice ma anche di se stessa in quanto doppio di Amoret, nonché, infine, nei confronti del luogo che ospita tutti i protagonisti della vicenda, il palazzo del mago, costruito in modo da accumulare su di sé significati simbolici. Per poter penetrare nel palazzo, è necessario attraversare una barriera di fiamme che risulta invalicabile dallo sposo di Amoret, Scudamour, ma non dalla coraggiosa Britomart. Si può dedurre in questo modo come la castità di Scudamour sia imperfetta rispetto a quella della donna guerriera; nel libro IV, x, apprenderemo come egli abbia portato via Amoret dal tempio di Venere, vincendo con la forza le ritrosie della ragazza. Nel passo della lettera a Raleigh in cui Spenser spiega come le avventure dei vari libri del poema siano state affidate da Gloriana ai suoi cavalieri, il palazzo di Busirane viene indicata quale principale *quest*, e dunque centro tematico, del libro III.

> "The third day there came in, a Groome who complained before the Faery Queene, that a vile Enchaunter called Busirane had in hand a most faire Lady called Amoretta, whom he kept in most grieuous torment, because she would not yield him the pleasure of her body. Whereupon Sir Scudamour the louer of that Lady presently tooke on him that aduenture. But being vnable to performe it by reason of the hard Enchauntments, after long sorrow, in the end met with Britomartis, who succoured him, and reskewed his love."

Così come le due precedenti *quests*, il salvataggio dei genitori di Una dal drago e la punizione di Acrasia, sono state intraprese da un uomo, Redcrosse e Guyon, anche della liberazione di Amoret si offre volontario un uomo, Scudamour; per un attimo sembra che anche il campione del libro III debba essere quindi un uomo. Ma, incapace di vincere gli incanti del mago, Scudamour deve ricorrere all'aiuto di Britomart, la quale non si limita a fargli da aiutante, bensì, riuscendo dove Scudamour aveva fallito, si appropria del suo ruolo e diventa protagonista dell'episodio al suo posto. Britomart, che non ha una *quest* assegnatale da Gloriana, assume la *quest* di Scudamour così come a suo tempo si era incaricata della ricerca di Artegall.

Oltre alla cinta di fuoco, una serie di prove, o meglio di quesiti morali, attende Britomart all'interno del palazzo, costruito come un'esaltazione della potenza di Cupido e un'esortazione a sottomettersi alle sue leggi, a cui nessuno può sottrarsi. La prima stanza

attraversata da Britomart è decorata con arazzi che mostrano le metamorfosi impiegate dagli dei, Giove, Apollo, Nettuno e Saturno, per potersi congiungere con le donne da loro bramate, oltre agli amori in cui Cupido ha spinto la sua stessa madre, Venere. Gli arazzi sono orlati da un bordo con un motivo di archi e frecce spezzate attraversate da un "long bloudy riuer" che sembra vivo. All'estremità della sala domina l'ambiente una statua d'oro di Cupido bendato, che stringe in mano il suo arco e le sue frecce fatali, con ai piedi un drago ferito e la scritta "Unto the Victor of the Gods this bee" (III, xi, 49). Britomart guarda la statua con stupore, mentre la sua brillantezza le colpisce i fragili sensi ("The whiles the passing brightnes her fraile sences dazed", III, xi, 49). La seconda sala risplende dell'oro delle spoglie dei capitani vinti dall'amore, e come nel caso precedente, lo sguardo di Britomart beve la bellezza del posto con "her greedy eyes". Mentre nel castello di Malecasta aveva volto lo sguardo davanti agli scudieri e alle damigelle avvinti in giochi d'amore, nelle sale di Busirane Britomart mostra di provare curiosità di fronte alla rappresentazione artistica degli effetti d'amore, dimostrando così di avere conquistato, alla fine del libro della castità, quell'interesse per la realtà dell'amore, al di là della sua ricostruzione mentale, che la porterà, nel libro successivo, ad incontrare finalmente di persona l'amato Artegall.

Una stessa frase è incisa su tutte le porte che Britomart incontra, tranne che sull'ultima: "be bold", c'è scritto, mentre sull'ultima il monito si trasforma in "be not too bold". Il messaggio sibillino, cui Britomart non riesce a trovare una spiegazione, sembra un avvertimento rivolto dal padrone di casa per impressionare i suoi ospiti, ed in particolare la stessa Britomart, nonché la chiave di lettura intesa da Busirane per interpretare il significato degli arazzi e delle spoglie. Gli esseri umani possono permettersi di essere coraggiosi solo fino ad un certo punto, ma non pensare di potersi spingere oltre: non devono presumere di poter contrastare il potere di Cupido, "the Victor of the Gods". Britomart poi, sembra dire Busirane, non può avere l'ardire di ritenere di essere in grado di sconfiggere i misteri del palazzo ed il suo proprietario. La guerriera, non comprendendo e non lasciandosi turbare dalla scritta, compie la scelta giusta, quella di rifiutare di sottomettersi alle leggi di Busirane e si pone dunque nella condizione di sconfiggerlo. Invece di obbedire umilmente all'ultimo comando "be not too bold", Britomart è sempre "bold" mentre attraversa il palazzo e quando si troverà a fronteggiare il mago. Allo stesso modo, davanti alla parete di fuoco che circondava l'edificio e che Scudamour non riusciva a oltrepassare, Britomart aveva superato il suo primo momento di sgomento e la sua iniziale dichiarazione che "Daunger without discretion to attempt, /

Inglorious and beastlike is" (III, xi, 23) per affermare coraggiosamente la sua intenzione di affrontare comunque la prova, pena il disonore:

> … For shamefull thing
> It were t'abandon noble cheuisaunce,
> For shew of perill, without venturing:
> Rather let try extremities of chaunce,
> Then enterprised prayse for dread to disauaunce. (III, xi, 24)

Britomart si comporta sempre correttamente quando, al sopraggiungere dell'oscurità, non si spoglia dell'armatura e non si lascia vincere dal sonno, ma attende vigile gli avvenimenti. Il silenzio notturno è improvvisamente rotto da uno squillo di tromba, una tempesta e da un terremoto, e la solitudine del castello, percorso in lungo e in largo da Britomart senza incontrare nessuno, si spezza per dar vita ad una fantasmagorica processione figurata. Da una porta fino a quel momento sigillata, Britomart vede uscire un corteo di strani personaggi: dietro Ease, che fa segno agli spettatori di assistere in silenzio, procede una banda di musicanti che suonano una dolcissima melodia e quindi sette coppie di figure allegoriche, descritte nei loro costumi e atteggiamenti. Fancy e Desyre, Doubt e Daunger, Feare e Hope, Dissemblance e Suspect, Griefe e Fury, Displeasure e Pleasance precedono Despight e Cruelty che trascinano Amoret, il cui cuore, trapassato da una freccia, è esposto in un vassoio d'argento, mentre il sangue le tinge di scarlatto il petto candido come neve. Segue Cupido in persona a cavallo di un leone, il quale si toglie un attimo la benda per gioire delle sofferenze di Amoret, colpisce tutti i presenti con i suoi terribili dardi e poi, bendatosi di nuovo, se ne va, accompagnato da Reproch, Repetance e Shame. Il corteo è chiuso da una massa confusa di figure, tra cui spiccano Strife, Anger, Care, Unthriftihead, Losse of Time, Sorrow, Chaunge, Disloyaltie, Riotise, Dread, Infirmitie, Povertie, e alla fine Death "with infamie".

Ciò che avviene davanti agli occhi di Britomart è una *masque*, tipico spettacolo figurato dell'epoca elisabettiana che traeva origine dagli spettacoli a sfondo religioso dell'epoca medievale (i *morality plays*). Il personaggio che apre il corteo, Ease, vestito in modo "fit for tragicke Stage", sottolinea il carattere teatrale dello spettacolo, dal momento che la descrizione che lo accompagna lo paragona al prologo di un *play*. La *masque* di Cupido, che ha al suo centro Amoret, si apre ad una quadruplice lettura per quattro ordini di spettatori. In IV, i, si viene a conoscenza che quella che si svolge nel palazzo non è altro che la replica della *masque* di cui Busirane è stato il regista durante il banchetto nuziale per il matrimonio di

Amoret e Scudamour, e che tutti gli ospiti delle nozze, tranne Amoret, hanno preso per un semplice spettacolo, pari a tutte le altre *masques* organizzate durante feste, spettacoli e cerimonie. Gli ospiti avvertono solo il diletto della messa in scena, delle musiche e dei costumi, senza avvertire il lato doloroso del racconto. Per Busirane, Amoret e Britomart la *masque* è la rappresentazione degli stati d'animo che si susseguono nel corso dell'innamoramento e dell'amore, visti però dalle loro diverse prospettive. L'accezione intesa da Busirane, e che viene offerta agli ospiti del banchetto nuziale in grado di coglierla, è la rappresentazione dell'amore distruttore data nel corso dei secoli dalla lirica petrarchista. Da questa ottica, il poeta si presenta come la vittima della donna crudele: i sentimenti che precedono Amoret sono quelli provati dal poeta, mentre quelli che la seguono sono le angustie che attendono la donna se continuerà a mostrarsi con "despight" e "cruelty" all'uomo innamorato di lei, fino alla morte infamante che ci si augura colga la bella ritrosa al termine del processo di autodistruzione. Il percorso obbligato di educazione all'amore che si vuole far percorrere ad Amoret (e per riflesso, a Britomart) è quello stabilito da lunghissimo tempo dai poeti maschi, una proiezione maschile sul corpo femminile che soggioga la donna, esponendo il suo cuore al dominio maschile. Il mago Busirane, che tiene Amoret in suo potere, è il rappresentante della poesia petrarchista contro cui Spenser muove la sua critica e di cui si pone come superatore.

Come si verrà a sapere all'inizio del libro IV, è stato in occasione della *masque* al banchetto nuziale che il mago-poeta Busirane ha rapito Amoret e l'ha tenuta segregata nel suo castello, iscrivendo sul suo corpo la poesia-magia, esercitando il suo potere sulla giovane donna per ben sette mesi. La notte successiva alla *masque* nel palazzo, Britomart riesce a entrare nelle profondità del castello attraverso la stessa porta da cui è uscito il corteo e si ritrova in un ambiente dove Busirane scrive strani caratteri con il sangue che cola dal cuore trafitto di Amoret, legata ad una colonna dalle pesanti catene della sua servitù.

> And her before the vile Enchaunter sate,
> Figuring straunge characters of his art,
> With liuing bloud he those characters wrate,
> Dreadfully dropping from her dying hart,
> Seeming transfixed with a cruell dart,
> And all perforce to make her him to loue.
> Ah who can loue the worker of her smart?
> A thousand charmes he formerly did proue;

> Yet thousand charmes could not her stedfast heart remoue. (III, xii, 31)

Con il sangue della donna, il poeta-mago Busirane scrive i suoi versi petrarchisti, intrappolando la donna in un ruolo che la vuole vittima sofferente dell'atto creativo maschile, il quale si traduce in termini erotici nell'immagine del dardo (la penna-pene) che penetra il cuore di Amoret, vergine che non ha ancora consumato il matrimonio con Scudamour. Il sangue vivo di Amoret viene a combaciare con il rivo che bordava gli arazzi sugli amori degli dei. Ma soprattutto l'immagine di Busirane arriva a coincidere con quella di un altro mago, il celebre Merlino, che Britomart e Glauce avevano sorpreso nella cava intento a scrivere "strange characters" per terra, proprio come Busirane.

> They here ariuing, staid a while without,
> Ne durst aduenture rashly in to wend,
> But of their first intent gan make new dout
> For dread of daunger, which it might portend:
> Vntill the hardie Mayd (with loue to frend)
> First entering, the dreadfull Mage there found
> Deepe busied bout worke of wondrous end,
> And writing strange characters in the ground,
> With which the stubborn feends he to his seruice bound. (III, iii, 14)

Mentre Merlino scrive, e profetizza, una storia d'Inghilterra in cui le donne si trovano solo relegate alle due estremità del catalogo, lasciando trapelare il suo disagio da storico tradizionale, come quelli che Spenser biasima nel proemio del canto III, iii, Busirane scrive la sua poesia petrarchista in cui le donne sono solo lo sfondo contro cui si staglia il rovello personale dell'uomo innamorato, figure assenti come soggetto e presenti solo come problematico oggetto del discorso. Così come Busirane si ritiene in un certo senso vittima della freddezza di Amoret, Merlino è stato realmente vittima degli intrighi della donna di cui era innamorato, la Dama del Lago, che l'ha imprigionato per sempre nella grotta in cui si trova tuttora. Busirane ha per così dire anticipato le mosse di Amoret facendola sua prigioniera prima di ritrovarsi a fare la fine di Merlino.

Dal punto di vista di Amoret, la *masque* non è altro che la materializzazione delle proprie paure nel trovarsi sottoposta al dominio amoroso e sessuale maschile, non solo e non tanto da parte di Busirane, quanto da parte di Scudamour, lo sposo che l'ha strappata dalla quiete del tempio di Venere in cui viveva e che, incurante delle sue proteste, l'ha gettata nel chiasso vivo

della corte. Pur essendo innamorata di Scudamour, Amoret è terrorizzata dal perdere la propria integrità nel matrimonio e di ritrovarsi in una relazione impari, in cui gli amanti non sono *amici* (punto su cui insisterà ampiamente il IV libro) ma sono, invece, legati da un insano rapporto sadomasochistico di vittima e carnefice. Durante il banchetto nuziale, la fresca sposa immagina con profonda ansia che il suo matrimonio possa trasformarsi per lei in una prigione petrarchista, nel palazzo di Busirane, nella processione di figure allegoriche, o meglio dei veri e propri *topoi* retorici del discorso poetico maschile, della *masque* di Cupido. Il palazzo di Busirane si svelerebbe quindi come il castello delle fantasie mentali di una giovane ragazza di fronte al matrimonio[39]. Al termine del corteo, il poeta rivela la natura mentale delle figure della *masque* definendole appunto fantasticherie femminili:

> There were full many moe like maladies,
> Whose names and natures I note readen well;
> So many moe, as there be phantasies
> In wauering wemens wit, that none can tell,
> Or paines in loue, or punishments in hell. (III, xii, 26)

I sentimenti provati da Amoret durante la *masque* sono gli stessi sperimentati da Britomart dopo essersi innamorata di Artegall. Dopo essere stata colpita anche lei dal dardo di Cupido, la donzella si è risvegliata "full of fancies fraile" (III, ii, 27) ed è passata attraverso la paura, il desiderio, la speranza, la disperazione, il dubbio, il sospetto e tutte le altre emozioni che compaiono nella *masque*[40]. La rivelazione della propria angoscia interiore a Glauce le produce un batticuore che viene paragonato ad un terremoto, così come la visione notturna nel palazzo di Busirane era stata preceduta da una tempesta e un terremoto, il cui senso, quindi, è eminentemente metaforico. Travestita da cavaliere, Britomart è l'immagine stessa della Dissemblance, mentre, come Daunger, le sue gesta sono indirizzate sia allo smascheramento dei nemici che alla correzione degli amici:

> A net in th'one hand, and a rustie blade
> In th'other was, this Mischiefe, that Mishap;

---

[39] O almeno, le paure che un uomo pensa una ragazza possa avere prima del matrimonio. Durante la conferenza spenseriana di Kalamazoo 1983 Rosemond Tuve criticò Thomas P. Roche dicendogli che le donne non hanno paura del sesso. Vedi Shirley F. Staton, *art. cit.* pp. 152-153, che a partire da questa notazione illustra come ciò che Amoret e Britomart temono nel palazzo di Busirane è l'isolamento e la separazione dalla loro rete sociale di riferimento.

[40] Per un raffronto particolareggiato tra i personaggi della *masque* e le paure di Britomart in III, ii, vedi Mary Adelaide Grellner, "Britomart's Quest for Maturity", *SEL* 8, 1968, pp. 35-43.

> With th'one his foes he threatned to inuade,
> With th'other he his friends ment to enwrap. (III, xii, 11)[41]

La Grellner ha pertanto ragione nell'identificare in Amoret una proiezione di Britomart, proiezione che però si deve intendere attiva anche in senso inverso. Se Amoret ha la propria nemesi nel mago Busirane, così Merlino, che pure è ha un ruolo positivo nell'annunziare a Britomart il suo destino dinastico, è anche colui che ha trascinato la ragazza nella spirale di fantasticherie deleterie, essendo il fabbricante dello specchio magico in cui Britomart ha visto il suo "nemico" Artegall prima di incontrarlo di persona. Entrambe le donne provano su di sé la ferita delle frecce d'amore di cui Spenser si lamenta nel proemio del canto IV, vii, e che aveva tormentato persino Giove raffigurato nell'arazzo (III, xi, 30):

> Great God of loue, that with thy cruell darts,
> Doest conquer greatest conquerors on ground,
> And setst thy kingdome in the captiue harts
> Of Kings and Keasars, to thy seruice bound,
> What glorie, or what guerdon hast thou found
> In feeble Ladies tyranning so sore;
> And adding anguish to the bitter wound,
> With which their liues thou lanchedst long afore,
> By heaping stormes of trouble on them daily more? (IV, vii, 1)

Spaventata a suo tempo dai fantasmi della mente generati dallo specchio di Merlino, la Britomart matura che affronta Busirane non ha più paura delle creazioni fantastiche della *masque*, e "neither of idle shewes, nor of false charmes aghast" (III, xii, 29), non tenendo in considerazione la trappola del consiglio "be bold, be bold, be not too bold", penetra nell'antro del mago con coraggio, "bold". Diventa ora chiaro l'atteggiamento che Spenser aveva assunto, dieci canti prima, per descrivere l'assunzione del travestimento da cavaliere di Britomart. Il "bold devise" suggerito da Glauce "in her foolhardy wit" nel canto III, ii, si rivela non solo approvato dal poeta ma addirittura l'unico sistema con cui è possibile sconfiggere il mago Busirane, e di riflesso, la parte negativa di Merlino, suggellando la funzione positiva della trasformazione in *lady knight*. I molteplici significati della *masque* sono percepiti da Britomart a livello intuitivo: la battaglia contro Busirane è una battaglia di interpretazione, in cui il mago rappresenta il poeta e la guerriera agisce da esegeta. Britomart,

scrive la Silberman, "plays the role of militantly active reader while Amoret is the passive object of Busirane's fiction making"[42].

Alla vista della "virgin knight" Busirane smette di scrivere i suoi incantesimi sanguinosi e si scaglia con un coltello contro Britomart, riuscendo a ferirla leggermente al petto, ma il lieve taglio non fa che accrescere la furia della guerriera, la quale si avventa sul mago con la sua "mortall blade" e al primo colpo lo getta a terra mezzo morto. Le intenzioni di Britomart sono, questa volta, mortali come la sua spada: non c'è pietà verso il torturatore di Amoret, l'attacco ha come fine la morte, "to giue him the reward for such vile outrage dew" (III, xii, 33); ma, dietro richiesta di Amoret, Britomart ferma la mano omicida e gli offre salva la vita se guarirà e libererà la sua prigioniera. Ai contro incantesimi di Busirane la catena che legava Amoret cade al suolo e la ferita sul suo petto si rimargina; Britomart usa la catena per legare il mago (così come Guyon aveva incatenato Acrasia in II, xii, 82) e abbandona il castello con la ragazza, mentre le stanze, gli arazzi e le fiamme svaniscono al suo passaggio, così come le paure iniziano a sgombrare dalla mente di Amoret. Di Busirane, sconfitto e imprigionato, non si saprà più nulla.

Britomart dunque libera Amoret e disperde gli incanti di Busirane, ma non senza essere stata ferita a sua volta dal mago, così come nel castello di Malecasta era stata ferita dal dardo di Gardante. La ferita di Busirane è invece inferta mediante un coltello e, anche se non è profonda ("albe the wound were nothing deepe imprest" (III, xii, 33), ottiene comunque di macchiare il niveo petto di Britomart di gocce di sangue purpureo, riproponendo la forma sensibile della ferita di Gardante e soprattutto rispecchiando la ferita di Busirane al cuore di Amoret, che durante la *masque* tingeva di sangue il petto immacolato della fanciulla. Le due donne impaurite di fronte alla realtà dell'amore, Britomart ed Amoret, *knight* e *lady*, vengono unite dalla ferita al petto ricevuta dal mago-poeta. I due episodi fondamentali della missione di Britomart come campione della castità prevedono dunque entrambi che la vittoria della guerriera venga ottenuta solo a prezzo di una ferita, di un marchio visibile della sua non ancora totale identificazione con la virtù che rappresenta: dopo Gardante, anche Busirane riesce a lasciare una cicatrice sulla guerriera della castità, ferite che segnano il suo percorso di crescita e maturazione ad un livello di castità sempre più elevato e che insieme la accomunano a quell'altro simbolo di castità *in fieri* che è Amoret. Come la sua protetta, Britomart sta

---

[41] Cfr. il *mishap* di cui Britomart parla con Redcrosse.
[42] Lauren Silberman, *op. cit.*, p. 58. Vedi anche pp. 59-65.

imparando a distinguere le ombre della mente dalla realtà e a realizzare la castità nella realtà del matrimonio con l'uomo amato. La castità rappresentata da Britomart salva la sposa Amoret dal soccombere alle proprie paure e la avvia verso un matrimonio casto ed equilibrato, non intaccato da quelle componenti negative che chiudono la *masque* e le composizioni poetiche petrarchiste. Dopo averla (ed essersi) salvata da Busirane, Britomart diventa inseparabile da Amoret, e la loro specularità si mostra ora riposare sulla comune ricerca dell'uomo amato. Mentre nel finale provvisorio posto alla fine del terzo libro nell'edizione del 1560 Amoret ritrovava Scudamour all'uscita dal palazzo del mago, (e costruiva con lui un ermafrodito), nella rielaborazione del 1596 Scudamour e Glauce sono andati via e Amoret resta sotto la protezione di Britomart per la prima metà del libro IV. La loro amicizia è uno dei più solidi esempi di amicizia del libro IV: per Britomart Amoret viene poco al di sotto di Artegall nella scala degli affetti, definita "her second care, though in another kind" (III, vi, 46)[43].

Per quanto sia riuscita a sopravvivere alle torture di Busirane, l'educazione di Amoret alla corretta castità necessita ancora di perfezionamento, e Britomart si assume personalmente il compito di insegnare al suo doppio. Durante il loro viaggio insieme, Britomart gioca con le paure rimaste in Amoret facendole credere di essere un potenziale seduttore, in una scena di lieta ironia che non ha nulla da invidiare ad un brano dell'Ariosto. In un primo momento, Amoret è convinta che Britomart sia davvero un uomo, e teme quindi che il suo onore possa essere in pericolo come quando era ancora prigioniera di Busirane. La *performance* di un ruolo e di un aspetto maschile, che quando usati a sproposito nel Castle Ioyeous avevano condotto Britomart a generare involontariamente il desiderio di Malecasta, viene ora impiegata nella finta seduzione di una donna, perseguita attivamente a scopo terapeutico. Britomart non disperde i timori di Amoret, e anzi alimenta l'ambiguità a proposito del suo sesso, così come quando, davanti a Redcrosse (III, ii, 8 sgg), aveva finto di non essere innamorata di Artegall ma di aver ricevuto da lui, definito vergogna e disonore della cavalleria, un grave torto:

> Thereto her feare was made so much the greater
> Through fine abusion of that Briton mayd:
> Who for to hide her fained sex the better,
> And maske her wounded mind, both did and sayd

[43] Si vedano anche IV, vi, 35 e IV, ix, 38.

> Full many things so doubtfull to be wayd,
> That well she wist not what by them to gesse,
> For other whiles to her she purpos made
> Of loue, and otherwhiles of lustfulnesse
> That much she feard his mind would grow to some excesse. (IV, i, 7)

Mentre la reprensibile Malecasta viene attratta dall'impropria dissimulazione sessuale di Britomart, la pudica Amoret ha timore della falsa mascolinità della guerriera, denunciando così al contempo l'infondatezza delle sue paure e la pericolosità (qui ironica) che, come abbiamo visto, accompagna le occasioni in cui Britomart persiste nel mostrarsi solo *knight*. Se all'inizio della sua *quest* Britomart aveva creduto di dover fingere il *gender* maschile per evitare di diventare l'oggetto delle attenzioni degli uomini, l'esito della notte al Castle Ioyeous e poi di quella al castello di Malbecco le ha insegnato l'importanza di rivelare la propria femminilità quando necessario, e adesso si può permettere di mostrarsi uomo per scherzo[44].

L'arrivo ad un castello retto da leggi che ricordano quelle della rocca di Tristano è l'occasione che spinge Britomart a rivelarsi come donna al cospetto di Amoret, ed è insieme la dimostrazione più chiara del duplice ruolo svolto dall'eroina in quanto *lady knight*. In questo castello possono accedere solo coppie formate da un cavaliere e da una dama; un cavaliere senza compagna vorrebbe prendere con sé Amoret per entrare, ma Britomart non glielo consente, giostra con lui e lo abbatte. Tuttavia, con cortesia, la vincitrice Britomart agisce in modo da far ammettere tutti e tre nel castello, affermando che, in quanto cavaliere, Amoret è la sua dama, ma che lei stessa, in quanto donna, può fare da dama al cavaliere. Spenser opera qui uno spostamento di senso dal discorso con cui Bradamante aveva ottenuto che Ullania potesse restare nella Rocca, affermando che, poiché esercitava il *gender* maschile, andava considerata un uomo, ed era pronta a dimostrare questa verità con le armi[45]. Al contrario, Britomart non sostiene che il suo ruolo maschile di *knight* faccia di lei un uomo, ma rivendica il diritto di figurare come cavaliere di un'altra donna perché abita il luogo intermedio della

---

[44] Se Britomart dimostra di aver appreso dai suoi errori, Amoret, nonostante la lezione ricevuta, non compie un equivalente progresso. Ella viene rapita da un'altra personificazione della lussuria, l'Hairy Carl, mentre Britomart dorme, e dopo essere stata salvata da Belphoebe incorre in altre avventure. Nel canto IV, ix, 18-19, cavalcando con il suo salvatore Artù, Amoret teme di nuovo per il suo onore, e il poeta la avverte di non dover temere alcunché da Artù, il quale ha imparato a moderare i suoi impulsi sensuali con la ragione.

[45] "Bradamante denies the sight of her body to those around her in order to succeed in her argument that women who are capable of performing like men must be given the rights of men. This argument denigrates the

lady knight, in cui i due termini, influenzandosi a vicenda, conservano ciascuno il proprio genere e non sono convertibili il primo al maschile e il secondo al femminile. I due aspetti di Britomart sono percepiti come separati e spendibili in contesti diversi, e insieme coesistenti nello stesso momento e nella stessa persona. Verso Amoret Britomart continuerà ad esercitare il ruolo di *knight*, mentre con il cavaliere potrà apparire sotto l'aspetto di *lady*. A conferma della sua affermazione, Britomart si slaccia l'elmo lasciando che la sua fluente capigliatura le ricopra le spalle, paragonata, questa volta, ai luminosi cieli delle notti estive nelle regioni settentrionali. Rincuorata nei suoi timori, Amoret acconsente a condividere il letto con la sua salvatrice e a passare una piacevole notte di confidenze, secondo un modulo di amicizia femminile già descritto da Tasso a proposito della guerriera Clorinda e dell'innamorata Erminia (cfr. *GL* VI, 79).

La rivelazione del vero sesso di Britomart non pone fine all'esercizio di una funzione maschile rispetto ad Amoret. Durante il torneo di Satyrane, Britomart conquista la palma come vincitrice della sfida alla lancia, superando Artegall, Cambell, Triamond, Blandamour ed altri, ma, al contrario di Bradamante alla rocca di Tristano, non partecipa alla competizione di bellezza, per la quale propone invece Amoret. Alla rocca di Tristano, Bradamante aveva vinto sia la prova delle armi che quella della bellezza, dimostrando il suo dominio sul campo maschile così come su quello femminile; Britomart si sottrae al confronto femminile – successivamente affermato vincendo il duello contro Artegall per mezzo della sua bellezza – lasciando che sia il suo alter ego Amoret a prendere il suo posto per la gara femminile. L'eroina si dimostra così sempre *knight* accanto ad una Amoret *lady*.

Nonostante il persistere del ruolo di *knight* e l'ambiguità che la guerriera stessa alimenta in più occasioni a proposito del suo vero sesso (nel castello di Malecasta, con Amoret e nel torneo di Satyrane), in due occasioni Britomart si rivela esplicitamente e volontariamente quale donna togliendosi l'elmo e mostrando a chi la guarda i suoi lunghi capelli biondi. Il primo dispiegamento della bellezza femminile di Britomart avviene, come già visto, nel castello di Malbecco, davanti a Satyrane, Paridell e al castellano loro ospite: la vista dei capelli che circondano la donna dalla testa alle caviglie come un'aureola, risplendenti come raggi di sole, infonde negli astanti un profondo senso di stupore e meraviglia, che ricorda, per

---

traditional female role and achieves respect for women only inasmuch as they can perform like men". Benson, *op. cit.*, pp. 273-4.

quanto Spenser fosse con ogni probabilità all'oscuro di quell'opera, la *merveille* suscitata dovunque nel *Roman d'Énéas* dall'apparizione di Camille.

> Yet note their hungry vew be satisfide,
> But seeing still the more desir'd to see,
> And euer firmely fixed did abide
> In contemplation of diuinitie:
> But most they meruaild at her cheualree,
> And noble prowesse, which they had approued,
> That much they faynd to know, who she mote bee;
> Yet none of all them her thereof amoued,
> Yet euery one her likte, and euery one her loued. (III, ix, 24)

Lo stupore provocato dall'aspetto di Britomart è superato dall'improvvisa consapevolezza di trovarsi di fronte non solo ad una bellissima donna, ma ad una meraviglia quale una donna combattente, una *lady knight* immagine dell'Uno ideale. La cavalleria esercitata da Britomart è il vero tratto perturbante che, per valicare la barriera emotiva posta dalla psiche davanti all'ignoto, ha bisogno di fondarsi su modelli preesistenti: Britomart deve essere inserita in una categoria chiara e già definita per poter essere compresa e accettata. Gli spettatori dell'apparizione miracolosa ricorrono all'esempio di Minerva che, perduto l'elmo, emerge vincitrice dallo scontro con i giganti ribelli per poter spiegare la bellissima guerriera senza elmo che irradia la sua bellezza davanti a loro. Paragonata ad una dea, Britomart sfugge ai limiti delle donne comuni e le sue anomalie, incorporate nelle caratteristiche sovrannaturali delle divinità, smettono di essere tali. Allo stesso modo, quando Britomart si toglie l'elmo per provare al cavaliere senza compagna e ad Amoret di essere una donna, gli astanti si affrettano a formulare teorie per spiegare lo spettacolo a cui assistono:

> Such when those Knights and Ladies all about
> Beheld her, all were with amazement smit,
> And euery one gan grow in secret dout
> Of this and that, according to each wit:
> Some thought that some enchantment faygned it;
> Some, that *Bellona* in that warlike wise
> To them appear'd, with shield and armour fit;
> Some, that it was a maske of strange disguise:
> So diuersely each one did sundrie doubts deuise. (IV, i, 14)

L'atto interpretativo svolto dai vari "knights and ladies" è un'operazione metaletteraria di grande interesse, in cui gli spettatori svolgono la parte dei lettori del poema ma, al contrario di loro, non sono a conoscenza della corretta interpretazione di Britomart quale cavaliere della castità. È interessante notare come, nonostante questo fondamentale indizio, le spiegazioni a cui arrivano i presenti si approssimino man mano alla verità: la prima teoria pone l'accento sulla meraviglia di Britomart come effetto di un potere straordinario e quindi magico, considerandola effetto di un incantesimo, un prodotto magico opera di un incantatore quale Busirane o Merlino; ed effettivamente, come si è visto, è stata la visione di Artegall nello specchio magico di Merlino ad avviare Britomart alla sua *quest*. Quanti sostengono questa versione leggono la guerriera come un personaggio romanzesco, un'eroina da *romance*, ma Britomart, sconfiggendo Busirane e in lui gli aspetti negativi di Merlino, ha provato di preferire la realtà alla finzione.

La seconda versione vuole invece riportare Britomart nella categoria della dea classica, associandola a Bellona, divinità romana della guerra assimilata a Minerva, così come hanno fatto anche Paridell e Satyrane (nell'edizione del 1590, peraltro, in III, ix, 24 Britomart veniva paragonata proprio a Bellona e non a Minerva). Le somiglianze con una dea sono innegabili: Bellona riceve il diritto di dedicarsi alle armi dalla sua stra-ordinaria natura divina, mentre la propensione fisica ha consentito a Britomart di diventare il cavaliere della castità. Ma, invece che portare guerra agli uomini, Britomart e la sua bellezza hanno una funzione riconciliante e armonizzatrice. Piuttosto che alla feroce dea Bellona, Britomart assomiglia alla benigna dea Iside, con cui verrà esplicitamente identificata nel libro V: non una dea della guerra, quindi, ma la dea dell'equità. La terza spiegazione, infine, considerando il suo aspetto "a maske of strange disguise", interpreta correttamente l'apparente *gender* maschile non come fine a se stesso ma proprio in quanto travestimento, come un espediente assunto per un fine specifico. Come gli spettatori del castello, così i lettori sono invitati a dare in prima persona una valutazione di Britomart, e la guerriera stessa deve ancora portare a termine il proprio percorso di sviluppo, che verrà completato solo nel libro V.

I due momenti in cui Britomart si toglie l'elmo mostrano una sua progressiva consapevolezza del ruolo destinatole: dopo il fallimento nel castello di Malecasta, Britomart sceglie di mostrare la propria femminilità, a conferma della maggiore sicurezza con cui ella vive il suo status di *lady knight*. La visione della bellezza androgina, da sole-donna, di Britomart ha un effetto armonizzante e sugli ospiti del castello di Malbecco e sugli spettatori del castello di

IV, i. Come Paridell e Satyrane, il cavaliere senza dama inizia ad adorarla e ricompone ogni causa di contesa con lei (IV, i, 15). La terza volta in cui Britomart si ritroverà senza elmo, come vedremo, non sarà più in una situazione pacifica e volontariamente, ma durante il duello contro Artegall e per mano di quest'ultimo, a riprova dell'accettazione, da parte della guerriera, del suo ruolo matrimoniale.

VIII. 1. 3. Da campionessa della castità a personificazione dell'equità

Oltre al salvataggio e all'educazione di Amoret, altre azioni compiute da Britomart servono a mostrare ed esemplificare in che modo la castità agisca su avversari che, anche quando non sono negativi in quanto tali, dispongono in modo errato della propria sessualità. Rispetto a tali personaggi l'intervento di Britomart funge da sostegno, ausilio ed reindirizzamento. Così come l'effetto delle azioni di Britomart passa dalla difesa personale a Castle Ioyeous all'attivo inseguimento del lussurioso Ollyphant e infine allo smantellamento del palazzo di Busirane, procedendo verso un graduale avanzamento e assestamento dei propri obiettivi, allo stesso modo il suo intervento sui personaggi positivi si trasforma da uno sbaglio iniziale al più grandioso successo con la liberazione di Artegall.

Il primissimo atto di Britomart nella *Faerie Queene* è quanto meno sorprendente. L'inesperta guerriera, in quella che, per quanto ci è dato sapere, è la sua prima uscita pubblica dopo l'addestramento di Glauce, si imbatte nel principe Artù e nel campione del secondo libro, Guyon, il cavaliere della temperanza, reduci dalla distruzione della Bower of Bliss di Acrasia, e si trova a rispondere all'attacco di Guyon, che disarciona grazie alla sua lancia magica. Viene così riproposto l'improvviso ingresso in scena di Bradamante contro Sacripante nel *Furioso*, ma senza il fine immediato di difendere Angelica o un'altra donzella da un'aggressione sensuale. La donzella in difficoltà, Florimell, comparirà soltanto dopo, e mentre Artù e Guyon decideranno di seguirla, Britomart preferirà invece incamminarsi in direzione del castello di Malecasta. La comparsa improvvisa di Britomart, riportando alla memoria dei lettori il caso di Bradamante, fa percepire anche come la storia di Britomart, se deve ricalcare quella dell'eroina ariostesca, sia mossa dalla ricerca dell'uomo amato, e fa quindi riconoscere nel nuovo personaggio spenseriano una donna guerriera positiva. Eppure, non solo il confronto tra i due campioni sembra improprio (invece di combattere insieme, si combattono tra loro), ma la sconfitta di Guyon provoca l'apprensione dell'autore, che si sente in dovere di anticipare le eventuali rimostranze di Guyon per essere stato sconfitto da una

donna assicurandolo dell'eccezionalità di Britomart[46]. Avvertendo il potere della lancia, il Palmer, compagno di Guyon, lo trattiene dal proseguire il combattimento con le spade e Artù fa riconciliare i due cavalieri "through goodly temperance, and affection chaste" (III, i, 12). Secondo la lettura allegorica, l'episodio serve a mostrare come la virtù della castità superi, per un gentiluomo, quella della temperanza. Spenser adduce come spiegazione ai lettori lo spirito cavalleresco di entrambe le parti, pronte a giostrare per la gloria e poi a pacificarsi subito dopo il desiderio stabilendo tra loro una perfetta concordia.

Nel brano immediatamente successivo, Britomart ha già imparato ad accordarsi con i cavalieri migliori invece di combatterli. Sotto le mura del Castle Ioyeous, la guerriera aiuta il campione della santità, Redcrosse, contro le sei guardie di Malecasta, Gardante, Parlante, Iocante, Basiante, Bacchante e Noctante, ricevendo in cambio il suo aiuto nell'attacco notturno da parte dei sei. Il successivo avversario che Bradamante disarciona è il malinconico Marinell, un personaggio positivo (sposerà la bella Florimell) ma che segue delle indicazioni di regolamentazione sessuale sbagliate. Alla sua nascita, era stato profetizzato alla madre Cymoent (o Cymodoce) che una donna l'avrebbe ucciso o ridotto in fin di vita: per questo Cymoent l'aveva cresciuto sempre lontano dalle donne e gli aveva inculcato il terrore dell'universo femminile. Non è questo il modo giusto di essere casti, sostiene Spenser: la vera castità non consiste nella separazione del femminile e del maschile e nell'astinenza totale dai rapporti sessuali, bensì nel far confluire la naturale inclinazione all'amore e all'altro sesso nel suo sbocco più appropriato, il matrimonio. Marinell appare quindi come una prefigurazione di Artegall, che prima di assistere alla manifestazione della bellezza di Britomart aveva disprezzato l'amore delle donne, come apprendiamo da Scudamour ("that whylome in your minde wont to despise them all", IV, vi, 28); il duello contro Marinell anticipa il doppio duello che Britomart dovrà poi affrontare contro il suo promesso sposo. Non a caso Britomart ricorda a Marinell che "words fearen babes" (III, iv, 15): soltanto i bambini hanno paura delle parole, lasciando intendere l'infondatezza della profezia (le parole), o meglio della reazione alla profezia intrapresa da Cymoent e suo figlio.

Invece di finire nelle grinfie di una seduttrice, Marinell incontra invece la rappresentante stessa della castità armata, contro cui la madre non l'aveva messo in guardia: Cymoent non aveva considerato che la "virgin strange and stout" che avrebbe ferito il figlio sarebbe stata una donna guerriera, "for she of womans force did feare no harme" (III, iv, 27); la casta

---

[46] Vedi Benson Joseph, *op. cit.*, pp. 260-262.

militanza di Britomart ha invece più effetto delle attrazioni lascive. Così come le diverse ferite ricevute dallo specchio, da Gardante e da Busirane hanno il merito di spingere Britomart all'amore vero, è la ferita infertagli dalla guerriera della castità a far aprire Marinell alla strada dell'amore. Trafitto dalla lancia magica, Marinell diventa come un vitello sacrificale la cui morte è necessaria per la salvezza della comunità; morendo quale misogino, Marinell può rinascere come sposo e amante. Dopo essere guarito dalla ferita ricevuta da Britomart, Marinell si innamorerà di Florimell, che ha sentito cantare nelle celle del palazzo di Proteo, e ottenutala in sposa per intercessione di Nettuno, nel libro V stringerà con lei l'opportuno vincolo coniugale.

L'ira che Britomart rivolge contro Marinell porta l'impronta di una punizione alla vecchia se stessa. Tagliato fuori da un amore rivolto verso l'esterno, negatogli l'accesso alle donne, Marinell non può fare altro che rivolgere quell'amore verso se stesso, in un ripiegamento narcisistico che è reso esplicito dal suo legame con l'acqua e dal suo nome marino. Rispecchiandosi nelle acque Marinell vede e ama se stesso, così come Britomart, avendo visto il volto di Artegall riflesso nello specchio, aveva temuto di essere caduta in una spirale narcisistica. Lo specchio-mare diventa quindi nemico della guerriera, che appena arrivata sulla spiaggia si lamenta di essere un fragile vascello in balia di un "huge sea of sorrow" (III, iv, 8), appropriandosi di un'immagine tipica della poesia petrarchista e adattandola da un contesto maschile ad uno femminile. Di conseguenza Marinell, mare e Narciso, è lo specchio in cui Britomart vede – e combatte – la vecchia se stessa prima della ferita di Gardante.[47]

Britomart non si ferma a discutere delle conseguenze della sua condotta con Marinell, ma sprona via il suo cavallo e se ne va, ancora irritata perché l'incontro con Marinell non l'aveva distolta dalle sue dolorose considerazioni su Artegall. La vista delle pietre preziose di cui è composta la spiaggia su cui ha duellato contro Marinell non riesce a distoglierla dal suo cammino.

> The martiall Mayd stayd not him to lament,
> But forward rode, and kept her readie way
> Along the strond, which as she ouer-went,
> She saw bestrowed all with rich aray
> Of pearles and pretious stones of great assay,

[47] Secondo l'allegoria storica, nella vittoria di Britomart sul mare-Marinell si può leggere il dominio sul mare aperto di Elisabetta I. Vedi James Nohrnberg, *op. cit.*, p. 379.

> And all the grauell mixt with golden owre;
> Whereat she wondred much, but would not stay
> For gold, or perles, or pretious stones an howre,
> But them despised all; for all was in her powre. (III, iv, 18)

Disprezzando le gemme, Britomart dimostra ancora una volta di essere diversa da Camilla e dalle altre donne guerriere dell'antichità: laddove l'eroina virgiliana era stata condotta alla morte dalla propria cupidigia per l'armatura ingioiellata di Cloreo, la campionessa di Spenser si ritiene soddisfatta di quanto già possiede, mostrandosi temperante oltre che casta.

Il potere della castità di Britomart non si esercita solo contro i nemici o con amici dalla castità debole, ma in maniera ancora più significativa, con lo stesso sposo che le è stato predestinato, Artegall. In ben tre situazioni Britomart dimostra di essere più efficace del suo promesso sposo, nell'ultima salvandogli addirittura la vita. L'incontro tra i due amanti predestinati avviene in maniera apparentemente casuale, dato che, come abbiamo visto, più che cercare Artegall seguendo una pista, Britomart sta attraversando il regno delle fate seguendo le avventure che le si presentano davanti come farebbe un qualsiasi cavaliere errante. L'incontro tra Britomart e l'oggetto della sua *quest*, Artegall, ha luogo non nel libro della castità, bensì in quello dell'amicizia, declinata, nel corso dei dodici canti, dall'amicizia al maschile (Triamond e Cambell) a quella al femminile (Britomart e Amoret), dalla falsa amicizia (quella che lega Paridell e Blandamour) all'amicizia tra uomo e donna, esemplificata appunto da Artegall e Britomart e da altre coppie quali Scudamour e Amoret, Florimell e Marinell, Triamond e Canacee, Cambell e Cambine. I due predestinati si incontrano, sotto travestimento e senza riconoscersi l'un l'altro, al torneo che Satyrane ha organizzato per assegnare la cintura di Florimell. Artegall giunge al torneo il terzo giorno dei combattimenti, nei panni di un cavaliere misterioso dall'armatura arrugginita e ricoperta di muschio, che reca come unico segno distintivo il motto dipinto sullo scudo, "Saluagesse sans finesse" (IV, iv, 39), sulla scorta del quale gli spettatori della giostra lo soprannominano "il cavaliere selvaggio". Vince tutti gli scontri e riporta la palma del campione per qualche breve momento prima che l'arrivo di Britomart, anche lei dissimulata sotto le spoglie del "cavaliere dalla lancia d'avorio", non gli faccia perdere il primato, riportando la vittoria a nome dei cavalieri della Maidenhead. Britomart dunque, completamente all'oscuro dell'identità del suo avversario, vince Artegall sul campo e viene proclamata campione generale del torneo. Al vincitore del torneo con la lancia spetta la vincitrice della gara di bellezza: ma Britomart, avendo già Amoret con sé, rifiuta il premio, lasciando tutti gli altri partecipanti a contendersi la falsa Florimell.

Sconfiggendo le sei guardie di Castle Ioyeous Britomart aveva vinto Malecasta, adesso vince la falsa Florimell, entrambe esempi di falsità e di civetteria.

Rispetto all'elevato grado di castità raggiunto da Britomart, Artegall è "saluagesse sans finesse": il motto evidenzia come il suo stato selvaggio debba essere sgrossato alla fonte della cortesia, la castità. Il cavaliere che non conosce ancora l'amore, il cavaliere della giustizia che non ha ancora inglobato dentro di sé l'equità (come si vedrà nel libro V), al suo ingresso nel testo è "sans finesse", una mancanza a cui metterà rimedio Britomart, anche questa volta in maniera graduale. Mentre Britomart nel palazzo di Busirane ha dimostrato di aver assimilato e compreso le proprie paure interpretando correttamente il significato (i significati) della masque, il motto di Artegall suggerisce che in lui resiste un senso di incomprensione di sé, che il suo "outward disguise is a projection of an inward incompleteness, a lack of selk-knowledge"[48].

Al torneo di Satyrane, con la lancia magica simbolo di castità, la donna vince il suo futuro marito "sans finesse", ma questa esperienza non è sufficiente per correggere completamente l'atteggiamento di Artegall. Non solo quest'ultimo non ha riconosciuto al torneo la donna di cui si innamorerà, ma l'incontro fortuito con Scudamour, indotto da Ate e Paridell a credere che Amoret l'abbia tradito con Britomart, lo persuade della fellonia dell'avversario che lo ha abbattuto nella giostra. È necessario un secondo duello tra i tre personaggi per chiarire l'equivoco e per istradare Artegall nella via dell'amore coniugale. Non appena i due cavalieri si imbattono in Britomart pochi giorni dopo il torneo, Scudamour si getta per primo all'attacco su colei che ritiene l'amante di Amoret, ma viene rapidamente disarcionato. Britomart ha così modo non solo di punirlo per aver prestato fede agli inganni di Ate e Duessa, ma anche di riconfermare la propria superiorità su di lui, al cui posto aveva portato a termine il salvataggio di Amoret. Il duello tra i due sposi predestinati è più lungo e incerto. Britomart abbatte subito Artegall con la lancia magica, come aveva già fatto al torneo, ma questa volta Artegall si rialza e la assale con la spada, costringendola a scendere da cavallo. Appiedati, i due contendenti dimostrano pari forza, e Britomart, dopo essere riuscita a ferire Artegall, inizia appena a risentire di un po' di stanchezza quando il suo avversario risponde menandole un colpo tale da farle saltare la visiera, esponendo il suo volto angelico, simile ad un mattino rosato, e i capelli dorati, che brillano come l'oro del Pattolo. La terza messa in mostra delle fattezze di Britomart senza elmo pone immediatamente termine allo scontro:

---

[48] Andrew Fichter, *op. cit.*, p. 185.

Artegall e Scudamour depongono le armi e contemplano in ginocchio la bellezza di quella che anch'essi, come gli spettatori nel castello di Malbecco e nella simil rocca di Tristano, riconducono ad una creatura divina. Lasciata cadere la spada sull'erba, Artegall pensa solo a chiedere perdono a questa dea, perché è interpretabile solo come tale, contro cui ha osato alzare il ferro:

> At last fell humbly downe vpon his knee,
> And of his wonder made religion,
> Weening some heauenly goddesse he did see,
> Or else vnweeting, what it else might bee… (IV, vi, 22.2-5)

Scudamour non è da meno nel fare "of his wonder… religion" e nell'adorare Britomart come se fosse una visione celeste, come avevano già fatto Paridell, Satyrane e il cavaliere senza nome:

> Which when as Scudamour, who now abrayd,
> Beheld, whereas he stood not farre aside,
> He was therewith right wondrously dismayd,
> And drawing nigh, when as he plaine descride
> That peerelesse paterne of Dame natures pride,
> And heauenly image of perfection,
> He blest himselfe, as one sore terrifide,
> And turning his feare to faint deuotion,
> Did worship her as some celestiall vision. (IV, vi, 24)

Dopo aver battuto sia Scudamour che Artegall in quanto *knight*, con la lancia della castità, Britomart segna una vittoria anche come *lady*, vincendo con l'arma della sua bellezza, completando così il trionfo nel torneo di Satyrane dove aveva vinto solo come cavaliere e non anche come dama. Seguendo il motivo testuale studiato da Bruno Méniel, Artegall si rifiuta infatti di continuare il combattimento anche se Britomart continua ad invitarlo al duello. Ma la concezione paritaria che Spenser ha del matrimonio non permette di lasciare il combattimento in situazione di squilibrio: il potere della bellezza viene così sperimentato anche da Britomart, che abbandona la spada e spegne la sua rabbia alla vista del volto maestoso di Artegall, cui Glauce ha chiesto di togliersi l'elmo a sua volta. La nutrice Glauce ritorna in scena per completare l'opera che aveva iniziato nel canto III, ii, dopo la visita da Merlino: l'unione nuziale tra i due futuri progenitori dei Tudor. Così come aveva incoraggiato quella di

Britomart, è Glauce a promuovere l'apertura di Artegall all'amore, invitandolo a non spegnere la fiamma che inizia a bruciargli in petto, e a favorire i primi passi del fidanzamento. A mo' di un vero e proprio personaggio teatrale, Glauce soprintende all'agnizione tra i due sposi predestinati ed dà avvio al corteggiamento tra i padroni, stemperando la ritrosia di Britomart e incoraggiando Artegall a coronare la sua cavalleria con l'innamoramento:

> And you Sir Artegall, the saluage knight,
> Henceforth may not disdaine, that womans hand
> Hath conquered you anew in second fight:
> For whylome they haue conquerd sea and land,
> And heauen it selfe, that nought may them withstand,
> Ne henceforth be rebellious vnto loue,
> That is the crowne of knighthood, and the band
> Of noble minds deriued from aboue,
> Which being knit with vertue, neuer will remoue. (IV, vi, 31)

Nonostante sapesse che la sua unione con lui era voluta dal cielo, durante il corteggiamento Britomart non abbandona la pratica della castità e si mostra pudica e ritrosa alle prime *avances* del giovane, facendo di tutto per celare "with womanish art" l'amore che provava per lui da quando l'aveva visto nello specchio magico e dicendogli di sì solo dopo che questi si è adeguatamente dichiarato. Spenser ripropone qui per la sua eroina il comportamento giudizioso di Bradamante con Ruggiero in OF XXII, allo stesso modo in cui aveva sfruttato la maliziosità della Bradamante boiardesca nel dialogo in cui Britomart spinge Redcrosse a parlarle bene di Artegall fingendo rancore nei suoi confronti. Con la sua messa in atto della virtù della castità, Britomart conduce Artegall nel porto sicuro dell'amore coniugale, lo spinge in altre parole ad abbandonare la sua *salvagesse* per la *finesse*.

Ma il matrimonio non è raggiunto all'interno del libro IV, né del successivo. Probabilmente la celebrazione nuziale era intesa per un libro successivo, forse proprio per l'ultimo, se Spenser avesse voluto seguire fino in fondo lo schema del *Furioso*. Dopo aver incontrato e corteggiato la futura sposa, Artegall la lascia per proseguire la *quest* assegnatagli da Gloriana[49]. Come i canti ii e iii del libro III correggevano l'immagine di Britomart fornita dalla sua entrata in scena ad inizio libro, così l'esordio del libro V ci propone un Artegall diverso da quello che

---

[49] Per una critica del differimento dei matrimoni nella *Faerie Queene*, vedi Katherine Eggert, *op. cit*., pp. 34-38. Una visione più positiva del ruolo epico e nuziale di Artegall in Andrew Fichter, *op. cit*., pp. 109, 186.

era stato presentato come il cavaliere selvaggio a metà del libro IV. Il futuro campione della giustizia, figlio di Gorlois di Cornovaglia, era stato nutrito del concetto di quella virtù sin dall'infanzia, dal momento era stato cresciuto da Astrea, garante della giustizia in terra, la quale l'aveva incontrato un giorno mentre giocava con altri bambini. Astrea, poi mutata nella costellazione della Vergine, gli aveva fornito una perfetta educazione, tanto che sia gli animali che gli uomini temevano le sue critiche. In punto di morte la dea aveva lasciato ad Artegall la spada di Chrysaor e il suo servitore Talus, l'uomo di ferro dal flagello di ferro, lo strumento per cacciare via la falsità. Talus rappresenta la giustizia al suo stato più elementare, la legge del taglione, non moderata né dall'equità né dalla clemenza. La regina delle fate gli aveva quindi dato il compito di salvare Irena (l'Irlanda) da Grantorto (la religione cattolica e l'influenza dei paesi cattolici). Prima di giungere da Irena, Artegall è coinvolto nella risoluzione di casi giudiziari di vario genere, in materia pubblica, privata, sociale, politica ed economica, attraverso cui si affrontano alcune delle questioni più dibattute dell'epoca, come le spinte alla distribuzione comunistica delle ricchezze, il diritto alla proprietà privata, nonché la questione del governo femminile.

Sfuggito momentaneamente al matrimonio con Britomart, Artegall finisce prigioniero di una donna a lei simile e contraria, l'Amazzone Radigund. L'episodio di Radigund è di grande complessità, mescolando significati allegorici, storici, politici, sociali e narrativi. Dal punto di vista intertestuale, esso corrisponde all'episodio delle donne omicide di OF XIX-XX, e Radigund, rispetto a Britomart, potrebbe essere vagamente considerata come Marfisa nei confronti di Bradamante. La componente narrativa dell'episodio, corroborata anche da non disprezzabili elementi romanzeschi, non può però essere scissa dal suo senso allegorico e storico-allegorico. La sua collocazione nel libro della giustizia lo identifica subito come un problema di ordine sociale e politico, che impegna nella sua risoluzione non solo il campione della giustizia, Artegall, ma anche quello della castità, Britomart.

Il problema della discendenza maschile di Enrico VIII e la morte prematura di Edoardo VI avevano acceso in Inghilterra il dibattito sulla necessità e sulla legittimità del governo femminile, a cui il paese, tra Maria la Cattolica, lady Jane Grey, Elisabetta I e Maria Stuarda, non poteva sfuggire. Legittimisti e oppositori si scontrarono in un lunghissimo dibattito teorico che si svolgeva non solo nel parlamento e nelle sedi di potere, ma anche attraverso la carta stampata, con la pubblicazione e la diffusione di trattati, libelli, pamphlet che di volta in volta autorizzavano, sostenevano o negavano il diritto femminile al trono. Diverse scuole di pensiero si mescolarono nel dibattito, dagli ardenti oppositori a qualsiasi forma di potere

femminile a quanti invece applicavano il compromesso secondo cui alle donne in genere dovesse essere rifiutato il potere, ma che alcune speciali eccezioni, staccate dalle donne comuni, potessero sostenere il peso della corona, perché affidato loro direttamente da Dio. Il massiccio lavoro teorico sul problema del governo femminile costituiva peraltro soltanto la fetta politica dell'immensa produzione trattatistica che, da anni, si incentrava sulla questione femminile e sull'educazione delle donne. Umanisti e pensatori come Erasmo da Rotterdam, Juan Luís Vivés e Tommaso Moro avevano composto saggi sull'educazione della donna, e traduzioni, rifacimenti e nuove opere su questo soggetto erano quanto mai diffuse in Inghilterra, insieme ad una vasta circolazione di satire misogine, opere moralistiche, cataloghi di donne celebri e entusiastiche difese delle donne come esseri superiori agli uomini.[50]

La descrizione del regno di Radigund contenuta nei canti centrali del libro V della *Faerie Queene* si inserisce all'interno del dibattito sul governo femminile che abbiamo appena brevemente riassunto e ne riprende varie tematiche. Le donne che popolano il regno sono chiamate Amazzoni, al contrario delle femmine omicide dell'*Orlando Furioso*, per collegarle certo con il mito classico, ma anche per ricordare come le descrizioni di viaggio di Walter Raleigh e di altri avessero battezzato in tal modo le tribù femminili incontrate nelle esplorazioni del Nuovo Mondo[51]. Britomart guarda ad ovest quando vede arrivare Talus a chiedere soccorso per Artegall, e si dirige poi ad ovest, fermandosi nella casa di Dolon, per andare a Radegone (V, vi, 7 e 22); la dimora delle Amazzoni, trovandosi quindi a occidente, occupa le coordinate dell'America rispetto all'Europa. Per il resto, l'organizzazione sociale di queste donne, ancora più che richiamarsi a quello delle mitiche Amazzoni, risponde a quella categoria tematica e mentale del mondo all'inverso che attraversa le opere rinascimentali. Nel regno delle Amazzoni della *Faerie Queene*, le donne occupano i posti di comando ed impugnano le armi, mentre gli uomini sottomessi sono costretti a svolgere i lavori femminili.

---

[50] La letteratura critica sulla trattatistica umanistica di argomento femminile è ormai sconfinata. Vedi in particolare, per i riferimenti spenseriani, Pamela Benson Joseph, *op. cit*., capitoli 6-8; James E. Phillips, "The Background of Spenser's Attitude Toward Women Rulers", *Huntington Library Quarterly* 5, 1, 1941, pp. 5-32. e Id., "The Woman Ruler in Spenser's *Faerie Queene*", *Huntington Library Quarterly* 5, 2, 1942, pp. 211-34; Susanne Woods, "Spenser and the Problem of Women's Rule", *cit*.; Robert Brustein, "The Monstrous Regiment of Women. Sources for the Satiric View of the Court Lady in English Drama", in *Renaissance and Modern Essays presented to Vivian de Sola Pinto*, a cura di G.R. Hibbard, London, Routledge and Kegan Paul 1966, pp. 35-50.

[51] Vedi Suzanne Woods, "Amazonian Tyranny: Spenser's Radigund and Diachronic Mimesis", in *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, a cura di J.R. Brink, M.C. Horowitz, A.P. Coudert, Urbana, University of Illinois Press 1991, pp. 52-61. In *The Discoverie of the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of Guiana*, London, 1596, Ralegh descrive il suo viaggio in Guiana nel 1595, durante il quale aveva sentito parlare di Amazzoni; in *The History of the World*, London, 1614, riferisce la storia dell'esploratore portoghese Francisco Lopes, che aveva detto di aver incontrato le Amazzoni su quello che si sarebbe chiamato Rio delle Amazzoni.

Gli uomini catturati dalle Amazzoni sono sottoposti ad una serie di umiliazioni che li deprivano del loro *gender* maschile rivestendoli invece del vilificante *gender* femminile: sono fatti spogliare e vestire abiti muliebri, obbligati a filare, tessere e cucire. L'indebolimento fisico è assicurato, oltre che dagli incessanti orari di lavoro, dalla malnutrizione, tenuti come sono solo a pane e acqua; le modalità del lavoro ricordano quindi quelle delle donne lavoratrici dei primi secoli della modernità. I prigionieri subiscono quindi una degradazione sul piano sociale, con il loro abbassamento da cavalieri a lavoratori, da guerrieri a operai, che è originata da e insieme si riflette nel loro mutamento di *gender* da uomo a donna.

È nell'umiliazione degli uomini, ancora più che nell'innalzamento delle donne, che il regno delle Amazzoni spenseriane si regge e in cui trova la propria ragione di esistere. Le abitanti di Radegone, e in particolare Radigund, sono infatti sempre degradate al di sotto dello stato umano, allo stato insieme primitivo ed esotico di bestie feroci, dalle numerose similitudini animali che le paragonano di volta in volta a orse, leonesse, aquile, nibbi e tigri[52]. Quando si presenta davanti alle mura di Radegone per attaccare Artegall, Talus e Terpine, Radigund appare "halfe like a man" (V, iv, 36), non solo nel senso che, in quanto donna combattente, ha assunto un *gender* maschile, ma anche, inversamente, perché è soltanto per metà umana: in mezzo alle Amazzoni che sciamano come api attorno a lei, ella diventa la regina delle api, un insetto che sfrutta i maschi della sua specie come strumenti da lavoro e da riproduzione. All'origine della crudeltà bestiale delle donne e specialmente della loro regina, c'è però una mancanza da parte maschile. Le donne, in altre parole, non avrebbero preso il comando se non fossero state provocate a farlo dal cattivo comportamento di un uomo. Dietro il profondo risentimento della regina Radigund contro gli uomini si trova la delusione sentimentale ricevuta da Bellodant, di cui era profondamente innamorata e che non ha corrisposto il suo amore.

> The cause, they say, of this her cruell hate,
> Is for the sake of *Bellodant* the bold,

---

[52] Le Amazzoni che si affollano a vedere il primo duello tra Radigund e Artegall sono paragonate ad api in un alveare ("And like a sort of Bees in clusters swarmed", V, iv, 36); nel duello contro Terpine Radigund è simile ad una leonessa ("Like a fell Lionesse at him she flew", V, iv, 39) e calca il piede sul suo collo come fa un orso con la preda (V, iv, 40), quindi continua ad attaccarlo come fa un'aquila con un falcone ("Like to an Eagle in his kingly pride…", V, iv, 42). Nel secondo duello, Radigund ferisce Artegall come un'orsa feroce ("And like a greedie Beare vnto her pray…", V, v, 9) e, nonostante egli sia ormai disarmato, infierisce su di lui come un nibbio su un falcone con un'ala ferita ("… The foolish Kyte, led with licentious will…", V, v, 15). Quando però Radigund si incapriccia di Artegall suo prigioniero, cerca di convincerlo che, benché sia dedita alla guerra, non è della razza degli orsi e delle tigri ("who though she still haue worne / Her dayes in warre, yet (weet thou) was not

To whom she bore most feruent loue of late,
And wooed him by all the waies she could:
But when she saw at last, that he ne would
For ought or nought be wonne vnto her will,
She turn'd her loue to hatred manifold,
And for his sake vow'd to doe all the ill
Which she could doe to Knights, which now she doth fulfill. (V, iv, 30)

Bellodant, il cui nome parlante indica colui che muove guerra, è in definitiva la causa che ha spinto Radigund a muovere guerra agli uomini, e la responsabilità degli avvenimenti successivi ricade nella sua indifferenza all'amore, manchevolezza che, come già ampiamente sostenuto da Spenser, può portare a gravi conseguenze[53]. Un errore nella conduzione della propria castità sul piano privato – rifiutare l'amore di una singola donna – conduce al disastro sull'orizzonte pubblico, sociale e politico: la mal condotta castità di Bellodant innesca la sovversione della castità in Radigund, trasformandola in una belva selvaggia, che applica la sua sovversione sia sul fronte pubblico e sociale, con l'inversione di *gender* a cui costringe le sue compagne e i prigionieri, sia su quello privato, attraverso la lussuria che la regina rivolge poi ad Artegall. Mentre è l'amore per un uomo ad aver reso Britomart una guerriera, è l'odio per un uomo ad aver reso Radigund un'Amazzone. Dietro la problematica sociale del dominio femminile e del mondo alla rovescia si nasconde quindi la questione della gestione privata della propria castità, da parte non solo delle donne ma anche degli uomini.

All'amore si deve sempre ricambiare, tanto più quando si tratta di donne di alto lignaggio, come sostiene lo stesso Artegall in V, v, 41. Spenser aveva già messo in chiaro il concetto a proposito dell'incomprensione, da parte di Britomart, dei sentimenti di Malecasta: "For great rebuke it is, loue to despise, / or rudely sdeigne a gentle harts request" (III, i, 55). E a Malecasta si ricorrerà con profitto per analizzare il senso del comportamento di Radigund. L'organizzazione della prima parte dell'episodio delle Amazzoni ripercorre le fasi dell'arrivo di Britomart a Castle Ioyeous. Artegall cammina con Talus quando vede un gruppo di donne armate che trascinano un uomo legato e con un cappio al collo, schernendolo e deridendolo. All'udire Artegall che domanda loro perché stanno punendo il prigioniero, le donne lo attaccano ma vengono disperse da Talus con la sua mazza di ferro. A questo punto il cavaliere

---

borne / Of Beares and Tygres…", V, v, 40). Infine, Britomart e Radigund sono paragonate a una tigre e a una leonessa durante il loro duello (V, vii, 30).

della giustizia, che non aveva voluto attaccare personalmente le donne perché sarebbe stato vergognoso ("though him selfe did shame on womankinde / his mighty hand to shend", V, iv, 24), riconosce nell'uomo legato ser Terpine, uno dei cavalieri di Maidenhead, e si fa spiegate il motivo della sua cattura e condanna a morte. Terpine racconta che la regina Radigund, mossa dal suo profondo odio verso gli uomini, costringe i cavalieri che passano dalle sue terre a sottomettersi a lei, rendendoli suoi schiavi; i ribelli vengono impiccati[54]. Ser Terpine, che aveva raggiunto il paese delle Amazzoni apposta per tentare l'impresa, aveva rifiutato di servire Radigund e, sconfitto da lei in duello, era stato condannato all'impiccagione. Aderendo caldamente alla causa di Terpine, Artegall lo segue insieme a Talus fino alle mura della capitale delle Amazzoni, Radegone, dove vengono assaliti da un contingente di guerriere comandato dalla stessa Radigund.

I passaggi di questa sequenza possono essere fedelmente confrontati con quelli del canto III, i. Lì Britomart arrivava, da sola, vedeva Redcrosse difendersi contro i sei cavalieri, li disperdeva con la sua lancia magica, ascoltava il racconto di Redcrosse, si rifiutava di proclamare la sua devozione per Malecasta, quindi sfidava nuovamente i sei cavalieri, li sconfiggeva ed entrava vittoriosa nel castello. Le condizioni di ammissione nel castello e nella città sono simili: nell'uno e nell'altro caso i cavalieri devono entrare al servizio della dama del luogo oppure sopravvivere ad un duello, nel primo caso contro le sue guardie, nel secondo caso contro la dama stessa. L'inetto Terpine si trova nella posizione del santo Redcrosse, avendo come lui resistito ai tentativi di sottomissione della dama, preferendo la morte al disonore, mentre Artegall, che lo aiuta una prima ed una seconda volta contro le Amazzoni, interpreta Britomart. Ancora prima del suo ingresso in scena, questo insieme di fattori basta a qualificare Radigund come una nuova Malecasta. Il tipo di sottomissione cui le due donne sottopongono gli uomini, pur se simile, si differenzia per il raggio delle sue conseguenze e per il genere di riferimento. Il mondo di Malecasta è cavalleresco e romanzesco, confacendosi all'inclinazione romanzesca del libro III: non solo per via dell'atmosfera leggera e giocosa, aliena dalla presenza della morte (è l'amore allo stato di gioco, scrive Roche) ma anche perché è, al contempo, un mondo privato, in conformità con l'indirizzo privato della virtù della castità. Il potere di Radigund invece si esercita sulla sfera pubblica e politica, come si

---

[53] Cfr. Suzanne Woods, "Amazonian Tyranny", cit., p. 54: "The name also may express Radigund's love of the profession of arms, closed to her though she tries "by all the waies she could" to enter it".

[54] Il nome di Bellodant è inserito solo all'interno del discorso di Terpine ad Artegall: uno dei tanti esempi del poema della storia di una donna raccontata da una prospettiva maschile. Con un vago gesto cortese, Terpine accusa un altro uomo nell'intento di trovare una spiegazione per le intemperanze di Radigund.

conviene alla virtù pubblica della giustizia, ed è, di conseguenza, epico, o meglio una forma deviata di epica.

Quello che varia tra le due sequenze, inoltre, è la conclusione. Laddove Britomart e Redcrosse costringevano i sei cavalieri alla resa ed entravano a Castle Ioyeous non da schiavi ma da vincitori, Terpine, Talus e Artegall non sono altrettanto fortunati nel loro secondo scontro con le Amazzoni. Mentre il battaglio di Talus tiene lontane le schiere di Amazzoni innominate, Radigund si getta all'attacco di Terpine, che sconfigge nuovamente, e rivolge poi la sua furia contro Artegall. I due incrociano brevemente le lame prima di essere separati dalla folla, e il calare della sera interrompe i combattimenti in situazione incerta. Per il giorno successivo, Radigund chiede e ottiene una singolar tenzone contro il cavaliere avversario. Accettando il duello singolare, Artegall abbandona il ruolo di Britomart per identificarsi nel fallimentare ser Terpine. Piuttosto che continuare a combattere l'aberrazione amazzonica nel suo complesso, Artegall tradisce il suo compito di campione della giustizia per comportarsi come un qualsiasi cavaliere privato, e sottoscrive volontariamente le condizioni che Radigund propone ai suoi avversari, ovvero di dichiararsi suoi servitori in caso di sconfitta.

La sottoscrizione dell'inaccettabile patto mette già in forse il risultato dello scontro. Il mattino dopo, Artegall e la regina delle Amazzoni si confrontano in un furioso duello che, dopo grande spargimento di colpi, vede l'uomo in situazione di vantaggio. Un colpo alla testa ha fatto crollare Radigund a terra priva di sensi, eppure Artegall compie un secondo sbaglio: avvicinatosi alla donna e slacciatole l'elmo, Artegall è talmente colpito dalla bellezza dell'Amazzone dall'arretrare e dal perdere, con quell'esitazione, il combattimento. Anche quando Radigund rinviene e riprende a pungolarlo con la spada, Artegall rifiuta di attaccarla e, visto che le preghiere di interrompere il duello non hanno effetto, getta via la spada e lo scudo e si arrende. Si ripete così la medesima situazione del duello che aveva opposto Artegall a Britomart: in entrambi i casi la manifestazione della bellezza della donna segna la fine del combattimento e la sconfitta dell'uomo. Dopo aver combattuto due volte con l'una e con l'altra, il cavaliere della giustizia compie l'errore di agire con l'empia Radigund allo stesso modo con cui si era comportato con la divina Britomart, e di confondere per un momento la prima con la seconda. La contrapposizione tra la *lady knight* della castità e l'Amazzone che sostiene l'inversione dei ruoli sessuali è evidente dalla differenza qualitativa tra le loro bellezze: mentre la rivelazione della bellezza di Britomart è accompagnata da immagini che ricordano il sole, in particolare per via dei capelli dorati che splendono come

raggi solari, il volto di Radigund ha la luminosità opalescente della luna, esattamente come il volto di Britomart appariva ingannevolmente a Malecasta:

> But when as he discouered had her face,
> He saw his senses straunge astonishment,
> A miracle of natures goodly grace,
> In her faire visage voide of ornament,
> But bath'd in bloud and sweat together ment;
> Which in the rudenesse of that euill plight,
> Bewrayd the signes of feature excellent:
> Like as the Moone in foggie winters night,
> Doth seeme to be her selfe, though darkned be her light. (V, v, 12)

Mentre Britomart, svelata in quanto donna, risplende di vera luce, in altre parole, Radigund brilla solo di luce riflessa, non è la vera fonte del bene, ma solo un'imitazione fasulla che trae in inganno chi la ammira, così come la fallace Britomart era stata per sbaglio con Malecasta. Inoltre, mentre in IV, vi, il colpo di Artegall si è limitato a divellere la visiera di Britomart, lasciandola incolume, sveglia e attiva, la bellezza di Radigund si rivela solamente una volta che la donna è stordita, svenuta e passiva. Lo svenimento di Radigund con successiva manifestazione del bel volto femminile rimanda all'uccisione di Pentesilea e all'innamoramento post mortem di Achille, senza dimenticare peraltro che Artegall indossa giustappunto l'armatura di Achille. Nonostante la minore gravità di uno svenimento rispetto alla morte, non si tratta di una riproposizione attenuata o eufemistica perché, se la morte di Pentesilea pone fine a qualsiasi relazione reale tra l'eroe e l'Amazzone lasciando soltanto il ricordo di un amore immaginato, la sopravvivenza di Radigund complica la vita di Artegall fino a pesanti conseguenze. Confondendo Radigund e Britomart, sbagliando nel rinunziare a combattere, Artegall accetta la sorte toccata a tutti i cavalieri che hanno la sfortuna di imbattersi in Radigund: viene spogliato della sua armatura, rivestito di abiti femminili e mandato a filare insieme agli altri uomini sottomessi. Interrompendo il duello, applicando a Radigund lo stesso metro di giudizio che aveva riservato a Britomart, il cavaliere fa diventare reale quella sottomissione ad una donna che Scudamour gli aveva prospettato con gaiezza dopo il duello con l'amata: "And now become to liue a Ladies thrall" (IV, vi, 28). Mentre davanti a Britomart Artegall aveva rifiutato di essere un "Ladies thrall", decidendo i tempi e i

modi del corteggiamento[55] e poi andandosene per proseguire la sua *quest*, il suo errore con Radigund lo getta proprio nella posizione che avrebbe voluto evitare e per distruggere la quale aveva aiutato sir Terpine. Come sommo gesto di umiliazione sessuale e sociale, Radigund spezza in due la spada di Artegall, a sancire, con questo evidente segno castrante, la fine del suo status di uomo e di cavaliere.

Sebbene colpevole del trattamento che infligge ad Artegall, Radigund non è direttamente responsabile della sconfitta da questi riportata in duello. Radigund non si è autonomamente tolta l'elmo per vincere l'avversario con la propria bellezza, ha semplicemente tratto giovamento dal fatto che l'affascinato Artegall rifiutasse di combattere. Spenser risparmia ad Artegall di essere vinto dall'Amazzone con le armi, come succede a Terpine e come gli era già capitato con Britomart al torneo di Satyrane, soltanto per proporlo doppiamente come causa della sua stessa condanna, la prima volta a causa del patto con Radigund, la seconda per l'essersi sottomesso al suo potere:

> So was he ouercome, not ouercome,
> But to her yeelded of his owne accord;
> Yet was he iustly damned by the doome
> Of his owne mouth, that spake so warelesse word,
> To be her thrall, and seruice her afford. (V, v, 17)

L'esito negativo del duello per l'uomo segna la sconfitta personale di Artegall, incapace di distinguere, nel momento decisivo del duello, tra la castità reale di Britomart e l'anti-castità di Radigund, e l'insufficienza della giustizia, al livello in cui il suo campione la pratica in quel momento, a vincere un tipo di minaccia sociale, politica e sessuale come quella incarnata dalla regina amazzonica. Artegall e il suo gigantesco scudiero, infatti, hanno esercitato fino a quel punto soltanto uno dei tre aspetti di cui si compone la giustizia, la sua parte punitiva e ridistribuiva; non ne conoscono ancora le altre due facciate, l'equità e la clemenza. Arretrando di fronte alla bellezza di Radigund, Artegall viene meno alla propria missione di cavaliere e di campione della giustizia e in conseguenza dei suoi sbagli si guadagna la degradazione di cui lo fanno oggetto le Amazzoni. La sottomissione di Artegall è riflessa nella sorte di Terpine, cui l'intervento di Talus e del suo padrone è riuscito a differire solo di un giorno l'impiccagione (V, v, 18). Si rende chiaro così ancora una volta che l'assoggettamento degli

---

[55] Vedi Benson, *op. cit.*, p. 276

uomini alle donne si procura non solo e non tanto in virtù di una superiore forza femminile, bensì come risultato della debolezza maschile: gli uomini che non sanno fare gli uomini, in pratica, si scelgono con le loro mani un destino di servaggio alla tirannide femminile, come in questo caso succede ad Artegall. Il poeta stesso si rende conto della situazione ambigua in cui ha messo il suo eroe e dedica il proemio del canto successivo al duello con Radigund alla difesa di Artegall, anticipando le critiche che gli sarebbero state mosse e giustificando la sua condotta sulla base della media degli uomini, destinati tutti prima o poi a soccombere alle trappole delle donne; banalizzando la sua resa Spenser cerca di far dimenticare al lettore che, in quanto campione della giustizia, ci si aspetta da Artegall un comportamento più retto ed irreprensibile di quello dell'uomo comune. Le parole con cui cerca di discolpare il suo eroe suonano dunque molto ironiche e confermano, piuttosto che cancellare, la responsabilità di Artegall nell'accaduto:

> Some men, I wote, will deeme in Artegall
> Great weaknesse, and report of him much ill,
> For yeelding so himselfe a wretched thrall,
> To th'insolent commaund of womens will;
> That all his former praise doth fowly spill.
> But he the man, that say or doe so dare,
> Be well aduiz'd, that he stand stedfast still:
> For neuer yet was wight so well aware,
> But he at first or last was trapt in womens snare. (V, vi, 1)

Allo stesso modo in cui la vittoria degli eroi sulle Amazzoni veniva sancita dal loro impossessamento sessuale dell'avversaria sconfitta in battaglia (dalla cinta della regina delle Amazzoni al matrimonio di Teseo con Ippolita o Antiope), Radigund otterrebbe la sconfitta completa di Artegall se riuscisse a trasformarlo, oltre che nel proprio schiavo, nel proprio giocattolo sessuale, così come Onfale ha fatto di Ercole. La disfatta sul campo, la prigionia e i lavori forzati non sono d'altronde che il primo passo verso la sottomissione anche erotica degli uomini alle donne. È quello che suggerisce lo stesso Spenser quando, nel proemio del canto V, vi, appena citato, prega i suoi lettori di perdonare Artegall poiché non è stato certo il primo uomo a trovarsi alla mercé dello strapotere femminile, dando quindi alla vicenda una sfumatura sessuale evocata dal sottotesto erotico delle "womens snare" e dello "yeelding" maschile. Dopo averlo spogliato delle sue prerogative maschili, Radigund si incapriccia di Artegall e manda una sua damigella, Clarinda, a intercedere per lei presso il prigioniero. In

cambio del suo amore, la regina gli offre la libertà, e Artegall, pur titubante, è disposto a fingere di provare affetto per lei pur di ritornare alla sua condizione di cavaliere. Le trattative però non arrivano ad una qualche fine perché anche Clarinda si innamora del bel prigioniero e, per fare il suo gioco, inizia a riferire risposte discordanti alla sua padrona e ad Artegall. Agendo da intermediaria ingannevole tra Radigund e Artegall, Clarinda è la parodia di Glauce, che aveva soprinteso sul fidanzamento di Artegall e Britomart: nello stesso modo in cui Britomart aveva confidato le sue pene amorose a Glauce, Radigund racconta a Clarinda di aver ricevuto la ferita d'amore (V, v, 28 e 30); quindi anche la damigella avverte la ferita (V, v, 43). Mentre Glauce è la buona nutrice di Britomart, Clarinda viene paragonata ad una "bad Nurse" che mangia il cibo destinato al suo bambino (V, v, 53); è come se Glauce avesse disputato a Britomart l'amore di Artegall.

Iniziato sulla falsariga dell'arrivo a Castle Ioyeous, l'episodio di Radigund prosegue trasformandosi nel palazzo di Busirane. Al posto di Amoret troviamo Artegall, decaduto da campione della giustizia al ruolo dell'inefficace ser Terpine e quindi a imbelle prigioniero di una donna che è insieme Malecasta e Busirane. Le similitudini animali con cui Radigund è descritta durante i combattimenti corrispondono alle metamorfosi ferine degli dei raffigurate negli arazzi della prima stanza del palazzo di Busirane, mentre la cessione dell'armatura e della spada rende Artegall equivalente a quei capitani le cui spoglie sono contenute nella seconda stanza. Come Giove, Radigund si trasforma in belva per sottomettere la preda Artegall. Il cavaliere, il quale "conceives of his public relationship to a woman in private terms and literalizes the situation of a Petrarchist lover"[56] si ritrova in balia ad una copia femminile del mago-poeta petrarchesco che tormentava la donna ritrosa. Mentre Amoret costruisce le sue catene mentale su Busirane, una versione traslata di Scudamour, Artegall si ritrova prigioniero della versione negativa di Britomart, Radigund: "The Amazon queen Radigund's capture of Artegall externalizes what might be Artegall's nightmare of marriage to Britomart"[57]. Clarinda-Glauce costituisce il nesso tra il fidanzamento di Artegall con Britomart e l'anti-fidanzamento di Artegall con Radigund. Mentre Clarinda emerge come una figura comica e parodica, la sua padrona segue il processo inverso: "Radigund's fate, that is, is a tragic variant of Britomart's"[58]. La regina delle Amazzoni rappresenta l'esito negativo cui Britomart stessa sarebbe potuta arrivare se, invece di procedere nella strada della castità e

---

[56] *Ivi*, p. 293.
[57] Katherine Eggert, *op. cit*., p. 38.
[58] Andrew Fichter, *op. cit*., p. 188.

dell'equità, avesse dato corso ai germi negativi, illegali e anti-maschili tendenzialmente insiti nella sua militanza: "Radigund is in a sense a realization of potentials within the figure of Britomart, the martial maiden become tyranness, Diana become an Amazonian, Venus armata become a virago"[59]. La somiglianza tra i due personaggi è la base su cui si rende possibile la sconfitta di Radigund: Britomart riesce a batterla solo perché ella è un aspetto di sé, così come aveva salvato Amoret poiché nella fanciulla vedeva riflessa se stessa. Durante il loro duello, Britomart e Radigund sono quasi indistinguibili, l'una tigre, l'altra leonessa, senza sapere con sicurezza quale sia l'una e quale sia l'altra. Amoret e Radigund appaiono entrambe come doppi di Britomart, i due estremi potenzialmente raggiungibili dalla personalità della *lady knight*: salvando l'una e uccidendo l'altra Britomart salva se stessa dalle paure sessuali e uccide in se stessa gli impulsi verso l'amazzonismo, ovverosia, ancora una volta, salva se stessa, assicurandosi l'approvazione del poeta, degli e delle abitanti di Radegone e dei lettori.

Così come era stata necessaria per salvare Amoret da Busirane, adesso Britomart è l'unica che può salvare Artegall da Radigund-Malecasta-Busirane. L'eroina prende per la seconda volta il posto di un eroe maschile per risolvere una situazione che gli uomini non si mostrano in grado di saper superare: dopo aver salvato Amoret al posto di Scudamour, adesso Britomart sconfigge Radigund in sostituzione di Artegall. Per far questo, però, Britomart ha bisogno di trasformarsi, da cavaliere della castità, al suo equivalente sul piano pubblico, politico ed epico, ovverosia il cavaliere dell'equità[60]. Il processo che l'ha portata a diventare l'eroina della castità deve essere ripetuto da zero perché Britomart possa trasformarsi nell'equità. Il compagno di Artegall, Talus, capisce che il suo padrone può essere aiutato soltanto dalla sua futura sposa e va a chiamare Britomart che, dalla fine del libro IV, aveva deposto l'armatura ed era regredita allo stato di *lady* con cui aveva iniziato le sue avventure. Britomart dà immediatamente un'interpretazione erotica al resoconto di Talus: la gelosia si impadronisce allora di lei e, ripercorrendo le paure provate in III, ii, l'eroina piange neppure come una donna ma come un bambino (V, vi, 13-14). Seguendo il percorso mentale descritto da Ariosto per Bradamante, idee di uccidere la rivale, di uccidere l'innamorato traditore o di lasciarsi uccidere da lui si rincorrono nella mente dell'eroina spenseriana prima che un secondo racconto più dettagliato di Talus non le faccia rinunciare ai suoi piani.

---

[59] *Ibidem*.
[60] "Chastity is the private manifestation of the public virtue of justice, as faith was in Elyot's *Defence*; it operates in the personal, economic, and political spheres and makes woman's partecipation in the natural, social, and historical process possible". Benson Joseph, *op. cit*., p. 252.

Messasi in viaggio, Britomart accetta di pernottare a casa di un vecchio cavaliere dall'aspetto pacifico, ma, memore di quanto avvenuto a Castel Gioioso, rifiuta di farsi spogliare, dicendo di aver fatto un voto, e resta sveglia tutta la notte senza neppure sedersi sul letto, "restless, recomfortless, with heart deepe grieved" (V, vi, 24) dai timori sulla situazione di Artegall. L'atteggiamento prudente di Britomart trova presto la sua giustificazione. Al primo canto del gallo, il letto precipita in una botola, e molti uomini, capitanati da due cavalieri, si precipitano nella stanza: Britomart cinge le armi ma non ha bisogno di combattere personalmente perché Talus li scaccia e quindi informa la guerriera della vera identità del loro ospite. Anche in questo caso, il travestimento maschile è stato l'elemento che porta Britomart sull'orlo del pericolo: Malecasta l'aveva creduta un uomo, mentre il cavaliere dall'aspetto ingannevole, Dolon, la confonde più precisamente con Artegall, il quale gli aveva ucciso il primogenito Guizor e di cui si voleva vendicare. Dietro il comportamento di Dolon c'è dunque il desiderio di vendetta e non la brama sessuale.

Il mattino successivo all'attentato Britomart e Talus ritrovano i due cavalieri, ossia i figli di Dolon, sul ponte di Pollente, e la guerriera ne infilza uno con la lancia scaraventando l'altro nel fiume. Nel libro della Giustizia Britomart arriva per la prima volta a uccidere degli avversari; è il primo passo verso l'esercizio della completa sovranità: "Logically, then, it was essential that Spenser first exemplify the capacity to administer justice, even Justice Absolute, in a woman who will be the exception to the law against the woman ruler. Significantly in this respect, Dolon himself mistakes Britomart for Artegall"[61]. Come nel castello di Malecasta, attraverso la ferita di Gardante, Britomart aveva iniziato a capire l'entità della sua missione, al fianco di Talus, l'esecutore della giustizia assoluta, prende avvio la trasformazione della guerriera nella campionessa dell'equità. Mentre Artegall è ridotto in un ruolo femminile nelle celle di Radegone, Britomart assume nuovamente un ruolo maschile – il ruolo del suo sposo – per amministrare la giustizia.

Dopo aver superato l'attentato di Dolon, che secondo l'allegoria storica sta ad indicare il complotto organizzato dalla famiglia di Guisa contro Elisabetta I, ed è quindi uno degli episodi che collegano Britomart alla sovrana, l'eroina arriva al tempio di Iside, altro luogo di grande concentrazione di significati simbolici, in cui riceve la propria investitura ufficiale quale rappresentante dell'equità. Dopo aver pregato di fronte alla statua della dea ed essersi posta a dormire ai suoi piedi, Britomart ha in sogno una "wondrous vision" in cui sta

---

[61] James E. Phillips, "Renaissance concepts of Justice", *cit.*, a p. 113.

sacrificando a Iside con una mitra in testa e una veste di lino simile a quella indossata dai sacerdoti della dea; ma la sua veste si trasfigura dopo poco in un abito scarlatto, e la mitra diventa una corona d'oro adorna di gioielli. Una tempesta scuote il tempio (cfr. le tempeste di III, ii e III, xii), facendo propagare il fuoco dell'altare tutt'intorno. Il coccodrillo che la statua di Iside calca col piede divora fiamme e tempesta e, orgoglioso del proprio potere, si volge a divorare l'effigie; ma la dea lo trattiene con un colpo di bacchetta. Allora il coccodrillo le chiede perdono e le si accosta tanto che la dea resta incinta e partorisce un leone "of great might", che sottometterà tutte le altre bestie. Il testo propone direttamente una interpretazione del sogno, spiegato da un sacerdote del tempio alla turbata Britomart: il coccodrillo rappresenta Osiride, posto sotto il calcagno di Iside "to shew that clemence oft in things amis, / restraines those sterne behests, and cruell doomes of his" (III, vii, 22) e prefigura il suo amante fedele, "forlorne in womens thraldome" (III, vii, 21). Artegall placherà le tempeste dei suoi nemici – inevitabile ricordare le due tempeste già attraversate da Britomart durante il racconto a Glauce e la *masque* di Cupido – e avrà da Britomart un figlio (il leone), destinato a grandi imprese.

Il tempio di Iside si trova in posizione chiasmica con la cava di Merlino nel libro III, ii. Come la notte nel castello di Malecasta era stata seguita dal racconto dell'inizio dell'amore di Britomart e dalla visita alla cava del mago, così la notte passata nel tempio precede l'uccisione di un'altra male-casta, Radigund. La visione notturna di Britomart e la spiegazione del sacerdote prendono il posto della profezia dinastica di Merlino. Il sacerdote di Iside appare come il corrispettivo positivo di Merlino: mentre il secondo è tenuto prigioniero da una donna del regno delle fate, la dama del Lago, il sacerdote serve volontariamente Iside, una regina elevata dagli uomini al rango di dea per la sua virtù e giustizia (vedi V, vii, 3), il cui potere regale e divino è equiparabile, all'interno del canto, solo a quello di Astrea e a quello della sua erede, Britomart.[62] Come Merlino, il sacerdote si stupisce del travestimento della visitatrice, non perché maschile (Britomart si era tolta l'elmo prima di porsi a dormire e nulla indica che l'abbia rimesso) ma solo perché esso non mette sufficientemente in risalto la sua maestà regale, che dovrebbe essere riconosciuta e riverita sempre:

---

[62] Recuperando nella *Variorum* la notizia, fornita da Warton, che la figura di Busirane potrebbe essere derivata dal re egiziano Busiride, nemico di Osiride, Roche ricollega l'episodio di Busirane con il tempio di Iside: "We must recall the identification of Britomart and Arthegall with Isis and Osiris in Book V and remember that Britomart triumphs over Busyrane before she encounters Arthegall" (*Kindly Flame*, p. 81). Abbiamo già esaminato le somiglianze tra Busirane e Merlino che permetterebbero di considerarli come facce di un unico personaggio.

Magnificke Virgin, that in queint disguise
Of British armes doest maske thy royall blood,
So to pursue a perillous emprize,
How coulst thou weene, through that disguized hood,
To hide thy state from being vnderstood?
Can from th'immortall Gods ought hidden bee? (V, vii, 21)

Invece che limitarsi alla capacità riproduttiva di Britomart, come aveva fatto il mago nel libro della virtù *privata* della castità, il sacerdote di Iside, nel libro della virtù *pubblica* della giustizia, pone l'accento sul ruolo pubblico e politico di Britomart in quanto regina. La spiegazione del sacerdote, correggendo quella di Merlino, ha al suo centro Britomart, e Artegall qui appare in funzione della sua sposa, non all'opposto. Britomart e Iside, le due personificazioni dell'equità, conservano il loro ruolo centrale all'interno della storia, invece di essere relegate alla periferia del discorso, evidenziando la considerazione positiva che Spenser aveva dell'autorità femminile legale e riconosciuta dal cielo. L'intervento femminile porta la pace e la vita laddove l'orgoglio maschile genera guerra e scompiglio[63]. È la donna a permettere ad Artegall di sposarla e di condividere il governo, dopo che questi l'ha servita difendendo il suo regno dai nemici, e la gravidanza di Britomart, invece che condurre alla sua esclusione dalla storia e alla morte dell'uomo, porta invece alla gloria del reame che gioisce del trionfo della madre.

That Knight shall all the troublous stormes asswage,
And raging flames, that many foes shall reare,
To hinder thee from the iust heritage
Of thy sires Crowne, and from thy countrey deare.
Then shalt thou take him to thy loued fere,
And ioyne in equall portion of thy realme:
And afterwards a sonne to him shalt beare,
That Lion-like shall shew his powre extreame.
So blesse thee God, and giue thee ioyance of thy reame (V, vii, 23)

---

[63] "Rather than being a mere abstraction, a prop to male order, or a useful tool for literary exposition, the feminine is an essential principle in the grand scheme of *The Faerie Queene*; it represents an alternate order. The feminine is essential in its own right both in the ideal golden world that Faerieland sometimes represents and in the real political world that it often shadows. In *The Faerie Queene*, the feminine is defended against male attempts to dominate and marginalize it, and the Queen is defended against those who would isolate her from her

Allo stesso modo in cui Iside regola l'aggressività del coccodrillo con la sua bacchetta, impedendo che essa venga rivolta contro di lei, e fa sì che l'animale si inginocchi di fronte a lei "turning all his pride to humblesse meeke" (V, vii, 16), così Britomart mantiene la sua, giusta e legittima, autorità sopra Artegall, regolamentando la sua iniziativa perché sia in suo favore. D'altronde, la stessa guerriera aveva descritto nel castello di Malbecco il modo in cui la città di Londra-Britomart ammansisce il fiume Tamigi-Artegall posando il piede sul suo collo orgoglioso (III, ix, 45). La differenza con Radigund è avvertibile dalla suddivisione degli aggettivi: mentre, di fronte a Britomart e a Iside, sono il coccodrillo e il fiume ad essere caratterizzati da *pride* e da *stubborness*, davanti a Terpine e ad Artegall è Radigund ad essere sempre definita in termini di insostenibile orgoglio e superbia[64].

Identificandosi con "that part of Iustice, which is Equity" (V, vii, 3), Britomart diventa una parte imprescindibile di Artegall, a cui insegnerà a esercitare la dovuta misericordia al momento giusto e a non avere debolezze per nessuno. Di fronte a Radigund, Artegall ha ceduto ad un'applicazione sbagliata della pietà: non è stato cioè equo, poiché ha evitato di dare ai colpevoli la punizione che meritavano, mettendo in pericolo altri innocenti. Messa nella stessa situazione di Artegall, in un duello faccia a faccia con Radigund, Britomart non mostrerà una misericordia mal riposta e anzi ucciderà l'avversaria, applicando quindi una vera equità e ripristinando una vera giustizia lì dove era stata incrinata.

L'intervento di Britomart non vale solo come corretta amministrazione di equità, nella sua riparazione della falla nell'esecuzione della giustizia causata da Artegall, ma conserva anche e soprattutto un senso legato alla sua missione di guerriera, ossia la dimostrazione della castità. Se si tengono presenti le varie deviazioni sessuali in atto a Radegone – il comportamento di Bellodant, lo strapotere femminile delle Amazzoni, la sottomissione degli uomini – la presenza di Britomart quale riparatrice della situazione degenerata appare quella più logica e naturale, in quanto è necessaria la campionessa della castità per risolvere le questioni di anti-

---

feminity by foscusing on her "stomach of a king" and against those who would devalue her feminity by focusing on her «body of a weak woman». Benson, *op. cit.*, p. 253.

[64] Troynouant punisce lo "stubborne neck" del Tamigi (III, ix, 45) e Iside placa la "pride" del coccodrillo (V, vii, 15 e 16), così come a suo tempo Britomart aveva combattuto il *proud* Marinell (III, iv, 15 1 17; III, viii, 46) e al torneo di Satyrane aveva sconfitto la *pryde* di Artegall (IV, iv, 44). Si parla di *proud* Radigund e della sua *pride* in V, iv, 29, 33 e 43; V, v, 4, 22, 26, 27 e 28; V, vi, 18. Ella pone il suo "proud foote" sul collo di Terpine stordito (V, iv, 40). A sua volta, Malecasta era stata paragonata ad una "proud Persian Queen" (III, i, 41). Va ricordato che a seconda delle situazioni l'orgoglio può essere negativo o positivo: Florimell è "the flowre of womens pride" (III, vii, 33), così come Britomart viene giudicata da Scudamour "that peerelesse paterne of Dame natures pride" (IV, vi, 24), mentre sotto le mura di Radegone Artegall, Terpine e Talus devono fronteggiare "vnknowen perill of bold womens pride" (V, iv, 38). Quando Britomart ritrova Artegall vestito da donna nelle prigioni di Radegone, ella compiange la sua degradazione: "I see thy pride is nought" (V, vii, 40).

castità. Inoltre, è necessaria una donna rivestita di un potere regale legittimo per far crollare l'illegittimo dominio di Radigund.

Per quanto sia una "Princesse of great powre" (V, iv, 33), Radigund esercita il potere in modo illegale, non avendo il suo regno ricevuto un'autorizzazione divina e neppure umana; esso si poggia soltanto sulla "Amazons proud law" (V, v, 22), ovvero sull'inversione di ruoli tra uomini e donne, la quale non è quindi una legge ma un'anti-legge, contraria sia alla natura che ai costumi. La *History of Scotland* di Buchanan, presente tra le letture di Spenser, respingeva come innaturale l'assolvimento di compiti maschili da parte delle donne e viceversa:

> "'Tis no less unbecoming a Woman to pronounce Judgement, to levy Forces, to conduct an Army, to give a Signal to the Battel, than it is for a Man to teiz Wool, to handle the Distaff, to Spin, or Card, and to perform the other Services of the Weaker Sex? That which is Liberality, Fortitude, and Severity in Men, is Profusion, Madness, and Cruelty in a Woman. And again, That which is elegant, comely, and ornamental in a Woman, is mean, sordid, and effeminate in a Man"[65].

Fondato sul ribaltamento delle leggi divine e umane, il dominio di Radigund corrisponde quindi non ad un regno bensì ad una tirannide. "Tyrannesse" è definita la regina delle Amazzoni da Talus (l'esecutore della giustizia assoluta) a Britomart (V, vi, 11), e le Amazzoni che conducono Terpine al supplizio sono "like tyrants" (V, iv, 23), mentre Artegall prigioniero è costretto "t'obay a womans tyrannous direction" (V, v, 26). In tal modo, Radigund risulta equivalente alla tiranna Lucifera, figlia dei signori degli inferi, che nel primo libro aveva tentato di attirare a sé Redcrosse:

> And proud Lucifera men did her call,
> That made her selfe a Queene, and crownd to be,
> Yet rightfull kingdome she had none at all,
> Ne heritage of natiue soueraintie,
> But did vsurpe with wrong and tyrannie
> Vpon the scepter, which she now did hold:
> Ne ruld her Realmes with lawes, but pollicie,
> And strong aduizement of six wisards old,
> That with their counsels bad her kingdome did vphold. (I, iv, 12)

---

[65] George Buchanan, *History of Scotland*, II, 56, citata in James E. Phillips, "The Woman Ruler in Spenser's *Faerie Queene*", *cit.*, p. 220.

Mentre non c'è nulla a giustificare la presa di potere della regina amazzonica, l'autorità di Britomart le è fornita direttamente dal cielo e dalla predestinazione divina, la stessa che, come abbiamo visto, si manifestava nell'inclinazione fisica all'esercizio delle armi. Con l'opposizione tra le due donne Spenser affronta il problema del governo femminile, tanto dibattuto al tempo. In Britomart, eccezione voluta da Dio, il lettore riconosce il governo legittimo di Elisabetta I, mentre nella tirannia di Radigund si ritraggono le false pretese al trono di Maria Stuarda, che costituiranno anche l'argomento di un episodio successivo, il processo di Duessa giudicato dalla regina Mercilla, immagine della clemenza.

> Such is the crueltie of womenkynd,
> When they haue shaken off the shamefast band,
> With which wise Nature did them strongly bynd,
> T'obay the heasts of mans well ruling hand,
> That then all rule and reason they withstand,
> To purchase a licentious libertie.
> But vertuous women wisely vnderstand,
> That they were borne to base humilitie,
> Vnlesse the heauens them lift to lawfull soueraintie. (V, v, 25)

Nel momento in cui Britomart affronta in duello Radigund e, invece di avere pietà di lei, si mostra inflessibile nella sua giusta equità e la decapita, sta dunque riparando non uno ma un insieme di torti compiuti ai danni e della castità e della giustizia. All'inizio del combattimento, al contrario di Artegall, Britomart rifiuta di sottoscrivere le condizioni dell'avversaria e la attacca senza sprecare parole con lei (V, vii, 28). Per affrontare e uccidere Radigund Britomart usa non la lancia magica ma una normale spada d'acciaio, che dona una tonalità molto più realistica e definitiva al risultato dello scontro. Il campo si arrossa del sangue uscito dalle ferite delle due contendenti, e si imporpora ancora di più quando Talus, dopo la morte di Radigund, insegue le Amazzoni datesi alla fuga e le massacra, finché Britomart, dimostrando ancora una volta equità, non gli ordina di fermarsi. La conclusione dell'episodio vede Britomart riportare lo status quo a Radegone, con il ripristino dei ruoli sessuali "giusti" e il riordinamento politico dello stato. I prigionieri vengono liberati dalle prigioni e rivestiti delle loro armature, primo tra tutti Artegall, che Britomart restituisce al *gender* maschile e reintegra nella sua posizione di cavaliere. Mentre Malecasta si innamora della donna Britomart poiché la vede travestita da uomo, la corrotta Radigund si innamora

dell'uomo Artegall solo quando lo vede travestito da donna, spogliato di spada e armatura e sottomesso a lei; lo spettro del sovvertimento sessuale è paradossalmente più presente nella vicenda della regina delle Amazzoni e del suo prigioniero che non a Castle Ioyeous. I due sposi occupano, invertite, le stesse posizioni: la "maske of strange disguise" che aveva reso Britomart alla vista un uomo si converte nella "vnmanly maske" che, privando Artegall del *gender* maschile, lo trasforma di fatto in una donna, in uno di quei mostruosi "men disguiz'd in womanishe attire" che offendono lo sguardo di Britomart con la loro "lothly vncouth sight" (V, vii, 37). Assumendo il travestimento da cavaliere, Britomart era diventata Artegall; accettando di travestimento da donna, Artegall non diventa Britomart ma sperimenta soltanto la degradazione e la vergogna. L'eroina della castità è talmente sdegnata dalla vista di quella violazione dell'ordine sessuale prestabilito che sono gli uomini in veste femminile e in particolare del suo innamorato così ridotto che volta la testa per non guardarlo. Quindi, mentre Artegall riacquista le forze, Britomart svolge la funzione della principessa e modifica l'ordinamento dello stato, da un lato revocando la libertà delle donne e sottomettendole di nuovo agli uomini, e dall'altro nominando i cavalieri prigionieri, una volta giurata fedeltà ad Artegall, magistrati della città[66]. Per questo atto di vera giustizia, Britomart è lodata da tutti ed esaltata come una dea per la sua saggezza.

Dopo essere stato salvato da Britomart, Artegall si accomiata nuovamente per riprendere la *quest* della liberazione di Irena, e nel proemio del canto V, viii si lascia sfuggire un sospiro di sollievo per essere sfuggito alle spire dell'amore di Britomart oltre che a quelle di Radigund. Il matrimonio è differito a data e luogo da destinarsi, e dopo qualche tempo anche Britomart lascia Radegone per cercare ristoro nel cambio di ambiente[67]. Il suo personaggio non comparirà più in scena, né nel seguito del libro V né nel VI. Ma di fatto, anche senza matrimonio, la missione di Britomart si è conclusa: uccidendo Radigund, la guerriera ha sconfitto definitivamente anche Malecasta e Busirane, suoi precedenti nemici, e, ripercorse le tappe che l'avevano portata a diventare il cavaliere della castità, ha chiuso il cerchio delle avventure iniziate nel canto III, i e rimaste interrotte. Le profezie congiunte di Merlino e del sacerdote di Iside trovano attuazione quando Britomart governa da principessa legittima l'ex

---

[66] Secondo la Woods, è ironico che sia Britomart a salvare Artegall, così come è ironica la conclusione dell'episodio di Radigund. Facendoli prestare giuramento ad Artegall, è come se Britomart facesse giurare i magistrati a lei, che è la metà di Artegall: "By the legalities of English inheritance, the terms of love vassalage, and Spenser's allegory of equity in the Temple of Isis, Britomart may be seen to continue female rule over the land of the Amazons". "Spenser and the Problem of Women's Rule", *cit*., p. 155.

[67] "Hence Book 5's narrative asserts openly what Book 4's indirections implied: that marriage is not perfection at all, but rather at best a mere footnote to the glories of the heroic quest". Katherine Eggert, *op. cit*., p. 37.

regno delle Amazzoni. Lodata come una dea dagli abitanti della città, Britomart è di fatto diventata Iside, “that part of Iustice, which is Equity”, raggiungendo, o forse superando, la divina sovrana Elisabetta.

Capitolo IX. Lope de Vega e la Spagna

En hábito de hombre, sola
Y amante, tres cosas son
Que más parece ficción
Hecha en comedia española.
A. Mira de Amescua[1]

Premessa

La fascinazione della poesia rinascimentale spagnola per le figure di Amazzoni o di donne guerriere è profonda e ramificata in diversi generi, dal *romance* alla commedia, dai *libros de caballerías* all'epica riformata. Raramente si incontra altrove non solo una tale fortuna del tema, ma anche un equivalente livello di scambi e di relazioni intertestuali tra un genere e l'altro a proposito di questi personaggi. L'epica e il teatro spagnolo si influenzano a vicenda in un processo osmotico, per cui da un lato l'epica incamera elementi teatrali, e dall'altro vengono portate sulla scena storie tratte dai romanzi di cavalleria, arrivando tra l'altro alla formazione di un genere misto quale il *teatro caballeresco*. Da tale contaminazione derivano caratteristiche ibride grazie a cui le guerriere pervengono ad essere, oltre che in equilibrio tra i due *gender*, a cavallo tra vari generi letterari: le guerriere dei *libros de caballerías* presentano attitudini teatrali e viceversa, rendendo complesso determinare con sicurezza, semmai fosse necessario, quale sia stato il primo genere ad influenzare l'altro. Alla connessione tra generi interna alla letteratura spagnola vanno infatti aggiunti i legami con le altre letterature europee, in particolare quella italiana e quella francese, in un momento in cui la circolazione dei testi tra i vari paesi era insieme facilitata e segnata dai loro burrascosi rapporti politici. Milano e Napoli sono solo due appendici dell'immenso impero spagnolo che si stende fino alle Americhe e che ha di volta in volta i francesi e gli inglesi quali alleati o, più spesso, avversari. A livello editoriale ciò significa che in Italia si stampano libri in spagnolo, così come, sia in Spagna sia in Francia, si pubblicano in italiano i nuovi classici di Boiardo, Ariosto, Tasso

[1] A. Mira de Amescua, *Teatro*, a cura di A. Valbuena Prat, Clásicos Castellanos 70, Madrid 1971, p. LI, citato in Maria Grazia Profeti, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea 1998, p. 152.

ecc.[2] Tra l'epica e il teatro spagnoli, italiani e francesi si crea un triangolo intertestuale che fa sì che i testi francesi e italiani influenzino i testi spagnoli, questi vengano in cambio diffusi in Francia e in Italia dove influenzano a loro volta le nuove creazioni (si pensi solo all'*Amadigi* di Bernardo Tasso), e queste ultime tornino eventualmente in Spagna per essere assorbite da ulteriori opere nuove. Il processo schematizzato, a cui nella realtà concorrono naturalmente molti altri fattori, è per esempio evidente nel successo dei *libros de caballerías*, testi cavallereschi imparentati con l'attiguo materiale francese ed italiano, in Francia e in Italia, dove sono letti, tradotti e dove ricevono nuove continuazioni; oppure nelle relazioni intercorrenti tra il teatro italiano, spagnolo e inglese, in un moto perpetuo di influssi reciproci.

I due tratti principali che le guerriere dei testi spagnoli ereditano dall'elaborazione medievale francese sono la predisposizione all'amore e al travestimento. Sono certo tratti che hanno in comune con le guerriere italiane e con altre ma che in esse si presentano in maniera particolarmente accentuata, dal momento che l'attenzione riservata loro dagli autori spagnoli è perlopiù collegata, appunto, con tali fattori, spesso combacianti. L'interesse per il tema dell'amazzone innamorata è evidente già in una delle prime rielaborazioni locali del mito di Pentesilea, *El planto que hizo Pantasilea* (prima metà XV sec.) di Juan Rodríguez del Padrón, che, seguendo l'impostazione del *Roman de Troie*, mostra l'eroina nell'atto di tributare un *planctus* di grande lirismo ad Ettore morto.[3] Il travestimento è alla base del *romance* della *doncella guerrera*, di cui abbiamo già discusso addietro, ed è elemento che, se si ritrova con frequenza nei testi di cavalleria, costituisce uno dei principi fondanti delle opere teatrali. Dalla congiunzione tra il travestimento e l'amore (altrui) nascono poi gli equivoci sessuali, che tanta parte hanno nell'uno come nell'altro genere. Le scene spagnole abbondano di donne che si travestono da paggio o da cavaliere per andare alla ricerca dell'amato o per portare a termine una missione di vendetta; di donne che, tratte in inganno dalle vesti maschili delle prime, si innamorano di loro; nonché di autentiche guerriere, virili e disdegnose degli uomini.[4] Il fatto che in Spagna si permetta alle donne di recitare, al contrario di quanto avviene per esempio in Inghilterra, accresce l'interesse che il pubblico poteva avere per arristere allo spettacolo di

---

[2] Vedi Encarnación Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea 2007.

[3] Su cui vedi Olga T. Impey, "El planto de una amazona sentimental: Pantasilea llorando a Pantasilea", *Revista de Literatura Medieval*, 7, 1995, pp. 137-158, e Guillermo Serés, "La elegía de Juan Rodríguez del Padrón", *Hispanic Review*, 62.1, Winter 1994, pp. 1-22.

[4] Sulla *mujer disfrazada de hombre* nel teatro spagnolo e in Lope vedi Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente 1955; Malveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the "mujer varonil"*,

un'attrice in braghe corte o in tuniche da Amazzone; al punto che la recitazione femminile diviene spesso bersaglio della censura e dei commenti indignati e dei moralisti, arrivando talvolta alla chiusura dei teatri. Ma invano: la donna travestita da uomo, "monstruo de una especie y otra", come si definisce Rosaura ne *La vida es Sueño* di Calderón (III, x, 538), accende troppo la fantasia degli scrittori e del pubblico per essere fermata dalla censura.

IX. 1. I *libros de caballerías*

Nel pionieristico *Discurso Preliminar* che precedeva la sua edizione dell'*Amadís de Gaula* e delle *Sergas de Esplandián* per la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Pascual de Gayangos distingueva tra il ciclo bretone, il ciclo carolingio e quello greco-asiatico, a cui faceva appartenere i *libros de caballerías*, "por cuanto los héroes fabulosos que le componen fueron principalmente emperadores de Constantinopla ó reyes de Trapisonda (*Trebizonda*), Macedonia, Tesalia, Jerusalen y Arabia"[5]. Divisibili a loro volta in cicli che si organizzano attorno al racconto della vita di un eroe e dei suoi discendenti, i *libros de caballerías* si differenziano dalla produzione cavalleresca italiana, con cui hanno in comune moltissimi aspetti, almeno in due macroscopici fattori: il primo, formale, è la scelta della prosa rispetto all'ottava rima (che sarà invece recuperata, quale forma poetica colta, dall'epica di imitazione italiana); il secondo sta nella tendenziale assenza, nei testi spagnoli, di un trattamento ironico degli eroi principali e delle loro imprese.[6] I *libros de caballerías* prendono sul serio ciò che raccontano, si tratti di combattimenti iperbolici, di incantamenti e di prodigi di ogni tipo, e descrivono i protagonisti come modelli di virtù e di valore. All'intenzione di dilettare, infatti, i romanzi cavallereschi spagnoli accompagnano una importante funzione didattico-morale, offrendo ai lettori degli esempi da imitare. I *caballeros andantes* sono esemplari nella loro aderenza alle regole di comportamento cortesi e nell'incarnazione dell'ideale cavalleresco, dimostrandosi irreprensibili sia in materia d'amore che in faccende d'armi. La devozione di Don Chisciotte per Amadís, cavaliere e amante perfetto, è nota, così come è celeberrima la scena in cui il barbiere e il curato mettono al setaccio e al rogo la sua biblioteca cavalleresca;

Cambridge, Cambridge University Press 1974, in particolare pp. 174-217; J. Homero Arjona, "El disfraz varonil en Lope de Vega", *Bullettin Hispanique*, 39, 1937, pp. 120-145.

[5] Pascual de Gayangos, *Discurso preliminar y Catálogo razonado de los libros de caballerías*, in *Libros de caballerías* (B.A.E. 40), Madrid, Editorial Hernando 1931 (1857), p. xxi.

[6] Il comico è riservato in genere a personaggi e situazioni secondarie: vedi María Carmen Marín Pina, "El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea", in *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad, Congreso Internacional (Salamanca, 4-6 junio 2001)*, a cura di Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Morro e María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas 2002, pp. 245-266.

scena che ha segnato la fine di un genere di cui il capolavoro cervantino propone un'irresistibile parodia. Il *Quijote* sta ai *libros de caballerías* come il *Furioso* sta ai poemi cavallereschi italiani, e se l'Orlando ariostesco è una versione impazzita delle sue precedenti manifestazioni letterarie, allora l'*ingenioso hidalgo* è la versione impazzita di Amadís.

L'approccio al tema delle Amazzoni e delle donne guerriere riflette la sostanziale serietà del genere, essendo usato sia quale fonte di diletto sia quale veicolo di un messaggio morale. Le Amazzoni sono meraviglie esotiche in un mondo contraddistinto dalla magia, dagli incanti e dai portenti.[7] Esse provengono da terre lontane e ricchissime (dietro cui fa capolino l'immagine delle Americhe), entrano in scena ricoperte di oro e di gioielli e cavalcano animali fantastici. Sono regine di regni dove si pratica l'inversione dei ruoli tra uomini e donne, ma personalmente, tranne qualcuna, sono caste e virtuose, pronte a convertirsi in cristiane e mogli obbedienti una volta preso contatto con gli eroi della storia. Di libro in libro, le Amazzoni e le loro figlie entrano all'interno della famiglia degli Amadigi e le loro caratteristiche smettono di essere amazzoniche per diventare quelle della *doncella andante*, esatto corrispettivo, sul piano femminile, del *caballero andante* maschile. A partire dall'introduzione del personaggio di Calafia, regina della California, nel quinto libro del ciclo di *Amadís de Gaula*, le *Sergas de Esplandián* (1510) di Garci Rodríguez de Montalvo, il ciclo amadisiano accoglierà una nuova Amazzone quasi ad ogni nuova continuazione. Nel *Lisuarte de Grecia* (libro VII dell'*Amadís*; 1514) di Feliciano de Silva la regina Calafia, passata dalla parte di Amadís e di suo figlio Esplandián, combatte contro Pintiquinestra, alleata del re Armato di Persia, la quale alla fine si converte e sposa Perión, figlio di don Galaor. Nell'*Amadís de Grecia* (libro IX; 1530) sempre di de Silva, le regine Zahara del Caucaso e Abra di Babilonia, per vendetta, sfidano a duello Esplandián e Lisuarte e sono battute, quindi pongono l'assedio a Trapisonda, sono vinte di nuovo e Abra sposa Lisuarte. Feliciano prosegue la serie con il *Florisel de Niquea* (libro X, 1532; continuazione dell'*Amadís de Grecia*) in cui compare la figlia avuta da Zahara e Amadís di Grecia per incantamento, Alastraxerea, che al termine di molti combattimenti e avventure sposa Don Falanges de Astra. Il protagonista del libro XII, *Don Silves de la Selva* (1546) di Pedro de Luján, sposa dopo un'intensa storia d'amore Pantasilea, figlia dell'amazzone Calpendra. Dal V al XII libro della serie lo spazio occupato da queste Amazzoni all'interno dell'opera aumenta in maniera esponenziale, e le loro caratteristiche mutano di conseguenza: mentre la vicenda di Calafia nelle *Sergas* inizia e si conclude

---

[7] Sugli elementi fantastici dei *libros de caballerías* vedi Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS 1997.

nell'arco di ventidue brevi capitoli (CLVII-CLXXVIII), nelle prime due parti del *Florisel de Niquea* Alastraxerea è il personaggio che compare di più dopo il protagonista, contando trentasette presenze contro le cinquanta di Florisel;[8] Pantasilea, dal canto suo, assurge ad autentica co-protagonista insieme a Silves, non solo in termini di occorrenze, ma soprattutto nella statura morale. Attraverso i suoi due protagonisti Luján vorrebbe fornire un nuovo modello di rapporto amoroso, fondato sul matrimonio, l'amicizia e la parità tra i coniugi. Pantasilea è identificata con la Fortezza (in un'avventura Silves entra nei castelli della Giustizia, Temperanza, Carità e Fortezza, ognuno abitato dalla dama eponima, e dama Fortezza è in tutto uguale a Pantasilea) e i due innamorati combattono con la F di Fortezza sul petto.[9]

Pantasilea è "reina y señora de los grandes montes de India" ed entra in scena alla testa di un esercito di quarantamila donne dalle armi dorate. La capostipite del genere, Calafia, proviene da un paese in cui l'oro è l'unico metallo esistente:

> Sabed que a la diestra mano de las Indias hubo una isla, llamada California, muy llegada a la parte del Paraíso Terrenal, la cual fue poblada de mujeres negras, sin que algún varón entre ellas hubiese, que casi como las amazonas era su estilo de vivir. Estas eran de valientes cuerpos y esforzados y ardientes corazones y de grandes fuerzas; la insula en sí la más fuerte de riscos y bravas peñas que en el mundo se hallaba; la sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras, en que, después de las haber amansado, cabalgavan; que en toda la isla no habia otro metal alguno.[10]

Arrivando sulla costa occidentale dell'America, i *conquistadores* spagnoli diedero il nome di California a quella che credevano essere un'isola che produceva ogni ricchezza e meraviglia, così come fu chiamata Amazzonia la regione in cui, lungo l'omonimo Rio, furono avvistate tribù di donne guerriere. L'universo fantastico divenne sorprendentemente reale per chi approdava in una terra sconosciuta con addosso la suggestione dei *libros de caballerías*.[11] La California di Montalvo è straordinaria nelle ricchezze come nelle abitanti: le "mujeres negras"

---

[8] Vedi Javier Martín Lalanda, "El ciclo del *Florisel de Niquea* (1532-1535-1551) de Feliciano de Silva", *Edad de Oro*, 21, 2002, pp. 153-176, a p. 161.
[9] Vedi Isabel Romero Tabares, "*Don Silves de la Selva* (1546) de Pedro de Luján y la lectura humanística", *Edad de Oro*, 21, 2002, pp. 177-203.
[10] Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, in *Libros de caballerías* (B.A.E. 40), a cura di Pascual de Gayangos, cit., cap. CLVII, p. 539.
[11] Sulle Amazzoni e l'America vedi Emilio José Sales Dasí, "California, las amazonas y la tradición troyana", *Revista de Literatura Medieval*, 10, 1998, pp.147-167, e Abby Wettan Kleinbaum, *The War Against the Amazons*, New York, McGraw Hill 1983, pp. 101-137.

che, “casi como las amazonas”, si congiungono solo occasionalmente agli uomini, uccidono i figli maschi e allevano le femmine. Esse addestrano i grifoni, animali anch’essi straordinari, ad uccidere e a mangiare gli uomini con cui si ritrovano a guerreggiare. La loro sovrana Calafia è “una reina muy grande de cuerpo, muy hermosa para entre ellas, en floreciente edad, deseosa en su pensamiento de acabar grandes cosas, valiente en esfuerzo y ardid de su bravo corazón”. Quando le giunge notizia che dall’altra parte della terra si combatte contro i cristiani, “no sabiendo ella qué cosa era cristianos”, decide di recarsi a Costantinopoli, “deseando ver el mundo y sus diversas generaciones”, e di prendere parte alla guerra, auspicando di raggiungere la gloria con le sue imprese. Tuttavia, la potenza guerresca di Calafia è tanto affermata a parole quanto sconfessata dai fatti: ella viene sconfitta nei due scontri più importanti a cui partecipa, l’assalto alle mura di Costantinopoli e il duello contro Amadís. In battaglia la sua capacità strategica lascia molto a desiderare: i grifoni, lanciati contro gli avversari, iniziano ad uccidere anche gli alleati, e si rivelano alla fine un’arma controproducente a cui si deve rinunciare. Anche se il suo valore personale è indubbio (“las cosas que aquella reina hizo en armas, así en matar caballeros y derribar los heridos, como en se meter entre sus enemigos tan denodada, que no se puede contar ni creer que ninguna mujer a tanto bastasen sus fuerzas”)[12], ella deve arrendersi di fronte alla superiore forza di Amadís, che la fa cadere per terra tre volte. Rimasta obbediente prigioniera dell’imperatore di Costantinopoli, ella fa atto di sottomissione e giura di convertirsi al cristianesimo: “porque como yo haya visto la orden tan ordenada desta vuestra ley, y la gran desorden de las otras, muy claro se muestra ser por vosotros seguida la verdad, y por nosotros la mentira y falsedad”[13]. Il ritorno alla religione dell’ordine pone fine anche al disordine sessuale praticato dal suo paese: sottomettendosi al marito Talanque, scelto per lei dall’imperatore (al posto di Esplandián, di cui era innamorata ma che era già promesso ad un’altra), Calafia promette di riportare in California una corretta distribuzione dei ruoli generici:

> [La Reina] luego tomó a Talanque por la mano, diciendo: «Tú serás mi señor y de todo mi estado, que es un señorio muy grande; y por tu causa aquella isla mudará el estilo que de muy grandes tiempos hasta ahora ha guardado, por donde la natural generación de los hombres y mujeres sucedarán adelante, en aquello que de los varones apartado grandes tiempos habia sido».[14]

---

[12] Cap. CLX, p. 542.
[13] Cap. CLXXVII, p. 555.
[14] *Ivi*.

Secondo Alison Taufer, non soltanto l'ubicazione delle Amazzoni nelle *Sergas* servì da toponimo per la penisola californiana, ma la loro conversione in questo e negli altri *libros de caballerías* è da mettere in relazione con il programma di conversione degli indios nelle Americhe. Come per i greci le Amazzoni erano una metafora per i barbari ed incarnavano tutte le caratteristiche in-civili e anti-greche, così gli esploratori ed i conquistatori del Nuovo Mondo cedettero di riconoscere delle Amazzoni tra gli indios, che praticavano per di più un sistema matriarcale. Mentre in Erodoto, Strabone e Diodoro Siculo lo scopo del racconto è che le guerriere femminili vengano ammazzate dall'eroe greco, perché l'unica amazzone buona è quella morta (Pentesilea, ecc.), i conquistatori e gli scrittori spagnoli preferiscono convertire le Amazzoni-indios. Gli interventi di Bartolomé de las Casas nel dibattito sugli indios sostenevano che essi erano "recuperabili" tramite la conversione, che inoltre non andava imposta con la forza ma ispirata con le parole e il buon esempio (almeno in teoria). Posto che non avevano mai sentito il vangelo, gli indios erano meno infedeli dei saraceni e degli ebrei, i quali conoscevano la parola di Gesù e la ignoravano. La demarcazione di differenti gradi di paganesimo si riflette nella differenza tra gli amazzoni e gli altri pagani nel ciclo di *Amadís*: mentre saraceni (e in parte ebrei) sono apostrofati con ferocia, e la conversione viene offerta loro al termine di un duello quale mezzo per salvare l'anima, le Amazzoni, che sono pagane idolatre ma non saracene, sono trattate con relativa gentilezza e la loro conversione procede dalla comprensione della vera religione. Nelle *Sergas* Calafia non sa cosa significhi la parola "cristiano", come abbiamo detto, e decide di convertirsi per sposare Esplandián; nel *Silves*, Calpendra e sua figlia Pantasilea si convertono non appena visitano la corte di Amadís. Nel *Lisuarte de Grecia*, dopo molte ore di duello, Calafia e Pintiquinestra si riposano e guardano Amadís combattere contro Grifilante: alla vista della valentia dell'eroe Pintiquinestra decide di convertirsi. La regina Zahara invece si converte soltanto quando un sogno la informa che i suoi gemelli Alastraxerea e Anaxartes non sono figli di Marte, come da lei creduto, bensì di Amadís di Grecia.[15]

I testi procedono dunque a rettificare gli aspetti negativi del personaggio, non a condannarlo o a cancellarlo in toto. Quello che si elimina è il fatto che Calafia sia un'amazzone che combatte *contro i cristiani*, non che sia di per sé una guerriera. Se Amadís rifiuta di impugnare la propria spada contro Calafia, e infatti la batte usando un pezzo della lancia ch'ella aveva

---

[15] Vedi Alison Taufer, "The Only Good Amazon Is a Converted Amazon: the Woman Warrior and Christianity in the *Amadís Cycle*", in *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, a cura di Jean R. Brink, Marianne C. Horowitz e Allison P. Coudert, Urbana, University of Illinois Press 1991, pp. 35-51.

spezzato, affermando che sarebbe stato disonorato dall'usare armi contro una donna ("El le dijo: «Reina, yo siempre tuve por estilo servir y ayudar a las mujeres; y si en ti, que lo eres, pusiese arma alguna, mereceria perder todo lo hecho pasado»")[16], egli non rifiuterà poi di combattere *insieme* a Calafia, sposata e cristiana, nei restanti volumi della serie. La militanza femminile non viene esclusa come negativa in quanto tale, poiché è negativa soltanto se esercitata contro i protagonisti; allorché è esercitata a favore della cristianità e/o di un marito cristiano, essa acquista immediatamente una valenza positiva. In questo senso il passaggio dal comandare un esercito femminile all'agire quale *guerrera* singola assolve quasi la stessa funzione della conversione *tout court*: Alastraxerea si converte soltanto dopo molte e mirabolanti avventure, tra cui quella del Castello delle Meraviglie d'Amore, del Castello del Lago delle Rocce e quella dei Palazzi dorati, eppure il fatto di essere sorellastra del protagonista Florisel e oggetto dell'amore di don Falanges, in aggiunta all'essere una *caballera andante* e non una generalessa, le assicura uno status elevato anche finquando è una pagana. Singolarità, sconosciute origini cristiane, innamoramento per un cristiano oppure di un cristiano per loro sono i tratti che, combinati con l'indispensabile bellezza e castità, formano una barriera di protezione attorno a queste figure.

Non solo le Amazzoni convertite e riformate, ma anche le donne cristiane che, senza inclinazioni guerresche pregresse, indossano le armi per aiutare i loro innamorati sono viste positivamente. Dalla *doncella guerrera* del *romance* in poi, prestare soccorso ad un uomo significa anche adottare un travestimento maschile, nel quale procedimento si intravede la necessità di rivestirsi delle caratteristiche dell'uomo che si va ad aiutare, di fungere quale suo doppio, di essere sorretta dalla sua identità. L'infanta Gradafilea, nell'*Amadís de Grecia*, indossa l'armatura di Lisuarte per difendere appunto Lisuarte in un duello giudiziario, e vince: quasi come se l'eroe difendesse se stesso. Quando però, in un secondo momento, egli le offre la possibilità di scontrarsi contro la regina Abra, ella rinuncia: "«Mi señor» dixo la hermosa Gradafilea, «en hazer las armas no me quiero entremer, que sólo en vuestra defensa las quiero reservar»"[17]. Soltanto in soccorso dell'uomo: la possibilità di usare le armi per tornaconto

---

[16] Cap. CLXVI, p. 548. Naturalmente, Amadís afferma di non voler usare armi contro una donna nel momento stesso in cui sta combattendo contro di lei; egli non rifiuta Calafia come avversario, bensì rifiuta di considerarla un avversario di pari livello, meritevole di essere trattata secondo le regole cavalleresche e pertanto affrontata usando armi proprie. Difatti Calafia si sente insultata dal suo comportamento, che volendo essere *cavalleresco* verso di lei in quanto donna, non è *cavalleresco* verso di lei in quanto cavaliere. E viceversa. Amadís non si trattiene dal colpirla così forte da farle perdere i sensi.

[17] Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Cuenca 1530, f. 139v, citato in María Carmen Marín Pina, "Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94, a p. 89.

personale, per cercare la gloria o per amore delle battaglie non tocca questo tipo di *doncellas guerreras* definite dalla Marín Pina "por necesidad y no por naturaleza"[18]. Nel tedioso *Platir* (1533) di Francisco de Enciso Zárate, terzo volume del ciclo di *Palmerín de Olivia*, quando il protagonista eponimo è imprigionato per magia nella grotta del cavaliere Peliandos, la sua sposa Florinda decide di condividere il suo incantamento e si traveste da cavaliere appunto per essere presa prigioniera insieme a lui. "Me conviene de ir armado como cavallero a cavallo. Y por esta guisa, terné ya manera de justar con él [sc. Peliandos] y él de meterme en la prisión con el infante, mi señor", afferma al momento di indossare l'armatura.[19] Florinda non considera neppure l'eventualità di poter vincere Peliandos e liberare l'amato perché sa che l'impresa è riservata al loro figlioletto Flortir, che all'epoca aveva solo due anni. Il travestimento da cavaliere non corrisponde al compimento di nulla di guerriero: nel viaggio fino alla cava ella assiste la donzella Mirnalta e pernotta nel suo castello, pone fine al duello tra Lambaque e Meneor pregandoli di smettere per amor suo, infine si lascia acchiappare da Peliandos. Ella riesce quanto meno nel suo intento e ottiene persino che il malvagio cavaliere disincanti Platir, in modo che i due possano riconoscersi: ma dovranno restare comunque prigionieri nella cava finché, dodici anni dopo, non arrivi Flortir a liberarli uccidendo Peliandos. La donna si dimostra così un esempio di amore coniugale – la sua amica Triola dice di lei che "no adora en otro Dios sino en el infante Platir"[20] – ma di scarso rilievo marziale. Anche a teatro non mancano figure di donne che indossano l'armatura ma che non combattono affatto.

Tuttavia, la maggiore conferma della validità del proprio travestimento da uomo si ha non tanto nell'esercizio delle armi, quanto nel diventare oggetto di attenzioni indesiderate da parte femminile. L'equivoco lesbico incontra presso il pubblico spagnolo un favore probabilmente anche superiore a quello registrato nelle altre letterature di cui ci siamo occupati in questa sede. Florinda non compie azioni guerriere, non aveva mai dimostrato prima un aspetto maschile, eppure, per sancire la riuscita del suo *disfraz* – e per titillare la fantasia dei lettori – Mirnalta, vedendola senz'elmo, si innamora di lei e la porta nel suo castello. Nonostante l'eroina si sia travestita per raggiungere il marito Platir, non esita a fingere di ricambiare i sentimenti di Mirnalta e a scambiare affettuosità fisiche con lei, baciandola e abbracciandola ripetutamente; "muchas cosas de amores y de requiebros passaron entre la donzella y

---

[18] *Ibidem*.
[19] Si cita dal *Platir. Valladolid, Nicolás Tierri, 1533*, a cura di María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos 1997, libro I, cap. LXX, p. 317.
[20] *Ivi*, libro I, cap. LXVIII, p. 310.

Florinda”[21]. Apparentemente, l’unico motivo che spinge l’eroina a non rivelare la sua femminilità all’altra è il desiderio di non deludere le sue aspettative; ma presto ella prende gusto alla finzione e sembra rapita dalla bellezza della compagna:

> “Paróse Mirnalta la más bella del mundo muy ricamente guarnida, que vos digo que se maravilló mucho de verla la infanta y loó ella muchas vezes a Dios diziendo que bien avía él allí mostrado todo su poder, y tomóla entre sus braços y besóla diziéndole: «¡O mi señora, y quién nunca se partiesse de vos ni de vuestra presencia!»”[22]

Si assiste quindi ad una scena mediamente pruriginosa, senz’altra funzione nelle avventure di Florinda che il dimostrare che possa essere scambiata per un cavaliere, ma in cui ci si ferma un passo prima del diventare davvero scandaloso: viene infatti chiarito che le due donne dormono in camere separate, in modo da non mettere in discussione il loro onore.

Ben altro senso acquista l’equivoco lesbico nell’*Espejo de príncipes y cavalleros* (1555) di Diego Ortúñez de Calahorra, in cui pure il suo spazio è molto più piccolo e defilato. Seguendo l’esempio del *Furioso*, opera da cui è ampiamente influenzato, Ortúñez adopera l’equivoco per rappresentare lo stato di sconvolgimento della protagonista alla (falsa) notizia dello sposalizio del suo amato Cavaliere del Febo (d’ora innanzi semplicemente Febo) con un’altra donna, così come la gelosia di Bradamante verso Marfisa aveva trovato realizzazione nel suo farsi cavaliere di Ullania alla rocca di Tristano.[23] Claridiana, credendo che Febo abbia sposato Lindabrides, decide di vendicarsi di lui uccidendolo; partita per raggiungerlo a Costantinopoli, era finita a causa di una tempesta nel regno di Medea, della quale aveva conquistato l’amore sconfiggendo i suoi cavalieri (*Espejo*, libro III, cap. 11). Appreso che anche Medea voleva vendicarsi di Febo (che le aveva ucciso il padre), Claridiana ritiene opportuno mostrare di ricambiare il suo amore per poter andare in Grecia con l’alibi di essere il suo campione. È l’unica volta che Claridiana finge volontariamente di essere un uomo: anche se in altre circostanze era stata scambiata per un uomo da personaggi che la vedevano con l’elmo indosso, ella non aveva mai avuto indugi nel rivelare la sua identità femminile. L’episodio di Medea è chiaramente un riflesso del comportamento alterato di Claridiana, accecata dalla

---

[21] *Ivi*, libro I, cap. LXX, p. 319.
[22] *Ivi*, p. 320.
[23] Sulle relazioni tra l’*Espejo* e il *Furioso* vedi Bernhard König, “Claridiana, Bradamante y Fiammetta. El «amor doble» del Caballero del Febo y las fuentes italianas de la «Primera parte» del *Espejo de príncipes y cavalleros*”, in Id., *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discipulos y amigos*, a cura di Folke Gernert e Javier Gómez-Montero, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas 2003, pp. 69-103.

gelosia e dallo sdegno e intenzionata, contro ogni suo precedente desiderio, ad uccidere Febo: l'inaudito proposito di celare la propria identità e di compiere un'azione omicida (contro il protagonista assoluto dell'opera, peraltro) trova espressione nel suscitare un amore deviato. Tuttavia, come la storia di Bradamante e Fiordispina è tenuta separata dalla trama del *Furioso* dalla sua posizione ad incastro, così il racconto dell'innamoramento di Medea per Claridiana è racchiuso all'interno di un *flashback* che lo allontana dall'immediatezza della diegesi principale e ne riduce l'impatto; tanto più che qualsiasi allusione ad abbracciamenti sensuali è tenuta fuori scena. Lo scopo dell'episodio non è infatti quello di stuzzicare il lettore quanto quello di mostrare il turbamento di Claridiana, per il quale si prevede comunque una breve durata; non appena questa arriva a Costantinopoli e riesce a battersi con Febo (ovviamente senza ucciderlo), l'autore congeda Medea, il cui scopo narrativo si è esaurito con l'aver concesso alla protagonista l'occasione di giungere in Grecia in incognito. La rivelazione del vero sesso di Claridiana è talmente poco interessante per il narratore da non fargli dedicare più di un paio di righe, al contrario dell'usuale discesa nel dettaglio.[24] L'*Espejo* è un libro di elevata moralità e qualsiasi cosa attenti all'onore delle sue eroine deve essere contenuta e limitata.

Claridiana vi appare come la guerriera e la donna perfetta. Lo scatto di gelosia è l'unica macchia, peraltro giustificata a causa del soverchio amore e autorizzata da illustri precedenti letterari, di una carriera irreprensibile per risultati e per intenzioni. L'essere figlia dell'imperatore cristiano di Trapisonda e di un'amazzone le consente di esercitare la cavalleria alla luce del sole, con l'appoggio della sua famiglia e di coloro che la incontrano. Al suo ingresso in scena ella stessa dichiara ai cavalieri greci che l'hanno sorpresa mentre si dedicava ad una battuta di caccia di stare per ricevere gli ordini di cavalleria, perché voleva imitare la madre:

> Sabed que me llamo Claridiana, y soy hija del emperador Theodoro desde imperio de Trapisonda, y de la emperatriz Diana, reina de las amazonas. Los quales, aviendo primero seído enemigos capitales, después que entre sí huvieron passado grandes guerras, de la primera vista que el emperador vio a mi madre se enamoró della. Y siendo él mancebo y

[24] Alla fine Claridiana è proprio infastidita dalle attenzioni di Medea: "Muy penada y dolorosa dexó la historia a la emperatriz Claridiana, en compañía de Medea, hija de Rajartes; de la qual fue muy requerida, como aquella que viendo su tan estremada hermosura, era en su amor muy encendida, hasta que la emperatriz, desseando ya dexarla por hallarse sola, por mejor poder sentir su pena, la desengañó y le dixo quién era. De lo qual siendo Medea muy corrida, al cabo de algunos días se bolvió para su tierra". Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes y cavalleros*, a cura di Daniel Eisenberg, VI voll., Madrid, Espasa-Calpe 1975, libro III, cap. 16; vol. V, p. 193.

> ella donzella, haziendo pazes, se casaron. Y no aviendo otro hijo ni hija sino a mí, que desde niña me he criado en este exercicio de la caça. Y tengo propuesto de tomar orden de cavallería, porque mi madre, siendo donzella, hizo tan altas cosas en las armas que no huvo cavallero en su tiempo que le passasse, y tengo mucho desseo de parescelle en algo.[25]

Innamoratasi di Febo per averlo visto in un ritratto Claridiana va a duellare contro di lui affinché possa ripetersi la medesima combinazione tra combattimento e nascita dell'amore che è servita non solo a far innamorare i suoi genitori, ma che abbiamo visto in opera tante volte in precedenza. Difatti, una volta che si sono fatti sbalzare reciprocamente l'elmo di testa con delle lance mandate loro espressamente da un mago perché potessero procurar loro una ferita che mai non si cura, i due guerrieri si innamorano, riconoscendosi per Febo/Sole davanti a (Clari)Diana/Luna: due esseri complementari il cui destino è tracciato nei loro nomi, nella loro sostanziale equivalenza.[26] Invece di vivere soltanto all'ombra di Febo/Sole, tuttavia, Claridiana attraversa avventure autonome distinguendosi sempre per la sua abilità. Il suo curriculum militare è impeccabile. Ella non viene mai vinta in combattimento da nessuno, e anche i suoi due duelli contro Febo sono interrotti in situazione di parità, al contrario di quanto accade alla stessa Bradamante. Nel corso del romanzo Claridiana sconfigge il gigante Orbión e il terribile corsaro Cleónidas, liberando la regina di Hiberia e l'infanta Teófila, Elisea del fresco valle ed il suo cavaliere, salva Febo dall'isola dell'indemoniato fauno e combatte al suo fianco in più di una battaglia campale. Il suo valore è tale da meritarle, ad inizio dell'opera, l'armatura di Pentesilea, a lei destinata da un mago "que alcançó que las avía de ganar una donzella que en bondad de armas y en hermosura avía de passar aquella famosa reina"[27]. L'armatura non ha proprietà magiche ma è realizzata così bene da proteggerla da qualsiasi colpo senza neanche ammaccarsi.

Le avventure cavalleresche di Claridiana sono quindi un'ininterrotta catena di successi. L'elemento su cui l'autore gioca per far trepidare il lettore a proposito del personaggio non è allora l'esercizio delle armi, il chiedersi se la guerriera supererà o meno un combattimento, bensì l'amore: Claridiana costituisce uno dei vertici di un triangolo amoroso a cui si darà soluzione definitiva soltanto alla conclusione del romanzo, sebbene, come abbiamo detto, la sua corrispondenza con il protagonista fosse chiara sin dal primo momento. Se la fedeltà di

---

[25] Libro I, cap. 45; vol. II, p. 221.

[26] Per Claridiana/Luna rispetto ad un Febo/Sole vedi Axayácatl Campos García Rojas, "El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (1555-1580-1587)", *Edad de Oro*, 21, 2002, pp. 389-429, a p. 404.

Amadís a Oriana è proverbiale, Febo è il caso più unico che raro di un cavaliere errante diviso fra l'amore per due donne diverse. Prima di incontrare Claridiana, infatti, l'eroe si era innamorato di Lindabrides, infanta di Tartaria, e continuerà ad oscillare tra le due donne per buona parte dell'opera. Lindabrides non rappresenta in alcun modo una femminilità negativa rispetto a Claridiana: è casta, bellissima, principesca, nobile nei modi e nell'animo. Stupisce tanto più allora il fatto che la scelta dell'autore, e di conseguenza del protagonista, si orienti verso il personaggio di una guerriera piuttosto che verso una donna che sembra la quintessenza dell'eroina femminile di un *libro de caballerías*. Il discrimine offerto da Febo medesimo, in una lettera indirizzata a Lindabrides, è la differenza religiosa tra le due donne; Claridiana è cristiana, la sua rivale pagana, e dunque l'eroe non può sposarla:

> ¿Pues qué mayor ofensa le podría yo hazer que contraer contigo matrimonio, siendo tú gentil y yo christiano? [...] Yo creo bien que ni tú podrías sufrirme mucho tiempo por marido, ni tus vasallos obedescerme por señor, y avía de ser forçado que o me bolviesse yo a tu ley, o tú y los tuyos a la mía. [...] Y por esto, creo que el universal Hazedor de su mano quiso criar con tantos estremos la real princesa Claridiana; la qual, por ser christiana, sin ofender la magestad divina puedo rescebir yo por muger.[28]

Naturalmente, l'eventuale conversione di Lindabrides al cristianesimo non sarebbe stata né il primo né l'ultimo esempio di questo genere; lo stesso Febo, rapito da piccolo, è stato allevato come un pagano e si è convertito solo recentemente. La spiegazione di Febo illustra solo la conseguenza della scelta sua e dell'autore, non la causa di essa, che è da ricercarsi invece proprio nella condizione guerresca di Claridiana. Come afferma Bernhard König, Lindabrides è *solo* una principessa, mentre Claridiana è una principessa guerriera che compie imprese eccezionali.[29] La controparte femminile di Fedo è fatta a sua immagine e somiglianza: all'eroicità dell'eroe corrisponde quella dell'eroina, alla bellezza dell'uno quella dell'altra, all'esemplarità del primo quella della seconda. In pratica, a cavalieri straordinari fanno riscontro amanti straordinarie. La stessa Claridiana, senza alcun accenno di modestia, ripete più volte la sua convinzione di essere la donna più bella, più valente, dal lignaggio più nobile, l'unica che può stare alla pari con il suo impareggiabile innamorato.[30] Persino nella sofferenza ella supera tutte le altre donne, comprese le eroine dell'antichità: "porque assí como en ingenio y alteza de corazón sobrava a todas las del mundo, assí era mayor su sentimiento, y

---

[27] Libro II, cap. 26 (vol. III, p. 220).
[28] Libro III, cap. 35 (vol. VI, p. 75).
[29] Vedi Bernhard König, *op. cit.*, p. 82.

sentía más la razón que tenía para penar”[31]. Se l’eroina soffre di gelosia verso Lindabrides (e le due donne non mancano di occasioni per mostrarsi odio reciproco), Febo, angosciato dal sapere di aver scontentato la sua vera metà, si ritira sulla remota isola del mostruoso fauno, dove ha poi luogo una deliziosa scena in cui ella protrae l’attesa del momento del loro riconoscimento fingendo di essere un messaggero che gli porta notizie di Claridiana: quando infine si leva l’elmo lasciando apparire tutta la sua bellezza, avviene la definitiva riconciliazione degli amanti. Nella sospensione dell’identità che Claridiana attua parlando di se stessa in terza persona prima di svelarsi all’innamorato, si intravede, oltre ad un rituale di separazione e ricongiungimento dei nubendi, un procedimento teatrale di occultamento e rivelazione di sé. Come le vicende di Bradamante e Ruggiero si concludono in commedia, così fanno quelle di Claridiana e Febo: Lindabrides viene eliminata dalla scena da un *deus ex machina* (una maga la incanta in un castello, in attesa che giunga il suo vero amore) e i due eroi innamorati, scambiate le promesse matrimoniali, possono finalmente congiungersi e concepire un figlio, con cui continuare le avventure.[32]

IX. 2. La *Jerusalén Conquistada* di Lope de Vega, “epopeya trágica”

Le caratteristiche ibride delle donne guerriere nei *libros de caballerías* e nel teatro del Siglo de Oro trovano una sintesi ideale nella *Jerusalén Conquistada*, poema epico alla cui scrittura Lope de Vega attese per diversi anni e che venne infine pubblicato nel 1609 con dedica al re Filippo III. Come si rende evidente sin dal titolo, l’opera di Lope si pone in diretta correlazione con la *Gerusalemme Liberata* del Tasso, che in Spagna aveva goduto di un successo forse persino superiore a quello ottenuto negli altri paesi europei. Alla frequentazione dell’opera maggiore del poeta italiano, Lope aggiungeva la conoscenza dei suoi scritti teorici; inoltre, attraverso la propria produzione il Fénix era inserito in una lunga polemica con i letterati e gli accademici spagnoli a proposito dell’aristotelismo e dell’applicazione delle regole aristoteliche nel campo del teatro così come in quello della poesia epica[33]. Quando arriva a pubblicare la *Jerusalén*, Lope ha già dato alle stampe, tra gli altri, un poema cavalleresco dal taglio ariostesco, *La hermosura de Angélica*, edito dopo

---

[30] Vedi per esempio III, 45 (vol. V, p. 292); III, 47 (vol. V, p. 299).
[31] Libro III, cap. 5 (vol. V, p. 48).
[32] L’*Espejo de príncipes y cavalleros* ebbe tre seguiti: la *Segunda Parte* (1580) di Pedro de la Sierra Infanzón, la *Tercera Parte* (1587), di Marcos Martínez, e una *Quinta Parte* (la quarta parte è costituita dal secondo libro di Martínez), anonima e manoscritta, alla Biblioteca Nacional di Madrid.

lunga gestazione nel 1602 insieme ad un'altra epopea, la *Dragontea*, incentrata sulla figura di Francis Drake. Nel passare alla composizione di un'opera di evidente ispirazione tassiana, Lope ha ben chiare davanti a sé le discussioni sulla natura del poema epico, deciso non a seguire pedissequamente quelli che venivano ormai considerati, in Italia come in Spagna, gli imprescindibili dettami aristotelici in materia, ma a recuperare l'origine comune di tragedia ed epica delineata a suo avviso nella *Poetica* e a basarsi sui tratti comuni ai due generi per comporre una sorta di nuovo genere intermedio, un'epica drammatica, dichiarata nel sottotitolo della *Jerusalén* come "epopeya trágica". Le due istanze maggiori della poesia di Lope, la volontà di magnificazione nazionale e la vocazione teatrale, trovano espressione nella nuova formula di "epopeya trágica", che dà peraltro contezza della progressiva teatralizzazione della letteratura al volgere del XVII secolo, un aspetto che si estende dal teatro, massimo genere dell'epoca, fino alla poesia lirica, all'epica e alle varie forme romanzesche. Lo svolgimento della *Liberata* avveniva già in uno spazio teatralizzato, in un'atmosfera tragica cui il finale lieto (la liberazione del sepolcro, il congiungimento di Rinaldo e Armida) aggiunge e non toglie ambiguità; la *Conquistada* rende manifesto questo procedimento autodefinendosi, all'interno del testo e nel paratesto, una "tragedia". Nel *Prologo* al Conte di Saldaña, Lope ammette l'ispirazione tragica del suo poema epico, rimandando, per l'una e per l'altra forma, all'autorità di Aristotele:

> Todos los antiguos y modernos dieron nombre a sus escritos del capitán que celebraron, o del lugar del suceso, como Virgilio la *Eneida*, Estacio la *Tebaida*, Homero la *Ulisea* y Lucano la *Farsalia*, y así se excusaron (como pudiera el Tasso) contentándose con el primer título. Pero a mí me ha sido fuerza, respecto del escribir tragedia para que se entienda la intención de mi escritura, y que mi poesía en esta materia es trágica, de cuyas alabanzas bastantemente habla Aristóteles en su *Poética*.[34]

A generazioni di commentatori, la commistione tra la trama tragica della *Conquistada*, il suo intento encomiastico e l'aspirazione a diventare il poema nazionale spagnolo sono sembrati in

---

[33] Vedi Joaquin de Entrambasaguas, "Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos", in Id., *Estudios sobre Lope de Vega*, III vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1946-1958, vol. I, pp. 63-580, e vol. II, pp. 7-411.

[34] Félix Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, (*Obras completas*, vol. XXXVIII, Poesía III), edición y prólogo de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro 2003, p. 19. La fondamentale edizione moderna della *JC* resta quella a cura di Joaquin de Entrambasaguas seguita da un importante *Estudio Critico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Instituto Miguel de Cervantes 1954.

contrasto, e l'opera ha sofferto sin dalla sua pubblicazione di cattiva pubblicità, che soltanto dalla seconda metà del '900 la critica ha cominciato a rivedere.

Il senso tragico del poema non intende condurre alla paralisi dell'azione, bensì aprirsi alla speranza del cambiamento; la *Conquistada* descrive una situazione di crisi, un mondo fuori di sesto con una volontà non di abbandono ma di lotta. La conquista di Gerusalemme descritta nel titolo è quella effettuata ad inizio poema dai saraceni, e resta, disattesa dai cristiani, il grande interrogativo che aleggia sulla narrazione, obiettivo rincorso e sfuggito, il cui compimento è rimandato al presente, riferito alle contemporanee guerre con i turchi, e trasferito sul re attuale, Filippo III, che si fregia del titolo di re di Gerusalemme. Dalla mancata liberazione della città santa procede l'eguale risultato tragico delle azioni del poema, le quali in gran maggioranza si risolvono in una sconfitta, in un fallimento, in un insuccesso. L'esercito cristiano, invece di essere riunito sotto un unico capo (solo – sole) come in Tasso, è frammentato in una serie di sottodivisioni geografico-politiche che dalle più ampie, quelle nazionali (francese, inglese, spagnolo) si allargano alle divisioni regionali e municipali, in particolare in ambito spagnolo, ed è inoltre percorso da odi e conflitti interni che non saranno mai del tutto risolti[35]. I contrasti tra i crociati punteggiano ogni passaggio del poema. La situazione della contesa di Rinaldo con i suoi compagni nella *Liberata* si ripropone moltiplicata nelle decine di litigi, sfide verbali e duelli che oppongono cristiani ad altri cristiani, spagnoli ai francesi, spagnoli agli inglesi, esemplificandosi in particolare nel carattere litigioso dell'eroe Garcerán Manrique e nelle sue continue provocazioni ad altri compagni di spedizione. Motori delle azioni dei personaggi, l'Ambizione e l'Invidia lasciano l'inferno (rispettivamente in V, 3 e XIV, 10) per deviare l'obiettivo dei crociati dalla liberazione del sepolcro alla conquista del titolo di re di Gerusalemme, confondendo il possesso quantomeno ufficiale della Gerusalemme terrena con il soccorso dovuto alla Gerusalemme celeste. Ancora più che nei pagani, i cristiani hanno i loro nemici al loro interno, in loro stessi. Federico Barbarossa muore senza aver raggiunto la spedizione e nella chiusa gli altri protagonisti si ritrovano fisicamente prigionieri (Riccardo cuor di Leone) oppure schiavi delle passioni (Alfonso) mentre la morte del Saladino lascia immutata la situazione per i luoghi santi.

---

[35] Sulla declinazione del lemma solo-sole alla base della *Liberata* e sul suo adattamento nella *Conquistada* vedi Georges Güntert, "Lope, lector de Tasso: La *Jerusalén Conquistada*", in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del 1° congreso internacional sobre Lope de Vega*, dirección de Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid 1981, pp. 581-589.

La sorte dei crociati ed in particolare dei loro capi è però solo l'effetto e non la causa del dramma: Gerusalemme non viene salvata perché non può essere salvata[36]. Il cuore della tragedia è Gerusalemme stessa, innalzata a personaggio tragico, la quale, resasi colpevole di fronte a Dio, sconta con il suo destino di schiavitù le proprie colpe accumulate negli anni. La dominazione musulmana non è altro che la pena che la città peccatrice ha meritato per essersi allontanata dalla volontà del Signore. A corrispettivo della santa Gerusalemme celeste si trova la Gerusalemme terrena, meretrice e adultera.

L'epopea tragica della *Conquistada* è percorsa da due tipi di fluidi, presenze ossessive di ogni tragedia: le lacrime e il sangue. Mentre gli uomini combattenti spargono il sangue, l'altrui e il proprio, alle donne spetta lo spargimento delle lacrime, in previsione e al cospetto della morte. La funzione di Gerusalemme, vista come la massima personificazione femminile dell'opera, è quella di piangere. I primi diciannove canti del poema si chiudono con un'apostrofe del narratore a Gerusalemme perché pianga, si penta delle sue colpe e chieda perdono a Dio[37]. Come un personaggio della tragedia classica, la città si è macchiata di una folle *hybris*:

> Mas, ¡ay Jerusalén!, ¿de qué aprovecha?,
> Porque por tu soberbia y arrogancia
> Serás fábula y risa a quien te mire,
> Mas pide al cielo que su luz te inspire. (XVII, 173)

Questa ribellione alla volontà celeste riceve ora una giusta punizione, che potrebbe essere mitigata soltanto attraverso il pentimento e la supplica alla misericordia dell'Onnipotente. Il salvataggio di Gerusalemme deve scaturire da una conversione interiore, non può arrivare dall'intervento esterno dei soldati crociati; fino al momento in cui la città non muterà il suo cuore e la sua condotta, l'azione dell'esercito cristiano risulterà invariabilmente frustrata:

> Ya son tus esperanzas acabadas,
> ¡triste Jerusalén!, si te promete
> remedio el hombre, sólo en Dios confía,
> ni en capitanes, ni en amigos fía. (XVI, 137)

---

[36] Vedi José Gariolo, *Lope de Vega's Jerusalén Conquistada and Torquato Tasso's Gerusalemme Liberata face to face*, Kassel, Reichenberger 2005, pp. 171-178.

[37] Gerusalemme è apostrofata nella seconda quartina delle strofe finali di ogni canto: I, 149; II, 131 ("vuélvete a Dios, y llora convertida"); III, 125; IV, 149; V, 155; VI, 137; VII, 149; VIII, 167; IX, 149; X, 155; XI, 149 ("dile, Jerusalén, a Dios llorando"); XII, 155; XIII, 167; XIV, 167; XV, 167 ("llora, rasgate el pecho y no el

Soltanto al termine dell'ultimo canto Lope raccoglie la prolungata invocazione di Gerusalemme e la trasmette a Dio associando la propria voce a quella della città sofferente, per implorare la cessazione della pena e la concessione della grazia salvatrice:

> ¡Oh gran Señor! Tu voluntad cumplida,
> duélete de Sión y la sagrada
> Jerusalén entonces más seguros
> Podrá reedificar sus altos muros. (XX, 162)

Dalla colpa della città personificata hanno origine non soltanto i mali che colpiscono l'esercito crociato, ovvero la parte maschile del poema, ma soprattutto il destino dei suoi personaggi femminili, che vi si vedono riflesse. Nel pianto di Gerusalemme, raffigurata come una donna piangente, è racchiuso il ruolo delle donne nell'opera, votato al pianto, al sangue e alla morte: la tragedia della città si manifesta in quella delle donne, perlopiù cristiane, che la abitano o che ne portano il titolo. Secondo il modulo virgiliano, la conquista della terra si traduce nel possesso della donna che ne è ereditiera. Nella *Conquistada*, il titolo di Gerusalemme, la città-donna, si trasmette – e in ciò è insita la tragedia – in linea femminile, appartenendo prima a Sibilla, moglie di Guido di Lusignano, quindi, dopo la morte di questa, a sua sorella Isabella. Il pianto caratterizza le vite di entrambe: Sibilla invita i figli ad accrescere le acque del Cedrón col pianto (II, 34), piange insieme al marito (II, 52) L'interconnessione con il destino della città è reso evidente dal montaggio poetico di Lope; al pianto di Sibilla segue un lungo lamento su Gerusalemme che comprende l'evocazione biblica "Piangi, Rachele, i tuoi figli" (II, 88). Quindi, la tragedia di Gerusalemme conquistata dal Saladino viene riflessa nella "tragedia lastimosa" (IV, 110) di Sibilla condannata a morire di fame con i suoi quattro figli. Dal pianto ha origine altro pianto, in un meccanismo ciclico: Ansberto, il primogenito, beve le lacrime della madre e poi le piange ("volvió a llorar lo mismo que bebía, / cual fuente artificial, que en igual copia / corre dos veces con un agua propia", IV, 121).

Morta Sibilla, la sorella minore Isabella (chiamata anche Elisa) si trasforma nella nuova immagine di Gerusalemme. La correlazione tra donna e città non potrebbe essere più esplicita: così come Gerusalemme è contesa tra il Saladino, Guido, Riccardo e i suoi alleati

---

vestido / y dile a Dios: «Señor, piedad os pido»"); XVI, 137; XVII, 173; XVIII, 173; XIX, 155 ("¿No basta el llanto que mi Templo inunda?").

europei, così Isabella è contesa da una serie di pretendenti che aspirano, attraverso il matrimonio, al titolo sulla città. Isabella riproduce in piccolo la "tragedia dolorosa y fuerte" della città, come lei "de tantos pretensores puesta en medio", come denuncia la chiusa di un altro libro:

> ¡En qué tragedia dolorosa y fuerte,
> en qué persecución y nuevo asedio,
> Santísima Ciudad, esperas verte
> De tantos pretensores puesta en medio!
> ¡Llora Jerusalén! Llora y convierte
> tu rostro a Dios, que es último remedio,
> y dile: «Tiempo fue que dio mi suelo
> con vuestro llanto y sangre envidia al Cielo». (IV, 149)

La guerra, militare e diplomatica, per Gerusalemme tra i rappresentanti delle potenze musulmane e cristiane viene replicata dalla contesa per la mano di Isabella, il cui ruolo si pone sulla scia di quello di Elena e Lavinia. Sposata giovanissima a Herfrando (dalla nota di Lope si apprende che aveva solo otto anni al tempo del primo matrimonio), a undici anni Isabella viene rapita da Corrado di Montefeltro e costretta a vivere in stato di bigamia finché un complotto ordito da Herfrando non pone termine alla vita di Corrado. Herfrando muore a sua volta in un agguato poco prima di riassumere la custodia di Isabella, che viene quindi corteggiata e sposata, per la terza volta, da Henri de Champagne. Alla fine della crociata, dopo la morte di Henri, Isabella sposa in quarte nozze Almerico, fratello di Guido di Lusignano, suo cognato. Ogni passaggio di proprietà e vedovanza di Isabella è accompagnata dall'effusione delle lacrime: al momento del rapimento Isabella si mostra "más llorosa / que a Helena el huésped vil Tindaro Ideo / o en Creta a Minos Ariana hermosa / el compañero de Hércules Teseo" (V, 17), nel vano tentativo di fermare Corrado "llorando se desalma" (V, 18), e piange durante la celebrazione delle nozze bigame (V, 22); da lei è pronunciato il *planctus* per Herfrando (XII, 1-8). Quando accetta di sposare, infine, Almerico, Isabella è ormai "de llorar cansada" (XX, 128); il commento ironico di Lope, che aveva già in precedenza deriso la mutabilità della vedova (in particolare nel corso del corteggiamento di Henri, XIV, 122-137), riecheggia la sentenzia maschilista pronunciata a suo tempo dall'Ambizione, responsabile del gesto di Corrado: "Y aunque Isabel llora, es Isabela / mujer, y poco a poco se consuela" (V, 43) e risulta riferito non soltanto all'inconsistente Isabella, ma alla grande meretrice Gerusalemme, che non si è mantenuta fedele al primo sposo divino.

Tra gli esempi con cui Isabella cerca di convincere Corrado delle disgrazie che sono sempre storicamente seguite alla sottrazione della donna altrui, figura l'invasione della Spagna da parte dei musulmani, causata, secondo un'antica leggenda immortalata nel *Romancero*, dal ratto di Florinda da parte dell'ultimo re visigoto, don Rodrigo; nel canto successivo, un prigioniero spagnolo racconta al Saladino giustappunto il *romance* di don Rodrigo e Florinda per spiegargli quali siano le origini del re spagnolo attuale, Alfonso VIII. Il tema della donna preda dell'uomo, oggetto scatenante della brama maschile in maniera involontaria ma non per questo meno colpevole, attraversa la geografia del poema, attestandosi sia in terra palestinese sia nella penisola iberica. Dietro la tragedia si scorgono sempre in filigrana l'Invidia e l'Ambizione, il desiderio di possedere qualcosa che non appartiene di diritto: tutta la *Jerusalén Conquistada* è una gigantesca illustrazione dei danni seguiti alla violazione del nono e decimo comandamento. Anche se non aveva mai personalmente ambito alla corona di Gerusalemme né al legame matrimoniale con Isabella, attraverso il parallelo con il *romance* di don Rodrigo e della bella Florinda, e il suo duplice racconto, da parte di Isabella a Corrado e del prigioniero al Saladino, Alfonso fa rivivere in Spagna la formula già incontrata a Gerusalemme. Il *romance* iscrive la vicenda di Alfonso in un *pattern* di amore fatale: discendente di Rodrigo, Alfonso ne riproduce, quasi come se fosse un fattore ereditario, la storia della collisione tra il desiderio sensuale, il potere e la religione. Florinda è l'involontaria distruttrice di Rodrigo, caricata dagli uomini di un significato che la travalica: la sua seduzione diventa per il re e per il padre, il conte di Consuegra, il dato su cui far scoppiare la loro contesa politica, il corpo su cui avviene uno scambio di potere destinato al disastro. Incurante dei pianti della figlia e della moglie, per vendicarsi di don Rodrigo Consuegra stringe alleanza con gli arabi e li fa passare dallo stretto di Gibilterra in Spagna, dando così origine al dominio arabo sul regno. Simili origini riaffiorano nella chiusura circolare della narrazione, quando Alfonso, dopo aver sposato Leonor e aver passato alcuni anni felici con lei, si innamora di una bella ebrea di Toledo e ne fa per sette anni la sua amante ufficiale. Atterriti da questo mescolamento etnico e religioso, i nobili di corte si riuniscono e meditano l'assassinio per ragion di stato dell'ebrea. Rachele cerca disperatamente di difendersi negando la sua identificazione con Florinda: al contrario di quest'ultima, ella non è stata violata, non ha un padre che possa suscitare una guerra come quella che pose fine al dominio dei visigoti; ma le sue proteste non fanno che confermare, agli occhi dei cospiratori, la sua equivalenza con la precedente donna-minaccia.

A prescindere dalla loro fede e dal loro status sociale, le donne della *Jerusalén* condividono un destino di vittime e di oggetti di scambio maschile. La bellissima saracena Brazaida, segretamente fidanzata con Claridante, viene offerta in moglie dal padre Tarudante, re d'Egitto, al sicario Alquindo purché questi lo lasci in vita. Claridante viene ucciso da Tarudante, contro cui aveva osato scagliarsi, e Brazaida lo segue affogandosi in mare (X, 78). La madre e la sorella del gran maestro dei templari, Juan de Aguilar, cercano di trattenere con il pianto il loro congiunto dallo scendere in guerra, ottenendo solo di preannunciare con le lacrime la morte di Aguilar. Mentre la regina Sibilla muore di fame con i suoi quattro figli, la prigioniera Gravelina è costretta ad assistere mentre i suoi figli vengono divorati dal tiranno Branzardo durante un assedio. Come le donne, i bambini sono le vittime innocenti dell'anormale situazione politica di Gerusalemme, agnelli immolati al sacrificio da barbari erodi. Accanto alla semplice morte, naturale o violenta, il contesto dell'"epopeya trágica" della crociata prevede un livello più elevato di dipartita: il martirio, suprema occasione per una poesia insieme drammatica, esaltativa, morale e religiosa, di grande impatto patetico sui lettori. I bambini di Toledo, uccisi mentre erano in procinto di partire per la crociata, i figli di Gravelina divorati dal cannibale Branzardo, illustrano in maniera ancora più patetica la condizione dei deboli e degli innocenti esposti alla furia nemica, mostrando il loro intervento alla crociata sotto l'aspetto del martirio. La morte cruenta e santificante non aspetta solo chi, come i bambini, è incapace o non vuole difendersi, ma è scelta invece da chi vuole il martirio per difendere il proprio onore. Blanca e Sol, due sorelle spagnole prigioniere del Saladino, vanno incontro alla morte per preservare la loro verginità. L'attimo della loro morte materiale è velato dal passaggio da un registro epico ad uno lirico: il martirio viene innalzato poeticamente in una descrizione di acceso gongorismo in cui predominano i traslati culti, la trasmutazione coloristica dal bianco al rosso, dal candore della pelle al porpora del sangue, dalla luminosità del sole-Sol al pallore della luna-Blanca[38].

La condizione di vittime eroiche spinge Blanca e Sol a prendere, per pochi momenti, le armi e a uccidere i loro carcerieri prima di essere definitivamente sconfitte; la donna continua ad essere vittima nello stesso momento in cui il contatto con lei risulta fatale con l'uomo: da seduttrice affascinante la donna diventa una sedotta che conduce alla disgrazia se stessa e l'uomo che si è innamorato di lei. Nella morte, l'ebrea Rachele, vittima e colpevole, diventa corrispondente alle martiri cristiane Blanca e Sol, trasfigurandosi da personaggio fatto di

---

[38] Sui rapporti tra Lope e Góngora vedi Carmelo Samonà, *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti 1990.

azioni, sentimenti e discorsi in una descrizione pittorica di variazioni cromatiche (XIX, 142-143). Le donne si configurano come le punte di aumentato patetismo e lirismo all'interno dell'epica drammatica della *Conquistada*: l'amore di Alfonso e Rachele è incastonato dall'inizio alla fine dalla denominazione di "tragedia" (XIX, 54 e 154).

In un simile contesto, la vicenda del personaggio della donna guerriera, Ismenia, appare contrapposta a tutte le altre, orientandosi verso un genere diverso da quello in cui è per il resto inserito il poema: Ismenia rappresenta la variante della commedia nell'universo drammatico e drammaturgico del poema. Il procedimento di sovversione generica e di *gender* provocato da una donna guerriera era stato precedentemente sperimentato da Lope ne *La hermosura de Angélica*, in segno opposto a quello poi svolto nella *Conquistada*; a sua volta il trattamento delle donne guerriere nei due poemi si presenta chiasmicamente opposto a quella dei loro sovratesti. Nell'*Hermosura de Angélica*, poema cavalleresco a lieto fine di impostazione ariostesca, l'episodio di Belcoraida si conclude tragicamente, riprendendo moduli tassiani; nella *Jerusalén Conquistada*, "epopeya trágica" di stampo tassesco, la vicenda della donna guerriera si conclude con l'abbandono delle armi e il matrimonio, come avviene nell'*Orlando Furioso*. In entrambe le opere, la donna guerriera va controcorrente rispetto all'orientamento generico dell'opera, ristabilendo attraverso questa differenziazione di genere il senso di alterità della militanza femminile e riproducendo lo stesso senso di meraviglia che avevamo incontrato nei testi medievali.

Il gioco generico nell'*Hermosura de Angélica* è dichiarato e condotto allo scoperto: la definizione di "tragedia" incornicia l'episodio della militanza e morte di Belcoraida dall'inizio ("gran tragedia lastimosa", XX, 27) alla fine ("la tragedia mortal de su deseo", XX, 78)[39]. La consumazione di tale tragedia è anticipata da una serie di segnali i quali, inavvertiti al momento, si ricompongono alla fine in un quadro di predestinazione: il ferimento del fidanzato Lisardo per mano di Carpanto, le scritte rosse lasciate da Belcoraida sulle pareti della casupola in cui trova riparo, e soprattutto l'ambientazione notturna della fuga della donna, aggravata da un terribile temporale, che anticipa quella del duello in cui trova la morte. Ad acuire il senso della tragedia, intesa come sovvertimento drammatico di una situazione positiva, contribuisce l'inserimento di un momento di felicità immediatamente precedente lo scatenamento della catastrofe, con il fortuito ritrovamento di Belcoraida travestita da parte dei

[39] Si cita da Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, (*Obras completas*, vol. XXXVI, Poesía I), edición y prólogo de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro 2002, pp. 609-970.

soldati di Lisardo, l'agnizione tra i due innamorati, il battesimo, lo scambio delle promesse matrimoniali e la notte trascorsa insieme. Dopo simili premesse di una possibile conclusione lieta, il rovesciamento tragico giunge inaspettato e, insieme, prevedibile e noto al lettore, posto che la modalità del suo svolgimento si iscrive all'interno di precisi riferimenti intertestuali di immediata riconoscibilità. La scena in cui Lisardo e Belcoraida vengono svegliati dal loro idillio dallo strepito dell'invasione notturna dei nemici e subito si vestono per partecipare alla battaglia ricorda l'analogo risveglio di Riccieri e Galiziella mentre Risa è assalita da Almonte; la morte di Belcoraida combina elementi della *Gerusalemme Liberata* e del *Furioso* in una *variatio* che altera il senso dell'originale. I tre protagonisti della scena, Belcoraida, Lisardo e Carpanto, occupano alternativamente i ruoli di Clorinda, Gildippe, Tancredi, Odoardo, Solimano e Orlando, in quella che si presenta come una riscrittura della morte delle due guerriere tassiane in *GL* XII e XX ma con uno scambio di posizioni nel corso della vicenda. Belcoraida e Lisardo lottano fianco a fianco come Gildippe e Odoardo, ma l'eroe non è consapevole che la fresca sposa si sia travestita da soldato e l'abbia seguito in battaglia; di conseguenza, quando la donna viene ferita a morte Lisardo (in un primo momento) non viene sopraffatto dall'avvenimento come lo è invece Odoardo alla vista del ferimento della moglie. Inoltre, chi muore insieme non sono i due sposi, al contrario di quanto avviene nella *Liberata*, bensì i due contendenti, Belcoraida e Carpanto: si verifica una traslazione dei ruoli dei coniugi tasseschi da Belcoraida e Lisardo a Belcoraida e Carpanto, passaggio che viene registrato da Lope con l'applicazione della formula riferita a Gildippe e Odoardo alla coppia di avversari. Laddove Odoardo e Gildippe morenti sono paragonati ad un olmo che trascina con sé la vite che gli cresceva intorno (*GL* XX, 99), Belcoraida e Carpanto diventano, nella similitudine lopiana, "la tierna oliva y el antiguo roble" (*HA* XX, 38). Lo spostamento della similitudine dalla coppia di sposi alla coppia formata dalla donna e dal suo uccisore trova la sua ragione d'essere nel ruolo di Carpanto, non mera riproposizione di Solimano, ma figura che incorpora tratti di quest'ultimo, di Tancredi, di Odoardo e di Orlando. Carpanto era infatti innamorato di Belcoraida da prima che questa incontrasse Lisardo (canto XIII) e quando, leggendo le iscrizioni nella catapecchia, scopre che ella ama un altro, impazzisce come aveva fatto Orlando alla scoperta dell'amore di Angelica per Medoro. Giunto a Siviglia e entrato nella città insieme agli altri assalitori, Carpanto è ancora privo di senno quando attacca i due guerrieri cristiani, e uccide Belcoraida senza rendersi conto di aver provocato la morte della donna di cui era innamorato. Alla morte-punizione che Solimano impone a Gildippe e Odoardo in quanto cristiani e in quanto coppia, si sostituisce quello che potrebbe essere definito un doppio delitto passionale, compiuto da un uomo che si

vendica della donna colpevole di averlo tradito con un altro e ne è contemporaneamente ucciso. Lo schema della morte di Clorinda si duplica e viene applicato sia a Belcoraida (uccisa dall'uomo innamorato di lei) sia allo stesso Carpanto, il quale, venendo ucciso dalla donna di cui è innamorato, si configura come una replica maschile di Clorinda, in particolare delle versioni di Clorinda innamorata di Tancredi date dagli epigoni del Tasso[40]. Uccisore e ucciso, il folle Carpanto è al contempo Clorinda e Tancredi, dividendo peraltro il ruolo di Tancredi con Lisardo, il quale, sopravvissuto alla morte della propria donna, è travolto dalla disperazione e decide di uccidersi, ma viene fermato dall'apparizione celeste di Belcoraida che gli mostra la strada del Paradiso in una rievocazione di *GL* XII, 91-92.

	Clorinda / \	Tancredi / \	
	Belcoraida Carpanto Lisardo		

La ridistribuzione dei ruoli della *Liberata* che abbiamo rapidamente descritto nella scena della morte non coincide paraltro con una equivalenza di statura e personalità nell'economia complessiva dell'opera: Belcoraida impugna le armi solo durante il combattimento finale, non è una donna guerriera di professione ma, come in tanti altri esempi, una donna innamorata che combatte in sostegno del marito. Dietro tutta la vicenda della donna, come accade familiarmente in Lope, c'è la forza propulsiva dell'amore, che la spinge a tre travestimenti in connessione con la condizione in cui si trova l'amato in quella circostanza. In un primo momento, Belcoraida, principessa (o regina) di Granada, si traveste da popolana, facendosi passare per la moglie del *criado* Licasto, per recarsi al capezzale di Lisardo ferito e curarlo; in un secondo momento si traveste da uomo per inseguire l'innamorato partito per la guerra, e infine si traveste da guerriero – assumendo di colpo tutta la pratica all'esercizio militare di cui prima non si aveva avuto alcun avviso – quando Lisardo partecipa alla difesa di Siviglia. Conservando una matrice drammatica e teatrale, si nota come ogni travestimento proceda dal precedente e conduca verso la tragedia finale: convinto che la bella infermiera, di cui già era innamorato per averla vista in un ritratto, sia già sposata con Licasto, Lisardo fugge da Granada e si pone al servizio di Medoro a Siviglia; in conseguenza della fuga di Lisardo, Belcoraida fugge anche lei da Granada e assume un travestimento da uomo, ossia il *disfraz* per eccellenza del teatro del Siglo de Oro; per seguire infine Lisardo sulle mura, Belcoraida si

[40] Vedi per tutti il romanzo di Antoine De Nervèze, *Clorinde, ou de l'Amante tuée par son Amant*, Paris, C. de

traveste da guerriero e muore, provocando la morte di Carpanto e la quasi morte di Lisardo, sventata all'ultimo momento con un intervento post-mortem. La nuce della partecipazione di Lisardo all'assedio di Siviglia è riconducibile al primo inganno ricevuto da Belcoraida travestita da popolana; la morte tragica della donna è direttamente connessa con l'assunzione del *disfraz* che ha modificato la linea epica in direzione della tragedia. I segni premonitori – la tempesta, il ferimento di Lisardo, le lettere rosse – non sono altro che dei sintomi esterni della patologia interna, ossia del connubio di mutamento di *gender* e di genere che fa precipitare il poema cavalleresco verso un finale tragico estraneo alla sua natura.

IX. 2. 1. La costruzione di una guerriera *disfrazada de hombre*: Ismenia da Cipro a Gerusalemme

Opponendosi sia alla vicenda di Belcoraida che a quella degli altri personaggi femminili della *Jerusalén Conquistada*, il sovvertimento del *gender* da parte di Ismenia si impone sul genere dell'opera mutandola da tragedia in commedia.

Il percorso del personaggio si svolge fin dal suo ingresso in scena in una dimensione teatrale nel segno di una performance attoriale. Alla sua entrata in scena (c. VIII) il personaggio non ha ancora né un nome né un sesso ben definito, nessun altro appellativo se non quello, estremamente generico nell'ambito di un poema epico, di "cavaliere", e il lettore viene tenuto per il momento all'oscuro delle sue intenzioni, della sua storia, della sua reale identità. Il primo incontro del personaggio innominato è quello con Alfonso, ed in un rapporto di opposizione ed emulazione verso il re spagnolo si determina la successiva elaborazione di Ismenia e acquista significato il suo passato, narrato anacronicamente in seguito. In opposizione al sesso di Alfonso, il cavaliere decide di presentarsi a lui e ai lettori in quanto donna, suscettibile quindi di costituire una sua controparte amorosa ed erotica, nonché pari a lui in quanto a rango e ricchezze; in emulazione del suo *gender*, Ismenia sceglie quindi di partecipare alla crociata nei panni di un uomo.

Il cavaliere misterioso vede Alfonso in un bosco, gli rivolge una lunga sfida verbale, quindi lo attira in uno spiazzo pianeggiante accanto ad un ruscello e combatte contro di lui. Il duello si protrae in situazione di parità finché il re spagnolo non taglia le piume che ornano l'elmo dell'avversario; a questo punto lo sconosciuto richiama i suoi compagni suonando una

---

Monstr'oeil, 1597.

buccina, e Alfonso viene catturato a tradimento dai sette cavalieri sopraggiunti. Quelli contenuti nella sequenza riassunta sono gli unici elementi che potrebbero fungere da indizi del sesso femminile del cavaliere misterioso, anzi sono proprio i fattori che innescano la sua trasformazione in un essere di sesso femminile. Il taglio delle piume dell'elmo costituisce all'interno della *Jerusalén* un motivo ricorrente, che simboleggia la castrazione e l'effeminazione dell'avversario durante uno scontro armato. Castrato simbolicamente da Alfonso, il cavaliere sconosciuto rivela la sua natura muliebre: cadendo a terra, le piume staccate dal suo corpo assomigliano a "fiori", ovvero assumono l'aspetto dei genitali femminili:

> La celada belígera española
> Toca al soslayo, y vierte en la campaña
> Las plumas, que rompidas a colores
> Sobre la verde hierba fueron flores. (VIII, 37)

Scoperta per donna, l'ancora innominata Ismenia ricorre ad una tipica tattica femminile, rinunciando allo scontro leale per far attaccare a tradimento Alfonso dai suoi uomini; se fosse sottoposta allo stesso concetto d'onore che regola i guerrieri maschili, Ismenia verrebbe a questo punto tacciata di fellonia. Soltanto le donne possono adoperare uno stratagemma per risolvere una tenzone, perché notoriamente non posseggono lo stesso tipo di onore degli uomini; il ricorso impunito alla buccina denuncia la trasformazione del cavaliere sconosciuto in un individuo castrato, effeminato e traditore, ossia in una donna. Al contempo, il processo di castrazione postula un'originaria natura maschile nell'individuo che ne è stato soggetto e attribuisce un ruolo simbolicamente femminile all'individuo che ha effeminato il suo avversario, ossia in questo caso ad Alfonso, come si renderà chiaro più avanti dall'autobiografia di Ismenia.

Ancora più del meccanismo della suspence, è qui in atto un percorso di costruzione reciproca di una personalità per mezzo del confronto con gli altri; con Ismenia siamo di fronte ad un personaggio alla ricerca della propria identità, modellata di volta in volta su quella degli altri personaggi che la circondano, i quali divengono per converso emanazioni dell'attitudine della donna. I successivi incontri con Alfonso, Garcerán Manrique, Melidora, Roselina e Dinodoro influenzano e insieme rispecchiano l'interpretazione di se stessa che Ismenia vuole dare.

L'arrivo di Alfonso a Cipro, al seguito di Riccardo, potrebbe orientare la narrazione verso il tema dell'isola dei piaceri abitata da una donna seduttrice, già fondamentale topos epico-romanzesco (da Circe ad Alcina ad Armida) sfruttato con particolare ampiezza dai *libros de caballerías*, in cui un numero rilevante di eroi sono trasferiti per artificio in incantate isole-giardino dove consumano imprese erotiche che sarebbero censurate in un ambiente meno esotico, distaccato e magicamente caratterizzato. Più vicina e soprattutto ben più realistica, nella sua riconosciuta esistenza geografica e storica, delle Isole Fortunate, Cipro è nondimeno inserita in un'atmosfera mitica e conturbante dal fatto di essere il luogo natale di Venere e dal venire quindi considerata la patria di tutti i piaceri amorosi e lascivi. Nell'*Amazonida* di Andrea Stagi, la castissima Pentesilea radeva al suolo la capitale di Cipro, sede del palazzo reale della lussuriosa regina Blandizia, suo doppio negativo. Per quanto nella Cipro di Lope non esistano né maghe né incanti né giardini sensuali, l'isola conserva l'impronta di Venere, specificamente definita come seduzione e sottomissione erotica del maschio strappato alla guerra e all'utilizzo della spada e dunque effeminato:

> Ésta [Chipre] en que Marte de su amor vencido,
> Desceñida la espada victoriosa
> Afeminado se regala y tiende,
> Más al deleite que a la guerra atiende. (VIII, 2)

Come Cipro ha ridotto Marte alla mercé di Venere, così nella medesima ambientazione Alfonso rischia di finire sottomesso ad una donna equivalente a Venere e dotata degli stessi poteri seduttivi e effeminanti. In effetti Alfonso viene catturato a tradimento dai sette cavalieri richiamati con l'inganno dal cavaliere misterioso (l'ancora innominata e indeterminata Ismenia) e diventa prigioniero della bellissima principessa che "Venus era en la paz, Marte en la guerra" (VIII, 91); eppure ciò che lo attende è una sorte diversa da quella capitata agli analoghi prigionieri di belle donne in isole esotiche. Contenendo già in se stessa entrambi i protagonisti dell'archetipo, ovvero essendo sia Venere che Marte, Ismenia non sottopone Alfonso ad un processo di sottomissione erotica, ma lo lascia libero e padrone di sé. Di fronte a lei, di fronte a Lope si pone una scelta di campo che avrebbe ipoteticamente mutato il corso dell'opera, quella tra l'essere Venere o l'essere Marte. Deprivando Marte della guerra e delle armi, Venere lo rende simile a sé, lo femminilizza nel momento stesso in cui ella, assumendo un ruolo attivo e aggressivo, incorpora elementi maschili: il mito greco, nella versione schizzata con pochi tratti da Lope, delinea lo schema di una sovversione dei ruoli sessuali che

verrà poi messo in atto a sua volta in maniera invertita e rovesciata. Piuttosto che interpretare il ruolo di Venere, Ismenia decide di rivestire i panni di Marte, spinta, piuttosto che da una pulsione erotica, dal desiderio mimetico in cui poi troverà espressione anche l'amore di Garcerán Manrique. La regolare vita da Amazzone di Ismenia viene sconvolta dalla visione della prodezza guerriera di Alfonso: "la fuerza ejercitaba hasta aquel día / que de Alfonso *envidió la valentía*" (VIII, 93; corsivo mio): in quella "envidia", parola chiave del testo lopiano, si legge non il senso di ammirazione di un attributo alieno da sé quale può essere la forza corporea maschile vista dall'ottica di una spettatrice femminile, ammirazione che poi si tradurrebbe in una relazione sessuale *eterosessuale* tra due esseri di sesso diverso e *eterogenea* tra due individui che dominano campi diversi, bensì un desiderio di omologazione, di identificazione e di sostituzione, per cui la relazione tra Ismenia e Alfonso, seppure istaurata tra due individui di sesso biologico diverso, si tinge di valenze omosessuali. Ciò che in Alfonso attrae Ismenia non sono gli aspetti a lei differenti e opposti, ma quelli simili e combacianti, ovvero l'esercizio delle armi e la ricerca di fama e di gloria attraverso di esso. Per Ismenia Alfonso è un esempio da imitare, ponendosi a conclusione della lista di donne celebri al cui modello ella ha uniformato la propria vita sin da bambina; un esempio in carne e ossa invece che uno letterario, ma soprattutto un esempio maschile al posto dei precedenti esempi femminili. Alfonso diventa il nuovo mediatore del desiderio di Ismenia, un mediatore interno all'opera che sostituisce i precedenti mediatori esterni.[41]

Quando Ismenia, dopo lunghi dibattiti interiori, decide di dichiarare la sua vera identità ed il suo amore ad Alfonso, lo fa per mezzo di un particolareggiato racconto della sua vita, di un'autobiografia in cui si dimostra non solo protagonista delle proprie avventure ma anche narratrice di primo grado; l'invito ariostesco alle donne a diventare scrittrici delle proprie imprese viene così raccolto da Lope e rielaborato in modo da non essere presentato più come un'astratta apostrofe del poeta, bensì la sua realizzazione pratica portata avanti, nelle azioni e nelle parole, dalla protagonista e narratrice femminile. La dichiarazione è vissuta come una recita, per la quale Ismenia si prepara scegliendo quale tono di voce abbia maggiore effetto sul destinatario: "no con la voz sonora y arrogante, / sino quebrada, enferma, dulce y tierna" (XI, 62). Il procedimento metaletterario del *relato de relatos*[42] si arricchisce della circostanza per cui la vita narrata di Ismenia si uniforma alle vite narrate nei libri che legge avidamente,

---

[41] Sui mediatori esterni ed interni del desiderio vedi René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette 2007 (1961), pp. 23-31.
[42] Come K. Elizabeth Pérez definisce la *JC* nel suo articolo "La *Jerusalén conquistada*: un relato de relatos", *Estudios Filológicos*, 18, 1983, pp. 7-84.

ossia i capisaldi del genere epico, l'*Iliade* e l'*Eneide*, che sono al contempo i due principali riferimenti (insieme alla *Gerusalemme Liberata* e alla *Gran Conquista de Ultramar* per i dati storici) dell'opera che la contiene, la *Jerusalén Conquistada*. Ismenia rende visibile il processo imitativo con cui è costruito un personaggio epico del rinascimento dichiarandolo apertamente e ponendosi quale diretta e volontaria responsabile di esso, regista del suo ruolo di *performer* di un ruolo. Per riuscire in questo obiettivo Ismenia spodesta i precedenti registi della sua vita, i suoi genitori, che volevano attribuirle il ruolo banale, opaco ed anonimo, di bella principessa, seguendo la propria volontà (ossia, nel traslato poetico, la sua "marcial estrella") e riuscendo ad imporla agli altri.

> «Comenzaron mis padres a criarme
> Entre damas de gran recogimiento,
> Y en oro y seda y telas ocuparme
> Con blando femenino pensamiento;
> Mas mi marcial estrella, que inclinarme,
> Sino forzarme, pudo a más violento
> Aunque heroico ejercicio, mostró luego
> Del pecho indicios, como el humo al fuego.
> La varonil inclinación crecieron
> Los libros, que con alta pluma y mano
> De Eneas y de Aquiles escribieron
> El docto smirno y el pastor minciano;
> Las Amazonas, que a la guerra fueron
> Del último fatal fuego troyano,
> Y aquéllas cuyas plantas fueron vistas,
> Sin doblarlas, correr por las aristas.» (XI, 82-83)

I modelli letterari su cui un poeta epico costruisce i suoi personaggi di donne guerriere diventano per l'attrice, regista e narratrice Ismenia gli esempi da cui apprendere come si interpreta un'Amazzone. Pentesilea e di Camilla sono viste come grandi interpreti del passato da cui carpire trucchi e segreti dell'arte della recitazione. Al tempo stesso, Ismenia viene fuori come una lettrice di libri epici e cavallereschi, di cui si conosce la grande fortuna presso il

pubblico femminile, ovvero come la rappresentazione letteraria di un tipo di donna reale già presa a oggetto di scrittura narrativa e drammatica con intenti elogiativi o sarcastici[43].

In ogni caso, la lettrice Ismenia appare affetta da un inguaribile bovarismo, che la accomuna al protagonista del capolavoro di Cervantes, don Chisciotte, la pubblicazione delle cui avventure era iniziata appena quattro anni prima dell'uscita della *Jerusalén Conquistada*. Come don Chisciotte, Ismenia si trasforma in quello che legge: la lettura dei poemi epici la porta a diventare un personaggio epico, una donna guerriera. L'esempio che fa scattare la trasformazione di Ismenia in Amazzone è quello di Semiramide, che costituisce, descritta senza caratteristiche negative, il punto più alto del coraggio femminile: "«Pues, cuando de Semíramis leía, que, ... dejando el espejo asió la espada, ... y venció mil hombres en campaña, Pensé morir de envidia de esta hazaña.»" (XI, 85). L'*envidia* – la stessa che poi Ismenia trasferirà su Alfonso – provoca il desiderio mimetico di uguaglianza:

> «¿Y que non pueda yo, pues no me falta
> fuerza y valor, hacer *iguales* hechos,
> siendo la fama la que el oro esmalta
> de la grandeza de los nobles pechos?
> Creció la *envidia de ambición* tan alta
> Que, los dechados y labor deshechos,
> Tomé las armas y pasé a la cuja
> La lanza en vez de la delgada aguja» (XI, 87)

Una situazione pressoché similare si ritrova nel romanzo quattrocentesco *Rinaldino da Montalbano*, incentrato sulle avventure di uno dei tanti figli illegittimi di Rinaldo. La regina Laura, quindicenne, vede il suo paese attaccato da un terribile gigante saraceno che pretende di sposarla; l'eroe Rinaldino, mandato dalla regina di Francia, giunge in suo soccorso e riesce, dopo lunga guerra, a spezzare l'assedio e ad avere la meglio sul gigante. Dapprima timida e spaventata, in presenza di Rinaldino Laura acquista coraggio e inizia a seguire le fasi dell'assedio vestendo l'armatura. Più avanti, quando sarà Rinaldino a trovarsi in pericolo, Laura arriverà in suo soccorso con ingenti truppe e parteciperà attivamente ai combattimenti,

---

[43] Sulla diffusione della letteratura cavalleresca tra il pubblico femminile in Spagna, vedi María Carmen Marín Pina, "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino", *Revista de Literatura Medieval* 3, 1991, pp. 129-148. Sulle donne lettrici nell'opera di Lope vedi Victor Dixon, "Lope de Vega y la educación de la mujer", in *"Otro Lope no ha de haber". Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, Firenze 10-13 febbraio 1999, a cura di Maria Grazia Profeti, 3 voll., Firenze, Alinea 2000, vol. 2, pp. 63-74.

distinguendosi al punto da uccidere il capo dei nemici e da porre così fine alla guerra. In questo caso, l'approdo del personaggio femminile alle armi segue un percorso inverso a quello di Ismenia: ad una prima fase in cui il contatto con l'uomo ispira alla donna la coscienza di potersela cavare da sé, segue una seconda fase durante la quale è l'esempio letterario a stimolare il desiderio di dedicarsi alle armi. Laura inizia a combattere dopo aver letto delle imprese di Pentesilea a Troia, e, nei confronti di Rinaldino, decide di comportarsi come una seconda Pentesilea con Ettore:

> "Mentre che da ogni parte la giente si posava, avenne che la fama delle gran guerre che si facieano in Siria dintorno alla nobile città d'Antiochia, pervenne nuovamente agli orecchi della reina Laura; ricordandosi lei aver letto o vero udito dire le guerre grandi e l'assedio di Troia, e come la reina Pantasilea per una singolare amicizia, coi suoi militi e donne famose andò per dare aiuto al nobile e fortissimo Ettore, ma per troppa dimoranza trovò nella sua giunta Ettore morto. E avendo Laura questa rimembranza nel cuore e ricordandosi del beneficio ricevuto da Rinaldino, dispose l'animo suo inanzi che dette guerre finiscono, essendosi ella data all'essercizio dell'arme, andare a dàgli aiuto."[44]

L'aspetto più sorprendente delle somiglianze intertestuali tra la *Conquistada* e un romanzo cavalleresco italiano di limitata diffusione non risiede tuttavia nella comune spinta alla militanza che le donne ricevono dai modelli letterari delle Amazzoni, bensì nel fatto che entrambe sono regine di Cipro. L'impronta di Venere fa così da necessario contraltare alle imprese belliche, a garanzia della persistente – ma anche perturbante – femminilità di queste eroine.

L'attrito tra la realtà e la letteratura, nel caso del personaggio cervantino, fa sentire i suoi effetti all'interno, rendendo pazzo chi la sperimenta su di sé; in Lope, la pazzia dell'operazione si riversa all'esterno, facendo riverberare la confusione generica da Ismenia ai personaggi che la circondano. Prendendo Alfonso a esempio per la sua rappresentazione di un guerriero di sesso maschile (cui darà il nome di Dinodoro), Ismenia lo rende implicitamente analogo alle donne guerriere che aveva imitato fino a quel momento per interpretare il ruolo dell'Amazzone, ossia Tomiri, Pentesilea, Camilla, Ippolita, e soprattutto Semiramide. Così, mentre Ismenia diventa nella finzione un uomo, Alfonso viene relegato dal confronto nella parte di Amazzone, restando effeminato come succedeva al suo archetipo,

---

[44] Si cita dalla *Storia di Rinaldino da Montalbano*, a cura di Carlo Minutoli, Bologna, Gaetano Romagnoli 1865, capo 120, p. 260.

Marte. Invece che avvenire sul piano della sottomissione sessuale come avveniva nel mito di Marte e Venere e nelle sue riscritture culminate in Rinaldo e Armida, il rapporto tra Alfonso e Ismenia si struttura dal lato della rappresentazione della guerra, delle armi piuttosto che degli amori, iscrivendo nell'ideologia di Marte la sovversione sessuale di Venere: in tal modo Ismenia si dimostra erede sia dell'uno che dell'altra dea, così come avverte la *sententia* che chiude l'ottava VIII, 91. Al posto di una Venere-Armida Alfonso incontra a Cipro una Marte-Amazzone (che non occupa, nel paragone con la *Liberata*, il posto di Clorinda) intenzionata non a tenerlo lontano dalla guerra con le sue arti amatorie bensì a seguirlo alla guerra armata di spada e corazza.

Per poter partecipare allo spettacolo-narrazione della crociata, l'attrice Ismenia si inventa il proprio personaggio chiamandolo Dinodoro e attribuendogli la qualifica di suo fratello. La reale esistenza di Dinodoro, fino al canto XVIII, è in forse per gli stessi lettori: Ismenia spiega ad Alfonso, suo prigioniero, che il cavaliere con cui si è battuto è stato suo fratello, e se non fosse per la smentita di Lope, il lettore potrebbe anche credere che il cavaliere del duello fosse realmente stato Dinodoro e non Ismenia, proprio a causa la mancanza di determinazioni con cui esso è presentato in scena. Inoltre la storia di Ismenia, così come raccontata ad Alfonso, non include altra menzione del fratello. Nella sua autobiografia, Ismenia appare come l'unica figlia dei suoi genitori, unica erede del regno e suo unico difensore contro gli attacchi dei pretendenti trasformatisi in nemici. Fino al terzultimo canto Dinodoro è assente dal poema se non come costruzione di Ismenia a beneficio di Alfonso e degli altri crociati che le attribuiscono quel nome.

La riuscita della partecipazione alla crociata si basa, oltre che sull'assunzione dell'identità di Dinodoro, sull'abilità mimetica con cui Ismenia interpreta il ruolo di guerriero e mette in scena il *gender* maschile ereditato da Alfonso[45]. Mentre la parte tradizionale di donna avrebbe condotto verso lo spargimento delle lacrime, come accade agli altri personaggi femminili del poema, Ismenia sceglie il polo liquido maschile del sangue e insiste perché sia rivestita della croce rossa che accomuna tutti i crociati e che infine Riccardo Cuor di leone le concede:

> Luego Ricardo a Ismenia (tal porfía

---

[45] Cfr. Elizabeth B. Davis, "El destino de Ismenia (*Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega)", in *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine (Cal.), AIH, 1994, vol. 2, pp. 66-73: "Es importante apreciar que mientras Ismenia viste de hombre y lidia como tal, es absolutamente eficaz y convincente" (p. 69).

Entre los reyes y los nobles anda)
De su valor y sangre satisfecho,
De la roja señal le cruza el pecho. (IX, 75)

Invece che verso la supplica, il sacrificio e l'auto-annichilazione, mostrati da Sibilla, Victoria e Brazaida, la volontà di autoaffermazione spinge Ismenia alla ricerca di imprese di grado sempre più elevato, che, se possono condurre verso il pericolo fisico della morte, aprono le porte all'eternità della gloria e della fama. Mentre al suo ingresso in scena Clorinda è già una celebre guerriera, e sulla scorta della sua fama Aladino le affida il comando delle truppe, nella sua costruzione del personaggio di Dinodoro Ismenia deve partire da zero, dal posto di soldato semplice, per arrivare a conquistarsi alla fine un seggio al tavolo di consiglio. Il percorso di Clorinda è tanto dinamico dall'ottica dell'innalzamento spirituale, passando dall'incomprensione, ai dubbi, alla conversione, quanto statico dal punto di vista della carriera militare, poiché sempre fisso ai massimi livelli, portandola sempre a rivestire il luogo più alto, il colle, la torre; Ismenia-Dinodoro parte dal basso per tendere verso un elevazione tutta materiale, il raggiungimento della "más alta almena" in cui piantare la propria bandiera conquistatrice. La differenza spaziale tra le due eroine corrisponde alla loro appartenenza a due schiere divise dalla religione e dalla posizione in guerra: mentre Clorinda appartiene all'esercito musulmano che deve difendere le proprie postazioni, e il suo lavorio spirituale è quello che le farà abbandonare tale erronea appartenenza per condurla alla beatitudine cristiana, Ismenia si trova dalla parte dei conquistatori crociati, sicuri del loro corretto schieramento religioso (e dunque non portati verso il dubbio etico), nella posizione dei conquistatori e degli assedianti. Clorinda difende le mura dall'alto, Ismenia le attacca dal basso, con un movimento fisicamente ascensionale ma spiritualmente immobile. Quello a cui Ismenia tende non è neppure un obiettivo politico-religioso quale la liberazione di Gerusalemme, bensì la costruzione e il mantenimento del *gender* maschile ottenuto per mezzo del *disfraz de hombre*, come risulta evidente dalle caratteristiche offensive e aggressive delle sue missioni, in cui il movimento ascensionale si carica di valenze falliche. La guerriera cerca di occupare le stesse posizioni strategiche degli uomini spodestandoli da esse e dichiarando ripetutamente la sua equivalenza con gli uomini ai quali si vuole sostituire. Nel suo primo incarico importante Ismenia viene inviata quale ambasciatore a Tiro a Corrado di Montefeltro, che ha rapito proditoriamente Isabella e si fregia del titolo di re di Gerusalemme; il compito di ambasciatore si trasforma presto in quello di avversario quando Ismenia sfida il destinatario del suo messaggio e sconfigge due dei suoi cavalieri, Agusto e Tisandro. La situazione

sembrerebbe replicare l'assalto di Bradamante alla rocca di Tristano: ipoteticamente, dopo aver conseguito la vittoria, Ismenia potrebbe procedere alla liberazione di Isabella e farsi così, da donna sotto vesti maschili, salvatrice di un'altra donna in difficoltà. Che sia stata scelta Ismenia quale latrice dell'ambasciata al rapitore di Isabella, pure nell'ignoranza che i capi crociati hanno del suo vero sesso[46], non risulta casuale, in relazione al rapporto di somiglianza e opposizione che esiste tra le due donne (su cui vedi oltre); invece Ismenia trascura la problematica di Isabella per concentrarsi sul titolo regale di cui Corrado si è impadronito, dichiarandosi, all'atto della sfida, suo pari: "mas si quieres salir, aunque rey seas, / rey soy, y soy tu igual, si igual deseas", X, 129). E difatti Ismenia si sente per un verso equivalente a Corrado, posto che la vista delle mura di Tiro dal basso ha fatto sorgere in lei un paragone tra la città e Alfonso che sovverte il modello già collaudato di identificazione della città (Gerusalemme su tutte) con la donna da conquistare. Nella visione genericamente capovolta di Ismenia è l'uomo amato ad essere equiparato ad una città da espugnare, ribaltando la tradizionale metafora dell'assedio bellico-amoroso di ascendenza petrarchista[47]:

> Contempla el muro, el terrapleno, el foso,
> Y dice viendo el mar que sus pies besa:
> «Uno es inexpugnable, otro seguro,
> Y Alfonso más que el mar, que el foso y muro.
> Conquistarase la invencible Tiro
> A fuerza de armas, cerco, tiempo, y guerra,
> Mas no aquel cielo, que en sus ojos miro
> Con fuerza humana, y armas de la tierra.» (X, 105.5-106.4)

Al tempo stesso, i mezzi per far capitolare la città-uomo restano quelli tipici della bellezza e capacità seduttiva femminile, vista con disincantato realismo come un'arma, al pari dei mezzi militari:

> «Tiro es una ciudad, y Tiro espero
> Que poco tiempo su furor resista;
> Alfonso un hombre, hablar a Alfonso quiero,

---

[46] "Y a Ismenia, de quien era igual conceto / que era varón, y todos le tenían / del valor de su ingenio y de su espada, / dieron la ejecución de la embajada" (IX, 103).

[47] Rifacendosi ad una considerazione di Diane Dugaw, *Warrior Women and Popular Balladry, 1650-1850*, Cambridge, Cambridge University Press 1989 (poi Chicago and London, University of Chicago Press 1996), Elizabeth Davis, *art. cit.*, p. 69, commenta: "De este modo, Ismenia resume y subvierte el código heroico según

Y que comience el alma su conquista;
Cuando su corazón fuere de acero
Es piedra imán de la mujer la vista;
Podo podré, si Alfonso me conoce,
Y no le traigo donde al fin le goce.» (X, 109)

Durante l'assedio di Tolemaida, il desiderio di costruzione di sé come individuo maschile raggiunge, nell'ambito della guerra, il suo picco più elevato. Invece di restare soltanto sotto le mura vagheggiandone la presa, Ismenia guida l'assalto e procede a scalare le pareti della cerchia difensiva con uno stendardo in mano, "y discurriendo / la cerca en sangre y en furor bañada, / a la torre llegó más alta" (XI, 41). Lì uccide Darinto, Fizonte e il gigantesco Lucidamonte, e quindi pianta il pennone "en la más alta almena" (XI, 43). La ricerca del merlo più alto della torre più alta, su cui piantare quell'evidente simbolo fallico costituito dallo stendardo, raffigura in maniera emblematica la traiettoria di autoaffermazione di Ismenia quale individuo maschile che si identifica nella triplice verticalità dello stendardo, del merlo e della torre. Ricevendo lustro dalla simbologia sessuale sottintesa all'evento, Ismenia proclama davanti ai suoi uomini non più la sua uguaglianza con essi – né tanto meno con i nemici pagani – ma la *desigualdad* dello stato superiore in cui la pone l'aver realizzato l'impresa "más alta, más heroica, más inaudita":

« ... Si este pendón con esta esfera
Atravesada de la cruz que adoro,
Pudiese yo poner en las almenas
Que ahora veis de tantos turcos llenas,
¿no sería más alta e inaudita,
Más desigual, y más heroica hazaña
Que las que la arrogancia solicita
De Francia, Italia, Ingalaterra, España?
Nadie lo negará, qe nadie quita
La merecida fama que acompaña
A la virtud, porque los grandes hechos
dan noble envidia en generosos pechos» (XI, 36-37)

---

el cual el hombre pelea para alcanzar la fama, y espera el premio del amor (la mujer) como recompensa de su esfuerzo (Dugaw 191)".

Grazie al *gender* maschile che interpreta, Ismenia passa da attrice imitante a oggetto dell'imitazione altrui. Se prima erano le Amazzoni, Semiramide e Alfonso a provocare in lei invidia, adesso Ismenia sente che i propri "grandes hechos" potranno generare "noble envidia" in altre persone: ella è diventata il modello che imitava. Dopo aver inaugurato così brillantemente la sua partecipazione all'assedio di Tolemaida, alla fine dell'assedio (sono passati tre anni) Ismenia si trova di fronte ad una riproposizione di se stessa in un'altra donna guerriera. Melidora, pagana e concubina di Branzardo, tiranno della città, è tuttavia disposta a morire pur di difendere la città in cui è prigioniera e proclama baldanzosamente l'antichità del suo sangue dichiarandosi discendente di Alessandro Magno; il lettore è portato a immaginarla quindi discendente dell'Amazzone Tamari che offrì di congiungersi con l'imperatore per generare prole ineguagliabile. Davanti a Ismenia che vede nelle Amazzoni le sue madri adottive si erge quindi una reale discendente delle amazzoni, come lei, peraltro, unica narratrice di tale ascendenza amazzonica. Allo stesso modo di Ismenia, Melidora afferma di dominare i due codici generici, maschile e femminile, affermando di essere "hombre en valor, mujer en la porfía" (XII, 120).

Come in Tasso non si giungeva al duello tra Clorinda e Gildippe, anche nella *Conquistada* il duello tra due donne è evitato, anche se per ragioni diverse. Né in quanto uomo né in quanto donna Ismenia vuole affrontare Melidora in combattimento, spinta probabilmente da un sentimento di solidarietà con lei in quanto donna che le impedisce di ferire una compagna amazzone, oppure turbata, in quanto uomo, dalla possibilità che la sua azione venga giudicata vile. Inoltre, non ci sono prove che Melidora sappia o voglia combattere personalmente; sulla torre è a capo di un piccolo contingente che combatte sotto i suoi ordini, ma non è raffigurata mai in uno scontro diretto. Nell'impossibilità o nella non volontà di affrontarla con le armi, Ismenia ottiene la sua resa puntando non su Marte ma su Venere, sulle armi della seduzione piuttosto che su quelle della guerra, e fa leva sul suo fascino androgino per ottenere la resa di Melidora, mostrandole il volto e promettendole una prigionia onorevole. In due situazioni analoghe, davanti all'occasione di far capitolare una torre nemica, Ismenia impiega il suo *gender* maschile, la prima volta per un'impresa bellica, la seconda per una di seduzione amorosa; conquistata l'identificazione con la torre fallica, la guerriera non permette che un'altra donna occupi una posizione che intende conservare unicamente per se stessa, il "grande hecho" che le ha assicurato la *desigualdad* rispetto agli altri soldati. Dopo aver magnificato *l'envidia noble*, il sentimento che porta ad un'imitazione positiva ("mas emular la ajena gloria y fama / para imitar el bien virtud se llama", IX, 73), Ismenia applica lo

stratagemma che pensava di utilizzare con Alfonso ("Cuando su corazón fuere de acero / Es piedra imán de la mujer la vista") per eliminare una possibile rivale in battaglia. La vista della sua bellezza è difatti tutto ciò che serve per deprivare Melidora della sua componente guerriera e ricondurla nel ruolo assolutamente tradizionale e femminile di prigioniera innamorata, ritornando così, in una riproposizione invertita, all'iniziale cattura di Alfonso a Cipro.

Melidora rappresenta però una preda ingombrante e parzialmente controproducente nella strada di Ismenia. Pur non tollerando che esista una possibile copia di se stessa, tanto più se questa si permette di esercitare una militanza armata non in *disfraz*, come vedremo tra poco, Ismenia continua a rendere se stessa copia dell'azione altrui; le sue gesta con il pennone ricordano l'episodio in cui, a Cipro, Garcerán Manrique aveva innalzato uno stendardo inneggiando alla Castiglia e ad Alfonso (VIII, 104). Lo spostamento del baricentro mimetico di Ismenia da Alfonso a Garcerán e Melidora rende conto del processo re-azionario che mina la sua interpretazione generica maschile quando essa è giunta al picco più alto delle sue potenzialità.

IX. 2. 2. Decostruzione di una regina guerriera. A. Il *gender* maschile

La decostruzione di Ismenia procede in parallelo con la sua costruzione e autodeterminazione, in un processo irreversibile di cui Ismenia si rende conto soltanto a posteriori e a cui non riesce ad opporsi. Fin dall'inizio, i suoi passi nel poema, finora visti sotto l'ottica della costruzione generica, nascondono un'altra faccia che li rivela come volti sin dal principio alla conversione da guerriera a donna sposata, seguendo una traccia di progressivo abbandono del *gender* maschile a favore di quello femminile. Tale passaggio, come è stato già accennato, trova riscontro nei successivi incontri di Ismenia con gli altri personaggi, nello specifico con Alfonso, Garcerán, Melidora e Roselina. Il primo incontro con Alfonso produce due determinanti passaggi. Abbiamo visto come Ismenia compaia in scena come un cavaliere misterioso dal probabile sesso maschile, e come il taglio delle piume la faccia scoprire per donna: in questo gesto è già contenuto il primo gradino della decostruzione, con il passaggio da un personaggio di sesso maschile ad uno di sesso femminile. È un passaggio essenziale, ma che necessita di una serie di ulteriori perfezionamenti. Questo personaggio di sesso femminile tende verso un obiettivo indeterminato ma potenzialmente pericoloso, poiché, come la stessa Ismenia dichiara ad Alfonso, esso si costituisce come Amazzone, donna contraria agli uomini e all'amore e per questo innaturale. Da Amazzone, Ismenia mostra un

tratto caratteriale femminile aborrito nella produzione lopiana: l'*esquivez*, il rifiuto dell'amore, l'anormale voglia di sottrarsi al matrimonio[48]. Alla morte del padre, Ismenia si ritrova nella stessa situazione di Isabella (e di Gerusalemme): i pretendenti "pretendieron del reino el señorío / siendo instrumento el casamiento mío" (XI, 89), come accadeva anche alla regina Laura nel *Rinaldino da Montalbano*. Invece di accettare passivamente le nozze spargendo qualche lacrima, come fa Isabella, Ismenia approfitta dell'occasione per mettere finalmente in pratica le sue doti guerresche e vince in tre battaglie Felisardo di Famagusta, Lisolfo e León de Sío, spingendo tutte le isole vicine a farle atto di sottomissione. Ma una *mujer esquiva*, tanto più se *amazona*, non può attraversare impunemente un poema epico e ricevere il premio di un finale lieto se non si converte all'amore e se quel finale lieto non è rappresentato dal matrimonio. L'incontro con Alfonso si dimostra quindi doppiamente fondamentale nella carriera di Ismenia quando si riconosce che esso è il mezzo che trasforma l'*amazona esquiva* in una creatura più addomesticata, contenibile e nota della letteratura aurea, ossia la *mujer disfrazada de hombre* per amore. Il travestimento in Dinodoro non aumenta la pericolosità di Ismenia per via del *gender* maschile assunto, ma diminuisce il potere antimaschile dell'amazzone poiché il lettore sa che il *disfraz*, superati ostacoli ed equivoci, conduce invariabilmente verso il matrimonio: anche nell'*Hermosura di Angélica*, dove l'episodio della donna guerriera ha conclusione tragica, l'inseguimento in *disfraz* di Lisardo da parte di Belcoraida è premiato con le nozze; è la presa delle armi successiva e non precedente al matrimonio che porta Belcoraida alla morte, non il suo travestimento maschile.

Poteva Ismenia partecipare alla crociata senza *disfraz*? La risposta non può che essere negativa, o meglio, non può che essere negativa se alla domanda si aggiunge il codicillo "poteva partecipare alla crociata senza *disfraz* e ottenere un lieto fine?". L'esempio tassiano, in questa prospettiva, è inconfutabile: Clorinda ha combattuto in una crociata sotto il suo vero nome, riconosciuta dagli altri per donna, ed è morta (che sia stata uccisa perché in quel momento non era stata riconosciuta la sua vera identità è una questione che esula per il momento dal discorso). Lope non si spinge al punto di sovvertire il diktat del suo modello, che anzi si preoccupa di ribadire e confermare. Nella *Conquistada* Blanca e Sol, sotto gli occhi della corte riunita, strappano le armi dalle mani dei loro carcerieri e le usano per uccidere quanti più saraceni possibile prima di soccombere sotto le ferite. Sono cristiane e ammirabili nel loro tentativo di difendere la propria verginità, ma il fatto di combattere mentre

---

[48] Vedi Victor Dixon, *art. cit.*, p. 67.

gli astanti sono tutti egualmente consapevoli del loro sesso femminile le condanna inevitabilmente alla morte, sia pure presentata sotto forma di martirio. Melidora, che ha osato proporsi brevemente come una donna guerriera pagana e senza *disfraz*, viene subito ricondotta a più miti consigli. Il travestimento è l'unico espediente narrativo accettabile dai lettori contemporanei perché Ismenia possa combattere nella crociata e rimanerne viva.

Allo stesso momento, come prima la condizione di *amazona esquiva*, così il *disfraz* si rivela controproducente per il raggiungimento dell'obiettivo finale, ossia il matrimonio, e deve essere progressivamente eliminato. Secondo le coordinate con cui è impostata, la strategia di Ismenia trova soddisfazione sotto l'aspetto dell'imitazione mimetica e della guerra, ma non può averla – poiché non la persegue con il metodo adatto – sotto l'aspetto dell'amore e dell'unione erotica, inclinata com'è verso Marte e non verso Venere e per di più venata di sottintesi omosessuali. Mentre le altre seduttrici riescono, sia pure con l'uso dell'inganno, della magia e per breve tempo, a ottenere che gli uomini loro sottomessi dimentichino le donne di cui sono innamorati (su tutti, Alcina con Ruggiero), Ismenia, rinunciando a un tipo di seduzione esplicita, non è in grado di soppiantare Leonor nel pensiero di Alfonso, causando il disappunto della stessa Venere[49]:

> A la diosa de Chipre se quejaba
> Que estando el español en su elemento
> No amase siendo amante, si un diamante
> Se enternece con otro semejante. (VIII, 98)

Non iniziando né sotto la protezione né sotto il segno di Venere, l'amore tra Ismenia e Alfonso manca sin dal primo momento dell'adeguata benevolenza celeste e si profila quindi come destinato al fallimento. La smania di protagonismo si rivolta contro la sua stessa esecutrice. Il *disfraz*, che ha permesso la trasformazione da Amazzone a donna innamorata, costituisce un freno al possibile interessamento di Alfonso nei suoi confronti, come viene riconosciuto dalla stessa guerriera in uno dei suoi monologhi:

---

[49] José Gariolo, in *op. cit.*, p. 90, mette in correlazione il duello di Alfonso con il cavaliere misterioso e la sua permanenza nel palazzo di Ismenia con il duello tra il rinnegato Rambaldo e Tancredi e la prigionia di quest'ultimo nel castello di Armida. Somiglianze e differenze tra i due episodi saltano agli occhi. Così come Armida non si sostituisce all'amore di Tancredi per Clorinda, Ismenia non riesce ad allontanare Alfonso dall'amore per Leonor; ma Leonor non ha nulla di paragonabile a Clorinda se non il fatto di essere desiderata a lungo da un uomo lontano da lei, in una ennesima ripresa dei *topoi* dell'*amor de lonh* e dell'innamorato petrarchesco, né esistono corrispondenze caratteriali tra gli altri personaggi. Armida non è sinceramente interessata ad ottenere l'amore di Tancredi quanto a tenerlo lontano dalla guerra, al contrario di quanto Ismenia intende fare con Alfonso.

Yo misma soy el imposible mío,
Que cuanto más procuro fama y nombre,
más firmo la opinión de que soy hombre.
[…]
¿Cómo me ha de querer quien hoy me ha visto
teñida en sangre despejar un muro
De turca gente, y que el furor resisto
Con varonil furor áspero y duro?,
Si en vez de seda y oro, acero visto,
Y tal ferocidad mostrar procuro,
Aunque diga que soy mi propio nombre,
Alfonso no querrá mujer tan hombre. (XI, 56 e 61)

La scelta di vestire la croce rossa dei crociati e di essere bagnata di sangue piuttosto che delle lacrime femminili rende Ismenia irriconoscibile come donna agli occhi di Alfonso anche dopo che questa gli ha rivelato la propria identità e le aliena in maniera incontrovertibile la capacità di suscitare un'attrattiva sessuale. Lope raggiunge un vertice di malinconico struggimento nella descrizione del momento in cui Ismenia legge il rifiuto negli occhi di Alfonso, poiché il sangue la fa vedere come soldato e non come donna:

Ismenia a Alfonso armada se presenta
De sangre ajena el blanco pecho oscuro;
Alfonso lo agradece, mas parece
Que lo que ella quisiera no agradece. (XIII, 23)

La circostanza per cui una donna guerriera non viene ricambiata dall'uomo che ama è abbastanza inusuale, e costituisce un *hapax* nell'opera di Lope, come afferma Marcella Trambaioli: "En definitiva, en el repertorio de variaciones que Lope va realizando sobre el arquetipo de la Amazona, Ismenia representa una determinación inédita: la de la guerrera rechazada por el hombre del cual se ha enamorado"[50]. Nella stragrande maggioranza dei casi, una volta convertite all'amore (che è poi lo scopo delle opere), le guerriere raggiungono le unioni desiderate con l'uomo che è riuscito a far breccia per primo nel loro cuore, sia che tale

[50] Marcella Trambaioli, "La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, 233-262. Poiché la professoressa Trambaioli è stata così gentile da inviarmi una copia del suo articolo quando questo era ancora in corso di stampa (per la quale cortesia la ringrazio vivamente), non sono in grado di fornire un'indicazione precisa delle pagine.

unione abbia un finale tragico, sia lieto; nei testi medievali l'amore di Pentesilea non trova realizzazione soltanto perché Ettore è già morto. Nella letteratura spagnola, però, Lope poteva ritrovare l'esempio delle *Sergas de Esplandián*, in cui la regina Calafia, pur innamorata del protagonista, acconsente a sposare Talanque quando Esplandián celebra infine il matrimonio con la sua promessa sposa Leonorina, quasi omonima della Leonor che sposa Alfonso nella *Conquistada*. Inoltre in una delle commedie della prima fase di Lope, *Los donaires de Matico*, scritta tra il 1589 e il 1599, la protagonista Juana, che ha seguito per sette anni il suo fidanzato Rugero *disfrazada* da Matico, dopo una lunga serie di equivoci, litigi e *celos* accetta le nozze con il suo primo pretendente Belardo dal momento che Rugero, sotto il nome di Sancho, ha sposato la contessina Rosimunda[51]. Il rifiuto di Alfonso, pur inusuale, trova sostegno nei pochi titoli citati ad esempio, oltre che dalla sua ragione vera e dichiarata come tale, ovvero che egli è destinato, dalla tradizione storica e letteraria, non tanto al matrimonio con Leonor quanto al tragico amore con l'ebrea Rachele, già cantato dai *romances*[52].

Inoltre Alfonso è riuscito solo a mutare Ismenia da amazzone che combatte contro gli uomini a guerriera che combatte insieme ad essi, per di più travestita da uomo, valorosa come un uomo e bagnata di sangue come un uomo. Per procedere ancora oltre nella decostruzione generica di Ismenia è necessario il suo confronto con gli altri personaggi, primo fra tutti Garcerán Manrique. L'interpretazione di Ismenia si incrina nel momento in cui essa non solo viene resa esplicita al diretto destinatario, Alfonso, ma è usufruita anche da uno spettatore estraneo e non previsto, cambiando di pubblico. Nello spettacolo privato di Ismenia a beneficio di Alfonso si inserisce Garcerán Manrique, spettatore dell'autobiografia. Dal timore di essere stata scoperta deriva il bisogno di dover nuovamente provare a tutto l'esercito di essere un uomo e di avere una conferma delle proprie capacità recitative. La sensazione di essere stata spiata al termine della propria dichiarazione ad Alfonso, pur senza avere la certezza che la spia avesse ascoltato il suo discorso e che appartenesse al campo cristiano, impone ad Ismenia la necessità di una performance della propria mascolinità che si estenda dal campo delle armi a quello dell'amore. Il destinatario privilegiato di questo nuovo spettacolo è non a caso la stessa spia che ne aveva scatenato l'origine, ovvero Garcerán Manrique, il quale, scoperta la vera identità sessuale di Ismenia, deve ora essere convinto,

---

[51] Vedi Maria Grazia Profeti, "Ambiguità e comicità: *Los donaires de Matico*", in Id., *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea 1998, pp. 73-90.

[52] Se ne trovano due esempi, di Lorenzo de Sepúlveda e di fray Hortensio Paravicinio, nel *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán, tomo segundo, BAE XVI, Madrid, Hernando 1926, nn. 928-929, pp. 11-12.

attraverso la recita, che la guerriera è invece un uomo. La seduzione di Melidora risulta quindi, ad un'analisi più approfondita, non tanto un indice del potere bellico-sessuale di Ismenia quanto un meccanismo di difesa, peraltro pieno di falle che aprono prospettive da commedia.[53] Ogni nuovo tentativo di arginare la diffusione della verità inserisce ancora più inestricabilmente in una situazione di equivoco Ismenia, e con lei gli altri personaggi sono trascinati verso la menzogna, la recitazione, l'equivoco sessuale. Una volta intrapresa la seduzione di Melidora, Ismenia si ritrova costretta a portarla avanti e a darvi un significato più accettabile e conforme alla morale della crociata, promettendole il matrimonio in cambio della sua conversione al cristianesimo. Questa "dissimulazione onesta", a fine di conversione, scatena la creazione di menzogne sul duplice fronte dei suoi due innamorati. Per distogliere Melidora dalle sue prospettive matrimoniali con Ismenia, Garcerán inventa un precedente fidanzamento di Ismenia-Dinodoro con sua sorella Geloíra, così come a suo tempo Ismenia aveva per così dire inventato Dinodoro per poter seguire Alfonso; nella figura di Geloíra (di cui si ignora l'esistenza reale o meno) Garcerán proietta se stesso e il suo desiderio di essere fidanzato con Ismenia. Uguali e opposti al loro rispettivo ipotetico fratello e sorella, Geloíra e Dinodoro sono le creature immaginarie di Garcerán e di Ismenia. Alla menzogna del guerriero Melidora risponde con una nuova falsità, arrivando a porre in dubbio la propria onestà femminile pur di riaffermare il proprio diritto su Ismenia. Essendo riuscita momentaneamente a ripristinare l'illusione della sua interpretazione, Ismenia si pavoneggia davanti ai due spettatori innamorati di lei:

> Gallarda queda Ismenia desarmada,
> Melidora mirándola suspira,
> Suspira Garcerán, y ella olvidada
> De su presencia varonil se admira:
> En fin por hombre, y por mujer amada
> Ama como mujer, como hombre mira,
> A efecto de poder cubrir el nombre,
> Y el ser mujer con las acciones de hombre. (XII, 144)

---

[53] Nella *Diana* di Montemayor (1558-59), un personaggio chiamato ugualmente Ismenia corteggia Selvagia facendosi passare per uomo. Vedi Flavia Gherardi, "La «similitud en rostro»: volti somiglianti e identità alterate in un episodio de *La Diana* di Montemayor", in *La scrittura e il volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura*, a cura di Stefano Manferlotti, Napoli, Liguori 2006, pp. 1-22.

Ma simile confusione generica, che implica sia in Melidora che in Garcerán una nota omosessuale su cui ci soffermeremo in seguito, è dannosa per l'ordine sociale e deve quindi essere eliminata.

Come il principe del *romance* della *doncella guerrera*, Garcerán invita Ismenia ad un duello inteso come prova sessuale: obiettivo dello scontro è determinare il vero sesso della donna travestita. I due avversari sono a conoscenza dell'identità dell'altro, perlomeno di quella ufficiale, e tale dato si riflette nell'ambientazione temporale del duello di giorno, nella visibilità e nella trasparenza, anziché nella notte dell'ignoranza e della cecità in cui si svolge il duello tra Clorinda e Tancredi. Per arrivare più rapidamente ad un risultato che il valore guerresco di entrambi rimanderebbe a molte ore di combattimento, i due convengono di combattere, in una specie di lotta libera, senza armi e armature, ovvero, come scrive Lope, "desnudo el cuerpo de traición y acero" (XIII, 53). L'aggettivo "desnudo" non va inteso in senso letterale. Nella terminologia rinascimentale, un combattimento "nudi" ha il significato di "senza armatura": senza corazza, giubbotto imbottito e cotta di maglia, con indosso soltanto la camicia e le brache. Sotto la camicia, Ismenia indossa presumibilmente una fascia che le stringe il seno per non renderlo visibile. Se Ismenia fosse stata davvero nuda, il senso stesso di un duello di prova sessuale sarebbe venuto a cadere, mostrando automaticamente il suo corpo alla prova di due sensi, alla vista della luce del giorno, e al contatto con il corpo di Garcerán, il suo veritiero sesso femminile. Dietro la ripetizione dell'aggettivo "nudi", si nascondono invece due grandi assenti: il corpo di Ismenia e il corpo di Garcerán, mai descritti in questa scena se non per mezzo delle azioni che essi compiono (intrecciarsi, liberarsi, stringersi, ecc). Quei pochi elementi che ci vengono presentati confondono ancora di più le differenze fisiche tra i due poiché attribuiscono all'una e all'altro gli stessi tratti: Ismenia e Garcerán hanno entrambi "yertos los cuellos, las espaldas anchas" (XIII, 55). L'indeterminatezza sessuale che avvolge il corpo di Ismenia dal punto visivo e descrittivo è un diretto correlato del senso di prova del duello: così come nel duello tra Clorinda e Tancredi il nome di Clorinda resta inespresso, poiché deve ricevere una nuova definizione dal battesimo, così nel corso del duello tra Garcerán e Ismenia il corpo e dunque il sesso della donna resta avvolto da una nebbia interpretativa, proprio perché è il risultato dello scontro che dovrà attribuire ad Ismenia un nuovo sesso-*gender* in relazione a quello di Garcerán Manrique. Attraverso questo procedimento di sospensione delle conoscenze, si può apprezzare fino a quale punto si spingesse la comprensione, da parte di Lope, dei meccanismi che presiedevano sul testo tassiano, e la qualità della sua riscrittura creativa. La proposta di

combattere “desnudo el cuerpo de traición y acero” rimanda al falso *gender* che Ismenia si è voluta attribuire con il *disfraz*, ovvero al rivestimento di un’armatura maschile che non le compete; spogliandosi dell’“acero”, Ismenia accetta di mettere da parte anche la “traición” che vi era correlata. Mentre nel duello con Tancredi Clorinda si riconoscerà cristiana, non più “rubella” bensì “ancella” di San Giorgio, dal duello con Garcerán Manrique avrà inizio il procedimento di reinscrizione di Ismenia nel *gender* femminile come prodromo del matrimonio con Garcerán. Ma il senso di prova sessuale del duello non è rivolto esclusivamente a Ismenia: in gioco c’è anche l’attribuzione a Garcerán Manrique di un ruolo sessuale correlato per opposizione a quello di Ismenia, il fissaggio di un *gender* maschile che Garcerán sente in forse dal momento in cui ha riconosciuto di essere innamorato dell’uomo-donna Ismenia. Lo spettro dell’omosessualità aleggia sul rapporto tra i due personaggi sin da un periodo temporale anteriore alla rivelazione di Ismenia ad Alfonso; la scoperta del vero sesso di Ismenia è un sollievo per il soldato spagnolo, i cui desideri sessuali oscillano sempre tra la ricerca di un’identificazione maschile (sulla base dell’invidia) e la necessaria repressione e soddisfacimento della pulsione omoerotica nell’incontro con un tipo di femminilità androgina. Ascoltando la dichiarazione di Ismenia ad Alfonso,

> Garcerán, que por verle tan famoso
> hombre le amaba, enterneciose oyendo
> que era mujer, y antes de amar, celoso,
> la respuesta del rey quedó temiendo. (XI, 108)

L’amore per un’Ismenia mascolina, utilizzata quale sostituto di Alfonso, rischia di risultare sempre omosessuale e di quindi inaccettabile per Garcerán, il quale si ritrova in una posizione debole. Infatti, quando al termine del discorso autobiografico Ismenia si era accorta di essere stata seguita e spiata, aveva inseguito Garcerán e gli aveva tagliato le piume più alte del cimiero, un gesto castrante che ripete quello con cui Alfonso aveva determinato l’identità di Ismenia in senso femminile e che di conseguenza ha un effetto effeminante anche su Manrique:

> Cortole Ismenia a Garcerán las plumas
> Más altas, y bajándose por ellas
> Las tembladeras de infinitas sumas,
> Bajaron a la tierra las estrellas. (XI, 127)

Nel momento in cui Garcerán propone a Ismenia il duello, esso non è solo una prova sessuale per Ismenia ma anche per Garcerán: il pretesto addotto è quello di recuperare le piume del cimiero che ora adornano l'elmo di Ismenia, in un certo senso quindi Ismenia si è attribuita, dopo quello di Alfonso, anche il *gender* maschile di Garcerán. Lungi dall'essere semplicemente un pretesto, il recupero delle piume è una necessità per Garcerán, il ritrovamento di un *gender* maschile che l'amore tra virgolette omosessuale per Ismenia gli ha tolto. Tra le varie similitudini che Lope adopera per descrivere lo scontro, si nasconde il parallelo con una coppia omosessuale della mitologia classica: "Así luchaba Apolo con Jacinto..." (XIII, 60). Per questo, durante il duello anche il corpo di Garcerán non è descritto, dal momento che anch'esso deve essere ri-determinato genericamente dallo scontro con Ismenia: la riattribuzione ad Ismenia di un corpo e di un *gender* femminile permette a Garcerán di riacquistare un corpo e un *gender* maschile e dunque unibili in maniera eterosessuale, accettabile ed esente da censura, con quello di Ismenia.

Soltanto alla fine del duello i due corpi vengono definiti per mezzo di una chiara attribuzione sessuale. Così come prima Garcerán era stato testimone nascosto della dichiarazione autobiografica di Ismenia ad Alfonso, adesso i ruoli si invertono e il duello tra Garcerán e Ismenia viene interrotto dall'arrivo di Alfonso, che trovandoli "en traje diferente / del que al honesto y grave convenía", e "aunque desnudos de color vestidos" (XIII, 83), li rimprovera aspramente[54]. I due si affrettano a vestirsi, accorgendosi, come se fossero Adamo ed Eva, della loro nudità e provandone improvvisamente vergogna:

> Ellos de la manera que corrieron
> Al árbol de su error desengañados
> Nuestros primeros padres, y se vieron
> Del bien desnudos y del mal culpados,
> A los vestidos y armas acudieron. (XIII, 85)

Non potrebbe esserci più chiara distinzione sessuale tra un uomo e una donna che il paragone con Adamo ed Eva. I due guerrieri indistinti vengono sessualizzati dal riferimento biblico; personaggi asessuati all'inizio della lotta essi ne escono fuori, come da una novella genesi, creati "maschio e femmina", pronti ad impiegare la loro rinnovata eterosessualità in un'unione

[54] C'è ancora un altro parallelo, più evidente ma meno significativo: per dichiarargli il suo amore Ismenia attrae Alfonso fuori dall'accampamento crociato con il pretesto che nel bosco si annidino delle spie, tanto che poi,

matrimoniale fondata sulla volontà divina. Il duello erotico cambia di segno e di senso, rispetto all'antecedente tassiano, da massimo momento tragico a prova sessuale in previsione del congiungimento nuziale.[55] Invece di dare la morte, il duello assicura a Garcerán e Ismenia una nuova vita in quanto uomo e in quanto donna, non una vita spirituale come quella raggiunta da Clorinda, bensì una realizzazione terrena nella felicità coniugale. Senza spade, privi di simboli fallici taglienti e letali, Garcerán e Ismenia non si feriscono e finiscono quindi non ricoperti di sangue, come avviene negli altri combattimenti del poema, ma di sudore, accaldati e arrossati; le ninfe marine che assistono alla "nueva lucha de los dos amantes, / imaginando el tierno fin suspiran" (XIII, 64).

Tra i due personaggi avviene uno scambio di attributi e prerogative maschili acquisite a scapito di Alfonso VIII: in un primo momento Ismenia assume il *gender* maschile di Alfonso e, successivamente, quello di Garcerán Manrique tagliandogli le piume e adornando con esse il proprio elmo; in un secondo momento, Garcerán si riappropria delle sue piume e, quindi, si impossessa della freccia di Alfonso, aggiungendo al proprio riacquistato *gender* maschile il potere fallico del re spagnolo. Ad un primo movimento di sovversione generica indotta da una donna travestita segue un movimento inverso di restaurazione del *gender* maschile su un uomo, potenziato inoltre con l'acquisizione della proprietà fallica di un altro uomo. Il processo di sconvolgimento dell'ordine, eliminazione dell'elemento sovversivo e ripristino della situazione d'ordine antecedente alla sovversione, per mezzo del matrimonio, ricorda nuovamente il meccanismo della commedia sul filo della quale si svolge la vicenda dei due personaggi lopiani. Il passaggio da una situazione di disordine ad una di ordine è esemplificata anche dall'ambientazione temporale delle scene di duello, e risulta invertita rispetto alla sistemazione che ne viene data nella *Liberata*. In entrambi i poemi, la donna guerriera e il cavaliere innamorato di lei si battono due volte a distanza di un certo numero di canti, una volta di giorno e una di notte, una volta in incognito e una volta apertamente. Se nel primo duello del canto III della *Liberata*, Tancredi affronta Clorinda di giorno e, dopo un primo colpo dato alla cieca, sbalzandole l'elmo si rende conto dell'identità della sua avversaria ai cui colpi non pone resistenza, nel secondo duello, svoltosi di notte, egli è all'oscuro dell'identità della sua avversaria (che Clorinda abbia riconosciuto Tancredi è

---

quando sorprende Garcerán acquattato tra le fronde, immagina che sia giustappunto una spia. Il duello tra Garcerán e Ismenia viene invece osservato da una vera spia, Dinarco, al servizio del capo saraceno Sirasudolo.

[55] Come ricorda anche la Davis (*art. cit*., p. 73 n. 2), le *serranas* del *Libro de buen amor* "veían en el combate un preludio apropriado al acto sexual". Vedi Estelle Irizarry, "Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish

deducibile soltanto da una serie di fattori esterni alla descrizione dell'evento); invece nella *Conquistada* il primo scontro tra Garcerán e Ismenia ha luogo di notte, in una situazione in cui soltanto lo spagnolo è al corrente dell'identità di Ismenia, e il secondo duello avviene alla luce del giorno e nella piena consapevolezza, da entrambe le parti, del nome dell'avversario. La progressione da giorno a notte nei duelli tassiani è il segnale temporale della piega tragica che assumerà l'esito dei duelli medesimi, mentre in Lope il procedimento inverso, il passaggio cioè da notte a giorno, è l'indice del mutamento in positivo dell'amore di Garcerán e Ismenia e prefigura il suo lieto fine da commedia.

Lo scontro la forte volontà di Ismenia e la realtà dei fatti contraria a lei – il non amore di Alfonso, l'amore invece di Garcerán – produce una crisi nella donna guerriera che si ripercuote sul suo rendimento militare. In seguito al duello, le partecipazioni di Ismenia ai combattimenti si diradano e non vengono più presentate attraverso una descrizione esplicita. Una volta reso manifesto il segreto del *disfraz*, l'incanto della recitazione si spezza e va incontro ad una progressiva dissoluzione. Un episodio segna in maniera irreversibile la frattura tra Ismenia e il *gender* maschile che si è voluta attribuire. Dopo che la visione dello specchio di Mafadal ha infiammato la gelosia di Ismenia verso Leonor e di Garcerán verso Alfonso e che Ismenia ha cercato di reagire proponendo il matrimonio-conversione a Melidora, Alfonso resta ferito da una freccia durante l'assedio di Tiro. Sul possesso della freccia, cimelio taumaturgico ricco di significati sessuali, si scatena una disputa tra gli spagnoli che è infine vinta da Garcerán Manrique. Come nella spada di Sveno nella *Liberata* (e nell'equivalente spada di Juan de Aguilar nella *Conquistada*), nella freccia di Alfonso si concentra il potere fallico del proprietario dell'arma o di chi è stato ferito da essa; diventando il nuovo proprietario della freccia, Garcerán si impadronisce del potere fallico di Alfonso, in particolare riguardo a Ismenia, la quale, preoccupata più dello stato di salute di Alfonso che dello strumento del suo ferimento, non partecipa alla disputa e anzi lascia disgustata la tenda in cui essa si svolge. Agendo in tal modo, Ismenia rinuncia implicitamente alla natura fallica e di conseguenza al *gender* maschile di Alfonso che ella aveva preso su di sé attraverso il *disfraz*; contemporaneamente, impadronendosi del potere fallico di Alfonso, Garcerán si impadronisce anche di quello di Ismenia, che era stato modellato su quello di Alfonso. Lo spostamento del potere fallico su Garcerán ne depriva Ismenia, lasciandola indifesa sul piano politico e militare nonché esposta sul piano sessuale: composta ora di sesso e di *gender*

Literature", in *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, a c. di Beth Miller, Berkeley, University of California Press 1983, pp. 53-66, in particolare p. 61.

femminile, Ismenia dovrà trovare il suo corrispettivo in Garcerán con il matrimonio. Dopo l'episodio della freccia, Ismenia non parteciperà più a nessun incontro militare con successo – non riuscendo a sostenere l'urto delle guardie di Roselina e evitando il duello con Dinodoro grazie alla rivelazione della loro parentela – e non sarà più in grado di far valere le sue prerogative regali, tacendo durante il consiglio che decide di Cipro, come vedremo.

Gli aspetti omoerotici intravisti nelle opere precedenti, dalla malizia di Boiardo alla censura di Ariosto, dalla repressione di Tasso all'ironia di Spenser, diventano dunque particolarmente insistiti ed evidenti nell'opera di Lope. Il triangolo amoroso con al centro Ismenia produce si apre ad una duplice interpretazione omosessuale, sia sul lato Ismenia-Garcerán che su quello Ismenia-Melidora. Dopo averla vista corteggiare Melidora, in Garcerán, frastornato dalle molteplici interpretazioni di Ismenia, si insinua il dubbio che possa essere davvero un uomo e si fa strada il timore di essere quindi omosessuale ("en tanta confusión a estado viene, / que piensa que ama a quien por hombre tiene" (XII, 149), sospetto che raramente trova una definizione altrettanto esplicita in un poema epico[56]. Pur restando ovviamente disatteso sul piano della realtà – Ismenia è di sesso femminile, e il matrimonio finale ripristinerà una coppia eterosessuale – il dubbio di Garcerán si rivela di grande perspicacia sul piano simbolico della rappresentazione di sé. In tutta la lunghezza del poema, la persona che

---

[56] Vedi E. Davis, *art. cit*, p. 71. H. Blair e J. L. Munárriz, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, 1804, 4 voll., vol. IV, pp. 190-191, avevano avvertito l'atmosfera ambigua che avvolgeva i tre personaggi, anche se evitano la menzione diretta all'omosessualità per mezzo di perifrasi: "Si me extendiera más en los incidentes de estos amores, se verian cosas extrañas, nada decorosas, y que degradan los caracteres de Ismenia y Garzeran, y el del mismo Alfonso. Pero me parece que lo dicho basta para dar á entender, que Lope de Vega dió poca nobleza á los caracteres de los principales personages: y que proponiéndose sin duda imitar los de Homero y del Tasso, estuvo muy distante de conseguirlo".
L'esplicitazione del fatto che l'amore per una donna guerriera sia avvertito come omosessuale porta a chiederci se per caso, anche altrove, non sia ipotizzabile l'allusione ad un vero amore omosessuale tra due uomini, di cui uno si cela dietro la metafora della guerriera. Relazioni omosessuali non mancavano certo nell'esercito, e nell'epica greca non si fa mistero dell'amicizia particolare tra Achille e Patroclo, poi riflessa, in forma attutita, in quella dei celebri compagni delle sortite notturne: Eurialo e Niso, Cloridano e Medoro, ecc. Che un cavaliere si innamori di una "guerriera" potrebbe eventualmente costituire una versione estremamente censurata di un sentimento in realtà omosessuale tra due cavalieri, ad uno dei quali viene attribuita la parte della donna. D'altronde, durante il Rinascimento e oltre, ci si riferiva normalmente all'omosessuale passivo come ad una donna: "the most common and direct way Florentines represented males who were sodomised... was simply as women" (Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York-Oxford, Oxford University Press 1996, p. 107). L'aspetto virile delle guerriere corrisponde spesso, come abbiamo visto, alla de-virilizzazione dei loro uomini; e gli equivoci lesbici tra le donne travestite e le donzelle che si innamorano di loro potrebbero ben costituire un ribaltamento, più gradito ad un pubblico maschile eterosessuale, di questi amori omosessuali rimossi tra due guerrieri maschili. Sull'omosessualità nel Rinascimento vedi anche Michael Rocke, "Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy", in *Gender and Society in Renaissance Italy*, a cura di Judith C. Brown e Robert C. Davis, London-New York, Longman 1998,

Garcerán serve con più ardore è il re Alfonso, di cui è pronto a difendere l'onore a prezza di infinite liti e contrasti con gli altri crociati. Come più avanti Garcerán e Melidora tenderanno entrambi a Ismenia, così dall'inizio alla fine della loro presenza nel poema Garcerán e Ismenia punteranno entrambi ad Alfonso con un moto misto di desiderio e di volontà di emulazione, di identificazione e di sostituzione. Quando ascolta la dichiarazione di Ismenia, Garcerán è preso dal desiderio mimetico di sostituirsi ad Alfonso e di essere quindi al suo posto come oggetto dell'amore di Ismenia. Nello stesso momento, questo meccanismo omosociale tra Alfonso e Garcerán sul corpo di Ismenia permette a Garcerán di portare avanti, in modo insospettabile, la propria attrazione omoerotica per Alfonso, a patto di riconoscere in Ismenia la versione femminile, e dunque accettabile in un'ottica eterosessuale, di Alfonso. In quanto entrambi emuli di Alfonso, Garcerán e Ismenia occupano una medesima posizione sociale nell'ambito dell'esercito e sulla base della loro equivalenza (ed eventuale intercambiabilità) l'eroe offre alla donna una relazione amorosa basata, almeno nelle sue parole, sulla parità e sull'eguaglianza. In realtà, dichiarandosi pari ad Ismenia, principessa e sovrana di Cipro, Garcerán attribuisce anche a se stesso un rango regale che non possiede di nascita e che invece ritrova nei mediatori del suo desiderio mimetico, Alfonso ed Ismenia. In tal modo si profila anche in Garcerán lo stesso tentativo di ascesa sociale che abbiamo ritrovato in Ismenia e quell'ambizione che ha colpito indistintamente tutto l'esercito cristiano.

Se Ismenia fa innamorare di sé Melidora per sradicare attraverso l'amore effeminante la sua potenzialità bellica, ella diventa vittima dello stesso procedimento, e per le medesime ragioni, da parte di Garcerán Manrique. All'origine del suo contrastato e ambiguo rapporto con Ismenia ritroviamo la parola chiave "envidia", a significare la paura che Garcerán ha di poter essere superato in valore e fama guerresca, e soprattutto nella capacità di imitare/seguire Alfonso, dalla guerriera cipriota e il suo sollievo nello scoprire la sua vera identità sessuale, che la rende appunto soggetta all'amore:

> Pesole al rey que Ismenia mujer fuese,
> Holgose Garcerán, porque tenía
> Envidia de que un hombre hacer pudiese
> Competencia a su heroica valentía. (XI, 107)

---

pp. 150-170, e Jonathan Goldberg, *Sodometries. Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford, Stanford University Press 1992.

Ismenia stessa percepisce che la richiesta di Garcerán di battersi con lei è motivata dalla volontà di competizione e dal desiderio di rivalsa: "«Pero si tu español brazo desea / probarme por *envidia* o por venganza...»" (XIII, 52), così come i vari litigi che oppongono Garcerán ad altri crociati sono provocati dalla paura di perdere una posizione di supremazia all'interno dell'esercito. Quando Alfonso sorprende Garcerán che combatte contro il francese Borbón e lo rimprovera perché non rispetta il lutto per don Juan, caduto in un'imboscata, egli risponde di avere diritto alle armi di don Juan, oggetto della contesa, perché non c'è nessuno che possa essergli pari: "Yo merezco la espada, que yo solo / soy igual a don Juan de polo a polo" (X, 90), e proclama la propria *desigualdad* come aveva fatto Ismenia:

> «Pues, dejando el valor del brazo y pecho,
> Con tan alto favor de mi fortuna,
> ¿en sangre quién me iguala, si no tienes
> Otra mejor y de mi tronco vienes?» (X, 86)

L'appartenenza di Ismenia al sesso femminile placa l'ansia di competizione di Garcerán poiché, quale che sia la sua abilità in materia di guerra, egli la può iscrivere nella categoria delle donne guerriere invece che in quella degli uomini guerrieri nella quale brama ardentemente primeggiare; da guerriera Ismenia non è più una sua avversaria diretta, tanto che Garcerán è disposto ad ammettere il suo valore e la sua forza, a patto di considerare queste virtù maschili inferiori alla sua bellezza, qualità femminile che non mette in pericolo il proprio primato di primo eroe dei cristiani:

> «Ismenia bella, escucha,
> así tus años logre el cielo santo,
> confieso tu valor, tu fuerza es mucha,
> mas ni de fuerzas ni valor me espanto;
> tu hermosura es mayor, que si porfío
> es por ver que la iguala el amor mío.» (XIII, 74)

Rassicurato doppiamente dal mantenimento delle sue prerogative e dall'eliminazione del sospetto di omosessualità, Garcerán si sente libero di dichiararsi non superiore bensì uguale ad Ismenia, avendo raggiunto entrambi il primo posto nelle rispettive categorie. Come Ismenia, Garcerán si dichiara "Marte en las armas", aggiungendo poi la specificazione sulla sua appartenenza socioreligiosa agli antichi cristiani spagnoli che non interessa la donna

cipriota[57]; per quanto l'appellativo di "Marte en las armas" apparentemente si riferisca ad entrambi i guerrieri e sia proprio uno degli elementi su cui si basa la loro *igualdad*, se lo consideriamo all'interno del verso "Venus era en la paz, Marte en la guerra" con cui era stata a suo tempo definita Ismenia, notiamo che, essendosi Garcerán attribuito l'identificazione con Marte, a descrivere Ismenia resta soltanto l'altra metà della proporzione, ovvero la qualifica di "Venus en la paz". Mentre Garcerán si riappropria, al termine del duello, del suo *gender* maschile, Ismenia viene reinserita fermamente nel *gender* femminile, in una dimensione sentimentale ed erotica, dal paragone con Venere:

> Si es tan forzoso el varonil amparo,
> Conmigo, Ismenia, vivirás segura,
> tu esposo seré yo, tu igual en todo,
> Marte en las armas, y en la sangre Godo» (XIII, 77)

Dall'altro lato, il *gender* maschile di Ismenia porta Lope ad insistere non una ma bel tre volte sulle possibilità di equivoci lesbici insita nel *disfraz* e già ampiamente sfruttata dal teatro dell'epoca. In un primo momento, Ismenia innesca volontariamente l'interesse di Melidora e si preoccupa di perseguire nella menzogna prima corteggiando apertamente Melidora sotto gli occhi di Garcerán Manrique e di Laín Osorio, quindi proponendo alla fanciulla un matrimonio che non potrebbe mai essere consumato. Il pericolo lesbico è avvertito come tale da Garcerán, il quale, piuttosto che ammettere la possibilità dell'esistenza di un simile sentimento intercorrente tra due donne, preferisce postulare che Melidora sia un uomo, attribuendole quindi quel sesso maschile che sa mancare in Ismenia e immaginando un *disfraz* al contrario, quello di un uomo celato dietro abiti femminili:

> «Primero la cautiva que has llevado
> Podrá ser hombre, asegurarte puedo,
> Para gozar de Ismenia donde queda,
> Que ser Ismenia Dinodoro pueda.» (XII, 134)

---

[57] Sulla mania spagnola per la discendenza dai goti vedi Augustin Redondo, "*La desdicha por la honra*: de la conceptión lúdica de la novela a la transgresión ideológica", in "*Otro Lope no ha de haber*", cit., vol. I, pp. 159-173, con bibliografia sull'argomento a p. 169, nota 40.

Il secondo equivoco, minore e di secondaria importanza, è quello della pastora Lucinda, presso cui si rifugia Ismenia in fuga dalle nozze con Garcerán, e che, ingannata dall'aspetto maschile del visitatore, teme di poter essere molestata da lui durante la notte.

> Lucinda teme la celosa dama,
> Que el traje de varón le da recelos;
> La espada esconde y quédase vestida
> Por si fuese de Ismenia combatida. (XVI, 131)

Il terzo e ultimo equivoco lesbico testimonia lo stato di confusione mentale in cui Ismenia piomba dopo l'ufficiale rottura dell'illusione della sua interpretazione di Dinodoro, che avviene quando Garcerán domanda la sua mano ad Alfonso. Nel momento il cui entrambi gli uomini rendono manifesto l'un l'altro di essere a conoscenza del segreto del vero sesso di Ismenia, la necessità del *disfraz* viene a mancare e la sua capacità interpretativa crolla. Ismenia abbandona il campo di battaglia per rifugiarsi nella quiete pastorale di Lucinda. Quando decide di tornare in battaglia, Ismenia, rinunciando ormai al combattimento faccia a faccia con gli avversari, penetra in una torre (l'ennesima) e rapisce una donna, Roselina, incurante delle sue spaventate proteste, in un ultimo, disperato tentativo per ripristinare la propria performance di un *gender* maschile sessualmente aggressivo. In vista del definitivo abbandono del *gender* maschile che Lope prevede per Ismenia, l'ultimo tentativo fallisce sia nel campo bellico come in quello erotico: invece di essere affascinata dal proprio rapitore Roselina invoca l'aiuto del proprio marito, il principe d'Armenia, e Ismenia, passato il tempo delle prodezze, è incapace di sostenere l'urto dei soldati armeni che la attaccano per difendere la loro padrona. L'erosione dell'interpretazione del *gender* maschile è testimoniata in termini visivi dall'immagine, qui riproposta, della torre. Prima di dichiararsi ad Alfonso e di suscitare l'amore di Garcerán la validità del *disfraz* era ancora al suo picco più alto, quindi Ismenia era stata rappresentata in un movimento ascensionale, mentre conquistava la torre di Tolemaida e vi piantava il suo pennone. In un secondo tempo, dopo la dichiarazione e l'innamoramento di Garcerán, Ismenia aveva fatto scendere da una torre (senza salirvi personalmente) un'altra donna guerriera che si era subito arresa all'amore, abbandonando tutta la sua bellicosità; nella resa di Melidora si prefigurava il suo stesso futuro abbandono del *disfraz* e la decisione di tornare "mujer humilde". Infine, quando è stata ormai promessa in sposa a Garcerán e spogliata del suo potere politico, come vedremo nel paragrafo successivo, Ismenia si ritrova per l'ultima volta in una torre, cercando di ripetere con Roselina quanto ha già effettuato con successo con Melidora. Ma la conservazione del *disfraz* da parte di Ismenia è arrivata al

termine: la torre in cui risiede Roselina è diroccata, ridotta in rovine proprio come il *gender* maschile che vi si vede rappresentato. Privata di tutte le sue armi, la recitazione, il *disfraz*, la seduzione, Ismenia crolla a terra senza sensi e ferita, pronta a trasformarsi nella moglie di Garcerán Manrique.

IX. 2.3. La decostruzione di una regina guerriera. B. Il potere politico

Il travestimento di Ismenia si rivela una cattiva idea non solo dal punto di vista sentimentale ma anche politico, comportando, oltre ad una sovversione di *gender*, una sovversione del senso etico di appartenenza e di fedeltà nazionale: il primo atto da crociato di Ismenia è combattere contro il proprio paese a favore invece di Alfonso e di Riccardo, una forma velata di tradimento che si mostra alla coscienza della donna "en medio de la guerra dura" (VIII, 115) e che le fa dubitare per un attimo della sua scelta ("Síguele Ismenia con mayor templanza, / Que el amor de la patria la reprime", VIII, 113). La strategia seguita le si ritorce contro sul piano della guerra così come su quello dell'amore. Avendo a suo tempo deciso di prendere prigioniero Alfonso a tradimento "cuando a la orilla / de aquel arroyo le vencí engañado" (VIII, 116), in un secondo momento Ismenia, spinta dalla forza irresistibile dell'amore, è costretta a trasformarsi in traditrice del proprio paese pur di continuare a stare vicino all'uomo senza cui non crede più di riuscire a vivere: la guerriera "pensando engañar, vino engañada" (VIII, 111). Il distacco tra Ismenia e il suo regno matura all'interno della decisione stessa di seguire Alfonso, decisione che la assimila alla sua nuova patria elettiva, la Spagna, già prima che il matrimonio con Manrique sancisca questo cambio di cittadinanza. Ismenia non interviene ad impedire il passaggio di potere e assiste passivamente all'incoronazione di Riccardo quale re di Cipro.

> Limenia ilustre en la riqueza y trato
> (puesto que su princesa Ismenia sea)
> al fin llamó su rey al nuevo Alcides,
> Chipre rendida de Acamante a Clides. (VIII, 121)

La conquista storica di Cipro da parte di Riccardo Cuor di leone nel 1191 trova la sua spiegazione poetica nella volontà di una principessa di anteporre la ricerca dell'amore ai suoi doveri politici; l'isola di Venere è costretta alla resa poiché, paradossalmente, una donna ha scelto di aderire alla causa di Venere (seppure contaminandola con quella di Marte). Il potere dell'amore, cioè di Venere, è talmente grande da agire, nel caso, contro se stesso. Invece della

sottomissione erotica di un uomo ad una donna, se non nella modalità particolare che abbiamo visto con l'equiparazione tra Alfonso e le Amazzoni, a Cipro si svolge la sottomissione di Ismenia alla politica espansionistica di Riccardo e di Alfonso: il potere della Spagna, oggetto dell'esaltazione nazionalistica di Lope, si dimostra in altre parole superiore persino a quello di Venere. Se Alfonso rifiuta la corona di Cipro che Riccardo "con rica voluntad dispuesta" gli offre, è solo perché spera di ottenere la mano di Leonor, figlia del suo alleato: i nuovi titoli con cui i due re si ammantano sono "Ricardo rey de Chipre, Alfonso Octavo / rey de Leonor" (VIII, 123), in cui il nome della donna occupa il posto del nome di un territorio, costituendo anch'essa una terra di conquista e di scambio; rispetto al possesso di Cipro Alfonso "sólo quiere su Leonor ausente, / porque ha de ser corona de su frente" (VIII, 122). Mentre Leonor diventa materialmente una corona, Ismenia perde la sua.

La crisi che colpisce Ismenia in quanto rappresentante politico e che la porta al collasso viene presentata in maniera più sottile rispetto alla decostruzione del suo *gender* maschile. L'attaccamento alla regalità è una caratteristica che permea il personaggio sia in veste maschile che femminile, e si traduce in un doppio movimento, interno ed esterno, di strenua difesa e riaffermazione del proprio status regale da un lato e di inseguimento della regalità negli altri personaggi dall'altro. L'attributo personale della regalità è sottolineato dalla Ismenia donna così come dall'Ismenia-Dinodoro, durante l'ambasciata a Tiro, con Melidora e con Roselina. In connessione al bisogno di rassicurare se stessa e gli altri del protrarsi della condizione regia, vi è la ricerca spasmodica di un corrispettivo esterno su cui proiettare la propria regalità e con essa un *gender* maschile interpretato come *performance*. Per questo Ismenia sfida Corrado di Montefeltro dichiarandosi non solo pari a lui in quanto uomo ma anche in quanto re, ed in seguito replica alla proposta matrimoniale di Garcerán con l'affermazione che "el que no fuere rey no la pretenda" (XVI, 110). Nonostante l'isola sia ormai di fatto in mano a Riccardo Cuor di leone, davanti ad Alfonso Ismenia continua a proclamare con testardaggine la continuità del suo dominio sopra Cipro:

> «Ricardo (aunque él lo piensa) no ha ganado
> a Chipre y sus montañas, Chipre es mía,
> no llegan sus presidios a mi estado;
> por ti, español, sufrí su tiranía:
> rey de Chipre serás, que está guardado
> para tu dote aquel imperio, el día
> que mereciere yo llamarte esposo

y rey el archipiélago famoso» (XI, 104)

Eppure gli eventi intercorsi con Alfonso e Garcerán, la delusione del rifiuto e l'incrinatura nella sicurezza della propria interpretazione generica intervengono a mutare anche questo stato di cose, operando in maniera meno evidente dei mutamenti generici, ma non per questo meno radicale. Nelle tragedie il mutamento di fortuna dei re avviene nel punto più alto della ruota della fortuna, nel momento di congiunzione tra il moto ascendente e quello discendente della ruota che gira.[58] Lope mette silenziosamente in atto questo procedimento drammatico nella scena del concilio dei capi cristiani: accedendo al consiglio Ismenia è arrivata al punto più alto della sua carriera nell'esercito crociato e si trova contemporaneamente sull'orlo del precipizio. Per tutta la durata del consiglio, mentre Riccardo e Guido si disputano il titolo di re di Cipro, Ismenia, che tanto aveva difeso le sue prerogative regali, non prende mai la parola per continuare a sostenere i suoi diritti sull'isola così come aveva fatto a cospetto di Alfonso. Tutta la sua presenza al consiglio, per l'esattezza, si svolge significativamente come assenza: il nome di Ismenia, citato all'inizio dell'episodio, non sarà più nominato fino alla fine di esso, mentre la ripetizione del nome di Cipro sottolinea per contrasto la mancanza verbale di Ismenia al dibattito fino a far dubitare della sua stessa partecipazione fisica all'evento.

Il silenzio di Ismenia sancisce la perdita del potere regale già verificatosi di fatto con la conquista e l'occupazione di Cipro da parte del re inglese. Allo stesso modo, l'effettivo abbandono dell'armatura e il rivestimento degli abiti femminili nel canto XVII sono solo il segno esteriore di un processo di ri-costruzione generica già iniziato molti canti prima. Il personaggio di Dinodoro, staccatosi dalla sua interprete, assume ora un'esistenza propria incarnandosi in un nuovo interprete di sesso maschile, dai lineamenti del viso identici a quelli di Ismenia, e appare in scena in quanto tale[59]. Lo sdoppiamento di Ismenia nella parte femminile che continua a preservare il suo nome e in quella maschile chiamata Dinodoro conserva l'impronta della precedente non-esistenza narrativa (e dunque ontologica) del fratello: apparentemente gemello di Ismenia, Dinodoro non sembra aver ereditato insieme a lei il governo di Cipro che Ismenia considera esclusivamente di sua proprietà. Inoltre, cosa di maggior rilievo, non si produce quello che sarebbe il finale più tradizionale per una commedia

---

[58] Sul "Grande Meccanismo" della storia dei re vedi Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli 2002 (ed. or. 1961), pp. 5-52.

[59] Cfr. E. Davis, *art. cit*, p. 67: "Al vestirse en hábito varonil, Ismenia se hace pasar por su hermano, Dinodoro, 'usurpando' la identidad de éste con sus armas. Esto es importante porque al final del texto, cuando Ismenia ya no necesita el *disfraz*, aparece su hermano en busca de sus 'armas y decoro' ".

vera e propria, il doppio matrimonio tra Garcerán e Ismenia e quello tra Dinodoro e Melidora; entrambe proiezioni della protagonista, le due figure svaniscono senza aver interloquito tra di loro, con appena un accenno della riconciliazione tra Melidora e Ismenia e l'accettazione, da parte della prima, del vero sesso della seconda. Ismenia accentra su di sé i significati nuziali positivi del poema.

Il ripristino di un corretto allineamento sesso-*gender* permette il ritorno a situazioni equivoche di minore ambiguità per la scomparsa del dato omosessuale, in cui l'influenza della commedia va di pari passo con quella dei *libros de caballerías* e dei nascenti romanzi eroico-galanti. La comparsa di Dinodoro minaccia di portare ad un duello tra fratelli, o meglio tra le due facce della stessa personalità, secondo il motivo poi elaborato da Giovanni Ambrosio Marini nel *Calloandro* (1640-41). Una volta tornata al *gender* femminile, Ismenia suscita una normale, tradizionale gelosia eterosessuale di Garcerán facendosi trovare tra le braccia della sua copia Dinodoro.

L'approdo finale ad un matrimonio che, con la sua promessa di felicità, si oppone a quelli già incontrati nel corso del poema, a prezzo dell'abbandono della militanza, nella visione di Lope non viene ad esprimere un senso di sconfitta antifemminista e una negazione dell'esperienza di donna guerriera, bensì si carica di uno dei temi portanti della sua opera, la capacità di trasformazione che l'amore ha su tutte le cose. L'amore per Alfonso aveva trasformato Ismenia in Dinodoro, l'amore per Garcerán la fa non solo tornare Ismenia ma le fa anche dimenticare il suo status regale, diventando più importante della sua posizione di regina. Per Garcerán Ismenia rinuncia alla corona di Cipro (già assegnata per motivi politici a Guido di Lusignano) per diventare la moglie di un eroe senza regno ed essere incorporata nella nazione spagnola. La potenza metamorfica dell'amore è ciò che interessa Lope anche nelle altre opere di argomento amazzonico. È nell'amore, forza che muove il mondo, che si deve rintracciare il punto da cui dipartono i diversi moti di trasformazione del poema, in senso generico e di *gender*: l'amore porta al *disfraz* e quest'ultimo segna il cambiamento della *Conquistada* da "epopeya trágica" a commedia nella zona d'intervento di Garcerán e Ismenia. Le nozze felici, volute dal Cielo e preordinate dagli astri, si oppongono all'esito tragico del matrimonio di Guido con Sibilla e al passaggio di proprietà di Isabella tra i suoi quattro mariti, ma soprattutto si contrappongono alla conclusione adulterina del matrimonio di Alfonso con Leonor, la cui realizzazione aveva costituito il filo conduttore dell'operato del re spagnolo in Oriente. Mentre il rapporto di corrispondenze tra la situazione di Alfonso e Rachele e quella di don Rodrigo e Florinda è condotto in una dimensione tragica, lo scarto tra i triangoli

Alfonso-Leonor-Rachele, Alfonso-Ismenia-Garcerán e Ismenia-Garcerán-Melidora avviene lungo una linea comica e finanche palesemente ironica. Per cercare di allontanare Melidora dalla sua amata, Garcerán, oltre ad inventarsi il fidanzamento tra sua sorella Geloyra e Ismenia-Dinodoro, prova ad abbassare il comportamento della donna travestita agli occhi di Melidora invitandola a non fidarsi di un uomo "tan mudable", pronto a tradire la sua fidanzata con la prima bella prigioniera trovata in guerra: se "Dinodoro" è stato tanto lesto a dimenticare Geloyra, lo sarà altrettanto, un giorno, ad abbandonare Melidora. Il discorso, poco convincente in riferimento alla relazione tra Melidora e Ismenia, acquista un senso ironico se applicato invece al quadrilatero composto da Ismenia, Alfonso, Leonor e Rachele. Aprendosi all'amore per Garcerán abbandonando la sua precedente passione infelice per il re, Ismenia evita di ritrovarsi nella posizione di Leonor, ovverosia di ritrovarsi sposata ad un uomo "tan mudable" da lasciarla per un'altra donna. Il tradimento che Garcerán inventa come minaccia per Melidora si realizza ironicamente per Leonor e si sarebbe realizzato per Ismenia semmai ella avesse ottenuto il matrimonio con Alfonso.

La giustezza dell'unione tra Ismenia e Garcerán ha dunque una portata più ampia del matrimonio definito "por agradacimiento" da Blair e Munarriz e si fa strada progressivamente nel testo, precedendo la rivelazione del vero sesso della guerriera. Una sorta di amicizia cavalleresca, sulla falsariga di quella tra Argante e Clorinda, fa capolino all'inizio della partecipazione di Ismenia alla crociata, prima che la scoperta del *disfraz* non la indisponga contro l'innamorato non voluto. Nel momento della scelta dei dieci campioni da mandare all'arrembaggio della nave piena di serpenti, Ismenia prende le difese di Garcerán contro Carlo, il quale in seguito, meditando il tradimento, si ricorderà con rancore di lei:

> Callaba Alfonso con modestia grabe,
> Cuando Ismenia responde por España,
> Que aunque el valor de Garcerán se sabe
> Lo ha mostrado mejor tan alta hazaña,
> Y que el valor que en Españoles cabe
> Defendará en la mar y en la campaña
> Cuerpo a cuerpo con él, y con cualquiera
> Que salga al campo, de Ricardo afuera. (IX, 22)[60]

[60] Riccardo punisce Carlo dandogli un colpo di bastone, che poi lo muoverà a compiere il suo tradimento: Carlo riferisce a Tarudante le mosse dei crociati e insieme ordiscono l'imboscata in cui muote don Juan de Aguilar. Nel suo sfogo con Tarudante, Carlo parla con molta ostilità di Ismenia (IX, 117 e 121). Dell'eventuale e lontanta responsabilità di Ismenia nella morte di don Juan, in quanto causa del tradimento di Carlo, Lope non fa cenno.

ma soprattutto, ben prima di portarla in salvo dalla battaglia finale, Garcerán accorre in soccorso di Ismenia che si ritrova ad affrontare da sola Corrado e sei delle sue guardie (la situazione ricorda *FQ* III, i). Quando Sirasudolo, avvertito erroneamente da una spia della loro morte, va al campo cristiano a sfidare Garcerán e Ismenia, tra i due si svolge una gara di cortesia su chi debba affrontare per primo la prova, e l'eroe crede che l'amata si voglia offrire al suo posto per difenderlo. Alla fine, questi barlumi di amicizia trovano piena espressione nelle nozze e nella resa di Ismenia a Garcerán. Si compie quello che le stelle avevano previsto da tempo, ovvero che Lope aveva deciso sin dall'inizio: la subordinazione dell'Amazzone all'amore, l'unica forza in grado di trasformare la natura degli uomini: "el amor sabe / hacer al fuerte humilde, tierno al grabe" (XI, 63).

Conclusion

Nel 1605 si pubblica a Madrid il *Don Quijote* di Cervantes, sublime *libro de caballerías* con cui si decreta la fine del romanzo cavalleresco per dare vita ad un nuovo genere, il romanzo moderno, erede e annullatore del predecessore. Per ancora un secolo, e più, in Spagna, in Francia e in Italia si continuano a scrivere poemi epici ed eroici, ma, salvo qualche raro caso, nessuno di essi fu accolto con successo all'epoca e superò la prova del tempo. La forza riproduttiva del genere si era esaurita; questi poemi non erano in grado di informare di sé nuove composizioni, non sapevano attirarsi a loro volta l'interesse di possibili imitatori. Vessata dai letterati che pretendevano un rispetto sempre più rigido delle regole aristoteliche e insieme l'effusione di vera poesia, l'epica secentesca non incontrava neppure il favore dei lettori. I livelli di vendite, rispetto al secolo precedente, registravano un netto calo. La stessa *Jerusalén Conquistada*, opera di un autore che il pubblico sulle scene adorava, fu sommersa dalle critiche e considerata un'opera fallita, con grande rammarico di Lope che provò rabbiosamente a difenderla. I nuovi spazi letterari collettivi sono appunto il teatro ed il romanzo, nelle loro varie sottodenominazioni; l'epica che resiste alla decadenza del genere è quella di tipo religioso, culminante nel *Paradise Lost* di Milton.

I personaggi di donne guerriere non scompaiono dalla circolazione, bensì si trasferiscono nei nuovi generi, come abbiamo più volte accennato. La commedia riproponeva largamente, sin dal Cinquecento, i motivi del travestimento transessuale, degli equivoci omosessuali, dello scambio tra fratelli o ancora meglio fra gemelli. Alle donne paggio che non aspettano che l'occasione adatta per abbandonare il travestimento e poter sposare l'uomo di cui sono innamorate si aggiungono le guerriere bisbetiche che vanno domate attraverso il matrimonio. Gemelli separati alla nascita sono allevati l'uno secondo il *gender* dell'altro dal genitore a cui sono rimasti in custodia (come accade in *Love's Cure, or The Martial Maid* di Beaumont e Fletcher, dove Clara è cresciuta dal padre come un militare e suo fratello Lucio come una donna dalla madre). Nelle tragedie, eroiche regine guerriere uccidono o sono uccise dal loro amato, oppure sopportano stoicamente i rovesci della sorte, assistendo alla conquista del loro regno da parte degli invasori. L'una e l'altra forma teatrale, in osservanza alle esigenze di *decorum*, mostrano di rado sulla scena personaggi femminili impegnati in un'azione armata, preferendo lasciare che sia un narratore interno, all'occorrenza, a riferire di qualche loro impresa guerresca. La letteratura inglese, che prima di Spenser non aveva conosciuto un particolare interesse per le guerriere, inizia ad apprezzarle moltissimo sulla scena, sia sotto l'aspetto popolare di *roaring girls*, ragazze aggressive che si vestono da maschio e hanno un comportamento spaccone nei confronti degli uomini, sia nella veste nobile di eroine

recuperate dalla propria storia nazionale, come Boadicea, leggendaria regina degli Iceni, a cui Fletcher dedica una tragedia.[61]

Oltre che nel teatro di prosa, le donne guerriere vengono utilizzate con successo nel nascente teatro in musica. A partire dal *Combattimento di Tancredi e Clorinda* del Monteverdi, si intravede la possibilità di dare espressione musicale alla tragica combinazione di amore e morte del Tasso. Le storie sentimentali della *Liberata* e del *Furioso* vengono frequentemente riproposte in versione musicata. Gli infelici amori di Clorinda e quelli lieti di Bradamante, da Giulio Cesare Corradi a Händel, da Francesco Cavallo a Vivaldi, sono affidati alle voci di castrati e primedonne. Anche i melodrammi non derivati da Tasso e Ariosto si riempiono di personaggi femminili presentati, almeno nelle descrizioni, come valorose e bellissime guerriere, sovrane di esotici reami orientali, il che permette l'esibizione di sfarzosi costumi, acconciature e macchinari scenici che ne sottolineino l'ingresso trionfale[62]. Persino alla Camilla virgiliana non viene negato un dramma in musica, *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci*, con libretto di Silvio Stampiglia e musiche di Giovanni Bononcini, in cui anch'ella viene fatta opportunamente innamorare ed essere in dubbio tra il dovere e l'amore[63].

I romanzi giocano con la confusione identitaria tra eroe ed eroina, fratello e sorella, amato e amata, rispondendo in tal modo all'attrazione cinque-secentesca per il tema del doppio, incarnato in particolare nella figura dei gemelli. L'aspetto interscambiabile di Bradamante e Ricciardetto costituisce l'ipotesto cavalleresco del motivo, che ha peraltro grandissima diffusione in tutti i generi. Nel *Florisel de Niquea*, Alastraxerea e Florisel, fratellastri da parte di padre, sono scambiati l'uno per l'altra in gran parte delle loro avventure e sfruttano coscientemente la loro straordinaria somiglianza, presentandosi sotto il nome dell'altro. In uno dei *bestsellers* del '600, il *Calloandro* di Giovanni Ambrogio Marini, sono i due protagonisti destinati a sposarsi, Leonilda e Calloandro, ad assomigliarsi come due gocce d'acqua; nati nello stesso giorno e alla stessa ora, la prima che si fa chiamare il cavaliere della Luna, il secondo il cavaliere di Cupido, essi sono dei gemelli simbolici, in cui si realizza, in

---

[61] Vedi Simon Shepherd, *Amazons and Warrior women: Varieties of Feminism in XVIIth Century Drama*, Brighton, The Harvester Press 1981; Tracey Miller-Tomlison, "Hybrid Gender, Hybrid Nation: Race, Sexuality, and the Making of National Identity in Fletcher's *Bonduca*", *Research Opportunities in Medieval and Renaissance Drama*, 46, 2007, pp. 51-66; Karen L. Raber, "Warrior Women in the Plays of Cavendish and Killigrew", *SEL*, 40.3, Summer 2000, pp. 413-433.

[62] Vedi Daniel E. Freeman, "La guerriera amante: Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera", *Musical Quarterly*, 80.3, 1996, pp. 431-460.

[63] Sull'opera vedi Giampiera Arrigoni, *Camilla amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano, Cisalpino-Goliardica 1982, pp. 155-160.

una complessa stratificazione barocca, la *reductio ad unum* dell'io.[64] La sovrapposizione dell'identità fra innamorati è il filo conduttore anche di un altro motivo emergente nel romanzo seicentesco: il duello contro se stesso. Diviso tra la sua identità reale e quella datagli dal suo soprannome cavalleresco, in genere al servizio di due fazioni opposte, il protagonista maschile del racconto è costretto da varie circostanze a duellare contro il "nome" in cui gli altri riconoscono un'altra persona e dietro cui invece si maschera egli stesso; egli chiede allora ad un amico di indossare la sua armatura (una delle due armature dietro cui si presenta) e di recitare un finto duello tra di loro. L'amico, tuttavia, è ucciso dai briganti, e il suo corpo sfigurato viene ritrovato dalla donna guerriera innamorata del protagonista; la quale, credendo di riconoscere il suo amato morto, si riveste della sua armatura e si reca al duello, dove combatte contro quello che crede esserne l'assassino. Si tratta insomma di una complicata variante del duello uomo/donna, in cui nessuno dei due riconosce l'altro (il protagonista pensa di affrontare il suo amico) pur moltiplicandone l'identità. La guerriera combatte contro il suo innamorato nascosta dietro la sua armatura: il protagonista si ritrova a lottare contro il suo alter ego, replica perfetta di sé, immagine sdoppiata e sovvertita, con un sesso diverso ma con il suo medesimo *gender*. Tale tipo di doppio duello – della donna contro l'uomo, delle due identità dell'uomo l'una contro l'altra – si ritrova sia nel *Calloandro*, tra Leonilda e il protagonista, sia nella *Cléopatre* di La Calprenède, di poco successiva, tra Melanippe e Alcamene.

In tal modo assistiamo alla rifunzionalizzazione delle figure delle guerriere attraverso le epoche e secondo le esigenze dei generi letterari. Dal mito negativo delle Amazzoni si passa alla trattazione positiva delle combattenti cristiane nelle *chansons de geste*; l'interesse per le mirabili avventure delle guerriere nella produzione cavalleresca si riflette in quello per la patetica scena della morte dell'eroina nei poemi epici riformati. L'inversione generica è di volta in volta avvertita come una minaccia, come una pena da sopportare, come mezzo di solleticamento erotico o come intrigo romanzesco. Da *outsiders*, le guerriere sono state integrate nel tessuto epico e cavalleresco, non più avversarie, ma figlie, sorelle, innamorate dei protagonisti maschili, fino a diventare esse stesse protagoniste del racconto, non solo oggetto da cui prendere le distanze ma soggetto in cui si prevede che i lettori si identifichino. E se la conversione e il matrimonio sono da considerare dei modi per neutralizzare le loro

---

[64] Vedi il paragrafo "«È cosa indegna d'uomo il non amar se stessi»: Narciso e androgino nel labirinto barocco (Il *Calloandro fedele* di Marini)", in Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia 1998, pp. 189-214.

tendenze più inquietanti – per quanto fossero avvertiti come ricompense dal pubblico dell'epoca – sono anche gli espedienti narrativi che consentono il racconto delle loro vicende, compresi gli scandalosi episodi di amori omosessuali. Fino ad arrivare all'assoluto paradosso della morte di Clorinda, inevitabile ma compianta, assurda ma necessaria; in cui l'uomo che ha compiuto l'atto (Tancredi, il poeta) è ben lungi dall'essere un orgoglioso e soddisfatto trionfatore di Amazzoni, ma colui che ha dato, contro la sua volontà, la morte alla creatura che amava.

C'è un nome apparso poco in queste pagine, ed è quello di Petrarca. Nei *Rerum vulgarium fragmenta*, portando a più chiara espressione verbale un concetto già presente nella lirica trobadorica e in quella latina, il Petrarca chiama Laura "dolce mia guerriera" (21, 1): la donna muove al poeta una guerra che è, com'è noto, tutta interiore alla coscienza di questi, ma figurata e immaginata come tangibile, poiché l'amore è un campo di battaglia in cui si combatte con armi altrettanto pericolose, se non di più, di quelle d'acciaio. Nei versi si intravede il motivo dell'assedio d'amore, metafora bellico-erotica che Petrarca non inventa ma che da lui avrebbe ricevuto diffusione europea. In una condensazione di significati bellici e cortesi, Laura è la "dolce et acerba mia nemica", la "dolce et amata mia nemica"[65], una idea che sempre assedia la mente del poeta, che lo provoca alla scrittura e che si fa, nel momento in cui conduce la "guerra", generatrice di poesia. L'immagine della metaforica guerriera, amata e odiata, attraente al massimo grado ed insieme crudele e spietata come crudele, dolce e spietato è il giogo d'Amore a cui il poeta è eternamente votato, si trasforma in fonte di creazione poetica.

In una lettera a Giovanni Colonna del 23 novembre 1343 (*Familiari* V, 4), Petrarca racconta di aver incontrato a Pozzuoli una donna soldato, Maria, la quale vive in mezzo alle truppe e ha il fisico e gli atteggiamenti di un uomo. Quanta differenza tra la guerriera della mente e quella reale: Laura è una cosa sola con Amore, bellissima, divina; Maria è una vergine "torvam et incultam", che tiene lontane le attenzioni degli uomini perché inspira in loro il terrore. Per spiegarsi l'anomalia della soldatessa puteolana ("talis femine miraculo"), il poeta ha bisogno di ricorrere all'ausilio della letteratura, rintracciando un suo paragone in Camilla e riflettendo che la guerriera virgiliana non doveva essere nata lontano da quei luoghi, a Priverno. Maria è una "recentior Camilla", e il modo in cui Petrarca la descrive incorpora stilemi dell'*Eneide*: l'insistenza sulla verginità, il rifiuto dei lavori di ago e filo per l'esercizio delle armi. Nel

[65] 23, 69 e 254, 2; cfr. 73, 29; 125, 45; 179, 2; 202, 13; 315, 6.

momento in cui la volsca acquista una consistenza storica reale, incarnandosi nella soldatessa, questa si trasfigura in un’invenzione fantastica e solo letteraria: anche Maria, alla fine, come Laura, come Camilla, vive solo perché è diventata materia di racconto.

Bibliographie

Edizioni delle opere consultate

A. Manoscritti

Aquilante e Formosa (Storia de' figliuoli di Riccieri di Risa). Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Med. Pal. CI 2.

Rubione d'Anferna (Sesto libro delle Storie di Rinaldo da Montalbano). Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo LXI 40, datato 1477.

B. Opere a stampa fino al XVIII secolo

BRACCIOLINI, Francesco. *Bulgheria convertita*. Roma : appresso Vitale Mascardi, 1637.

BRACCIOLINI, Francesco. *Della croce racquistata libri 15*. Lucca : appresso Ottaviano Guidoboni, 1606.

BRACCIOLINI, Francesco. *La Pentesilea. Tragedia*. Firenze : per Giovan Donato e Bernardino Giunti, 1614.

DE NERVÈZE, Antoine. *Clorinde, ou de l'Amante tuée par son Amant*. Paris : C. de Monstr'oeil, 1597.

DU VERDIER. *Le Roman des dames*. Paris : J. Vellery, 1630.

FORNARI, Simone. *La Spositione sopra l'Orlando Furioso*. Firenze : appresso Lorenzo Torrentino, 1549

LA CALPRENÈDE, Gauthier de Costes. *La Bradamante, tragicomédie*. Paris : A. de Sommaville, 1637

MALATESTA, Giuseppe. *Della Nuova Poesia overo delle Difese del Furioso, dialogo*. Verona : appresso Sebastiano delle Donne, 1589

MARTÍNEZ, Marco. *Tercera parte de Espejo de Príncipes y cavalleros, do se cuentan los altos y soberanos hechos de los hijos y valerosos nietos del inclito Emperador Trebacio y de los demas sublimados principes y cavalleros, con las altas cavallerias de las belicosas damas*. Alcalá de Henares : en casa de Iñiquez de Lequerica, a costa de Diego Martinez, mercader de libros, 1587

MONTREUX, Nicolas de. *L'Espagne conquise par Charles le Grand, Roy de France, Première partie*, par Ollenix du Mont-Sacré, Nantes : P. Doriou, 1597; *Seconde partie*, Paris : Abraham Saugrain, 1598.

Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto & ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per

ciascun Canto alcune allegorie, & nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene, [di Ludovico Dolce]. Venezia : appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546.

Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto tutto ricorretto et di nuove figure adornato con le Annotazioni, gli avvertimenti, & le Dichiarazioni di Girolamo Ruscelli. Venezia : appresso Vincenzo Valgrisi, 1560.

TASSO, Bernardo. *L'Amadigi*. Venezia : appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560

TRISSINO, Gian Giorgio. *L'Italia liberata da' Goti*, riveduta e corretta per l'abate Antonini, Parigi : appresso Cavalier et alii, 1729

C. Edizioni moderne

Aliscans, chanson de geste. A cura di Claude Régner, Paris : Champion, 1990.

ANDREA DA BARBERINO. *L'Aspramonte.* A cura di Marco Boni, Bologna : Antiquaria Palmaverde 1951.

APOLLODORO. *Biblioteca.* A cura di Giulio Guidorizzi, Milano : Adelphi 1995

APOLLONIO RODIO. *Argonautiche.* A cura di Guido Paduano e Massimo Fusillo, tr. it. di Guido Paduano, Milano : BUR, 1986.

ARETINO, Pietro. *Tre primi canti di Marfisa*. In : *Poemi cavallereschi*, Roma : Salerno, 1995.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso e Cinque Canti*. A cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino : UTET, 1997.

ARISTOTELE. *Poetica.* A cura di Guido Paduano, Roma-Bari : Laterza, 1998.

ARMISTEAD, Samuel G. (a cura di). *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*. Madrid : Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.

BEAUMONT, Francis e FLETCHER, John. *The works of Francis Beaumont and John Fletcher vol. 7: The maid in the mill; The knight of Malta; Love's cure, or the martial maid; Women pleas'd; The night walker, or the little thief.* A cura di A. R. Waller, Cambridge : Cambridge University Press, 1909.

BENOÎT DE SAINTE-MAURE. *Roman de Troie*. VI voll., a cura di Léopold Constans. Paris : Didot, 1904-1916.

Beufves de Hantonne: version en prose. A cura di Marie-Madeleine Ival. Aix-en-Provence : Publications du CUER MA, 1984.

BINDUCCIO DELLO SCELTO. *La storia di Troia*. A cura di Maria Gozzi, Milano-Trento : Luni Editrice, 2000.

BOCCACCIO, Giovanni. *De mulieribus claris*. A cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere*, vol. X, a cura di Vittore Branca, Milano : Mondadori, 1970 (1967).

BOCCACCIO, Giovanni. *Teseida delle nozze di Emilia*. In *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano : Rizzoli, 1969-1972.

BOIARDO, Matteo Maria. *L'Inamoramento de Orlando*. A cura di Alessandra Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani. Milano-Napoli : Ricciardi, 1999.

BOIARDO, Matteo Maria. *Orlando Innamorato*. A cura di Giuseppe Anceschi, Milano : Garzanti, 2003 (1978).

Bradiamonte, sorella di Rinaldo. In : BARINI, Giorgio (a cura di), *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI*. Bologna : Romagnoli – Dall'Acqua, 1905.

CALVINO, Italo (a cura di), *Fiabe italiane*, Torino : Einaudi, 1982 (1956).

Cantari d'Aspramonte inediti (Magl. VII 682). A cura di Andrea Fassò, Bologna : Commissione per i testi di lingua, 1981.

CASTIGLIONE, Baldassarre. *Il Cortigiano*. A cura di Amedeo Quondam, Milano : Mondadori, 2002.

DARETE FRIGIO e DITTI CRETESE. *Le Iliadi*. Tr. it. di Michele Buono, Napoli : Tip. nella Pietà de' Turchini, 1832.

DÉBAX, Michelle (a cura di), *Romancero.* Madrid : Alhambra, 1982.

DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, vol. I (libri I-III), a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano : BUR, 2004.

DIONE CRISOSTOMO, *Discourses, vol I: 1-11*. Tr. ingl. di J. W. Cohoon, Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1961

ERODOTO. *Le Storie*. IX voll., tr. it. di Augusto Fraschetti, Milano : Fondazione Valla, 1988-2006.

ESCHILO. *Prometeo incatenato*. Tr. it. di Giuseppe Catanzaro, Milazzo : Spes, 2000.

Fierabras anonimo in prosa (Parigi, B.N. mss. 2172, 4969). A cura di Maria Carla Marinoni, Milano : Cisalpino – Goliardica, 1979.

Fierabras, roman en prose de la fin du XIVe siècle, publié d'après les manuscrits Fonds français 4969 et 2172 de la Bibliothèque Nationale à Paris. A cura di Jean Miquet, Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.

Floovant, chanson de geste du XIIe siècle. A cura di Sven Andolf, Uppsala : Almquist e Wiksells, Booktryckeri, 1941

FONTE, Moderata (pseud. di Modesta Pozzo). *Tredici canti del Floridoro*. A cura di Valeria Finucci, Modena : Mucchi, 1995.

GARNIER, Robert. *Bradamante*. A cura di Marcel Hervier, Paris : Garnier, 1949.

GIUSEPPE DI EXETER. *L'Iliade, épopée du XIIe siècle sur la guerre de Troie*. A cura di Francine Mora e Jean-Yves Tilliette, Turnhout : Brepols, 2003.

HELDRIS DI CONRNOVAGLIA. *Il romanzo di Silence*. A cura di Anna Airò, Roma : Carocci, 2005.

I cantari di Rinaldo da Monte Albano. A cura di Elio Melli, Bologna : Commissione per i testi di lingua, 1973.

IPPOCRATE. *Opere*. A cura di Mario Vegetti, Torino : UTET, 1976[2].

ISOCRATE. *Opere.* A cura di Mario Marzi, Torino : UTET, 1991.

La chanson d'Antiochie, édition du texte d'après la version ancienne. A cura di Suzanne Duparc-Quioc, Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1977.

La Chanson de Guillaume. In : WATHELET-WILLEM, Jeanne, *Recherches sur la Chanson de Guillaume. Études accompagnées d'une édition*. Paris : Les Belles Lettres, 1975.

La mise en prose de La Geste des Loherains dans le ms. Arsenal 3346. A cura di Jean-Charles Herbin, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 1995.

La Mort Aymeri de Narbonne, chanson de geste publiée d'après les manuscrits de Londres et de Paris. A cura di J. Couraye du Parc, Paris : Didot, 1884.

La prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XIIe siècle, éditée d'après la rédaction AB. A cura di Claude Régnier, Paris : Klincksieck, 1967.

Le Moniage Rainouart I, publié d'après les manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne. A cura di Gerald A. Bertin, Paris : Picard, 1973.

Le Roman d'Énéas. Il Romanzo di Enea. Edizione di Aimé Petit, a cura di Anna Maria Babbi. Paris – Roma : Memini, 1999.

Le Roman de Thèbes. A cura di Guy Raynaud de Lage, II voll. Paris : Champion, 1966-1971.

Le Roman de Thèbes. Tr. in francese moderno a cura di Aimé Petit. Paris : Champion, 1991

LENIO DI PARABITA, Antonio. *Oronte Gigante (e Bradamante Gelosa di S. Tarentino).* A cura di Mario Marti, Lecce : Milella, 1985.

LEVI, Ezio (a cura di). *Fiore di leggende. Cantari antichi, Serie prima: Cantari leggendari*. Bari : Laterza, 1914

Lion de Bourges. Poème épique du XIVe siècle. A cura di William W. Kibler, Jean-Louis Picherit et Thelma S. Fenster. Genève : Droz, 1980.

MALORY, Thomas. *The Works*. A cura di Eugène Vinaver. III voll. Oxford : Clarendon Press, 1990[3].

MARCO POLO. *Le divisament du monde: Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a cura di Gabriella Ronchi, introduzione di Cesare Segre. Milano : Mondadori, 1982.

MONTALVO, Garcí Rodríguez de. *Amadigi di Gaula*. A cura di Antonio Gasparetti. Torino : Einaudi, 1965.

MONTALVO, Garcí Rodríguez de. *Sergas de Esplandián*. In : GAYANGOS, Pascual de (a cura di), *Libros de caballerías.* (B.A.E. 40). Madrid : Editorial Hernando, 1931 (1857).

MUNTANER, Ramon. *L'Expediciò dels Catalans a Orient.* A cura di Lluis Nicolau d'Olwer. Barcelona : Els nostres classics, 1926.

MUNTANER, Ramon. *La spedizione dei Catalani in Oriente*. A cura di Cesare Giardini. Milano : Feltrinelli, 1958.

NIGRA, Costantino. *Canti popolari del Piemonte*. Torino : Einaudi, 1974 (1888).

ORTUÑEZ DE CALAHORRA, Diego. *Espejo de princípes y cavalleros*. A cura di Daniel Eisenberg. VI voll. Madrid : Espasa-Calpe, 1975.

PAINTER, William. *The Palace of Pleasure*. A cura di J. Jacobs. Hildesheim : Olms, 1968.

PAUSANIA. *Viaggio in Grecia*. VIII voll. Tr. it. di Salvatore Rizzo. Milano : BUR, 1991-2004.

PIERO DA SIENA. *La bella Camilla*. A cura di Vittorio Fiorini. Bologna : Commissione per i testi di lingua, 1969.

PINDARO. *Olimpiche.* A cura di Franco Ferrari. Milano : BUR, 1998.

PIZAN, Christine de. *Epistre Othea*. A cura di Gabriella Parussa. Genève : Droz, 1999

PIZAN, Christine de. *La città delle dame*. Edizione di Earl Jeffrey Richards, a cura di Patrizia Caraffi. Roma : Carocci, 2004 (1997).

PIZAN, Christine de. *Le livre de la Mutacion de Fortune*. A cura di Suzanne Solente. IV voll. Paris : Picard, 1959-1966.

Platir. Valladolid, Nicolás Tierri, 1533, a cura di María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares : Centro de estudios cervantinos, 1997.

PLUTARCO. *Vite Parallele. Teseo*. Tr. it. di Marco Bettalli. Milano : BUR, 2003.

PROCLO. *Crestomazia*. A cura di Domenico Ferrante. Napoli : Armanni, 1957.

PROPERZIO. *Elegie*. Tr. it. di Luca Canali. Milano : BUR, 2001 (1987).

PULCI, Luigi. *Morgante e Lettere*. A cura di Domenico de Robertis. Firenze : Sansoni, 1991 (1962).

QUINTO SMIRNEO. *La suite d'Homère*. A cura di Francis Vian. Paris : Les Belles Lettres, 1963.

QUINTO SMIRNEO. *Le Postomeriche*, vol. I, a cura di Giuseppe Pompella. Napoli : Loffredo, 1979.

RAFFAELE DA VERONA. *Aquilon de Bavière, roman franco-italien en prose (1379-1407)*, a cura di Peter Wunderli. Tübingen : Niemeyer, 1982.

RÉGNIER, Claude. *Les rédactions en vers de La Prise d'Orange*. Paris : Kliencksieck, 1966.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan. *El planto que fizo la Pantasilea*. In : *Obras completas*. A cura di César Hernández Alonso. Madrid : Editora Nacional, 1982, pp. 342-347.

Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. A cura di Agustín Durán. Tomo II, BAE XVI. Madrid : Hernando, 1926.

SABADINO DE LI ARIENTI, Joanne. *Gynevera de le clare donne*. A cura di Corrado Ricci e A. Bacchi della Lega. Bologna : Commissione per i testi di lingua, 1969 (1887).

SANSONE, Giuseppe E. (a cura di). *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*. Parma : Guanda, 1999 (1984).

SILIO ITALICO. *Guerre Puniche*. A cura di Maria Assunta Vinchesi. Milano : BUR, 2004.

SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene*. A cura di Thomas P. Roche, Jr. e C. O'Donnell. Harmondsworth etc : Penguin Classic, 1978.

SPENSER, Edmund. *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition, Book Three*. A cura di Frederick Morgan Padelford. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1934. *Book Four*. A cura di Ray Heffner, 1935. *Book Five*. A cura di Ray Heffner, 1936.

STAGI, Andrea. *L'Amazonida*. A cura di Ernesto Spadolini. Ancona : Stab. tip. A. Santoni, 1908.

Storia di Rinaldino da Montalbano. A cura di Carlo Minutoli. Bologna : Gaetano Romagnoli, 1865.

STRABONE. *Geografia*, a cura di Roberto Nicolai e Giusto Traina. Milano : BUR, 2000.

STROZZI, Tito Vespasiano. *Origo Estensium Principum*. In : BERTONI, Giulio, *Nuovi studi su Matteo Maria Boiardo*. Bologna : Zanichelli, 1904, pp. 235-235.

TASSO, Torquato. *Dialoghi, Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata, Lettere*. In : *Opere*. Vol. V, a cura di Bruno Maier. Milano : Rizzoli, 1965.

TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari : Laterza, 1964.

TASSO, Torquato. *Gerusalemme Liberata*. A cura di Lanfranco Caretti. Torino : Einaudi, 2003 (1971).

TASSO, Torquato. *Lettere*. A cura di Cesare Guasti. V voll., Firenze : Le Monnier, 1852-55.

TASSO, Torquato. *Prose diverse*. A cura di Cesare Guasti. II voll. Firenze : Le Monnier, 1875.

TASSO, Torquato. *Rinaldo*. In : *Opere.* Vol. II, a cura di Bruno Maier. Milano : Rizzoli, 1964.

Tristan de Nanteuil, chanson de geste inedite. A cura di Keith V. Sinclair. Assen : Van Gorcum, 1971.

VALCIECO, Raffaele. *Giunta all'Orlando Innamorato*. A cura di Gioacchino Paparelli. Salerno : Edizioni Beta, 1971 (riproduzione anastatica dell'edizione milanese del 1518).

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica, (Obras completas, vol. XXXVIII, Poesía III)*. A cura di Antonio Carreño. Madrid : Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro, 2003.

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. A cura di Joaquin de Entrambasaguas. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Instituto Miguel de Cervantes, 1955.

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Filomena*. In : *Collección escogida de Obras no dramáticas*. A cura di Cayetano Rosell. BAE 38, Madrid : Hernando, 1926, pp. 474-492.

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La hermosura de Angélica, (Obras completas, vol. XXXVI, Poesía I)*. A cura di Antonio Carreño. Madrid : Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 609-970.

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Las mujeres sin hombres*, in *Obras de Lope de Vega XIII*, B.A.E. 188. A cura di Marcelino Menendez y Pelayo. Madrid : Atlas, 1965, pp. 219-232.

VIRGILIO. *Eneide.* A cura di Rosa Calzecchi Onesti. Torino : Einaudi, 1997.

Studi critici

Saggi di carattere generale, teoria del personaggio, teoria dei generi letterari

AUERBACH, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Tr. it. Torino : Einaudi, 2000 (1956). Ed. or. *Mimesis. Dargestelle Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern : A. Francke, 1946.

BATTAGLIA, Salvatore. *Mitografia del personaggio*. Napoli : Liguori, 1966.

BELLAMY, Elizabeth J. *Traslations of Power: Narcissism and the Unconscious in Epic History*. Ithaca : Cornell University Press, 1992.

BELLONI, Antonio. *Il poema epico e mitologico*. Milano : Vallardi, 1912.

BELLONI, Antonio. *Il Seicento*. Milano : Vallardi, 1929.

BÉLY, Marie-Etiennette, Jean-René Valette et Bernard Bély. *Personne, personnage et transcendance aux XIIe et XIIIe siècles*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1999.

BOITANI, Piero. *Letteratura europea e Medioevo volgare*. Bologna : Il Mulino, 2007.

BORSETTO, Luciana. *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1990.

BRUNEL, Pierre (a cura di). *Dizionario dei miti letterari*. Tr. it. Milano : Bompiani, 1995 (1988).

CASADEI, Alberto. *La fine degli incanti: vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*. Milano : FrancoAngeli, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. *La letteratura europea e il medioevo latino*. Tr. it. Firenze : La Nuova Italia, 1992. Ed. or. *Europäeische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern : A. Francke, 1948.

D'ANCONA, Alessandro. *Varietà storiche e letterarie*. Milano : Treves, 1883.

DERIVE, Jean (a cura di). *L'épopée: unité et diversité d'un genre*. Paris : Éd. Karthala 2002

DIONISOTTI, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino : Einaudi, 1999 (1967).

FICHTER, Andrew. *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance*. New Haven, Yale University Press, 1982.

FINUCCI, Valeria e SCHWARTZ, Regina (a cura di). *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1994.

FIORENTINO, Francesco e CARCERERI, Luciano (a cura di). *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*. Roma : Bulzoni, 1998.

FOFFANO, Francesco. *Il poema cavalleresco*. Milano : Vallardi, 1904.

FRANTZ, Pierre (a cura di). *L'épique: fins et confins*. Besançon : Presses universitaires Franc-Comtoises – Paris : Les Belles lettres, 2000

FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Tr. sp. di Carmen Schad de Caneda. Madrid : Gredos, 1976. Ed. or. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart : Kroner, 1962.

FRYE, Northrop. *Anatomia della critica*. Torino : Einaudi, 2000 (1967). Ed. or. *Anatomy of Criticism*. Princeton : Princeton University Press, 1957.

FRYE, Northrop. *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del romance*. Tr. it.. Bologna : Il Mulino, 1978 (1976).

FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. Scandicci : La Nuova Italia, 1998.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Hachette, 2007 (1961).

GLAUDES, Pierre, e REUTER, Yves. *Personnage et histoire littéraire: Actes du Colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago : University of Chicago Press, 1980.

GREINER, Franck e TERNAUX, Jean-Claude (a cura di). *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières, Actes du Colloque International du Centre de recherche sur la transmission des modèles littéraires et esthétiques. Université de Reims, 16-18 mai 2001*, Paris : Champion, 2002.

HAMON, Philippe e MOREL, Jean-Pierre. Romanzo. In : *Enciclopedia del Novecento*, VI. Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 237-254.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In : BARTHES, Roland et al. (a cura di), *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, pp. 115-180. Tr. it. Per uno statuto semiologico del personaggio. In : *Semiologia, lessico, leggibilità del testo letterario*. Parma : Pratiche editrice, 1977, pp. 87-127.

HOCHMAN, Baruch. *Character in literature*. Ithaca : Cornell University Press, 1985.

JONES-DAVIS, Marie-Thérèse (a cura di). *Le roman de chevalerie au temps de la Renaissance*. Paris : Touzot, 1987

JONIN, Pierre. *L'Europe en vers au Moyen Âge. Essay de thématique*. Paris : Champion, 1996.

JOSSA, Stefano. *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*. Roma : Carocci, 2002.

KOTT, Jan. *Shakespeare nostro contemporaneo*. Tr. it. Milano : Feltrinelli, 2002 (1961).

KRISTEVA, Julia. *Sēmeiotikē: recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969

LAJARTE, Philippe de (a cura di). *Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des lumières*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2005 (Elseneur, 20)

Le personnage dans la littérature du siècle d'or: statut et fonction. Table-ronde des 8 et 9 novembre 1979. Paris : Editions Recherche sur les civilisations, 1984.

Le Personnage en question: Actes du IVe colloque du SEL (Toulouse, 1-3 décembre 1983). Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 1984.

LEJEUNE, Rita, WATHELET-WILLEM, Jeanne e KRAUSS, Henning (a cura di). *Les épopées romanes*. Heidelberg : C. Winter Universitaetsverlag, 1985

LIMENTANI, Alberto e INFURNA, Marco (a cura di). *L'epica*. Bologna : Il Mulino, 1986.

LOMBARDI, Chiara (a cura di). *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza, Atti del IV convegno dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Torino : 14-16 settembre 2006)*. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2008.

LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge (Ma.) : Harvard University Press, 1960.

LUKÁCS, György. *Teoria del romanzo*. Tr. it. Milano : SE, 2004. Ed. or. *Theorie des Romans*. Berlin : Cassirer, 1920.

MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MELETINSKIJ, Eleasar M. Les archétypes littéraires et la théorie des archétypes de Jung (critique de la théorie de Jung), *Strumenti Critici*, n.s., 1993, 73.3, pp. 297-306

MERCHANT, Paul. *The Epic*. London : Methuen, 1971

MILLER, Dean A. *The Epic Hero*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 2000.

MORETTI, Franco. *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino : Einaudi, 1994

PHELAN, James. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago : University of Chicago Press, 1989.

QUINT, David. Epic and Empire. *Comparative Literatures*, 1989, 41.1, pp. 5-13.

QUINT, David. *Epic and empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton : Princeton University Press, 1993.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London-New York : Methuen, 1984 (1983).

ROGGERO, Marina. *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*. Bologna : Il Mulino, 2006.

ROTONDI SECCHI TARUGI, Luisa (a cura di). *Il mito nel Rinascimento, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*. Milano : Nuovi Orizzonti, 1993.

ROUSSEL, Claude. La catégorie du personnage dans la littérature médiévale. In : REUTER, Yves (a cura di). *Le personnage dans les récits. Cahiers de Recherche en Communications et Didactique de l'Université Blaise Pascal*, 1988, 2, pp. 11-33.

SCHOLLER, Harald (a cura di). *The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1977.

SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino : Einaudi, 1999 (1985).

SEIGNEURET, Jean Charles (a cura di). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New York : Greenwood Press, 1988.

SUARD, François. Le personnage épique. In : *Proceedings of the Fifth Conference of the Rencesvals Society, Oxford 1970*, Salford : University of Salford, 1977, pp. 167-176.

THOMPSON, Stith. *Motif-Index of Folk Literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla*. VI voll., Bloomington–London : Indiana University Press, 1932-1936.

TOFFANIN, Giuseppe. *Il Cinquecento.* Milano : Vallardi, 1960[6].

VARVARO, Alberto. La costruzione del personaggio nel XII secolo. In : FIORENTINO, Francesco e CARCERERI, Luciano (a cura di). *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*. Roma : Bulzoni, 1998, pp. 21-44.

VARVARO, Alberto. *Letterature romanze del Medioevo*. Bologna : Il Mulino, 1985.

VICTORIO, Juan, e PAYEN, Jean-Charles. *L'épopée*. Turnhout : Brepols, 1988.

WARNER, James Christopher. *The Augustinian Epic, Petrarch to Milton*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2005.

WOLOCH, Alex. Per una teoria del personaggio minore. In : MORETTI, Franco (a cura di). *Il romanzo, IV: Temi, luoghi, eroi*. Torino : Einaudi, 2003, pp. 659-681.

ZATTI, Sergio. *Il modo epico*. Roma-Bari : Laterza, 2000.

Studi di genere, studi generali sulle donne guerriere

ALLAIRE, Gloria. The Warrior Woman in Late Medieval Prose Epics. *Italian Culture*, 1994, 12, pp. 33-43.

BARAŃSKI, Zygmunt G. e VINAL, Shirley W. (a cura di). *Women and Italy: Essays on Gender, Culture and History*. London : Macmillan, 1991.

BENDINELLI PREDELLI, Maria. La donna guerriera nell'immaginario italiano del tardo Medioevo. *Italian Culture*, 1994, 12, pp. 13-31.

BRINK, Jean R., HOROWITZ, Marianne C. e COUDERT, Allison P. (a cura di). *Playing with Gender. A Renaissance Pursuit.* Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1991.

BROWN, Judith C., e DAVIS, Robert C. *Gender and Society in Renaissance Italy*. London and New York : Longman, 1998

BROWN, W. Norman. Change of Sex as a Hindu Motif Story. *Journal of the American Oriental Society*, 47, 1927, pp. 3-24.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.

CIGGAAR, Krijnie. La dame combattante: thème épique et thème courtois au temps des croisades. In : VAN DIJK, Hans e NOOMEN, Willem (a cura di). *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités (XIII Congrès de la Société Rencesvals pour l'étude de l'épopée romane, Groningue 22-27 août 1994)*. Groningen : Egbert Forsten, 1995.

CLOVER, Carol J. Maiden Warriors and Other Sons. *Journal of English and Germanic Philology*, 85.1, 1986, pp. 35-49.

COOK, Albert S. The Amazonian Type in Poetry. *Modern Language Notes*, 1890, 6, pp. 161-164.

COOK, Bernard A. (a cura di). *Women and War. A Historical Enciclopedia from Antiquity to the Present*. Santa Barbara (Cal.) : ABC-Clio, 2006

CUÉNIN, Micheline. La femme et la guerre (1516-1660). In : RICHMOND, Ian e VENESOEN, Constant (a cura di). *Présences féminines: Littérature et société au XVIIe siecle français. Actes de London (Canada) 1985*. Paris-Tubingen : Leiner, 1987.

DUGAW, Dianne. *Warrior Women and Popular Balladry 1650-1850.* Chicago and London : University of Chicago Press, 1996 (1989).

EDWARDS, Louise. Women Warriors and Amazons of the mid Qing Texts Jinghua yuan and Honglou meng. *Modern Asian Studies*, 1995, 29.2, pp. 225-255.

EDWARDS, Philip, BENTLEY, Gerald Eades, MCLUSKIE, Kathleen e POTTER, Lois (a cura di). *The Revels History of Drama in English. Vol. IV: 1613-1660.* London-New York : Methuen, 1981.

FERGUSON, Margaret, QUILLIGAN, Maureen e VICKERS, Nancy (a cura di). *Rewriting the Reneissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago : University of Chicago Press, 1986.

FREEMAN, Daniel E. La guerriera amante: Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera. *Musical Quarterly*, 1996, 80.3, pp. 431-460.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London : Yale University Press, 2000 (1979).

GOLDBERG, Jonathan. *Sodometries. Renaissance Texts, Modern Sexualities.* Stanford (Cal.) : Stanford University Press, 1992

HOOKER, Jessica. The Hen Who Sang: Swordbearing Women in Eastern European Fairytales. *Folklore*, 1990, 101.2, pp. 178-184.

JORDAN, Constance. *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models.* Ithaca : Cornell University Press, 1990.

JOSEPH BENSON, Pamela. *The Invention of Renaissance Woman: The Challenge of Female Indipendence in the Literature and Thought of Italy and England*. University Park : The Pennsylvania State University Press, 1992.

KELLY-GADOL, Joan. Did Women Have a Renaissance?. In : BRIDENTHAL, Renate e KOONZ, Claudia (a cura di). *Becoming Visible*. Boston : Houghton Mifflin, 1977, pp. 137-164.

KELSO, Ruth. *Doctrine for the Lady of the Renaissance.* Urbana : University of Illinois Press, 1956.

KLEINBAUM WETTAN, Abby. *The War Against the Amazons.* New York : McGraw Hill, 1983.

KRUK, Remke. Warrior Women in Arabic Popular Romance: Qannâsa bint Muzâhim and Other Valiant Ladies. Part One. *Journal of Arabic Literature*, 1993, 24.3, pp. 213-30. Part II. *Journal of Arabic Literature*, 1994, 25.1, pp. 16-33.

LAZARD, Madeleine. *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985.

LEVIN, Carole e WATSON, Jeanie (a cura di). *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance*. Detroit : Wayne State University Press, 1987.

MACLEAN, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.

MACLEAN, Ian. *Woman Thriumphant. Feminism in French Literature 1610-1652*. Oxford : Clarendon Press, 1977.

MATTHEWS GRIECO, Sara F. *Querelle des femmes or guerre des sexes? Visual Representations of Women in Renaissance Europe. Photographic Exhibition, Villa Schifanoia, septembre 21-29, 1989*. San Domenico : European University Institute, 1989.

MATTHEWS GRIECO, Sarah. *Ange ou diablesse: la représentation de la femme au XVIe siècle*. Paris : Flammarion, 1991.

MONAGHAN, Patricia. *Women in Myth and Legend*. London : Junction Books, 1981

MUELLER, Marlies. The Taming of the Amazon: The Changing Image of the Woman Warrior in Ancien Régime Fiction. *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1995, 22.42, pp. 199-232.

RABER, Karen L. Warrior Women in the Plays of Cavendish and Killigrew. *SEL*, 2000, 40.3, pp. 413-433.

RIZZO NERVO, Francesca. Dalle donne travestite al travestimento delle donne. Per una tipologia tra agiografia e letteratura. In : BABBI, A. M., VIOLETTI A., RIZZO NERVO , F., STEVENONI, C. (a cura di). *Medioevo romanzo e orientale: testi e prospettive storiografiche, Atti del Colloquio internazionale (Verona, 4-6 aprile 1990).* Soveria Mannelli : Rubbettino, 1992, pp. 71-90.

ROBINSON, Lillian S. *Monstrous Regiment: The Lady Knight in Sixteenth-Century Epic*. New York : Garland, 1985.

ROCKE, Michael, Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy. In : BROWN, Judith C. e DAVIS, Robert C. (a cura di), *Gender and Society in Renaissance Italy*, London-New York : Longman, 1998, pp. 150-170.

ROCKE, Michael. *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence.* New York-Oxford : Oxford University Press, 1996.

RONZEAUD, Pierre. La femme dans le roman utopique de la fin du XVIIe siècle. In : LEINER, Wolfgang (a cura di). *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle.* Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1984 (1978), pp. 79-98.

SAMUEL, Pierre. *Amazones, Guerrières et Gaillardes*. Bruxelles : Editions Complexe–Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

SCHIESARI, Juliana. In Praise of Virtuous Women? For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy. *Annali d'Italianistica,* 1989, 7, pp. 66-87.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York : Columbia University Press, 1983

SUZUKI, Mihoko. *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic.* Ithaca and London : Cornell University Press, 1989

THOMAS, Keith. The Double Standard. *Journal of the History of Ideas,* 1959, 20, pp. 195-216.

TINAGLI, Paola. *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, and Identity*. Manchester : Manchester University Press – New York : St. Martin's Press, 1997.

TOMALIN, Margaret. *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature: An Index of Emancipation*. Ravenna : Longo, 1982.

VITULLO, Juliann. Contained Conflict: Wild Men and Warrior Women in the Early Italian Epic. *Annali d'Italianistica*, 1994, 12, pp. 39-59

WHEELWRIGHT, Julie. *Amazons and Military Maids: Women Who Dressed as Men in the Pursuit of Life, Liberty and Happiness*. London : Pandora, 1989.

WILSON-CHEVALIER, Kathleen e VIENNOT, Eliane (a cura di*). Royaume de Fémynie: pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*. Paris : Champion – Genève : Slatkine, 1999

ZANCAN, Marina (a cura di). *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Venezia : Marsilio, 1983.

ZANCAN, Marina. Le donne. In : ASOR ROSA, Alberto (a cura di), *Letteratura Italiana. V: Le questioni*. Torino : Einaudi, 1986, pp. 765-827.

ZONTA, Giuseppe (a cura di). *Trattati del Cinquecento sulla donna*. Bari : Laterza, 1913.

Studi sulla letteratura di area greca e latina

ANDRES, Stefano. *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*. Pisa : ETS, 2001.

ANDREWS, Michael Cameron.Virgil's Camilla and the Death of Hector. *Shakespeare Quarterly*, 1992, 43, pp. 219-221.

ARRIGONI, Giampiera (a cura di). *Donne in Grecia*. Roma-Bari : Laterza, 1985.

ARRIGONI, Giampiera. Amazzoni alla romana. *Riv. Stor. Ital*., 1984, 96.3, pp. 871-919.

ARRIGONI, Giampiera. Camilla. In : *Enciclopedia Virgiliana*. vol. I. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 628-631.

ARRIGONI, Giampiera. Pentesilea e Marcia Elice: la bellezza dell'amazzone come ricordo d'amore. *Archeologia classica*, 1981, 33.1, pp. 253-272.

ARRIGONI, Giampiera. *Camilla amazzone e sacerdotessa di Diana*. Milano : Cisalpino-Goliardica, 1982.

BACHOFEN, Johann Jakob. *Il Matriarcato: Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici.* A cura di Giulio Schiavoni. Torino : Einaudi, 1988.

BACHOFEN, Johann Jakob. *Il potere femminile: storia e teoria*. A cura di Eva Cantarella, Milano : Il Saggiatore, 1977. (Poi Milano : Mondadori, 1992).

BASSON, W. P. Vergil's Camilla: A Paradoxical Character. *Acta Classica* (Pretoria), 1986, 29, pp. 57-69.

BAUER, Emilie. *Les Amazones. Constance et survivance d'un mythe de l'antiquité à la Renaissance*. Mémoire de maîtrise de lettres modernes sous la dir. de Pierre Maréchaux, Université François Rabelais, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 2000/2001.

BECKER, Trudy Harrington. Ambiguity and the Female Warrior: Vergil's Camilla. *Electronic Antiquity*, 1997-98, 4.1, rivista elettronica consultabile al sito http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V4N1/becker.html

BERRIGAN, Joseph R. The Trojan War in the Chronicon of Benzo d'Alessandria. *Classical Journal*, 1966, 61, pp. 219-221.

BETTINI, Maurizio (a cura di). *Maschile/femminile: generi e ruoli nelle culture antiche*. Roma-Bari : Laterza, 1993.

BISSET, K. A. Who were the Amazons?. *Greece & Rome*, 1971, 18.2, pp. 150-151.

BLOK, Josine H. *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*. Leiden : E. J. Brill, 1994

BONFANTI, Marzia. *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide*. Pisa : Giardini, 1985.

BOTHMER, Dietrich von. *Amazons in Greek Art.* Oxford : Clarendon Press, 1957.

BOYD, Barbara Weiden. Virgil's Camilla and the Traditions of Catalogue and Ecphrasis (Aeneid 7.803-17). *American Journal of Philology*, 1992, 113.2, pp. 213-234.

BROWN, Frieda S. e TYRELL, William Blake. ἐκτιλώσαντο: A Reading of Herodotus' Amazons. *Classical Journal*, 1985, 80.4, pp. 297-302.

BURGESS, Jonathan S. *The Tradition of the Trojan War in Homer and in the Epic Cycle*. Baltimore – London : The Johns Hopkins University Press, 2001.

CANTARELLA, Eva. *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*. Torino : Einaudi, 1995 (1981)

CANTARELLA, Eva. *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*. Milano : Feltrinelli, 1996.

CARLIER-DÉTIENNE, Jeannie. Les Amazons font la guerre et l'amour. *L'Ethnographie*, 1980-1981, 76, pp. 11-33.

COLLARD, Christopher. On the Tragedian Chaeremon. *Journal of Hellenic Studies*, 1970, 90, pp. 22-34.

COMPARETTI, Domenico. *Virgilio nel Medioevo*. 2 voll., Firenze : La Nuova Italia, 1981 (1872)

CRISTÓBAL, Vicente. Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano. *Estudios Clásicos*, 1988, 31, pp. 43-61.

CULASSO GASTALDI, Enrica. L'Amazzonomachia «teseica» nell'elaborazione propagandistica ateniese. *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino : II. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 1977, 111, pp. 283-296

DAVIS-KIMBALL, Jeannine. Warrior Women of the Eurasian Steppes. *Archaeology*, 1997, pp. 44-48

DEBENEDETTI, Giacomo. Camilla. *Mercurio*, 1945, 15, pp. 109-116.

DEVAMBEZ, Pierre. De quelques Amazones. *Etudes et travaux = Studia i prace / Travaux du centre d'Archeologie*, 1983, 13, pp. 73-79

DEVAMBEZ, Pierre. Les Amazones et l'Orient. *Revue Archeologique*, n.s., 1976, 2, pp. 265-280.

DOWDEN, Ken. The Amazons: Development and Functions. *Rheinisches Museum für Philologie*, 1997, 140.2, pp. 97-128

DUBOIS, Page. On Horse/Men, Amazons, and Endogamy. *Arethusa*, 1979, 12, pp. 35-49.

FRATANTUONO, Lee. *Madness Unchained: A Reading of Virgil's Aeneid*. Lanham : Lexington books, 2007.

GIANOTTI, Gian Franco. Le metamorfosi di Omero: il Romanzo di Troia dalla specializzazione delle scholae ad un pubblico di non specialisti. *Sigma*, 1979, 12.1, pp. 15-32.

GNOLI, Gherardo e VERNANT, Jean-Pierre (a cura di). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982

GRAF, Fritz. Women, War and Warlike Divinities. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1984, 55, pp. 245-254.

GRANSDEN, Karl Watts. *Virgil's Iliad. An Essay on Epic Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984

HAIGHT, Elizabeth Hazelton. The Tale of Troy: An Early Romantic Approach. *Classical Journal*, 1947, 42.5, pp. 261-296.

HARDWICK, Lorna. Ancient Amazons – Heroes, Outsiders or Women?. *Greece & Rome*, 1990, 37, pp. 14-36.

HEINZE, Richard. *La tecnica epica di Virgilio*. Tr. it. Bologna : Il Mulino, 1996. Ed. or. *Virgils epische Technik*, Stuttgart : BG Teubner, 1989 (1903).

HORSFALL, Nicholas. Camilla o i limiti dell'invenzione. *Athenaeum*, 1988, 66, pp. 31-51.

HUXLEY, G. L. Homer's Amazons. *Parola del passato*, 1960, 15, pp. 122-124.

KEPPLE, Laurence R. Arruns and the Death of Aeneas. *American Journal of Philology*, 1976, 97.4, pp. 344-360.

KING, Helen. Bound to Bleed. Artemis and Greek Women. In : CAMERON, Averil e KUHRT, Amélie (a cura di). *Images of Women in Antiquity*. London : Routledge, 1993, pp. 109-127.

KÖVES-ZULAUF, Thomas. Camilla. *Gymnasium*, 1978, 85, pp. 182-205 e 408-436.

LA PENNA, Antonio. Gli archetipi epici di Camilla. *Maya*, 1988, 40, pp. 221-250.

LA PENNA, Antonio. Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco). In : *Atti del Congresso internazionale di Studi Vespasianei*. Rieti : Centro studi varroniani, 1981, pp. 223-251.

Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome 25-28 oct. 1982). Roma : École française de Rome, 1985.

LEFKOWITZ, Mary R. e FANT, Maureen B. *Women's Life in Greece and Rome*. London : Duckworth, 1982.

LORAUX, Nicole. *Il femminile e l'uomo greco*. Tr. it. Roma-Bari : Laterza, 1991.

MAZZOCCHINI, Paolo. *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos virgiliano. I cataloghi degli uccisi e le morti minori nell'Eneide*. Brindisi : Schena, 2000.

MILAZZO, Antonino M. Achille e Polissena in Ditti Cretese: un romanzo nel romanzo?. *Le forme e la storia*, 1984, 5, pp. 3-24.

MONFRIN, Jacques. Les translations vernaculaires de Virgile au Moyen Age. In : *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome 25-28 oct. 1982)*, Roma, École française de Rome, 1985, pp. 189-249.

MORELLI, Giuseppe. *Teatro attico e pittura vascolare: una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*. Hildesheim : G. Olms, 2001.

NELIS, Damien. *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*. University of Leeds : Francio Cairus, 2001.

PEMBROKE, Simon. Women in Charge: The Function of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient Idea of Matriarchy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1967, 30, pp. 1-35.

POMEROY, Sarah B. *Donne in Atene e Roma*. Tr. it. Torino : Einaudi, 1978. Ed. or. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York : Schocken, 1995 (1975)

RIDGWAY, Brunilde Sismondo. A Story of Five Amazons. *American Journal of Archaeology*, 1974, 78.1, pp. 1-17

ROSELLINI, Michèle e SAÏD, Suzanne. Usage des femmes et autres nomoi chez les 'sauvages' d'Hérodote : essai de lecture structurale. *Annali Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, 1978, 8.3, pp. 949-1005.

ROSENMEYER, Thomas G. Virgil and Heroism: Aeneid XI. *Classical Journal*, 1960, 55, pp. 159-164

SCHMIEL, Robert. The Amazon Queen: Quintus of Smirna, book I. *Phoenix*, 1986, 40.2, pp. 185-94.

SCHÖNBERGER, Otto. Camilla. *Antike und Abendland*, 1966, 12, pp. 180-188.

SIMONETTI AGOSTINELLI, Anna. Presenze femminili nei libri XVIII-XX di Diodoro. In : GALVAGNO, Emilio e MOLE VENTURA, Concetta (a cura di). *Mito, storia, tradizione. Diodoro Siculo e la storiografia classica, Atti del Convegno internazionale, Catania-Agira, 7-8 dicembre 1984*. Catania : Edizioni del Prisma, 1991, pp. 77-87.

SMALL, Stuart G. P. Virgil, Dante and Camilla. *Classical Journal*, 1959, 54, pp. 295-301.

SODANO, Angelo Raffaele. Il mito di Pentesilea nel I libro dei Meth'Omeron di Quinto Smirneo. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, 1951, 1, pp. 55-73.

TARLETON, N. Pastoralem praefixa cuspide myrtum (Aeneid 7.817). *Classical Quarterly*, 1989, 39.1, pp. 267-270

TYRELL, William Blake. Amazon Customs and Athenian Patriarchy. *Annali Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, 1982, 12.4, pp. 1213-1237.

TYRELL, William Blake. *Amazons: A Study in Athenian Myth-Making*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*. Tr. it. di Mariolina Romano e Benedetto Bravo. Torino : Einaudi, 2001 (1970). Ed. or. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris : Librairie François Mospero, 1965.

VIAN, Francis. *Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*. Paris : Klincksieck, 1959

WEST, Grace Starry. Chloreus and Camilla. *Vergilius*, 1985, 31, pp. 22-29

WILHELM, Michelle Pach. Venus, Diana, Dido and Camilla in the Aeneid. *Vergilius*, 1987, 33, pp. 43-48.

ZABUGHIN, Vladimiro. *Virgilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*. Bologna : Zanichelli, 1921-23.

Studi sulla letteratura di area francese

ADLER, Alfred. A Note on the Amazons in Anseÿs de Mes. *Modern Language Notes*, 1946, 61.7, pp. 451-454.

ANGELI, Giovanna. Encore sur Boccace et Christine de Pizan: remarques sur le De claris mulieribus et le Livre de la Cité des Dames («Plourer, parler, filer mist Dieu en femmes»). *Le moyen français*, 2002, 50, pp. 115-225.

ANGELI, Giovanna. *L'Enéas e i primi romanzi volgari*. Milano – Napoli : Ricciardi, 1971.

ANGELI. Giovanna. Christine de Pizan o il tramonto del cuore virile. In : CARAFFI, Patrizia (a cura di). *Christine de Pizan. Una città per sé*, Roma : Carocci, 2003, pp. 59-69.

AUERBACH, Erich. Camilla o la rinascita dello stile elevato. In : *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*. Tr. it. Milano : Feltrinelli, 1983 (1960), pp. 165-213. Ed. or. *Literatursprache und Publicum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern : Verlag A. Franke, 1958.

AULOTTE, Robert. La Bradamante de Robert Garnier ou d'un usage moral de l'Orlando Furioso. In : KNALLER, Susanne e MARA, Edith (a cura di). *Das Epos in der Romania. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*. Tubingen : Narr, 1986, pp. 9-12.

BALMAS, Enea e VALERI, Diego. *La letteratura nell'età del Rinascimento in Francia*. Milano : Sansoni-Accademia, 1968.

BALSAMO, Jean. L'Arioste et le Tasse. Dès poètes italiens, leur libraires et leur lecteurs français. In : *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*. Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne : Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 11-26.

BALSAMO, Jean. *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*. Genève : Slatkine, 1992.

BATTAGLIA, Salvatore (a cura di). *La narrativa francese del Medioevo*. Napoli : Liguori, 1959.

BAUMGARTNER, Emmanuèle e HARF-LANCNER, Laurence (a cura di). *Images de l'Antiquité dans la littérature française: le texte et son illustration. Actes du colloque, Paris XII, 11-12 avril 1991*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1993

BAUMGARTNER, Emmanuèle. Benoît de Sainte-Maure et l'uevre de Troie. In : KELLY, Douglas (a cura di). *The Medieval Opus: imitation, rewriting, and transmission in the French tradition, Proceedings of the symposium held at the Institute for research in Humanities, october 5-7 1995*. The University of Wisconsin-Madison, Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1996, pp. 15-28.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, e HARF-LANCNER, Laurence (a cura di). *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen âge*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

BEARNE, Colette. L'utilisation politique du mythe des origines troyennes en France à la fin du Moyen Âge. In : *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome 25-28 oct. 1982).* Roma, École française de Rome, 1985, pp. 331-355.

BÉDIER, Joseph. *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*. IV voll., Paris : Champion, 1926-1929.

BENNETT, Philip E. The Storming of the Other World, the Enamoured Muslim Princess and the Evolution of the Legend of Guillaume d'Orange. In : VAN EMDEN, Wolfgang e BENNETT, Philip E. (a cura di). *Guillaume d'Orange and the Chanson de geste: essays presented to Duncan McMillan*. Reading : Société Rencesvals, 1984, pp. 1-14.

BENNETT, Philip E., COBBY, Anne Elizabeth e RUNNALLS, Graham A. (a cura di). *Charlemagne in the North, Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991*. Edinburgh : Société Rencesvals British Branch, 1993.

BERNAGE, Simeon. *Étude sur Robert Garnier*. Genève : Slatkine Reprints, 1970 (1881).

BJAÏ, Denis. De l'Arioste au Tasse. Les muses italiennes de Jean de Boyssières. In : *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*. Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne : Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 171-185.

BOCCASSINI, Daniela. Voleter et sauteler, ou aller à tire d'aisle? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le trace de l'écriture montaignienne. In : *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle.* Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne : Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 140-158.

BOUCHET, Florence. L'écriture androgyne: le travestissement dans le Roman de Silence. In : *Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XIIe-XIIe siècles). Actes du XXV Colloque du CUERMIA 2-4 mars 2000*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 2001, pp. 47-58.

BOUTEMY, André. La geste d'Énée par Simon Chèvre d'Or (d'après le ms. Rawlinson G 109 de la Bibliothèque bodléienne). *Le Moyen Âge*, 1946, 52, pp. 243-256.

BOUTEMY, André. La version parisienne du poème de Simon Chèvre d'Or sur la guerre de Troie (ms. lat. 8430). *Scriptorium*, 1946-47, 1, pp. 267-288.

BROWNLEE, Kevin. Hector and Penthesilea in the Livre de la Mutacion de Fortune: Christine de Pizan and the Politics of Myth. In : DULAC, Lilian e RIBÉMONT, Bernard (a cura di). *Une femme de Lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*. Orléans : Paradigme, 1995, pp. 69-82.

BUSCHINGER, Danielle, e CREPIN, André (a cura di). *Amour, mariage et transgression au Moyen Âge, Colloque Université Piccardie*. Göppingen : Kümmerle Verlag, 1984

CAMPBELL, Kimberlee Anne. Fighting back: a survey of patterns of female aggressiveness in the Old French chanson de geste. In : BENNETT, Philip E., COBBY, Anne Elizabeth e RUNNALLS, Graham A. (a cura di), *Charlemagne in the North. Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991*. Edinburgh : Société Rencesvals British Branch, 1993, pp. 241-251.

CANNON WILLARD, Charity. *Christine de Pizan. Her Life and Works*. New York : Persea Books, 1984.

CARAFFI, Patrizia (a cura di). *Christine de Pizan. Una città per sé*. Roma : Carocci, 2003

CARY, George. *The Medieval Alexander*. Cambridge : Cambridge University Press, 1967.

CHARDON, Henri. *Robert Garnier, sa vie, ses poésies inédites*. Genève : Slatkine Reprints, 1970 (1905).

CIORANESCU, Alexandre. *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : Les presses modernes, 1939

CLARK-EVANS, Christine. Christine de Pizan's feminist strategies: the defense of the African and Asian Ladies in the Book of the City of the Ladies. In : DULAC, Lilian e RIBÉMONT, Bernard (a cura di). *Une femme de Lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan.* Orléans : Paradigme, 1995, pp. 177-193.

COLLIOT, Régine. Les bizarreries amoureuses dans le Roman de Laurin. In : BUSCHINGER, Danielle, e CREPIN, André (a cura di). *Amour, mariage et transgression au Moyen Âge, Colloque Université Piccardie.* Göppingen : Kümmerle Verlag, 1984, pp. 301-315.

COMBARIEU DU GRÈS, Micheline de. *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste: des origines à 1250.* Aix-en-Provence : Publications Université de Provence – Paris : Champion, 1979.

CORMIER, Raymond J. *One Heart One Mind: The Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance.* Mississippi University : Romance monographs, 1973.

CROIZY-NAQUET, Catherine. *Thèbes, Troie et Carthage: poétique de la ville dans le roman antique au XIIe siecle*. Paris : Champion, 1994.

CROPP, Glynnis M. Les personnages féminins tirés de l'histoire de la France dans le Livre de la Cité des Dames. In : DULAC, Lilian e RIBÉMONT, Bernard (a cura di). *Une femme de Lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan.* Orléans : Paradigme, 1995, pp. 195-208.

CSŰRÖS, Klára. *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*. Paris : Champion, 1999.

DANIEL, Norman. *Héros et Sarrasins: une interprétation des chansons de geste*. Tr. fr. par Alain Spiess. Paris : Cerf, 2001 (1984).

DEJEAN, Joan. *Tender Geopraphies: Women and the origins of the novel in France*. New York and Oxford : Columbia University Press, 1991.

DUGGAN, Anne E. Clélie, Histoire Romane, or Writing the Nation. In : LYONS, John D. e WELCH, Cara (a cura di). *Le savoir au XVIIe siècle, Actes du 34e Congrès Annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2003, pp. 71-79.

DOUTHWAITE, Julia V. *Exotic Women: Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancien Régime Fiction.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1992.

DUFOURNET, Jean (a cura di). *Relire le Roman d'Énéas*. Genève-Paris : Slatkine, 1985.

DULAC, Lilian e RIBÉMONT, Bernard (a cura di). *Une femme de Lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*. Orléans : Paradigme, 1995.

DUMAS, Catherine. Formes et figures de l'héroïsme dans l'Astrée. In : LAJARTE, Philippe de (a cura di). *Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des lumières.* Caen : Presses Universitaires de Caen, 2005 (*Elseneur*, 20), pp. 205-230.

DUNN-LARDEAU, Brenda. Le jeu et les loisirs dans les realia et les utopies au début du XVIe siècle: discours sur la différence et l'égalité des sexes. In : BERRIOT-SALVADORE, Evelyne (a cura di). *Les représentations de l'autre du Moyen âge au XVIIe siècle: mélanges en l'honneur de Kazimierz Kupisz*. Université de Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 225-238.

ELEY, Penny. The Myth of Trojan Descent and Perceptions of National Identity. The Case of Énéas and the Roman de Troie. *Nottingham Medieval Studies*, 1991, 35, pp. 73-89.

Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin, Actes du 9 Congrès International de la Société Rencesvals. Modena : Mucchi, 1994.

FARAL, Edmond. *Recherches sur le sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. Paris : Champion, 1913.

FERRANTE, Joan. Whose voice? The influence of women patrons on courtly romances. In : MADDOX, Donald e STURM-MADDOX, Sara (a cura di*). Literary Aspects of Courtly Culture*. Cambridge : Brewer, 1994, pp. 3-18.

FRAPPIER, Jean. *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, I. La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*. Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1955.

GAUNT, Simon. The Significance of Silence. *Paragraph*, 1990, 13.2, pp. 202-216.

GIANOLA, Giovanna Maria. Le «divinae personae» nell'Ilias latina di Giuseppe di Exeter. In : BRUSEGAN, Rosanna e ZIRONI, Alessandro (a cura di). *L'antichità nella cultura europea del Medioevo*. Greifswald : Reineke, 1998, pp. 43-50.

GINGRAS, Francis. *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII et XIII siècles*. Paris : Champion, 2002.

GORRIS, Rosanna. Dalla Hierusalem Rendue Françoise di Blaise de Vigenère alla costellazione di suites e imitatori. In : MORETTI, Walter e PEPE, Luigi (a cura di), *Torquato Tasso e l'università*, Firenze : Olschki,, 1997, pp. 469-487.

GRAZIANI, Françoise. Sur le chemin du Tasse. La fidélité du traducteur selon Vigenère, Bandoin et Vion Dalibray. In : *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*. Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne : Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 203-216.

HARF-LANCNER, Laurence. Le Val sans Retour ou la prise du pouvoir par les femmes. In : BUSCHINGER, Danielle, e CREPIN, André (a cura di). *Amour, mariage et transgression au Moyen Âge, Colloque Université Piccardie.* Göppingen : Kümmerle Verlag, 1984, pp. 185-193.

HARTLEY, K. H. Robert Garnier and Ariosto. *Modern Language Review*, 1961, 56, pp. 389-391.

HEMPFER, Klaus W. Traditions discursives et réception partielle. Le Roland Furieux de l'Arioste dans l'Olive de Du Bellay. In : *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*. Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne : Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 52-74.

HINDMAN, Sandra L. *Christine de Pizan's Epistre Othéa. Paintings and Politics at the Court of Charles VI.* Toronto : Pontificial Institute of Mediaeval Studies, 1986

HUCHET, Jean-Charles. L'Énéas: un roman speculaire. In : DUFOURNET, Jean (a cura di). *Relire le Roman d'Énéas*. Genève-Paris : Slatkine, 1985, pp. 63-81.

HUCHET, Jean-Charles. *L'amour discourtois. La fin'amors chez les primiers troubadours*. Toulouse : Privat, 1987.

HUCHET, Jean-Charles. *Le roman médiéval*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

JAVION, M. Les traductions françaises de la Gerusalemme Liberata. In : *L'Italianisme en France au XVIIe siècle. Actes du VIIIe congrès de la Société Française de Littérature Comparée. Grenoble-Chambéry, 1966. Studi francesi*, 1968, suppl. al n. 35.

JEANROY, Alfred. Notes sur le Tournoiement as dames. *Romania*, 1899, 28, pp. 232-244.

JONES, Catherine M. «Se je fusse hons»: Les guerrieres dans Ansëys de Mes. In : BENNETT, Philip E., COBBY, Anne Elizabeth e RUNNALLS, Graham A. (a cura di*), Charlemagne in the North, Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991*. Edinburgh : Société Rencesvals British Branch, 1993, pp. 291-297.

JONES, Rosemarie. *The Theme of Love in the romans d'antiquité*. London : The Modern Humanities Research Association, 1972.

JUNG, Marc-René. L'histoire grecque: Darès et les suites. In : BAUMGARTNER, Emmanuèle, e HARF-LANCNER, Laurence (a cura di). *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen âge.* Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 185-206.

JUNG, Marc-René. *La légende de Troie en France au Moyen Âge*. Basel und Tübingen : Francke Verlag, 1996.

KAY, Sarah. La représentation de la féminité dans les chansons de geste. In : BENNETT, Philip E., COBBY, Anne Elizabeth e RUNNALLS, Graham A. (a cura di). *Charlemagne in the North. Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991*. Edinburgh : Société Rencesvals British Branch, 1993, pp. 223-240.

KELLER, Hans-Erich (a cura di). *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*. Kalamazoo (Mich.) : Medieval Institute, 1987.

KELLY, Douglas (a cura di). *The Medieval Opus: imitation, rewriting, and transmission in the French tradition. Proceedings of the symposium held at the Institute for research in Humanities, october 5-7 1995.* The University of Wisconsin-Madison, Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1996.

KÉVORKIAN, Séro. *Le thème de l'amour dans l'oeuvre romanesque de Gomberville*. Paris : Klincksieck, 1972.

KEYSER, Sigbrand. *Contribution à l'ètude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*. Paris : Nizet et Bastard, 1933.

L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle. Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne, Paris : Ed. Rue d'Ulm, 2003.

LACHET, Claude. *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée.* Paris : Champion, 1986

Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XIIe-XIIe siècles). Actes du XXV Colloque du CUERMIA 2-4 mars 2000. Aix-en-Provence : Université de Provence, 2001.

LOGIÉ, Philippe. *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*. Paris : Champion, 1999.

LOPEZ-MUÑOZ, Juan Manuel. Los colores de Camille, heroína medieval. *Estudios de lengua y literatura francesas*, 1993, 7, pp. 77-86.

MARCHELLO-NIZIA, Christianne. De l'Éneide à l'Énéas: les attributs du fondateur. In : *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome 25-28 oct. 1982),* Roma, École française de Rome, 1985, pp. 251-266.

MASKELL, David. *The Historical Epic in France, 1500-1700*. London : Oxford University Press, 1973.

MCMILLAN, Donald. Orable, fille de Desramé. In : *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. Gembloux : Duculot, 1969, II tomo, pp. 829-54.

MÉNARD, Philippe. *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*. Genève : Droz, 1969.

MÉNIEL, Bruno, La disposition des Amours diverses d'Antoine de Nervèze, *Études françaises*, 2002, 38.3, pp. 93-105.

MÉNIEL, Bruno. La vierge guerrière dans le poème épique de la Renaissance, en Italie et en France. In : BOUTET, Dominique (a cura di). *Le Romanesque dans l'épique. Actes du Colloque du Groupe de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris X – Nanterre (22-23 mars 2002). Littérales*, 2003, 31, pp. 217-236.

MÉNIEL, Bruno. Le project épique de Nicolas de Montreux entre l'Arioste et le Tasse. In : *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*. Centre VL Saulnier – Université de Paris Sorbonne : Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 187-202.

MÉNIEL, Bruno. *Renaissance de l'épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623.* Genève : Droz, 2004.

MEREDITH-JONES, Cyril. The Conventional Saracen of the Songs of Geste. *Speculum*, 1942, 17, pp. 201-225.

MEYER, Paul. Les premières compilations françaises d'histoire ancienne. II. Histoire ancienne jusqu'à César. *Romania*, 1885, 14, pp. 36-81.

MORA, Francine. L'Ylias de Joseph d'Exeter: une réaction cléricale au Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure. In : BAUMGARTNER, Emmanuèle e HARF-LANCNER, Laurence (a cura di). *Progrès, réaction, décadence dans l'occident médiéval*. Genève : Droz, 2003, pp. 199-213.

MORA-LEBRUN, Francine. *L'Énéide medievale et la chanson de geste*. Paris : Champion, 1994.

MÜLLER, Catherine M. Jeanne de la Font e Anne de Graville: riscrittrici cinquecentesche del Teseida di Boccaccio. In : MAZZONI PERUZZI, Simonetta (a cura di). *Boccaccio e le*

letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale Boccaccio e la Francia, Firenze-Certaldo 19-20 maggio 2003/19-20 mai 2004. Firenze : Alinea, 2006, pp. 159-181.

NYROP, Cristoforo. *Storia dell'epopea francese nel Medioevo*. Tr. it. di Egidio Gorra. Firenze : Tip. di G. Carnesecchi e Figli, 1886.

PASINI, Ferdinando. La Bradamante di Robert Garnier e la sua fonte ariostesca. *Annuario degli studenti trentini*, 1901, 7, pp. 121-166.

PASQUIER, B. L'image de Camille, reine des Volsques, à travers trois éditions illustrées de l'Éneide (XVIIe, XVIIIe, XXe siècle). In : CHEVALLIER, Raymond (a cura di). *Colloque L'epopée greco-latine et ses prolongements européens*. Paris : Les Belles Lettres, 1981, pp. 325-337.

PATON, Lucy Allen. The Story of Grisandole: A Study in the Legend of Merlin. *PMLA*, 22, pp. 234-276.

PETERSEN-DYGGVE, Holger. Les personnages du Tournoiement as dames (Paris : Bibl. Nat. fr. 837). *Neuphilologische Mitteilungen*, 1935, 36, pp. 145-192.

PETERSEN-DYGGVE, Holger. Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles, III. Les dames du Tournoiement de Huon d'Oisi. *Neuphilologische Mitteilungen*, 1935, 36, pp. 65-84

PETIT, Aimé. La reine Camille dans le Roman d'Énéas. *Les Lettres Romanes*, 1982, 36.1, pp. 5-40.

PETIT, Aimé. La reine Camille de l'Enéide au Roman d'Énéas. In : CHEVALLIER, Raymond (a cura di). *Colloque L'epopée greco-latine et ses prolongements européens*. Paris : Les Belles Lettres, 1981, pp. 153-166.

PETIT, Aimé. Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: Enéas, Troie et Alexandre. *Le Moyen Âge*, 1983, 89.1, pp. 63-84.

PETIT, Aimé. *Naissance du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*. Paris-Genève : Champion-Slatkine, 1985**.**

PHILLIPY, Patricia A. Establishing Authority: Boccaccio's De Claris Mulieribus and Christine de Pizan's Le Livre de la Cité des Dames. *Romanic Review*, 1986, 77.3, pp. 167-194.

POIRION, Daniel. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

POIRION, Daniel. *Littérature française. Le Moyen Âge, II: 1300-1480*. Paris : B. Arthaud, 1971.

POIRION, Daniel. *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIIe siècle).* Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

PRATT, Karen (a cura di). *Roland and Charlemagne in Europe: Essays on the Reception and Transformation of a Legend.* London : King's College, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 1996.

QUILLIGAN, Maureen. *The Allegory of Female Authority: Christine de Pizan's Cité des dames*. Ithaca – London : Cornell University Press, 1991

RAJNA, Pio. *Le origini dell'epopea francese*. Firenze : Sansoni, 1884.

RONCAGLIA, Aurelio. Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia meridionale. In : *Atti del Convegno internazionale dei Lincei su Ludovico Ariosto, 27 settembre-5 ottobre 1974*. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 229-250.

SIMPSON, Joyce G. *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France*. Paris : Nizet, 1962.

SINCLAIR, Keith V. *Tristan de Nanteuil: Thematic Infrastructure and Literary Creation.* Tubingen : M. Niemeyer, 1983.

SOLTERER, Helen. Figures of Female Militancy in Medieval France. *Signs*, 1991, 16.3, pp. 522-549.

STANESCO, Michel e ZINK, Michel. *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992

STOCK, Lorraine Kochanske. «Arms and the (Wo)man» in Medieval Romance: The Gendered Arming of Female Warriors in the Roman d'Énéas and Heldris' Roman de Silence. *Arthuriana*, 1995, 5.4, pp. 56-83.

SUARD, François. *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge.* Caen : Paradigme, 1994.

SUARD, François. *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose*. Paris : Champion, 1979.

TERNAUX, Jean-Claude. L'exotisme dans l'Hymne de Calaïs, et de Zetes. In : KALMÁR, Anikó (a cura di). *L'exotisme dans la poésie épique française, in memoriam Klára Csűrös, Actes du colloque international, Paris : 26-28 octobre 2000*. Paris-Budapest-Torino : L'Harmattan, 2003, pp. 133-145.

THORPE, Lewis. Trois guerrières arthuriennes: Maligne, Avenable et Silence. *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 1951, 3, p. 104.

TOLDO, Pietro. Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia. *Studi Romanzi*, 1903, 1, pp. 107-127.

TURK, Edward Baron. *Baroque Fiction-Making: A Study of Gomberville's Polexandre*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1978.

VICTORIN, Patricia. Le nu et le vêtu dans le Roman de Silence: métaphore de l'opposition entre *nature* et *norreture*. In : *Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XIIe-XIIe siècles), Actes du XXV Colloque du CUERMIA 2-4 mars 2000*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 2001, pp. 365-382.

VIGNES, Jean. Traductions et imitations françaises de l'Orlando Furioso (1544-1580). Étude comparative. In : *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*. Centre VL Saulnier – Université de Paris – Sorbonne : Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 75-98.

VINCENSINI, Jean-Jacques. *Motifs et thèmes du récit médiéval*. Paris : Nathan, 2000.

VINCENSINI, Jean-Jacques. *Pensée mythique et narrations médiévales*. Paris : Champion, 1996.

WESTPHAL-WIHL, Sarah. The Ladies' Tournament: Marriage, Sex and Honor in Thirteenth-Century Germany. *Signs*, 1989, 14.1, pp. 371-398.

WRIGHT VOGLER, Frederick. *Vital d'Audiguier and the Early Seventeenth-Century French Novel*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1964.

ZEGURA, Elizabeth Chesney. La crise de Bradamante chez Garnier et l'Arioste: un dialogue entre la loi et le moi. In : *Sans autre guide: mélange de littérature française de la Renaissance offerts à Marcel Tetel*, Paris : Klinksieck, 1999, pp. 225-238.

Studi sulla letteratura di area italiana

AAVV. *Réécritures 1. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*. Paris : Université de la Sorbonne nouvelle, 1983.

ALBERTAZZI, Adolfo. *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*. Bologna : Zanichelli, 1891.

ALEXANDRE-GRAS, Denise. Tre figure boiardesche di eroe saraceno: Ferraguto, Agricane, Rodomonte. *Annali d'Italianistica*, 1983, 1, pp. 129-143.

ALEXANDRE-GRAS, Denise. *L'heroïsme chévaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.

ALHAIQUE PETTINELLI, Rosanna. «Ne lo apparir de lo angelico aspetto». Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento. In : EAD., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*. Roma : Bulzoni, 2004, pp. 147-161.

ALHAIQUE PETTINELLI, Rosanna. L'Orlando Innamorato e la tradizione narrativa in ottave. I: Raffronto di personaggi e situazioni. *La Rassegna della letteratura italiana*, 1967, 71.3, pp. 383-418.

ALHAIQUE PETTINELLI, Rosanna. Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini. *La Rassegna della Letteratura italiana*, 1975, 79, pp. 232-78.

ALHAIQUE PETTINELLI, Rosanna. *L'immaginario cavalleresco nel rinascimento ferrarese*. Roma : Bonacci, 1983.

ALLAIRE, Gloria. *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*. Gainesville : University Press of Florida, 1997.

ANCESCHI, Giuseppe (a cura di). *Il Boiardo e la critica contemporanea. Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia 1969.* Firenze : Olschki,, 1970.

ANDERSON, David. *Before the Knight's Tale: Imitation of Classical Epic in Boccaccio's Teseida*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1988.

ANKLI, Ruedi. *Morgante iperbolico: l'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*. Firenze : Olschki, 1993.

ASCOLI, Albert Russell. Il segreto di Erittonio: poetica e politica sessuale nel canto XXXVII dell'Orlando Furioso. In : ZATTI, Sergio (a cura di). *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*. Lucca : Pacini Fazzi, 1998, pp. 53-76.

ASCOLI, Albert Russell. *Ariosto's Bitter Armony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton : Princeton University Press, 1987.

Atti del Convegno internazionale dei Lincei su Ludovico Ariosto, 27 settembre-5 ottobre 1974. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1975.

BABBI, A. M., VIOLETTI A., RIZZO NERVO , F., STEVENONI, C. (a cura di). *Medioevo romanzo e orientale: testi e prospettive storiografiche, Atti del Colloquio internazionale (Verona, 4-6 aprile 1990)*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 1992.

BADINI, Caterina. Rassegna boiardesca. *Lettere Italiane*, 1988, 40.2, pp. 281-296.

BALDAN, Paolo. Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone. *GSLI*, 1981, 158, fasc. 504, pp. 518-29.

BALDASSARRI, Guido. Poema eroico o «romanzo»? Riscritture della Liberata dal Camilli al Gentili. In : MAZZACURATI, Giancarlo e PLAISANCE, Michel (a cura di). *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. Roma : Bulzoni, 1987, pp. 439-459.

BALDASSARRI, Guido. *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma : Bulzoni, 1982.

BALDUCCI, Marino Alberto. *Rinascimento e Anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*. Firenze : Le Lettere, 2006.

BALSANO, Maria Antonella (a cura di). *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*. Firenze : Olschki, 1981.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (a cura di). *Prospettive sul Furioso*. Torino : Tirrenia Stampatori, 1988.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio. Il tragico tassiano. In : MORETTI, Walter e PEPE, Luigi (a cura di), *Torquato Tasso e l'università*. Firenze : Olschki, 1997, pp. 3-31.

BARTOLUCCI, Lidia. L'Oriente nell'Aquilon de Bavière: i personaggi femminili. In : BABBI, A. M., VIOLETTI A., RIZZO NERVO , F., STEVENONI, C. (a cura di). *Medioevo romanzo e orientale: testi e prospettive storiografiche, Atti del Colloquio internazionale (Verona, 4-6 aprile 1990)*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 1992, pp. 263-282.

BARTOLUCCI, Lidia. Qualche nota sulla Lettera del Prete Gianni nella versione italiana N1 (ms. II II 39, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze). *Quaderni di lingue e letterature*, 2001, 26, pp. 89-94.

BARUZZO, Elisabetta. *Nicolo degli Agostini continuatore del Boiardo*. Pisa : Giardini, 1983

BATTLES, Dominique. Boccaccio's Teseida and the Destruction of Troy. *Medievalia et Humanistica*, n.s., 2001, 28, pp. 73-99.

BEECHER, Donald, CIAVOLELLA, Massimo e FEDI, Roberto (a cura di). *Ariosto Today: Contemporary Perspectives*. Toronto : University of Toronto Press, 2003.

BEER, Marina. Il romanzo cavalleresco del primo Cinquecento tra serialità e riscrittura. In : MAZZACURATI, Giancarlo e PLAISANCE, Michel (a cura di). *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento.* Roma : Bulzoni, 1987, pp. 337-387.

BEER, Marina. L'epica cavalleresca italiana. *Schifanoia*, 1987, 3, pp. 195-99.

BEER, Marina. *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo '500*. Roma : Bulzoni, 1987.

BEJCZY, Istvan e HEIJKANT, Marie-José. Il Prete Gianni e le amazzoni: donne in un'utopia medievale (secondo la tradizione italiana). *Neophilologus*, 1995, 79.3, pp. 439-449.

BELLAMY, Elizabeth J. From Virgil to Tasso: The Epic Topos as an Uncanny Return. In : FINUCCI, Valeria e SCHWARTZ, Regina (a cura di). *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature.* Princeton : Princeton University Press, 1994, pp. 207-232.

BENEDETTI, Laura. La sconfitta di Diana. Note per una rilettura della Gerusalemme Liberata. *MLN*, 1993, 108, pp. 31-58.

BERTANA, Emilio. L'Ariosto, il matrimonio e le donne. In : BARBI, Michele (a cura di). *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf.* Bergamo : Istituto italiano d'Arti grafiche, 1903, pp. 161-194.

BERTOLINI, Virgilio. Sbarco dei Saraceni in Calabria. Vicende e morte di Galizella (dal Rambaldo di Andrea da Barberino: Firenze, Bibl. Naz., cod. Palat. 578). *Quaderni di Lingue e Letterature*, 1994, 19, pp. 69-96.

BERTONI, Giulio. *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*. Modena : Orlandini, 1919.

BERTONI, Giulio. *Nuovi Studi su Matteo Maria Boiardo*. Bologna : Zanichelli, 1904.

BETTIN, Giancarlo. *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580, 2 voll., I. Gli uomini; II. La natura – la retorica*. Venezia : Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006.

BILLÒ, Adriana. *Per un repertorio della figura femminile dei cantari epici e fiabeschi.* Tesi di laurea non pubblicata, Università di Torino, Facoltà di Lettere, a.a. 1990-1991.

BOILLET, Danielle. La petite folie de Bradamante, dans le Roland furieux de l'Arioste. In : ALEXANDRE, Denise (a cura di). *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance: Les avatars de l'épopée, Actes du Colloque International, 21-23 octobre 1994.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 73-103.

BOITANI, Piero. Il Teseida da Boccaccio a Chaucer. In : BRUNI, Francesco (a cura di). *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia : Marsilio, 2001, pp. 71-83.

BOITANI, Piero. Style, Iconography and Narrative: the Lesson of the Teseida. In ID. (a cura di), *Chaucer and the Italian Trecento*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994, pp. 185-199.

BOLOGNA, Corrado. *La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando e delle Satire*. Torino : Einaudi, 1998.

BOLOGNA, Corrado. *Tradizione e fortuna dei classici italiani. 1: Dalle origini al Tasso*. Torino : Einaudi, 1993.

BONI, Marco. I rifacimenti franco-italiani della Chanson d'Aspremont conservati nella biblioteca marciana. *Cultura neolatina*, 1961, 21, pp. 123-134.

BONI, Marco. Le storie d'Aspromonte nella Spagna in rima e nel Morgante. In : *Charlemagne et l'épopée romane, Actes du VIIe Congrès International de la Société Roncesvals*. Paris : Les Belles Lettres, 1978, Tome II, pp. 683-95.

BONORA, Ettore. Paragrafi sull'Orlando Furioso. *GSLI*, 1986, 163, pp. 200-234.

BRAGANTINI, Renzo, e FORNI, Pier Maria (a cura di). *Lessico critico decameroniano*. Torino : Bollati Boringhieri, 1995.

BRANCA, Vittore e GRACIOTTI, Sante (a cura di). *Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud*. Firenze : Olschki, 1983.

BRAND, Charles Peter. *Torquato Tasso. A Study of the Poet and of his Contribution to English Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 1965.

BREGOLI-RUSSO, Mauda. Boiardo, Ariosto e i commentatori del Cinquecento. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale Sez. Romanza*, 1987, 29, pp. 77-86.

BROWN, Bruce Alan. Le pazzie d'Orlando, Orlando Paladino, and the Uses of Parody. *Italica*, 1987, 64.4, pp. 583-605.

BRUNI, Francesco (a cura di). *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia : Marsilio, 2001.

BRUSCAGLI, Riccardo e QUONDAM, Amedeo (a cura di). *Tipografie e romanzi in Val Padana tra Quattro e Cinquecento*. Ferrara : Franco Cosimo Panini, 1992.

BRUSCAGLI, Riccardo. «Ventura» e «inchiesta» fra Boiardo e Ariosto. In : SEGRE, Cesare (a cura di). *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara: 12-16 ottobre 1974*. Milano : Feltrinelli, 1976, pp. 107-136. (poi in ID. *Stagioni della civiltà estense*. Pisa : Nistri-Lischi, 1983, pp. 87-126).

BRUSCAGLI, Riccardo. *Stagioni della civiltà estense*. Pisa : Nistri-Lischi, 1983.

BRUSCAGLI, Riccardo. *Studi cavallereschi*. Firenze : Società Editrice Fiorentina, 2003.

BRYCE, Judith. Gender and Myth in the Orlando Furioso. *Italian Studies*, 1992, 47, pp. 41-50.

BUSSANI, Illidio. *Il romanzo cavalleresco in Luigi Pulci*. Torino : Bocca, 1933.

CABANI, Maria Cristina. Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva. *GSLI*, 1980, 157, fasc. 497, pp. 1-42.

CABANI, Maria Cristina. *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando Furioso*. Pisa : Scuola normale superiore, 1990.

CABANI, Maria Cristina. *Gli amici amanti: coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli : Liguori, 1995.

CABANI, Maria Cristina. *Le forme del cantare epico-cavalleresco*. Lucca : Pacini Fazzi, 1988.

CARETTI, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Torino : Einaudi, 1967.

CARLESSO, Giuliana. La fortuna dell'Historia Destructionis Troiae di Guido delle Colonne e un volgarizzamento finora ignoto. *GSLI*, 1980, 157, fasc. 498, pp. 230-251.

CARRAI, Stefano. Linee e problemi di una lettura critica del Morgante. In : BRUNI, Francesco (a cura di). *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia : Marsilio, 2001, pp. 85-95;.

CARRARA, Enrico. Marganorre. *Annali Scuola Normale Sup. Pisa – Lettere*, seconda serie, 1940, 9, pp. 1-20 e 155-182.

CARRARA, Enrico. *Da Rolando a Morgante*. Torino : Edizioni dell'Erma, 1932.

CATTANEI, Maria Chiara. Tasso e Monteverdi. Dai madrigali al Combattimento. *Studi Tassiani*, 1987, 35, pp. 59-99.

CAZALÉ BÉRARD, Claude. Filoginia/misoginia. In : BRAGANTINI, Renzo, FORNI, Pier Maria (a cura di). *Lessico critico decameroniano*. Torino : Bollati Boringhieri, 1995, pp. 115-41.

CERBO, Anna. Il De Mulieribus Claris di Giovanni Boccaccio. *Atti e memorie dell'Accademia Letteraria Italiana*, terza serie, 1974, 6, pp. 51-75.

CERBO, Anna. *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*. Napoli : Editrice Ferraro, 1984.

CESERANI, Remo. Ariosto in America. *Forum Italicum*, 1985, 19, pp. 322-332.

CESERANI, Remo. L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'Orlando. *GSLI*, 1958, 135, fasc. 410-11, pp. 171-214.

CESERANI, Remo. Un episodio cavalleresco dell'Orlando rifatto nel Morgante di Luigi Pulci. *Italica*, 1959, 36.4, pp. 251-261.

CHIAPPELLI, Fredi. Ariosto, Tasso e la bellezza delle donne. *Filologia e critica*, 1985, 10, fasc. II-III, pp. 325-41.

CHIAPPELLI, Fredi. Clorinda. *Studi Tassiani*, 1954, 4, pp. 19-22.

CHIAPPELLI, Fredi. La costruzione di un personaggio: Clorinda. *Lettere Italiane*, 1978, 30.4, pp. 433-438.

CHIAPPELLI, Fredi. *Il conoscitore del caos: una vis abdita nel linguaggio tassesco*. Roma : Bulzoni, 1981.

CIRAVEGNA, Jacopo. L'islam nei poemi cavallereschi: dal Mambriano alla Marfisa. *Critica letteraria*, 2005, 128, pp. 547-564.

COLLINA, Beatrice. Moderata Fonte e Il merito delle donne. *Annali d'Italianistica*, 1989, 7, pp. 142-164.

COMFORT, William W. The Saracens in Italian Epic Poetry. *PMLA*, 1944, 59, pp. 882-910.

CONTI ODORISIO, Ginevra. *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*. Roma : Bulzoni, 1979.

COSSUTTA, Fabio. *Gli ideali epici dell'Umanesimo e l'Orlando* Innamorato. Roma : Bulzoni, 1995.

CRONIA Arturo. L'influenza della Gerusalemme Liberata sull'Osman di Giovanni Gondola. *Europa Orientale*, 1925, 5.2, pp. 81-119.

DALLA PALMA, Giuseppe. Dal secondo al terzo Furioso: mutamenti di struttura e moventi ideologici. In : SEGRE, Cesare (a cura di). *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione, atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara: 12-16 ottobre 1974*. Milano : Feltrinelli, 1976, pp. 95-105.

DALLA PALMA, Giuseppe. *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*. Firenze : Olschki, 1984.

DALLA VALLE, Daniela (a cura di), *Le Tasse et l'Europe, Revue de Littérature Comparée*, 1988, 62.4, pp. 453-574.

DE BLASI, Giorgio. L'Ariosto e le passioni (studio sul motivo poetico fondamentale dell'Orlando Furioso). *GSLI*, 1952, 129, pp. 318-62; Ivi, 1953, 130, pp. 178-203.

DE ROBERTIS, Domenico. *Storia del Morgante*, Firenze : Le Monnier 1958.

DELCORNO BRANCA, Daniela. Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano. *GSLI*, 1982, 159, pp. 353-82.

DELCORNO BRANCA, Daniela. *Il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze : Sansoni, 1974

DELCORNO BRANCA, Daniela. L'Ariosto e la tradizione del romanzo medievale. In : *Atti del Convegno internazionale dei Lincei su Ludovico Ariosto, 27 settembre-5 ottobre 1974*. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 93-102.

DELCORNO BRANCA, Daniela. *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze : Olschki, 1973.

DESOLE, Corinna. *Repertorio ragionato dei personaggi citati nei principali cantari cavallereschi italiani*. Alessandria : Edizioni dall'Orso, 1995.

DI BENEDETTO, Arnaldo. Un esempio di poesia tassiana (il canto XII della Gerusalemme Liberata). *Studi Tassiani*, 1992-93, 40-41, pp. 233-248.

DI PINO, Guido. Il burlesco nel Morgante. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie II, 1934, 3, pp. 493-524.

DI PINO, Guido. L'intuizione popolare del Morgante. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1934, 3.3, pp. 331-45.

DI TOMMASO, Andrea. *Structure and Ideology in Boiardo's Orlando Innamorato*. Chapel Hill : University of California Press, 1972.

DIONISOTTI, Carlo. Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento. In : ANCESCHI, Giuseppe (a cura di). *Il Boiardo e la critica contemporanea, Atti del Convegno 1969*. Firenze : Olschki, 1970, pp. 221-242.

DONNARUMMA, Raffaele. *Storia dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo.* Lucca : Pacini Fazzi, 1996.

DORIGATTI, Marco. Reinventing Roland: Orlando in Italian Literature. In : PRATT, Karen (a cura di), *Roland and Charlemagne in Europe: essays on the reception and transformation of a legend*. London : King's College, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 1996, pp. 105-126.

DOTTI, Ugo. *Ariosto e il poema cavalleresco*. Milano : Nuova Accademia, 1964.

DUTSCHKE, Dennis J. Il discorso tassiano De la virtù femminile e donnesca. *Studi Tassiani*, 1984, 32, pp. 5-28.

EVERSON, Jane E. Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano. In : NARDONE, Jean-Louis (a cura di), *Diffusion et Réception du genre chevaleresque*. Toulouse : CIRILLS, 2006, pp. 165-182.

EVERSON, Jane E. Les personnages féminines dans le Mambriano de Francesco Cieco de Ferrara. In : BENNETT, Philip E., COBBY, Anne Elizabeth e RUNNALLS, Graham A. (a cura di), *Charlemagne in the North, Proc. of the 12th Internat. Conf. of the Soc. Roncesvals, Edinburgh, 4-11 Aug. 1991*. Edinburgh : Société Rencesvals British Branch, 1993, pp. 281-290.

FABIO, Franco. *La materia cavalleresca prima dell'Ariosto*. Napoli : Scientifica, 1972.

FACHARD, Denis. L'immagine dell'eroe: reminiscenze omeriche nell'Innamorato e nel Furioso. *Études de Lettres*, 1989, 1, pp. 5-40.

FASSÒ, Andrea. Cortesie indoeuropee. In : BABBI, A. M., VIOLETTI A., RIZZO NERVO , F., STEVENONI, C. (a cura di), *Medioevo romanzo e orientale: testi e prospettive storiografiche, Atti del Colloquio internazionale (Verona, 4-6 aprile 1990).* Soveria Mannelli : Rubbettino, 1992, pp. 183-203.

FATINI, Giuseppe. Rassegna della bibliografia pulciana (1811-1922). *Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria*, 1951-52, 17, pp. 205-266.

FATINI, Giuseppe. *Bibliografia della critica ariostesca (1510-1956).* Firenze : Le Monnier, 1958.

FEDI, Roberto. Coppie possibili e coppie impossibili nell'Orlando Furioso. In : BRUNI, Francesco (a cura di), *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia : Marsilio, 2001, pp. 113-131.

FEINSTEIN, Wiley. Bradamante in Love: Some Post-Feminist Considerations on Ariosto. *Forum Italicum*, 1988, 22, pp. 48-59.

FERRERO, Giuseppe Guido (a cura di). *Poemi cavallereschi del Trecento*. Torino : UTET, 1968 (1965).

FERRONI, Giulio. Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso. In : DI GIROLAMO, Costanzo e Paccagnella, Ivano (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. Palermo : Sellerio, 1982, pp. 137-59.

FERRONI, Giulio. Lecteur ou lectrice: l'Arioste et les images du public. In : FIORATO, Charles Adelin et MARGOLIN, Jean-Claude (a cura di), *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Reinessance. Actes du Colloque de Tours*. Paris : Vrin, 1989, pp. 321-335.

FERRUCCI, Franco. Il battesimo dell'eroe. In : ASOR ROSA, Alberto (a cura di), *Letteratura Italiana. V: Le questioni*, Torino : Einaudi, 1986, pp. 887-901.

FINUCCI, Valeria (a cura di). *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*. Durham : Duke University Press, 1999.

FINUCCI, Valeria. La scrittura epico-cavalleresca al femminile: Moderata Fonte e Tredici canti del Floridoro. *Annali d'Italianistica*, 1994, 12, pp. 203-231.

FINUCCI, Valeria. *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*. Stanford : Stanford University Press, 1992.

FOFFANO, Francesco. *Rinaldo da Montalbano nella letteratura romanzesca italiana*, estratto da *La Scintilla*. Venezia : Tip. Cordella, 1891

FORTINI, Franco. *Dialoghi col Tasso*. Torino : Bollati Boringhieri, 1999.

FOTI, Vittoria. L'Amadigi di Bernardo Tasso e l'Amadís di García Rodríguez de Montalvo. *Schifanoia*, 1989, 7, pp. 179-191.

FOTI, Vittoria. Sull'Amadigi. In : ROTA, Daniele (a cura di), *Tasso e l'Europa (Atti del Convegno Internazionale nel IV Centenario della morte del Poeta)*. Viareggio-Lucca : Mauro Baroni, 1996, pp. 357-366.

FRANCESCHETTI, Antonio. L'Orlando Innamorato e la tradizione dell'Aspremont. *GSLI*, 1970, 147, pp. 518-533.

FRANCESCHETTI, Antonio. On the Saracens in Early Italian Chivalric Literature. In : KELLER, Hans-Erich (a cura di), *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*. Kalamazoo (Mich.) : Medieval Institute, 1987, pp. 203-211.

FRANCESCHETTI, Antonio. Rassegna di studi sui cantari. *Lettere Italiane*, 1973, 25.4, pp. 556-574.

FRANCESCHETTI, Antonio. *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*. Firenze : Olschki,, 1975.

FRANCO, Charles. Boccaccio's Woman: A Liberated Woman?. *Mid-Hudson Language Studies*, 1981, 4, pp. 13-23.

FRATANI, Dominique. L'érotisme dans les nouvelles du Mambriano. In : ID., LARIVAILLE, Paul e FABRIZIO-COSTA, Silvia, *Au pays d'éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'age baroque (2° serie)*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pp. 11-52.

FUCILLA, Joseph G. European Translations and Imitations of Ariosto. *Romanic Review*, 1934, 25, pp. 45-51.

FUMAGALLI, Elena, ROSSI, Massimiliano e SPINELLI, Riccardo (a cura di). *L'Arme e gli amori: la poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento, Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno-20 ottobre 2001*. Livorno : Sillabe, 2001.

FUMAGALLI, Giuseppina. *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel sec. XVI*. Ferrara : Zuffi, 1912.

GALLINARO, Ilaria. *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della Liberata nei sec. XVII-XIX*. Milano : Franco Angeli, 1994.

GAREFFI, Andrea. *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*. Roma : Bulzoni, 1984.

GAREFFI, Andrea. *L'ombra dell'eroe. Il Morgante*. Urbino : QuattroVenti, 1986.

GETTO, Giovanni. *Nel mondo della Gerusalemme*. Roma : Bonacci, 1977.

GETTO, Giovanni. *Studio sul Morgante*. Firenze : Olschki, 1967 (1944).

GIAMPIERI, Giampiero. *Il battesimo di Clorinda. Eros e religiosità in Torquato Tasso*. Fucecchio : Edizioni dell'Erba, 1995.

GIAMPIERI, Giampiero. *Torquato Tasso. Una psicobiografia*. Firenze : Le Lettere, 1995.

GODARD, Alain. Le camp paiën et ses héros dans la Jérusalem Délivrée. In : AAVV, *Quêtes d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance*. Paris : Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 309-429.

GRAF, Arturo. *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*. Torino : Loescher, 1915.

GUIDI, José. *Images de la femme dans la literature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles. Castiglione, Piccolomini, Bandello*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980.

GÜNSBERG, Maggie. Donna Liberata? The Portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic. *Italianist*, 1987, 7, pp. 7-35.

GÜNTERT, Georges. L'eccelsa torre in fiamme: il combattimento di Tancredi e Clorinda. In : KNALLER, Susanne e MARA, Edith (a cura di), *Das Epos in der Romania. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*. Tubingen : Narr, 1986, pp. 59-77.

GÜNTERT, Georges. *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla Gerusalemme Liberata.* Pisa : Pacini, 1989.

GUSMANO, Arianna. Tipologie del duello nell'Orlando Furioso. *Schifanoia*, 1987, 3, pp. 85-102.

GUTHMÜLLER, Bodo. Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere. In : ALESSIO, Gian Carlo (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana. I: Dal Medioevo al Rinascimento*. Brescia : Morcelliana, 2005, pp. 505-533.

GUTHMÜLLER, Bodo. Non taceremo più a lungo. Sul dialogo Il merito delle donne di Moderata Fonte. *Filologia e critica*, 1992, 17.2, pp. 258-279.

HARRIS, Neil. *Bibliografia dell'Orlando Innamorato. Saggio analitico, illustrazioni, indici*. 2 voll., Modena : Panini, 1988-1991.

HEMPFER, Klaus W. *Letture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*. Tr. it. Modena : Panini, 2004.

HÜBSCHER, J. Orlando, die vorlage zu Pulci's Morgante. *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete den Romanischen Philologie*, LX, Marburg 1886.

JAVITCH, Daniel. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*. Tr. it. Milano : Bruno Mondadori, 1999.

JENNI, Adolfo. Appunti sul Tasso. *Studi Tassiani*, 1967, 17, pp. 5-28.

JENNI, Adolfo. Due note tassiane. *Studi Tassiani*, 1958, 8, pp. 41-54.

JOHNSON-HADDAD, Miranda. «Like the Moon It Renews Itself»: The Female Body as Text in Dante, Ariosto and Tasso. *Stanford Italian Review*, 1992, 11, pp. 203-15.

JONARD, Norbert. L'erotisme dans la Jerusalem Délivrée. *Studi Tassiani*, 1984, 32, pp. 43-62.

JONARD, Norbert. La nature du comique dans le Morgante de Pulci. In : *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage a André Rochon*, Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 83-101.

JORDAN, Constance. Boccaccio's In-Famous Women: Gender and Civic Virtue in De mulieribus claris. In : LEVIN, Carole e WATSON, Jeanie (a cura di), *Ambiguous Realities:*

Women in the Middle Ages and Renaissance. Detroit : Wayne State University Press, 1987, pp. 25-47.

JORDAN, Constance. Writing Beyond the Querelle: Gender and History in Orlando Furioso. In : FINUCCI, Valeria (a cura di), *Renaissance transactions: Ariosto and Tasso*. Durham : Duke University Press, 1999, pp. 295-315.

JOSEPH BENSON, Pamela. A defense of the excellence of Bradamante. *Quaderni di Italianistica*, 1983, 4.2, pp. 135-153.

JOSSA, Stefano. *La fantasia e la memoria: intertestualità ariostesche*. Napoli : Liguori, 1996.

JVANOFF, Nicola. Le Roland Furieux et la querelle des femmes au XVIe siècle. *Revue du seizième siècle*, 1932-33, 19, pp. 262-72.

KOLSKY, Stephen. Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy. *The Modern Language Review*, 2001, 96.4, pp. 973-989.

KOLSKY, Stephen D. *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*. New York : Peter Lang, 2003.

KRAUSS, Henning. *Epica feudale e pubblico borghese: per la storia poetica di Carlomagno in Italia*. Ed. it. cura di Andrea Fassò. Padova : Liviana, 1980.

LA VIA, Stefano. Dal Tasso a Monteverdi. Una lettura aristotelica del combattimento di Tancredi e Clorinda. In : ROSSI, Massimiliano e GIOFFREDI SUPERBI, Fiorella (a cura di), *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence, Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Vol. 1: Genre and Genealogy*. Firenze : Olschki, 2004, pp. 159-176.

LARIVAILLE, Paul. Les jeux de l'amour dans le Roland furieux, ou l'érotisme discret de l'Arioste. In : FRATANI, Dominique, LARIVAILLE, Paul e FABRIZIO-COSTA, Silvia, *Au pays d'éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'age baroque (2° serie)*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pp. 53-144.

LARIVAILLE, Paul. Poeta, principe e pubblico dall'Orlando Innamorato all'Orlando Furioso. In : PADE, Marianne, WAAGE PETERSEN, Lene e QUARTA, Daniela (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598)*. Modena : Panini, 1990, pp. 9-32.

LARIVAILLE, Paul. *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata*. Napoli : Liguori, 1987.

Le prime traduzioni dell'Ariosto: Atti del V convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 27 giugno 1976). Padova : Antenore, 1977

LEBANO, Edoardo A. Amore e donne innamorate nel Morgante. *Italica*, 2005, 3-4, pp. 380-389

LEE, Rensselaer Wright. *Names on trees: Ariosto into art*. Princeton : Princeton University Press, 1977

LEVI, Ezio. I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV. *GSLI*, 1914, suppl. 16, pp. 1-171.

LEVI, Ezio. L'Orlando Furioso come epopea nuziale. *Archivium Romanicum*, 1933, 17, pp. 459-496.

MALPEZZI PRICE, Paola. A Woman's Discorse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's Il merito delle donne. *Annali d'Italianistica*, 1989, 7, pp. 165-81.

MANCINI, Albert N. Personaggi della poesia cavalleresca: cavalieri e villani nell'Orlando Furioso. In : BERTONI, Italo (a cura di), *Civiltà della parola*. Milano : Marzorati, 1989, pp. 171-188.

MANCINI, Mario. I 'cavallieri antiqui': paradigmi dell'aristocratico nel Furioso. *Intersezioni*, 1988, 7, pp. 423-54.

MARIANI, Annajulia. Figure femminili nei cantari. *Misure critiche*, 1987, 62-64, pp. 25-29.

MARIANI, Gaetano. *Il Morgante e i cantari trecenteschi*, Firenze : Le Monnier, 1953.

MARINELLI, Peter V. *Ariosto and Boiardo: The Origins of the Orlando Furioso*. Columbia : University of Missouri Press, 1987

MASOERO, Mariarosa (a cura di). *Torquato Tasso: cultura e poesia. Atti del Convegno Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996*. Torino : Scriptorium, 1997.

MASTROTOTARO, Mariacristina. *Per l'orme impresse da Ariosto. Tecniche compositive e tipologie narrative nell'Amadigi di Bernardo Tasso*. Roma : Aracne, 2006

MAZZACURATI, Giancarlo e Plaisance, Michel (a cura di). *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. Roma : Bulzoni, 1987.

MAZZACURATI, Giancarlo. *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Bologna : Il Mulino, 1985

MAZZACURATI, Giancarlo. *Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo '500.* Napoli : Liguori, 1966.

MAZZACURATI, Gianfranco. *Rinascimenti in transito*. Roma : Bulzoni, 1996.

MAZZATINTI, Giuseppe. La Fiorita di Armannino Giudice. *Giornale di filologia romanza*, 1880, 3, pp. 1-55.

MCLUCAS, John C. Amazon, Sorceress and Queen: Women and War in the Aristocratic Literature of XVIth century Italy. *The Italianist*, 1988, 8, pp. 33-51.

MCLUCAS, John. Clorinda and Her Echoes in the Women's World. *Stanford Italian Review*, 1991, 10, pp, 81-92.

MIGIEL, Marilyn. Clorinda's Fathers. *Stanford Italian Review*, 1991, 10, pp. 93-121.

MOMIGLIANO, Attilio. Lo stile del Tasso. *Mercurio*, 1945, 15, pp. 97-108.

MOMIGLIANO, Attilio. *L'indole e il riso di Luigi Pulci*. Rocca San Casciano : Cappelli, 1907.

MONFRIN, Jacques. L'histoire d'Enée dans la Fiorita d'Armannino Giudice. In : BAUMGARTNER, Emmanuèle, e HARF-LANCNER, Laurence (a cura di), *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen âge*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 237-250

MONTAGNANI, Cristina. Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi. *Rivista di letteratura italiana*, 1990, 8.2, pp. 261-285.

MONTEVERDI, Angelo. A proposito delle «fonti» dell'Orlando Furioso. *Cultura neolatina*, 1962, 21, pp. 259-67.

MORETTI, Walter e SLAMONS, June (a cura di). *The Renaissance in Ferrara and its European Horizons*. Cardiff : University of Wales Press-Ravenna : Lapucci Girasole, 1984.

MORETTI, Walter e PEPE, Luigi (a cura di). *Torquato Tasso e l'università*. Firenze : Olschki, 1997.

MORETTI, Walter. *Ariosto narratore e la sua scuola*. Bologna : Patron, 1993.

NEGRI, Renzo. *Interpretazione dell'Orlando Furioso*. Milano : Marzorati, 1971.

NICHOLSON, Eric. Romance as Role Model: Early Female Performances of Orlando Furioso and Gerusalemme Liberata. In : FINUCCI, Valeria (a cura di), *Renaissance transactions: Ariosto and Tasso*. Durham : Duke University Press, 1999, pp. 246-269.

ORVIETO, Paolo. *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*. Roma : Salerno Editrice, 1978.

PADE, Marianne, WAAGE PETERSEN, Lene e QUARTA, Daniela (a cura di). *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598)*. Modena : Panini, 1990.

PAMPALONI, Leonzio. La guerra nel Furioso. *Belfagor*, 1971, 26, pp. 627-652.

PAMPALONI, Leonzio. Per un'analisi narrativa del Furioso. *Belfagor*, 1971, 26.2, pp. 133-150.

PAPARELLI, Gioacchino. Pubblico e poesia dell'Orlando Furioso. In : *Atti del Convegno internazionale dei Lincei su Ludovico Ariosto, 27 settembre-5 ottobre 1974*. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 119-127.

PARODI, Ernesto Giacomo. I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'Eneide di Virgilio prima del Rinascimento. *Studi di filologia romanza*, 1887, 2, pp. 97-368.

PASQUALINO, Antonio. Dama Rovenza dal Martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano. In : PICONE, Michelangelo e BENDINELLI PREDELLI, Maria (a cura di), *I cantari. Strutture e tradizioni. Atti del Convegno Internazionale di Montreal*. Firenze : Olschki, 1984, pp. 177-198.

PEIRONE, Claudia. Il mito di Angelica. Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del Furioso. In : BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (a cura di), *Prospettive sul Furioso*. Torino : Tirrenia Stampatori, 1988, pp. 87-115.

PERELLI, Antonella. La divina Clorinda. *Studi Tassiani*, 1991, 39, pp. 45-76.

PETERSEN, Lene Waage e QUARTA, Daniela. Appunti sul duello in Ariosto e Tasso. *Revue Romane*, 1990, 25, pp. 414-27.

PETROCCHI, Giorgio. Boiardo e Tasso. *Studi Tassiani*, 1969, 19, pp. 5-16 (poi in *Il Boiardo e la critica contemporanea, Atti del Convegno 1969*, Firenze : Olschki, 1970, pp. 395-406).

PETROCCHI, Giorgio. Svaghi Tassiani. Guerriere a cavallo. *Critica Letteraria*, 1988, 59, pp. 259-262.

PETROCCHI, Giorgio. Svaghi Tassiani. Il battesimo di Clorinda. *Studi e problemi di critica testuale*, 1988, 37, pp. 181-187.

PEZZINI, Serena. Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi (1623). *MLN*, 2005, 120, pp. 190-222.

PICCO, Giuliana. *Or s'indora ed or verdeggia: il ritratto femminile dalla Liberata alla Conquistata*. Firenze : Le Lettere, 1996.

PICONE, Michelangelo e BENDINELLI PREDELLI, Maria (a cura di). *I cantari. Strutture e tradizioni. Atti del Convegno Internazionale di Montreal*. Firenze : Olschki, 1984.

PIÉJUS, Marie-Françoise. Le Pays des Femmes homicides: utopie et monde à l'envers. In : DOROSZLAÏ, Alexandre (a cura di), *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle,1991, pp. 87-127.

PISCHEDDA, Giovanni. *Tecnica del personaggio nell'Orlando Furioso.* L'Aquila : Bodoniana, 1967.

POTENTE, Giovanni. *Eros e allegoria nella Gerusalemme Liberata*. Cosenza : Università della Calabria, 2005.

PRALORAN, Marco. *Meraviglioso artificio: tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*. Lucca : Pacini Fazzi, 1990.

PULEGA, Andrea. *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di dame*. Milano : Cisalpino-Goliardica, 1970

QUINT, David. Francesco Bracciolini as a Reader of Ariosto and Tasso in La croce racquistata. In : ROSSI, Massimiliano e GIOFFREDI SUPERBI, Fiorella (a cura di), *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence, Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Vol. 1: Genre and Genealogy*. Firenze : Olschki, 2004, pp. 59-77.

QUINT, David. Perché Clorinda è un'etiope. In : ZATTI, Sergio (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*. Lucca : Pacini Fazzi, 1998, pp. 133-145.

QUINT, David. The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem. *MLN*, 1979, 94, pp. 77-91.

RAIMONDI, Ezio. *Poesia come retorica.* Firenze : Olschki, 1980.

RAJNA, Pio. La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV. *Propugnatore*, 1869, 2, pp. 7-35, 220-252 e 253-384.

RAJNA, Pio. *Le fonti dell'Orlando Furioso*. Firenze : Sansoni, 1900[2].

RAMAT, Raffaello. *La critica ariostesca dal sec. XVI a oggi*. Firenze : La Nuova Italia, 1954.

RATI, Giancarlo. Luigi Pulci e la critica (1944-84). *Cultura e scuola*, 1984, 91, pp. 7-24.

REICHENBACH, Gulio. Matteo Maria Boiardo. In : AAVV, *Letteratura italiana. I Minori*. Tomo 1, Milano : Marzorati, 1961, pp. 663-688.

REICHENBACH, Giulio. Le partizioni originali dell'Orlando Innamorato. *GSLI*, 1960, 87, pp. 157-59.

ROCHE, Thomas P. Ariosto's Marfisa: Or, Camilla Domesticated. *MLN*, 1988, 103.1, pp. 113-133.

ROSS, Charles. Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano. *Italica*, 1991, 68.2, pp. 155-175.

ROSSI, Massimiliano e GIOFFREDI SUPERBI, Fiorella (a cura di). *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in Late Renaissance Florence, Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Vol. 1: Genre and Genealogy.* Firenze : Olschki, 2004.

ROSSI, Massimiliano. *La poesia scolpita: Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*. Lucca : Pacini Fazzi, 1995.

ROTA, Daniele (a cura di). *Tasso e l'Europa. Atti del Convegno Internazionale nel IV Centenario della morte del Poeta*. Viareggio-Lucca : Mauro Baroni, 1996.

RUGGIERI, Ruggiero M. Affinità di tematiche e di personaggi tra il Milione e il Morgante. In : *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*. Universitat de Barcelona : Quaderns Crema, 1984, pp. 349-362.

RUSSO, Luigi. La dissoluzione del mondo cavalleresco: Il Morgante di Luigi Pulci. *Belfagor*, 1952, 7, pp. 36-54.

SACCONE, Eduardo. *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*. Napoli : Liguori, 1974.

SANTORO, Mario. *Ariosto e il Rinascimento.* Napoli : Liguori, 1989.

SANTORO, Mario. *L'anello di Angelica*. Napoli : Federico & Ardia, 1983.

SANTORO, Mario. *Letture ariostesche*. Napoli : Liguori, 1973.

SAVJ-LOPEZ, Paolo. Sulle fonti della Teseide. *GSLI*, 1900, 36, pp 57-78.

SCAGLIONE, Aldo (a cura di). *Ariosto 1974 in America. Atti del Congresso ariostesco, Columbia University, dicembre 1974*. Ravenna : Longo, 1976.

SCARPATI, Claudio. *Tasso, i classici e i moderni*. Padova : Antenore, 1995.

SCHACHTER, Marc. «Egli d'innamorò del suo valore»: Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 Orlando Furioso. *MLN*, 2000, 115, pp. 64-79.

SCHIESARI, Juliana. The domestication of woman in Orlando Furioso XLII and XLIII, or A Snake is being beaten. *Stanford Italian Review*, 1991, 10.1, pp. 123-43.

SCIANATICO, Giovanna. *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme Liberata*. Venezia : Marsilio, 1990.

SCRIVANO, Riccardo. La poesia del Pulci. *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 1956, 60.1, pp. 104-116.

SCRIVANO, Riccardo. Luigi Pulci nella storia della critica. *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 1955, 59.2, pp. 232-258. Rist. in : BINNI, Walter (a cura di), *Classici italiani nella storia della critica*. Firenze : La Nuova Italia, 1974, vol 1, pp. 737-71.

SCRIVANO, Riccardo. Luigi Pulci. In : AAVV, *Letteratura italiana. I Minori*. Milano : Marzorati, 1961, 1, pp. 663-88.

SEGRE, Cesare (a cura di). *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione, atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara: 12-16 ottobre 1974*. Milano : Feltrinelli, 1976.

SEGRE, Cesare. Pio Rajna: le fonti e l'arte dell'Orlando Furioso. *Strumenti critici*, 1990, 5, pp. 315-27.

SESTAN, Ernesto. Gli Estensi e il loro stato al tempo di Ludovico Ariosto. *La Rassegna della letteratura italiana*, 1975, 79.1-2, pp. 19-33.

SHAPIRO, Marianne. *The poetics of Ariosto*. Detroit : Wayne State University Press, 1988.

SHEMEK, Deanna. Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem. *MLN*, 1989, 104, pp. 68-97.

TOMALIN, Margaret. Bradamante and Marfisa: An Analysis of the 'Guerriere' of the Orlando Furioso. *Modern Language Review*, 1976, 71, pp. 540-552.

TORRACA, Francesco. The Knight's Tale e la Teseide. *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 1926, 10, pp. 201-217.

TORTORETO, Alessandro e Joseph G. Fucilla. Versi e prose ispirati al Tasso. *Studi Tassiani*, 1963, 13, pp. 127-147.

TORTORETO, Alessandro e Joseph G. Fucilla. Versi e prose ispirati al Tasso. Parte seconda (secoli XIX e XX). *Studi Tassiani*, 1964-65, 14-15, pp. 63-106.

TURCHI, Marcello. Immagini di una storia interna dell'Orlando Furioso. *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 1967, 71.3, pp. 315-340.

VALLESE, Giulio. Il Morgante e l'antiumanesimo del Pulci. *Italica*, 1953, 30.2, pp. 81-86.

VELLI, Giuseppe. L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel Teseida. *Studi e problemi di critica testuale*, 1972, 5, pp. 33-66.

VILLORESI, Marco. Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco fra innovazione e conservazione. *Schede umanistiche*, 1996, 3, pp. 5-54.

VILLORESI, Marco. *La fabbrica dei cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*. Roma : Salerno, 2005.

VILLORESI, Marco. *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*. Roma : Carocci, 2000.

VINCENTI, Eleonora. I protagonisti del Pulci. *Filologia e critica*, 1990, 15, pp. 521-32.

WEAVER, Elissa. Erotic Language and Imagery in Francesco Berni's Rifacimento. *MLN*, 1984, 99, pp. 80-100.

WEAVER, Elissa. Orlando imperterrito, intimidito, dignitoso, rozzo e la varietà del verziere di Matteo Maria Boiardo. *Annali d'Italianistica*, 1983, 1, pp. 144-149.

WEISE, Georg. Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento. *Rivista di letterature moderne e comparate*, 1957, 10, pp- 101-99.

WILLIAMSON, Edward. *Bernardo Tasso*. Ed. it. a cura di Daniele Rota. Bergamo : Centro Studi Tassiani, 1993.

ZANATO, Tiziano. «L'Innamoramento di Orlando»: problematiche vecchie e nuove. In : BRUNI, Francesco (a cura di), *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia : Marsilio, 2001, pp. 97-112.

ZATTI, Sergio (a cura di). *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*. Lucca : Pacini Fazzi, 1998.

ZATTI, Sergio. Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella Gerusalemme Liberata. In ID. (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*. Lucca : Pacini Fazzi, 1998, pp. 146-182.

ZATTI, Sergio. Epic in the Age of Dissimulation: Tasso's Gerusalemme Liberata. In : FINUCCI, Valeria (a cura di), *Renaissance transactions: Ariosto and Tasso*. Durham : Duke University Press, 1999, pp. 115-145.

ZATTI, Sergio. Epigoni del Tasso nella Firenze granducale. In : ROSSI, Massimiliano e GIOFFREDI SUPERBI, Fiorella (a cura di), *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence, Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Vol. 1: Genre and Genealogy*. Firenze : Olschki, 2004, pp. 39-58.

ZATTI, Sergio. Il Furioso fra epos e romanzo. *GSLI*, 1986, 163, pp. 481-514.

ZATTI, Sergio. *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca : Pacini Fazzi, 1990

ZATTI, Sergio. *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano : Bruno Mondadori, 1996.

ZATTI, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla Gerusalemme Liberata*. Milano : Il Saggiatore, 1983.

ZOTTOLI, Angelandrea. *Dal Boiardo all'Ariosto*. Lanciano : Carabba, 1934.

Letteratura inglese

ALLEN, Don Cameron. Spenser's Radigunt. *MLN*, 1952, 67.2, pp. 120-122.

ALPERS, Paul J. *The Poetry of the Faerie Queene*. Princeton : Princeton University Press, 1967.

BELL, Charles C. A History of Fairfax Criticism. *PMLA*, 1947, 62.3, pp. 644-656.

BERGER, Harry Jr. The discarding of Malbecco: conspicuous allusion and cultural exhaustion in the Faerie Queene III ix-x. *Studies in Philology*, 1969, 66, pp. 135-54.

BLANCHARD, Harold H. Spenser and Boiardo. *PMLA*, 1925, 40.4, pp. 833-851.

BOHNERT, Michael. Manly and Unmanly Masks: The Ironies of Britomart's Quest in Book V of The Faerie Queene. *Selected Papers of the West Virginia Shakespeare and Renaissance*

Association, 1996, 19, pp. 41-49. Consultato in formato elettronico sul sito http://www.marshall.edu/engsr/SR1996.html#Manly .

BRILL, Lesley. Chastity as Ideal Sexuality in the Third Book of The Faerie Queene. *Studies in English Literature*, 1971, 11.1, pp. 15-26.

BROOKS, Douglas e FOWLER, Alastair. The Meaning of Chaucer's Knight's Tale. *Medium Aevum*, 1970, 39.2, pp. 123-146.

BRUSTEIN, Robert. The Monstrous Regiment of Women. Sources for the Satiric View of the Court Lady in English Drama. In : HIBBARD, G. R. (a cura di), *Renaissance and Modern Essays presented to Vivian de Sola Pinto*. London : Routledge and Kegan Paul, 1966, pp. 35-50.

CASTELLI, Alberto. *La Gerusalemme Liberata nell'Inghilterra di Spenser*. Milano : Vita e Pensiero, 1936.

CHANDLER, S. Bernard. La fortuna del Tasso epico in Inghilterra 1650-1800. *Studi Tassiani*, 1955, 5, pp. 70-105.

CRANE, Susan. Medieval Romance and Feminine Difference in The Knight's Tale. *Studies in the Age of Chaucer*, 1990, 12, pp. 48-63.

COWEN, Janet M. The English Charlemagne Romances. In : PRATT, Karen (a cura di), *Roland and Charlemagne in Europe: essays on the reception and transformation of a legend.* London : King's College, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 1996, p. 149-68.

DAVIES, Stevie. *The Idea of Woman in Renaissance Literature: The Feminine Reclaimed*. Brighton : The Harvester Press, 1986.

DESA WIGGINS, Peter. Spenser's Anxiety. *MLN*, 1988, 103.1, pp. 75-86.

EGGERT, Katherine. *Showing Like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton*. Philadelphia : University of Philadelphia Press, 2000

FRYE, Susan. Of Chastity and Violence: Elizabeth I and Edmund Spenser in the House of Busirane. *Signs*, 1994, 20.1, pp. 49-78.

GALIGARI, Giuseppe (a cura di). *Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana.* Firenze : Olschki, 1974.

GOLDBERG, Jonathan. The Mothers in Book III of The Faerie Queene. *Texas Studies in Literature and Language*, 1975, 17, pp. 5-26.

GRAZIANI, René. Elizabeth at Isis Church. *PMLA*, 1964, 79.4, pp. 376-389.

GRELLNER, Mary Adelaide. Britomart's Quest for Maturity. *SEL*, 1968, 8.1, pp. 35-43.

HAMAGUCHI, Keiko. Domesticating Amazons in The Knight's Tale. *Studies in the Age of Chaucer*, 2004, 26, pp. 331-354.

HILL, Iris Tillman. Britomart and ‘Be bold, Be not too bold’ . *ELH*, 1971, 38.2, pp. 173-187.

KNIGHT, W. Nicholas. The Narrative unity of Book V of The Faerie Queene: ‘That Part of Justice Which Is Equity’. *Review of English Studies*, 1970, 21.83, pp. 267-24.

LANHAM, Richard A. The Literal Britomart. *Modern Language Quarterly*, 1967, 28, pp. 426-445.

LEWIS, Clive S. *English Literature in the Sixteenth Century, excluding drama*. Oxford : Clarendon Press, 1954.

LEWIS, Clive S. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 1966.

LEWIS, Clive S. *The allegory of love: a study in medieval tradition*. New York : Oxford University Press, 1967

MARTIN, Priscilla. *Chaucer’s Women: Nuns, Wives and Amazons*. London : Macmillan, 1990.

MILLER-TOMLISON, Tracey. Hybrid Gender, Hybrid Nation: Race, Sexuality, and the Making of National Identity in Fletcher’s Bonduca. *Research Opportunities in Medieval and Renaissance Drama*, 2007, 46, pp. 51-66.

MONTROSE, Louis A. A Midsummer Night’s Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture. In : FERGUSON, Margaret, QUILLIGAN, Maureen e VICKERS, Nancy (a cura di), *Rewriting the Reneissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago : University of Chicago Press, 1986, pp. 65-87.

NEILL DODGE, R. E. Spenser’s Imitations from Ariosto - Addenda. *PMLA*, 1920, 35.1, pp. 91-92.

NEILL DODGE, R. E. Spenser’s Imitations from Ariosto. *PMLA*, 1897, 12.2, pp. 151-204.

NICOLL, Allardyce. *A History of Restoration Drama 1660-1700*. Cambridge : Cambridge University Press, 1928 (1923).

NOHRNBERG, James. *The Analogy of The Faerie Queene.* Princeton : Princeton University Press, 1976.

PHILLIPS, James E. Renaissance Concepts of Justice and the Structure of The Faerie Queene, Book V. *Huntington Library Quarterly*, 1970, 33.2, pp. 103-120.

PHILLIPS, James E. The Background of Spenser’s Attitude Toward Women Rulers. *Huntington Library Quarterly*, 1941, 5.1, pp. 5-32.

PHILLIPS, James E. The Woman Ruler in Spenser’s Faerie Queene. *Huntington Library Quarterly*, 1942, 5.2, pp. 211-234.

PISANTI, Tommaso. Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento. In : TOURNOY, Gilbert (a cura di), *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, Dec. 1975.* Leuven : Leuven University Press, 1977, pp. 197-208.

PRATT, Robert A. Chaucer's use of the Teseida. *PMLA*, 1947, 62.3, pp. 598-621.

PRAZ, Mario. Ariosto in Inghilterra. In : *Atti del Convegno internazionale dei Lincei su Ludovico Ariosto, 27 settembre – 5 ottobre 1974*. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 511-525.

RANDALL, Dale B. J., e WALTON WILLIAMS, George. *Studies in the Continental Background of Renaissance English Literature: Essays presented to John L. Lievsay*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1977.

RASICA DEGLI ESPOSTI, Graziella. Annette Doyle e la sua traduzione inglese della Gerusalemme Liberata. *Studi Tassiani*, 1967, 17, pp. 29-58.

RHU, Lawrence F. Ariosto Moralisé: Political Decorum in Spenser's Imitation of Orlando Furioso. *Annali d'Italianistica*, 1994, 12, pp. 143-157.

ROCHE, Thomas P. Jr. *The Kindly Flame: A Study of the Third and Fourth Books of Spenser's The Faerie Queene*. Princeton : Princeton University Press, 1964.

SCHLEINER, Winfried. Divina Virago: Queen Elizabeth as an Amazon. *Studies in Philology*, 1978, 75, pp. 163-180.

SCHWARZ, Kathryn. Amazon Reflections in the Jacobean Queen's Masque. *SEL*, 1995, 35.2, pp. 293-319.

SHEPHERD, Simon. *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama*. Brighton : The Harvester Press, 1981.

SILBERMAN, Lauren. Singing Unsung Heroines: Androgynous Discourse in Book 3 of The Faerie Queene. In : FERGUSON, Margaret, QUILLIGAN, Maureen e VICKERS, Nancy (a cura di), *Rewriting the Reneissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe.* Chicago : University of Chicago Press, 1986, pp. 259-271.

SILBERMAN, Lauren. *Transforming Desire: Erotic Knowledge in Books III and IV of The Faerie Queene*. Berkeley – London : California University Press, 1995.

STATON, Shirley F. Reading Spenser's Faerie Queene – In a Different Voice. In : LEVIN, Carole e WATSON, Jeanie (a cura di), *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance*. Detroit : Wayne State University Press, 1987, pp. 145-162

STOCK, Lorraine Kochanske. The Two Mayings in Chaucer's Knight's Tale: Convention and Invention. *Journal of English and Germanic Philology*, 1986, 85.2, pp. 206-221.

TONKIN, Humphrey. Spenser's Garden of Adonis and Britomart's Quest. *PMLA*, 1973, 88.3, pp. 408-417.

TURNER WRIGHT, Celeste. The Amazons in Elizabethan Literature. *Studies in Philology*, 1940, 37.3, pp. 433-456.

TUVE, Rosemond. Spenser and Some Pictorial Conventions With Particular Reference to Illuminated Manuscripts. *Studies in Philology*, 1940, 37.2, pp. 149-176.

VALLESE, Tarquinio. *Spenser*. Napoli : Pironti, 1946.

VILLEPONTEAUX, Mary. Displacing Feminine Authority in The Faerie Queene. *Studies in English Literature*, 1995, 35.1, pp. 53-67.

WOODS, Susanne. Spenser and the Problem of Women's Rule. *Hundington Library Quarterly*, 1985, 48.2, pp. 140-158.

WOODS, Suzanne. Amazonian Tyranny: Spenser's Radigund and Diachronic Mimesis. In : BRINK, Jean R., HOROWITZ, Marianne C. e COUDERT, Allison P. (a cura di), *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*. Urbana : University of Illinois Press, 1991, pp. 52-61.

WOODS, William F. «My Sweete Foo»: Emelye's Role in The Knight's Tale. *Studies in Philology*, 1991, 88.3, pp. 276-306.

Letteratura di area spagnola

ASENJO, Julio Alonso. Dos mujeres de armas tomar en la Fabella Aenaria (1574) de Palmireno. *Edad de Oro*, 1997, 16, pp. 29-52.

ASHCOM, B. B. Concerning la mujer en habito de hombre in the comedia. *Hispanic Review*, 1960, 27, pp. 43-62.

BLAIR, Hugo e MUNARRIZ, Josef Luis. *Lecciones sobre la retorica y las bellas letras*. Madrid : Imprenta Real, 1804.

BODY Morera, Enrique, e FOTI, Vittoria. Edizioni italiane dei libros de caballerías nella Biblioteca Nacional de Madrid. Ciclo di Amadís de Gaula. *Cuadernos de Filología Italiana*, 2007, 14, pp. 259-274.

BOGNOLO, Anna. I libros de caballerías tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo. In : *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai nostri giorni, Atti del XVIII Convegno dell'AISPI (Siena, 5-7 marzo 1998).* Roma : Bulzoni, 1999, vol. I, pp. 81-91.

BOGNOLO, Anna. *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*. Pisa : Edizioni ETS, 1997.

BONAMORE GRAVES, Alessandra. *Italo-Hispanic Ballad Relationships: The Common Poetic Heritage*. London : Tamesis Books, 1986.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. Madrid : Revista de Occidente, 1955,

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. El ciclo de Espejo de príncipes y caballeros (1555-1580-1587). *Edad de Oro*, 2002, 21, pp. 389-429.

CARRASCO URGOITI, María Soledad. *La novela española en el siglo XVI. 1, Los libros de caballerías, la novela morisca, los libros de cuentos*. Madrid : Iberoamericana, 2001.

CHEVALIER, Maxime. *L'Arioste en Espagne (1530-1650): recherches sur l'influence du Roland Furieux.* Bordeaux : Institut d'Études Ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid : Turner, 1976.

CHEVALIER, Maxime. *Los temas ariostescos en el romancero y en la poesia española del Siglo de Oro*. Madrid : Castalia, 1968.

CIORANESCU, Alexandre. Le Tasse au Canaries. In : DELLA VALLE, Daniela (a cura di), Le Tasse et l'Europe. *Revue de Littérature Comparée*, 1988, 62.4, pp. 521-528.

DAVIS, Elizabeth B. El destino de Ismenia (Jerusalén Conquistada de Lope de Vega). In : *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Irvine (Cal.) : AIH, 1994, vol. 2, pp. 66-73.

DAVIS, Elizabeth B. *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia and London : University of Missouri Press, 2000.

DELPECH, François. Essai d'identification d'un type de conte. Première Partie. Le sauvage et la fille travestie. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1984, 20, pp. 285-312.

DELPECH, François. La doncella guerrera: chansons, contes, rituels. *In : Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIe – XVIIe siècles).* Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, pp. 29-68.

DEMATTÈ, Claudia. El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales. In : LERNER, Isaías, NIVAL, Robert y ALONSO, Alejandro (a cura di), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo II: Literatura Española: Siglos XVI y XVII, New York : 16-21 de julio de 2001*. Newark : Juan de la Cuesta, 2004, pp. 181-186

DEMATTÈ, Claudia. *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento : Università di Trento, 2005.

DIXON, Victor. Lope de Vega y la educación de la mujer. In : PROFETI, Maria Grazia (a cura di), *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, Firenze 10-13 febbraio 1999*. 3 voll., Firenze : Alinea, 2000, vol. 2, pp. 63-74.

DOLZ I FERRER, Enric. *Siervo libre de Amor de Juan Rodríguez del Padrón: estudio y edición.* Tesi di dottorato, Universitat de Valencia, 2004.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquin de. *Estudios sobre Lope de Vega*. III vols., Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1946-1958.

FARINELLI, Arturo. *Italia e Spagna*. Torino : Bocca 1929

FUCILLA, Joseph G. Una riduzione teatrale spagnola della Gerusalemme Liberata. *Studi Tassiani,* 1961, 11, pp. 149-153

GARIOLO, José. *Lope de Vega's Jerusalén Conquistada and Torquato Tasso's Gerusalemme Liberata face to face*. Kassel : Reichenberger, 2005.

GAYANGOS, Pascual de. Discurso preliminar y Catálogo razonado de los libros de caballerías. In : *Libros de caballería.*, B.A.E. 40, Madrid : Editorial Hernando, 1931 (1857), pp. iii-lxxxvii.

GHERARDI, Flavia. La «similitud en rostro»: volti somiglianti e identità alterate in un episodio de La Diana di Montemayor. In : MANFERLOTTI, Stefano (a cura di), *La scrittura e il volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura.* Napoli : Liguori, 2006, pp. 1-22.

GRISMER, Raymond L. *Bibliography of Lope de Vega*. 2 voll. Millwood, New York : Kraus Reprint Co., 1977

GUILLÉN, Felisa. Ekphrasis e imitación en la Jerusalén Conquistada. *Hispania*, 1995, 78.2, pp. 231-240.

GÜNTERT, Georges. Lope, lector de Tasso: La Jerusalén Conquistada. In : CRIADO DE VAL, Manuel (a cura di), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del 1° congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid : Edi-6, 1981, pp. 581-589.

IMPEY, Olga T. El planto de una amazona sentimental: Pantasilea llorando a Pantasilea. *Revista de Literatura Medieval*, 1995, 7, pp. 137-158.

INFANTES, Víctor. Romançar del vulgar toscano. La literatura italiana que leyeron los españoles (1550-1600). In : SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, CERBO, Anna e BORRELLI, Clara (a cura di), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento, Atti del colloquio internazionale, Napoli, 21-23 ottobre 1999*. Napoli : Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente, 2001, pp. 213-226.

IRIZARRY, Estelle. Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature. In : MILLER, Beth (a cura di), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley : University of California Press, 1983, pp. 53-66.

JENSEN, Julio. Historicidad e hibridación en Amazonas en las Indias. In : LERNER, Isaías, NIVAL, Robert y ALONSO, Alejandro (a cura di), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo II: Literatura Española: Siglos XVI y XVII, New York : 16-21 de julio de 2001*. Newark : Juan de la Cuesta, 2004, pp. 299-309

KÖNIG, Bernhard. Claridiana, Bradamante y Fiammetta. El «amor doble» del Caballero del Febo y las fuentes italianas de la «Primera parte» del Espejo de príncipes y cavalleros. In : ID., *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discipulos y amigos, a cura di Folke Gernert e Javier Gómez-Montero*. Salamanca : Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2003, pp. 69-103

LAPESA, Rafael. La Jerusalén del Tasso y la de Lope. *Boletín de la Real Academia Española*, 1946, 25, pp. 111-136 (poi in *De la Etad Media a nuestros días*. Madrid : Gredos, 1967, pp. 264-285).

LARA GARRIDO, José. Fusión novelesca y épica culta en Lope (de La hermosura de Angélica a la Jerusalén conquistada). *Analecta Malacitana*, 1981, 4.1, pp. 187-202.

LARA GARRIDO, José. *Los mejores plectros: teoria y practica de la épica culta en el Siglo de Oro.* Malaga : Universidad de Malaga, 1999.

LERNER, Isaías, NIVAL, Robert y ALONSO, Alejandro (a cura di). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo II: Literatura Española: Siglos XVI y XVII, New York : 16-21 de julio de 2001*. Newark : Juan de la Cuesta, 2004.

Libros de caballerías: textos y contextos. Edad de Oro 2002, 21.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Libros de caballerías castellanos: textos y contextos. *Edad de Oro*, 2002, 21, pp. 9-60.

LUCIE-LARY, Jacqueline. La Jerusalén conquistada de Lope de Vega et la Gerusalemme Liberata du Tasse. *Revue des langues romanes*, 1898, 16, pp. 165-203.

MARÍN PINA, María Carmen. Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles. *Criticón*, 1989, 45, pp. 81-94.

MARÍN PINA, María Carmen. Clarisel de las Flores de Jerónimo de Urréa. *Edad de Oro*, 2002, 21, pp. 451-479.

MARÍN PINA, María Carmen. El humor en el Clarisel de las Flores de Jerónimo de Urrea. In CARRO CARVAJAL, Eva Belén, PUERTO MORRO, Laura e SÁNCHEZ PÉREZ, María (a cura di), *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e*

identidad, Congreso Internacional (Salamanca, 4-6 junio 2001). Salamanca : Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 245-266.

MARÍN PINA, María Carmen. La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino. *Revista de Literatura Medieval*, 1991, 3, pp. 129-148.

MARTÍN LALANDA, Javier. El ciclo del Florisel de Niquea (1532-1535-1551) de Feliciano de Silva. *Edad de Oro*, 2002, 21, pp. 153-176.

MARTÍN, José Julio. Febo el Troyano (1576) de Esteban Corbera: la reescritura caballeresca de la materia troyana. *Edad de Oro*, 2002, 21, pp. 443-449.

MATULKA, Barbara. The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro. *Romanic Review*, 1935, 26.3, pp. 191-237.

MCKENDRICK, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the mujer varonil.* Cambridge : Cambridge University Press, 1974.

MÉRIDA, Rafael. La cavalleria de les dones. Una bibliografia com a invitació. *Tirant*, 2003, 6, rivista elettronica, su http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.6/merida.cavalleria.dones.htm

MICÓ, José Maria. Épica y reescritura en Lope de Vega. *Criticón*, 1998, 74, pp. 93-108.

NERI, Stefano. *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*. Pisa : ETS, 2007.

ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami. Hacia una tipología de los personajes femeninos en los libros de caballerías hispánicos (A propósito de la Antología de libros de caballerías castellanos editada por José Manuel Lucía). *Tirant*, 2003, 6, rivista elettronica, su http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.6/art.resena.elami.htm.

PARDUCCI, Amos. L'Orlando Furioso nel teatro di Lope de Vega. *Archivium Romanicum*, 1933, 17, pp. 565-618.

PARDUCCI, Amos. L'Orlando Innamorato nel teatro spagnolo. *Annali Scuola Normale Superiore di Pisa*, seconda serie, 1934, 3, pp. 235-257.

PÉREZ, K. Elizabeth. La Jerusalén conquistada: un relato de relatos. *Estudios Filológicos*, 1983, 18, pp. 7-84.

PIERCE, Frank, The Jerusalén conquistada of Lope de Vega: A Re-Appraisal, *Bullettin of Spanish Studies*, 1943, 20, pp. 11-35.

PIERCE, Frank. The Literary Epic and Lope's Jerusalén conquistada. *Bullettin of Hispanic Studies*, 1956, 33.2, pp. 93-98.

PIERCE, Frank. *The Heroic Poem of the Spanish Golden Age*. Oxford : Oxford University Press, Dolphin Book Co., 1947. Tr. sp. *La poésia épica del Siglo de Oro*, Madrid : Gredos, 1961.

PROFETI, Maria Grazia (a cura di). *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, Firenze 10-13 febbraio 1999*. 3 voll. Firenze : Alinea, 2000.

PROFETI, Maria Grazia. *Nell'officina di Lope*. Firenze : Alinea, 1998.

QUINTANA, Manuel José. Sobre la poesia epica castellana. In : *Obras completas*. B.A.E. 19. Madrid : Editorial Hernando, 1928.

REDONDO, Augustin. La desdicha por la honra: de la conceptión lúdica de la novela a la transgresión ideológica. In : PROFETI, Maria Grazia (a cura di), *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*. 3 voll. Firenze : Alinea, 2000, vol. I, pp. 159-173.

RENNERT, Hugo e CASTRO, Américo. *Vida de Lope de Vega*. Madrid : Hernando, 1919.

RIQUER, Martin de. Ariosto y España. In : *Atti del Convegno internazionale dei Lincei su Ludovico Ariosto, 27 settembre – 5 ottobre 1974*. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 319-329.

RIQUER, Martín de. La Jerusalén conquistada de Lope de Vega. *Filologia Romanza*, 1955, 2, pp. 220-221.

ROMERA NAVARRO, M. Las disfrazadas de varón en la comedia. *Hispanic Review*, 1934, 2.4, pp. 269-286.

ROMERO TABARES, Isabel. Don Silves de la Selva (1546) de Pedro de Luján y la lectura humanística. *Edad de Oro*, 2002, 21, pp. 177-203.

SALES DASÍ, Emilio José. California, las amazonas y la tradición troyana. *Revista de Literatura Medieval*, 1998, 10, pp.147-167.

SALES DASÍ, Emilio José. *Lisuarte de Grecia. Guía de lectura*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

SAMONÀ, Carmelo. *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*. Milano : Garzanti, 1990.

SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, CERBO, Anna e BORRELLI, Clara (a cura di). *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento, Atti del colloquio internazionale, Napoli, 21-23 ottobre 1999*. Napoli : Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente, 2001.

SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación. *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*. Firenze : Alinea, 2007.

SERÉS, Guillermo. La elegía de Juan Rodríguez del Padrón. *Hispanic Review*, 1994, 62.1, pp. 1-22.

TAUFER, Alison. The Only Good Amazon Is a Converted Amazon: the Woman Warrior and Christianity in the Amadís Cycle. In : BRINK, Jean R., HOROWITZ, Marianne C. e COUDERT, Allison P. (a cura di). *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, Urbana : University of Illinois Press, 1991, pp. 35-51

THOMAS, Henry. *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1920.

TORTORETO, Alessandro. Il Tasso in Ispagna e in Portogallo. *Studi Tassiani*, 1951, 1, pp. 69-77.

TRAMBAIOLI, Marcella. El triunfo de Marfisa en El jardín de Falerina y Hado y divisa de Leonido y Marfisa de Calderón. In : TIETZ, Manfred e ARNSCHEIDT, Gero (a cura di), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época, Actas del XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 julio 2005.* Stuttgard : Steiner, 2008, pp. 551-582.

TRAMBAIOLI, Marcella. La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega*, 2006, 12, 233-262.

VAGANAY, Hugues. Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole. *La Bibliofilia*, 1910-1915, 12-17.

VENTURA, Edoardo. Sulla prima traduzione spagnola dell'Orlando Furioso. *Critica letteraria*, 2005, 126, pp. 47-88.

WARDROPPER, Bruce W. *Historia y crítica de la literatura española al cuidado de Francisco Rico, vol. III: Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona : Editorìal Critica, 1983.

WRIGHT, Elizabeth R. Entre épica y picaresca: la Jerusalén Conquistada de Lope de Vega. In : LERNER, Isaías, NIVAL, Robert y ALONSO, Alejandro (a cura di), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo II: Literatura Española: Siglos XVI y XVII, New York : 16-21 de julio de 2001*. Newark : Juan de la Cuesta, 2004, pp. 589-594.

Annexes

Annexe 1 Tabelle

A. La storia di Galiziella nell'*Aspramonte in prosa* di Andrea da Barberino, nei *Cantari d'Aspramonte* e nel *Rambaldo* del cittadino B.

Aspramonte (Galiziella)	*Cantari* (Galaciella)	*Rambaldo* (Galizella)
Galiziella, figlia bastarda di Agolante, arriva ad Arganoro dal regno Feminoro e assiste al torneo.	Galaciella arriva alla corte di Agolante (cantare perduto)	Galizella, figlia bastarda di Agolante e di una "grande donna, moglie di grande signore" originaria di Scondia, arriva a Risa con le altre donne saracene.
Almonte dà a Galiziella il permesso di partecipare al torneo e la arma di sua mano		
Prodezze di Galiziella al torneo		
Almonte si fa promettere da Galiziella che non sposerà se non uno più forte di lei	Al termine del duello Galaciella racconterà a Riccieri che la madre Pantasalea le ha consigliato di sposare un uomo più forte di lei	Galizella promette ad Almonte di non sposare se non un uomo più forte di lei
Almonte conduce Galiziella da Almonte, che dopo averla vista vincere il torneo delle spade, le dà in dote due regni		
Galiziella riceve Durindarda che poi dà a suo fratello Almonte	Galaciella riceve Durlindana che poi dà a suo fratello Almonte (perduto)	
		Davanti alle prodezze di Ricieri, Galizella determina di sfidarlo, pronta sia a sposarlo che a prenderlo prigioniero e ad andare in Francia a battersi con i paladini
Risa. Galiziella promette alla regina di vendicare Almonte abbattuto tre volte da Riccieri	Balante, figlio di Agolante, vorrebbe battersi con Riccieri ma Galaciella lo previene	Chiede il permesso alla regina
	Vincendo le sue resistenze,	Chiede il permesso anche ad

	Galaciella si accorda con Agolante che avrebbe sposato Riccieri se questi l'avesse battuta	Almonte, promettendogli di prendere prigioniero Ricieri
	Galaciella era già promessa a un uomo più debole di lei	
Si arma da sola	Si fa armare dalle sue "pulzellette"	Almonte la arma
	Galaciella e Riccieri si scambiano convenevoli cavallereschi; Galiziella dice di chiamarsi Galaciello, di venire dall'Isola d'Amanzone e che sua madre è Pentesilea	Descrizione dell'educazione di Galizella presso la regina Silis nel regno Feminoro, dove alle bambine è cauterizzato il seno
Aspetta otto giorni l'arrivo di Riccieri sul campo		Galizella chiama con il corno Ricieri alla battaglia
Duello con Riccieri	Duello con Riccieri	Duello con Ricieri
Il colpo di Galiziella è il più pesante mai ricevuto da Riccieri	Il colpo di Galaciella quasi disarciona Riccieri	
Galiziella viene disarcionata e le si spezzano i lacci dell'elmo	Galaciella viene disarcionata e le si spezzano i lacci dell'elmo; Riccieri le vede i capelli biondi e si chiama vile	Galizella viene disarcionata e le si spezzano i lacci dell'elmo; Ricieri le vede i capelli biondi e la dichiara sua prigioniera
I soldati cristiani attaccano Galiziella, Riccieri ordina loro di fermarsi		
Galiziella si arrende a Riccieri	Galaciella si arrende a Riccieri dicendogli di aver già battuto più di sessanta cavalieri	Galizella si arrende a Ricieri dicendogli di non essere mai stata abbattuta prima
Riccieri la fa condurre a palazzo	Riccieri la porta dal padre Rigone	Ricieri la fa condurre da suo padre
Beltramo si innamora di lei e la domanda due volte al padre e poi al fratello	Ricardo si accende di lei e la domanda prima al padre e poi a Riccieri	Beltramo si innamora di lei e la domanda al padre
Riccieri concede Galiziella a Beltramo	Riccieri concede Galiziella a Ricardo	
Galiziella dice a Beltramo che per averla deve vincerla in duello	Galaciella rifiuta Ricardo dicendo che sposerà solo Riccieri	Galizella spiega a Beltramo che ha promesso di sposare solo chi l'avrebbe battuta in duello

Se la vuole, invece, sarà di Riccieri		Propone a Ricieri di sposarla
Beltramo rifiuta il duello		Beltramo rifiuta il duello
Galiziella viene battezzata con il nome di Gostanza	Galaciella viene battezzata con il nome di Alissa o Elissa	Galizella viene battezzata con il nome di Alma Regina o Regina Bella
		Descrizione fisica di Galizella
Sposa Riccieri	Sposa Riccieri	Sposa Ricieri e godono l'uno dell'altra
Resta incinta di due gemelli	È incinta quando i saraceni prendono la città	Galizella resta incinta
Agolante la manda a chiamare, ma Galiziella non torna da lui		
Agolante e Beltramo ordiscono il tradimento	Agolante e Ricardo ordiscono il tradimento (perduto)	Agolante e Beltramo ordiscono il tradimento
Galiziella riferisce a Riccieri un sogno profetico sulla presa di Risa; Riccieri non la ascolta		
Rimasta sveglia, sente che i nemici hanno assaltato la città e avvisa Riccieri		
Difende la porta della stanza uccidendo quattro saraceni mentre Riccieri si arma		Uditi i rumori, Ricieri e Galizella si armano a vicenda
Riccieri è ucciso a tradimento da Almonte	Ferito da Almonte, Riccieri continua ad uccidere nemici prima di morire	Ricieri è ucciso a tradimento da Almonte
Galiziella difende il palazzo rifiutando di arrendersi		Galizella protegge le porte uccidendo più di venti saraceni e respinge Beltramo
Beltramo fa portare in piazza il corpo di Riccieri		Beltramo fa portare in piazza il corpo di Ricieri
Galizella si getta piangendo sul corpo e cede il palazzo	Rigone si arrende; Galaciella e Almonte piangono Riccieri	Galizella si getta piangendo sul corpo
Biasima Beltramo e Almonte per il loro tradimento		Rinfaccia a Beltramo e Almonte il loro tradimento
		Almonte la chiama falsa e rinnegata; Galizella replica di

		aver onorato i patti sposando l'uomo che l'ha vinta
Almonte fa uccidere Rambaldo	Agolante fa uccidere il duca Rigone	
Galiziella viene portata davanti ad Agolante che la insulta per il suo battesimo e ordina di metterla al rogo	Galaciella e Ricardo vengono convocati da Agolante che concede la figlia al traditore	Galizella viene portata davanti ad Agolante che la insulta per la sua conversione
I consiglieri pregano Agolante di rimandare Galiziella da Almonte	I baroni sono contrari al matrimonio. Agolante ordina di mettere Ricardo e Galaciella al rogo	
Galiziella biasima nuovamente Beltramo; i due vengono condotti da Almonte		Agolante manda Galizella e Beltramo da Almonte con l'ordine di farli sposare e poi uccidere
Un messo riferisce la volontà di Agolante ad Almonte, che ne informa la sorella		Almonte riferisce alla sorella di aver ricevuto l'ordine di farla sposare e poi uccidere
Galiziella si difende dicendo di aver rispettato gli accordi	Galaciella protesta la sua innocenza aggiungendo di essere incinta	Galizella si difende dicendo di seguito gli accordi
Almonte fa sposare Galiziella e Beltramo; poi fa mettere il traditore al rogo	Nonostante le rinnovate proteste dei baroni, Agolante fa bruciare Galaciella e Ricardo	Almonte fa sposare Galizella e Beltramo, poi fa mettere questi al rogo e sostituisce Galizella con un'altra donna
Incertezza tra le versioni della fine di Galiziella		Galizella viene portata in segreto ad Organoro dove partorisce Rambaldo Ricieri e Alma la bella
		Dopo sei anni l'Amostante conquista i territori di Agolante e si fa portare davanti Galizella offrendole la libertà se rinnegherà il battesimo
		Galizella rifiuta e viene sbattuta di nuovo in prigione dove muore dopo pochi giorni. Viene sepolta con tutti gli onori.

B. L'episodio di Pentesilea nel *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure e nel *Livre de la Mutacion de Fortune* di Christine de Pizan.

Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*		Christine de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*	
23357-23364	Descrizione di Pentesilea	17561-17577	Pentesilea e diecimila Amazzoni, di cui duemila arciere, arrivano in soccorso dei Troiani
23365-23367	Motivi della venuta a Troia: Ettore e pregio	17578-17587	Viene a Troia per ammirare la prodezza di Ettore
23368-23374	La ricca truppa di Pentesilea: mille compagne		
		17588-17592	Impiegano venti giorni di viaggio
23375-23382	Arrivo a Troia delle Amazzoni; stato dell'assedio		
23383-23390	Dolore di Pentesilea alla notizia della morte di Ettore		
23391-23394	L'accoglienza di Priamo	17593-17602	Priamo accoglie Pentesilea con tutti gli onori, ma la morte dei suoi figli getta un'ombra
23395-23416	Discorso di Pentesilea a Priamo	17603-17610	Pentesilea conforta Priamo
		17611-17640	Rende omaggio alla tomba di Ettore e lo piange
23417-23425	I Troiani si armano secondo le indicazioni di Pentesilea		
23426-23428	Le Amazzoni si armano in una torre	17641-17647	Le Amazzoni si armano
23429-23462	La vestizione di Pentesilea		
23429-23432	L'usbergo bianco		
23433-23439	L'elmo ricoperto di pietre preziose	17648-17653	L'armatura di Pentesilea, coperta di pietre preziose

23440-23444	Il cavallo	17654-17655	Il cavallo e la spada
23445-23449	La gualdrappa del cavallo	17656-17657	Le gualdrappe bianche dei cavalli
23449-23451	La spada		
23452-23458	Lo scudo		
23459-23462	La lancia		
23463-23479	La vestizione delle Amazzoni	17658-17662	Magnificenza della compagnia delle Amazzoni, i cui capelli biondi spuntano sotto gli elmi
23480-23484	I Troiani pregano le Amazzoni di difendere Troia		
23485-23503	Gli alleati delle Amazzoni: Philemenis e i suoi Paflagoni	17663-17670	Gli alleati dei Troiani
23504-23514	Priamo stabilisce l'ordine di battaglia	17671-17676	Preparativi dei Troiani
23515-23520	L'esercito greco	17677-17681	Preparativi dei Greci
23521-23692	La prima battaglia	17682-17739	La prima battaglia
23521-23540	I Greci contro i Paflagoni		
23541-23564	La schiera di Polidamas in soccorso di Philemenis		
23565-23582	Alcuni eroi greci cercano di penetrare dentro Troia		
23583-23592	Ma vengono respinti dagli arcieri sugli spalti	17682-17685	L'attacco delle arciere
23593-23601	Pentesilea e le Amazzoni scendono in battaglia	17686-17697	Le Amazzoni fanno ritirare i Greci fino alle navi, a cui danno fuoco
23602-23610	Al primo assalto, abbattono i greci con le lance		
23611-23620	Il secondo assalto con le spade		
23621-23642	Meraviglie di Pentesilea		

23625-23628	Contro Menelao		
23629-23638	Contro Diomede	17698-17724	Interviene Diomede, presto abbattuto da Pentesilea
23639-23642	Contro i Greci		
23643-23647	Meraviglie delle Amazzoni		
23648-23662	Aiace abbatte Pentesilea ma viene messo in fuga dalle Amazzoni	17725-17732	Pentesilea disarciona anche Aiace
23663-23674	Diomede soccorre Aiace		
23675-23689	La riscossa delle Amazzoni: i Greci in ritirata	17733-17736	Le Amazzoni inseguono i Greci in ritirata.
23690-23692	La battaglia interrotta per la notte	17737-17741	La notte interrompe i combattimenti
23693-23708	La rabbia dei greci, a cui sono state bruciate le navi		
23709-23711	Festeggiamenti dei Troiani	17742-17744	Festeggiamenti dei Troiani
23712-23723	Pentesilea riceve il premio della giornata		
23724-23733	Priamo le rende omaggio; Pentesilea lo conforta		
23734-23744	I Greci, timorosi, attendono il ritorno di Menelao con Pirro	17745-17758	I Greci si meravigliano della prodezza delle donne; ricordano le Amazzoni del passato
23745-23780	Seconda battaglia	17759-17766	I combattimenti dei giorni seguenti
23745-23768	Attacco dei Troiani all’alba		
23769-23776	Le Amazzoni scendono in battaglia		
23777-23780	I Greci sopportano fino all’arrivo di Pirro	17767-17770	Si ordina un mese di tregua
23781-23792	Licomede e Deidamia prendono commiato da Pirro		
23793-23801	Pirro accolto dai Greci	17771-17788	Arrivo e accoglienza di Pirro presso i Greci

23802-23806	I Mirmidoni eleggono Pirro loro capo		
23807-23815	Pirro è ordinato cavaliere	17789-17796	Fine della tregua; Agamennone ordina Neottolemo cavaliere
23816-23824	Libagioni e sacrifici dei Greci agli dei		
23825-23837	I Greci decidono di attaccare per primi		
23838-23844	I Greci si armano		
23845-23853	I Troiani attendono i Greci; Pentesilea è con loro		
23854-24271	Terza battaglia		
23854-23878	Mischia generale		
23879-23883	Pianto delle donne troiane		
23884-23903	Pirro scende in battaglia con le armi di Achille		
23904-23921	Duello Pirro – Polidamas		
23922-23934	Duello Pirro – Philemenis		
23935-23962	Scontro tra i Mirmidoni e i Paflagoni		
23963-23969	Interviene anche Aiace Telamonio		
23970-23978	I Paflagoni hanno la peggio		
23979-24015	Scendono in battaglia Pentesilea e le Amazzoni	17797-17804	Ricominciano gli scontri: valore di Pentesilea
24016-24034	Duello Pentesilea – Aiace; di nuovo Pentesilea è aiutata dalle compagne	17805-17812	Valore delle compagne
24035-24047	Un Paflagone chiede l'aiuto di Pentesilea: Philemenis è stato preso prigioniero		
24048-24070	Le Amazzoni soccorrono i Paflagoni		
24071-24087	Pirro incita i Mirmidoni contro le		

	Amazzoni		
24088-24118	La replica di Pentesilea		
24119-24148	Primo duello tra Pentesilea e Pirro		
24149-24168	L'intervento di Agamennone e Diomede rianima i Greci		
24169-24176	Philemenis ringrazia Pentesilea per l'aiuto prestato		
24177-24196	I rinforzi troiani		
		17813-17820	I combattimenti proseguono per più giorni
24197-24212	Mischia generale; atti di Pirro e di Pentesilea	17821-17828	Azioni di Pirro
24213-24220	Pirro uccide Glaucon, fratellastro di Polidamas		
24221-24226	I Troiani e le Amazzoni bramano vendicarlo		
24227-24243	Secondo duello di Pentesilea e Pirro		
24244-24250	Atti di Polidamas, spronato dalla morte di Glaucon		
24251-24271	Tregua notturna; si contano i morti		
24272-24280	Nei giorni seguenti, Pirro e Pentesilea si affrontano più volte	17829-17842	Scontri tra Pirro e Pentesilea, che risulta vincitrice; i Greci portano Pirro in salvo
		17843-17852	I Greci temono Pentesilea
		17853-17856	L'intervento della Fortuna
24281-24386	Quarta e ultima battaglia		
24281-24303	Terzo duello tra Pentesilea e Pirro	17857-17866	Ultimo giorno: Pentesilea viene circondata dai Mirmidoni
24304-24327	Pirro uccide Pentesilea	17867-17876	Pentesilea è uccisa a tradimento da Pirro e Aiace
		17877-17882	Il narratore lamenta la fine di

			Pentesilea
24328-24333	Il corpo di Pentesilea è riportato nel suo padiglione		
24334-24378	Le compagne di Pentesilea, pazze di dolore, si offrono alle spade dei Troiani	17883-17886	Dolore delle Amazzoni che si lasciano uccidere
24379-24386	I sopravvissuti si rifugiano dentro Troia.	17887-17896	I Troiani si trincerano dentro Troia.
24387-24396	Il poeta promette che canterà la fine della città.		

Annexe 2 « Giovane donna in mezzo ’l campo apparse ». Figures de femmes guerrières dans la tradition littéraire occidentale. Résumé

Les femmes et la guerre sont associées depuis qu’Hélène a été désignée comme étant la cause originelle de la chute de Troie. La guerre constitue un des thèmes principaux de l’épopée et les femmes guerrières, en permettant de représenter les instances contemporaines de la guerre, de la féminité et de l’amour, deviennent en conséquence une catégorie de personnages incontournable du genre épique.

La femme guerrière se caractérise par sa radicale altérité : altérité par rapport aux hommes, altérité par rapport aux autres femmes. Vêtue de son armure, elle paraît de l’extérieur comme le serait un homme, soldat entre les soldats. Mais elle n’est pas un homme. Elle est un combattant féminin sur un champ de bataille, au côté des autres chevaliers, tous masculins. Elle se distingue également des autres femmes qui demeurent au-dedans des remparts du château, dédiées aux travaux d’aiguilles. Ses choix la rendent différente et marginale : elle a décidé elle-même d’aller combattre sur un champ de bataille, de s’entraîner à l’exercice des armes, de défier les lois naturelles pour vivre une vie qui n’est pas celle traditionnelle du mariage, vouée au foyer domestique et à la procréation. Elle constitue donc un scandale dans la rigide organisation masculine et patriarcale de la société : une femme qui refuse le mariage est une femme qui met en péril l’ordre et la continuité-même de la société. La femme guerrière constitue un péril, une menace pour la structure sociale à laquelle elle appartient. Un péril tel, qu’elle doit être éliminée, qu’elle doit être souvent punie de sa propre mort au combat, marquant la fin de sa vie transgressive.

Mais, en même temps qu’elle peut être perçue comme dangereuse, la femme guerrière peut aussi être considérée comme la manifestation suprême de la perfection. Les vertus particulières aux deux genres, c’est-à-dire la valeur et la beauté, cohabitent au sein de sa seule personne : valeureuse comme un homme, belle comme une femme, elle symbolise dès lors soit un désordre générique, soit l’archétypique réunion des contraires. Ce dédoublement de ses vertus lui confère l’aura de la perfection, qui renvoie à l’archétype de l’androgyne, cet être unique qui dans son unicité réalise la symbiose du principe masculin et féminin.

La femme guerrière habite l'espace béant entre les deux mondes, masculin et féminin, elle participe aux jeux de l'amour et aux jeux de la guerre. Différente des autres personnages, elle est l'Autre par excellence. Les Amazones ne servaient pas de métaphores pour les ennemis Perses dans les textes grecs par pur hasard. Et ce n'est pas davantage un hasard si les conquistadores de l'Amérique du Sud ont cru rencontrer ces mêmes tribus d'Amazones dans les forêts jouxtant les rives du fleuve auquel on a donné leur nom.

Le champ géographique et historique de notre thèse, après un premier chapitre introductif consacré à l'épopée classique, se limite aux textes italiens, français, anglais et espagnols et datant du Moyen Age au début du XVIIe siècle. L'analyse des œuvres choisies, composées dans ces différents pays à des époques diverses, est effectuée en respectant l'ordre chronologique de leur écriture. L'analyse philologique des textes, à travers la mise en évidence des analogies formelles qui existent entre eux, nous permet de déterminer alors les motifs textuels les plus fréquents. La succession temporale des œuvres nous permet de relever immédiatement les liaisons intertextuelles entre les poèmes, qui sont souvent engendrés les uns suite aux autres. On tient en compte la manière dont ces liaisons se forment avec la circulation des textes en Europe, les traductions et les imitations. La poétique qui gouverne les œuvres de la Renaissance étant celle de l'imitation des auteurs majeurs, on comptera ainsi des centaines d'imitations et d'adaptations du *Roland Furieux* et de la *Jérusalem Délivrée* en Italie et en Europe. Le passage des oeuvres d'un pays à un autre est quelque fois circulaire : ainsi, les chansons de geste françaises commencent d'abord à circuler dans l'Italie du Nord où elles stimulent la création des poèmes italiens, les *cantari* et les poèmes chevaleresques. Ces derniers rencontrant un succès si grand au-delà des frontières, qu'ils sont ensuite imités partout en Europe. Les *libros de caballerías* espagnols circulent alors en France et en Italie. Et avec les poèmes ce sont leurs personnages, et notamment les femmes guerrières, qui sont portés à la connaissance d'un plus vaste public. Évidemment, les lecteurs et les auditeurs de ces poèmes apprécient les personnages de femmes guerrières, malgré leur ambiguïté ou bien à cause de cette ambiguïté qui peut aboutir à des allusions érotiques.

I.

L'existence du mythe des Amazones dans l'imaginaire et la littérature classique constitue le fondement, du point de vue idéologique et textuel, de l'élaboration de la figure de la femme guerrière dans l'épopée chevaleresque du Moyen Age et de la Renaissance. Etudiés par des générations de spécialistes, les origines de ce mythe se confondent avec ceux de la pensée et

de la civilisation de l'homme. Chez des Grecs, le mythe des Amazones n'était pas l'expression d'une utopie proto-féministe ni une forme d'appréciation des capacités féminines, et d'autant moins une motion pour l'émancipation des femmes. Les Amazones forment une communauté qui est l'inversion exacte de la structure de la *polis*. Leur mythe s'est ainsi construit sous la forme d'une constante subversion des caractéristiques de la société grecque. Femmes qui vivent sans la protection et la gouverne des hommes, femmes qui ne restent pas recluses au foyer affectées aux travaux domestiques, mais qui se dédient à des activités extérieures au *oikos* (non seulement à la guerre, mais également à la chasse, à l'agriculture et au gouvernement de l'Etat – toutes prérogatives traditionnellement masculines), femmes qui s'unissent aux hommes en dehors du mariage… Les Amazones sont l'antithèse de la femme grecque.

On retrouve le mythe des Amazones dans les poèmes épiques, l'historiographie, l'ethnographie, la mythographie, l'art oratoire, dans la poésie lyrique et dans le théâtre. Le plus ancien témoignage littéraire du mythe est celui-là d'Homère dans l'*Iliade*, avec lequel les Amazones apparaissent déjà insérées dans un contexte épique. Les ethnographes et les historiens, comme Hérodote et Diodore de Sicile, décrivent les mœurs sociales et sexuelles du peuple amazonien, et cherchent leur localisation géographique en une région éloignée de la Grèce, en particulier en direction de l'Orient barbare. Les orateurs, comme Lysias, comparent les Amazones aux Perses qui ont été vaincus par les Athéniens. Le mythe des Amazones, en effet, est pour la plupart mythe des héros qui les ont vaincus. On retrouve les Amazones en figures adversaires des grands héros civilisateurs, constituant un banc d'essai que le héros doit d'abord affronter pour démontrer sa valeur. Être choisies comme antagonistes de héros tels que Bellérophon, Héraclès ou Thésée est la preuve, d'une part, de la valeur effective des Amazones en tant que guerrières, et, d'autre part, du courage et des prouesses du héros. Le combat contre des femmes amazones n'est pas déshonorant pour l'héros : il est au contraire l'occasion d'une nouvelle gloire avec l'obtention de la victoire.

Penthésilée est la première à être protagoniste de son propre mythe. Elle se rend à Troie en tant qu'alliée des Troyens, combat contre Achille et est tuée par lui. Au moment de lui enlever l'heaume, Achille éprouve de la pitié pour elle et tombe amoureux de sa beauté. Les versions de ce mythe hésitent entre divers sentiments, mais quelqu'une d'entre elles ont dû faire allusion à des rapports nécrophiles. Ainsi, pour censurer cette éventualité, les versions ultérieures remplacent Achille par son fils Néoptolème, qui n'éprouve aucun sentiment amoureux pour l'Amazone. Malheureusement, les textes les plus anciens mentionnant

Penthésilée, tels que l'*Étiopide* d'Arctinos de Milet, sont aujourd'hui perdus. Ils nous restent les tardives *Posthomériques* de Quintus de Smyrne.

Camille de l'*Énéide* virgilienne n'est pas une Amazone, mais elle se comporte comme telle. Elle se présente comme une réécriture de Penthésilée : la reine des Volsques s'allie à Turnus, comme la reine des Amazones s'alliait à Priam. Toutes les deux guerrières, elles s'opposent au fatum qui décrète la victoire respectivement des Grecs et des Troyens d'Énée. Pourtant, copie imparfaite de Penthésilée, Camille n'est pas tuée par un héros, mais par le vil Arruns. Sa mort pour la patrie est présentée comme l'une des tristes morts de jeunes héros qui font soutenir la fondation de Rome, avec celles de Pallas, d'Euryale et de Nisus.

Dans les siècles suivants, Camille deviendra avec Penthésilée le prototype de l'antonomase de la guerrière dans une épopée. Les modalités avec lesquelles Virgile la décrit seront reprises et réélaborées à l'infini. La présentation de Camille dans le catalogue sera considérée comme le modèle formel sur lequel on construit la description d'une femme guerrière : la concision stylistique avec laquelle on exprime la conjonction du refus des travaux féminins et de la vocation à la chasse et au combat, le sens de la merveille suscité parmi les spectateurs de ses exploits, sont des éléments que nous retrouverons de manière constante au cours de l'histoire littéraire des femmes guerrières. Si les Amazones font fonction de prémisse thématique pour Camille, cette dernière devient le précédent poétique nécessaire aux réécritures suivantes.

II.

Les textes médiévaux amènent de profondes innovations dans les récits des femmes guerrières. Les romans d'antiquité présentent Camille et Penthésilée en leur attribuant des caractères courtois. Dans le *Roman d'Énéas,* Camille est décrite en un portrait détaillé qui définira le modèle de la beauté féminine contemporaine. Benoît de Sainte-Maure révolutionne la figure de Penthésilée en la rendant amoureuse d'Hector dans son *Roman de Troie*. La fin'amor s'empare ainsi même du personnage de l'Amazone. Dans une poétique du merveilleux, les guerrières se présentent comme des créatures merveilleuses, exotiques et extraordinaires. En vertu de sa nature particulière, Camille constitue un élément romanesque dans l'épopée, et épique dans le roman.

La chanson de geste ajoute, à la description courtoise, l'élément du procès en christianisation des guerrières. Celles-ci se superposent aux figures des princesses sarrasines éprises d'un paladin, qui le libèrent de la prison et se convertissent pour lui. L'épopée médiévale place la

problématique religieuse devant l'ethnique : alors qu'un Grec ne peut pas devenir Troyen, un Sarrasin peut se convertir au christianisme. En changeant de religion, même les femmes guerrières peuvent rentrer dans la communauté à laquelle appartient le héros. Une fois chrétienne, la guerrière peut épouser le paladin. Religion et mariage sont les éléments qui permettent la survie des guerrières sous la forme apprivoisée. La femme qui combat pour son mari est jugée positivement. Sa raison de vie n'est pas le combat-même, mais l'homme auquel elle apporte son aide. La princesse, pour sauver le chevalier dont elle est éprise, n'hésite pas à prendre les armes pour le libérer, parfois en tuant les geôliers de sa main, ou à combattre en faveur des Chrétiens, ceci contre sa propre famille d'origine. Les guerrières de ce type ne sont protagonistes qu'en de brefs épisodes de combat, ou ne combattent même pas : elles démontrent seulement qu'elles sont disposées à lutter pour leur mari. Ici, Guibourc, épouse de Guillaume d'Orange, est le modèle de ces femmes qui se convertissent et sont prêtes à endosser l'armure pour défendre leur fief.

Les rapports de contamination de genre entre les chansons de geste et le roman donnent plus de place aux personnages féminins et permettent l'importation d'éléments romanesques, dont le travestissement. Les femmes peuvent se déguiser en hommes pour faciliter une fuite, pour combattre, ou pour aider leur mari sous sa propre identité. Dans les chansons de geste tardives *Tristan de Nanteuil* et *Lion de Bourges*, ce sont des femmes chrétiennes, Aye et Alis, qu'on voit protagonistes de scènes de combat. L'archétype de la femme guerrière est alors entré en profondeur dans la conscience des auteurs et du public, au point que l'on admet naturellement que celle qui est amenée à combattre (et à se déguiser) est une femme de naissance chrétienne, mariée et mère de famille.

III.

On doit à Boccace d'introduire les Amazones dans la poésie épique italienne, avec le récit de l'expédition de Thésée contre Hippolyte dans le *Teseida*. Il pose ainsi les fondements du poème épique-chevaleresque en *ottava rima*, relatant l'argument mixte d'armes et d'amours, de Mars et de Vénus. A l'issue d'une courte guerre, Hyppolite se rend à Thésée et déclare que toutes ses sujettes doivent s'ouvrir à l'amour. Avec le *De mulieribus claris*, Boccace inaugure la tradition des recueils de biographies des femmes exemplaires, en y incluant les Amazones et Camille. Sa narration, qui se veut laudative, est pleine d'ambiguïté, en balance entre féminisme et misogynie. Mais le fait même que les Amazones soient comprises dans cette sélection constitue une consécration en soi : l'auteur pouvait décider qu'elles n'étaient

pas dignes d'être évoquées et ramenées du passé, ce qui exalte le pouvoir des Lettres de donner l'immortalité.

Du côté de la production populaire, le cycle de Charlemagne se diffuse avec succès en Italie. La littérature chevaleresque devient un genre codifié et stable, qui reproduit des situations standardisées. Parmi les motifs mettant en scène les femmes guerrières, on développe surtout :

1) Le motif du travestissement et du changement de sexe. Les équivoques homosexuelles qui naissent de l'amour d'une femme pour une autre femme déguisée en homme sont résolues par le biais du changement de sexe. 2) Le travestissement dans le but de secourir son père ou son époux, figuré en particulier dans le *romance* espagnol de la *doncella guerrera*. 3) Le motif de l'heaume et du duel prénuptial (*Brunhild-motif*). A partir du mythe d'Atalante, on imagine que la femme exige une preuve de valeur à l'homme qui désire l'épouser (dans le cas présent, une preuve de sa grande vélocité). Par la suite, dans le chant des Nibelunges, on imagine qu'elle demande à l'homme de la vaincre en duel singulier. L'objectif est de donner la preuve que la force de l'homme est supérieure à celle de la femme et qu'il a ainsi le droit d'exercer sur elle l'autorité conjugale. Sans doute que la femme impose la mort à ceux qui ne sont pas capables d'apporter cette preuve : telle est la punition pour les hommes qui ne sont pas dotés de qualités viriles, physiques ou intellectuelles suffisantes, pour supplanter une femme. Quelques fois, même si l'homme sort vainqueur du duel, un final tragique se profile pour le couple : la mort des deux protagonistes ou de l'homme seul. Le duel entre l'homme et la femme peut se combiner avec les variables du travestissement : la femme peut entreprendre le combat déguisée en homme, même si son objectif demeure le mariage. Afin de révéler la véritable identité de la femme, intervient alors un autre motif à grand succès dans les poèmes épiques et chevaleresques : le motif de l'heaume. Suite à un coup de lance, les lacets de l'heaume se brisent et il tombe à terre, laissant s'échapper les longs cheveux de la femme. La vue de l'essence féminine de l'adversaire, constituée par les cheveux, trouble le héros, et il arrête de l'attaquer et se met à l'aimer. La chute du heaume est le moment de la suspension des combats qui conduit à une contemplation esthétique de la beauté de la femme guerrière.

Les récits de Galiziella d'après le cycle d'Aspremont sont les premiers en Italie à combiner le motif du duel à celui de l'heaume. Ils constituent également une première pour ce qui est de l'intervention d'une femme guerrière, ajoutée par des auteurs italiens à une narration dérivée d'un texte originel français, la *Chanson d'Aspremont*, dans lequel on ne rencontre aucune figure de ce type. Galiziella, fille bâtarde d'un souverain sarrasin envahisseur de la Calabre,

accepte d'épouser le fils du duc de Rise, qui l'a vaincue au combat. La jalousie d'un frère traître conduit le couple à la mort. Les modalités du récit de Galiziella ont servi de prototype à un nombre significatif de prolongations et d'imitations. Le succès obtenu auprès du public a engendré une série de suites du cycle d'Aspremont, dont notamment le *Rambaldo* et l'*Aquilante et Formosa*, dans lesquels Galiziella survit suffisamment longtemps pour accoucher de jumeaux, garçon et fille, cette dernière devenant elle-même une guerrière comme le fut mère. Boiardo et l'Arioste vont reconnaître Roger et Marphise en ces enfants.

La filiation de nouvelles guerrières ne se vérifie pas seulement dans des textes dérivés, mais également dans le texte même. On commence à représenter deux ou plusieurs figures de ce type dans une même œuvre, dans l'intention d'opposer une forme de militance féminine positive à une seconde forme négative. On propose, ainsi, de manière antithétique le modèle de la femme guerrière qui choisit le mariage et l'abandon des armes et le modèle de la femme guerrière à outrance, qui combat expressément dans l'objectif de nuire aux hommes. Cette dernière est généralement caractérisée par un aspect physique repoussant, marqué par la démesure (elle est géante, monstrueuse, etc.) qui traduit son indignité morale, associée en particulier à une sexualité aberrante. Dans le *Rubione d'Anferna*, à la chaste Braidamonte est opposée Dame Roenza, femme géante et sexuellement agressive qui cherche à séduire Olivier, Roland et Renaud. Alors que Braidamonte est récompensée et sauvée par la conversion et le mariage, Dame Roenza est sanctionnée par la mort.

Le personnage de Bradamante marque l'apparition d'une femme guerrière dans la dynastie carolingienne : elle entre dans l'arbre généalogique via le lignage de Clairmont, rendue fille d'Aymon et sœur de Renaud. Son histoire littéraire démontre que la faveur du public pouvait mener à l'adoption complète d'une figure de guerrière : de naissance sarrasine et bâtarde dans les premiers textes, elle sera rapidement déclarée par la suite fille chrétienne et légitime d'Aymon.

IV.

Les poèmes chevaleresques connurent un succès remarquable en Italie. Les deux chefs-d'œuvre du genre que sont le *Morgante* de Luigi Pulci et le *Roland Amoureux* de Matteo Maria Boiardo se distinguent par l'emploi conscient, parfois ironique, de mécanismes et de structures typiques. Ces poèmes présentent deux versions de la figure de la guerrière.

Le *Morgante* compte quatre personnages du genre, deux femmes – Chiariella et Luciana –, qui revêtent l'armure dans l'espoir de secourir les hommes dont elles sont éprises, sans y parvenir ; et deux femmes, Meridiana et Antea, à plus proprement parler guerrières. Avec Meridiana, Pulci propose ironiquement l'inversion du motif du duel prénuptial, puisque Roland, qui l'a vaincue au combat, ne s'éprend nullement d'elle – et elle ne s'éprend pas davantage de lui. Dans un univers construit sur l'ironie, les guerrières participent à la ridiculisation générale, indiquant que leur fonction littéraire persiste au-delà du changement des motifs. Antea est une valeureuse reine orientale qui conserve son indépendance et sa foi musulmane et survit même à la trame, malgré son attaque contre la France. L'intention de Pulci n'est pas de démontrer que seules les guerrières qui se marient et se convertissent peuvent survivre.

La leçon de Pulci sera reprise par Boiardo. Dans le *Roland amoureux*, en effet, la guerrière sarrasine Marphise est autorisée à être à la fois démesurée dans ses attitudes et belle d'apparence, contrairement à Roenza. La scission entre la démesure physique/morale et une démesure à fin comique sauve Marphise, qui s'insère par ailleurs bien dans le contexte chevaleresque des guerriers masculins du poème. Etrangère à l'amour, elle s'oppose à Angélique, la femme qui suscite la passion en tous ceux qui portent les yeux sur elle, de même que Bradamante entre en scène uniquement lorsque Angélique en sort.

L'union de Bradamante et Roger est destinée à fonder la lignée des Estensi, seigneurs de Ferrare. L'instauration d'une guerrière en tant que fondatrice d'une dynastie constitue une innovation profonde, même au regard des précédents mariages entre guerrières et héros. Elle sera reçue avec faveur par le public et les auteurs contemporains. Jusqu'au XVIIe siècle, les poètes offriront à leurs mécènes des œuvres qui érigent une femme guerrière à l'origine de leur dynastie. Néanmoins, Boiardo ne se prive pas de donner à Bradamante également une coloration ironique, perceptible notamment dans un épisode équivoque relatant l'amour de Fleur d'Epine pour la guerrière qui, sans sa longue chevelure, ressemble à un chevalier.

V.

Le *Roland Amoureux*, inachevé à la mort de son auteur, a engendré de nombreuses suites dont la plus célèbre, populaire au point d'éclipser la notoriété de l'oeuvre d'origine, est le *Roland Furieux* de l'Arioste. Ce poème constitue un authentique *summa* de la culture de la Renaissance, à l'instar de la *Divine Comédie* pour la culture du Moyen-Age.

Dans l'œuvre de l'Arioste, l'ordre nait du désordre et l'harmonie du chaos ; les fils de la trame sont tenus par un narrateur omnipotent dans une structure soudée en un entrelacement magistral. C'est aussi l'œuvre qui produit la beauté formelle en balance sur le bord du gouffre de la mort. Le prix de la rançon que Roger doit payer pour devenir le fondateur de la dynastie Estensi est son meurtre perpétué par traîtrise par la félonne famille de Mayence ; et Bradamante qui connaît ce prix, se fait la complice de cette descente dans la mort en cherchant activement à l'épouser. Tombée dans la grotte de Merlin, sa mission dynastique lui est révélée et elle est chargée de mener à bien les noces. Au cours du poème, elle hésite entre l'accomplissement de sa tâche épique et la déviation romanesque, entre la quête et la venture : ses premières tentatives pour retrouver Roger sont contrariées, mais, dans la deuxième partie du poème, elle est dotée d'une lance magique que lui apporte ironiquement la victoire dans tous les combats. Poursuivre l'aventure et non pas sa quête épique revient pour elle à une régression dans le romanesque, ou encore dans la folie, dans sa jalousie envers Marphise. Cette dernière, qui n'a pas de mission dynastique à accomplir, est libre de traverser l'étendue géographique du poème comme un chevalier errant, d'aventure en aventure. Toutefois, à la fin de son périple, elle trouve elle aussi une place dans la maison carolingienne, avec la découverte de sa relation familiale avec Roger et sa conversion au christianisme qui en est la conséquence.

A la différence du choix à contre-courant de Pulci de garder son Antea sarrasine et indépendante, l'Arioste opte pour un destin conventionnel de ses héroïnes guerrières, vouées au mariage d'un côté et de l'autre à la conversion religieuse. Ce retour à la tradition est figuré par le symbole du duel final entre Roger et Bradamante, qui, conforme au *Brunhild-motif*, marque la supériorité physique de l'homme sur la femme et donne le départ à une vie conjugale opportunément patriarcale.

Mais l'apport le plus considérable de l'Arioste à la thématique des femmes guerrières est l'intervention active de Bradamante et Marphise dans la querelle des femmes qui se déroule au cours du *Roland Furieux*. Elles visitent des lieux où les rôles des deux sexes sont bouleversés, tels que le pays de Alessandretta, habité par des femmes qui soumettent les hommes ou les tuent, et la ville du tyran Marganorre, qui a décidé d'exclure toutes les femmes de ses frontières. Les habitantes d'Alessandretta n'ont d'autre punition que celle d'être troublées par le son du cor magique d'Astolphe, tandis que les coutumes misogynes de la ville de Marganorre sont révoquées par les deux guerrières, qui éditent de nouvelles lois favorables au pouvoir féminin au sein du couple. Marphise et Bradamante sont des témoins privilégiés

de cette querelle parce qu'elles incarnent les deux genres, masculin et féminin. Bradamante, en particulier, apparaît en tant que femme travestie alors qu'elle est en quête de Roger. Elle ne laisse rien percer de sa véritable identité, et à son arrivée au château de Tristan, où elle veut défendre la damoiselle Ullanie, elle cherche à convaincre le châtelain qu'il doit la considérer comme un homme, puisqu'elle est capable de combattre comme tel. La participation des deux guerrières au débat des attributs génériques, à la querelle des femmes et au caractère flottant du poème entre le genre épique et le romanesque apportent à ces personnages une indéniable complexité.

La fortune du *Roland Furieux* fut immense : célébré par le public, il devint immédiatement un classique moderne, objet de commentaires érudits et d'interprétations allégoriques. Avec les épigones de l'Arioste on entra dans la saison dorée des femmes guerrières, qu'on retrouve dans tous les poèmes chevaleresques qui leur succèdent. Les vicissitudes de la vie de Bradamante et de Marphise furent prolongées par la vengeance du meurtre de Roger et par le récit des amours de Marphise, qui, aussi bien que sa belle-sœur, fut érigée fondatrice de dynasties. De nouveaux personnages d'Amazones et de guerrières font leur apparition aux côtés ou en lieu et place de Marphise et Bradamante, en un certain nombre de poèmes d'imitation ariostesque.

Mais la solution romanesque de l'Arioste n'a pas été acceptée universellement. Durant la seconde moitié du XVI siècle, suite aux commentaires et aux traductions de la *Poétique* d'Aristote, les critiques et les écrivains vont adopter un nouveau type de poème épique, fidèle aux normes qui, selon le philosophe grec, gouvernaient l'épopée antique. Le protagoniste du poème héroïque reformé n'est plus, dès lors, un chevalier errant qui poursuit sa gloire personnelle, mais un héros qui se consacre à la cause collective. L'amour est jugé comme une passion qui distrait le héros de la guerre, ce qui conduit à considérer les femmes comme des obstacles à la pleine réalisation de sa tâche. Les femmes guerrières, qui demeurent à cheval entre la guerre et l'amour, n'ont plus que la seule alternative du mariage ou de la mort.

VI.

Même la Clorinde de la *Jérusalem Delivrée* détourne Tancrède de l'exercice de son devoir. A travers elle, Tasse présente une tragique combinaison de l'*éros* et du *thanatos*, sublimée dans la scène d'un duel qui est simultanément le châtiment d'une transgression et l'élévation religieuse par le biais du baptisme. Sa foi musulmane s'effondre devant la révélation de ses

origines chrétiennes. Tuée pour avoir, femme, guerroyé contre les Croisés, la mort de Clorinde constitue une punition également pour Tancrède, qui découvre trop tard que l'ennemi agonisant à ses pieds est l'objet de son amour. L'ignorance de Tancrède fait écho aux thèmes de la dissimulation et du travestissement aux tragiques conséquences, thèmes typiquement tassiens qui trouvent en Clorinde un point de conjonction idéal. Née blanche de parents noirs parce que sa mère contemplait, pendant sa grossesse, un tableau dépeignant la princesse sauvée par Saint Georges, Clorinde est à l'image de cette peinture : une toile sur laquelle les autres personnages projettent leur désir, le médiateur entre Tancrède et Erminie. Tancrède voit en elle une belle image resplendissante de blancheur aveuglante, au point qu'il est incapable de la reconnaître, lorsqu'elle porte un casque. Erminie veut inconsciemment se transformer en Clorinde pour être aimée de Tancrède ; autant inconsciemment, la guerrière devient le moyen de la réalisation des désirs d'Erminie, puisqu'elle reçoit le tribut des larmes que la princesse rêve d'obtenir du Croisé. Revêtant l'armure de la guerrière, Erminie cherche à rejoindre Tancrède sur le champ chrétien, mais se retrouve seulement, traquée, chez les bergers, dans le même temps que la vraie Clorinde trouve la mort.

L'apparence et les attitudes de Clorinde peuvent être repris par les autres personnages : non seulement par Erminie, mais aussi par les femmes de Jérusalem, qui entreprennent de défendre les murs de la ville à son exemple, et par Armide et Gildippe. L'enchanteresse Armide, désireuse de se venger de Renaud, prend les armes et participe à la bataille, pour se rendre finalement au guerrier vainqueur. Gildippe, femme de Odoard, opère comme son double dans le combat. Ce couple indivisible de guerriers chrétiens, qui s'oppose au couple jamais réalisé de Clorinde et de Tancrède, demeure tout aussi malheureux, puisque le destin de Gildippe est d'être tuée par Soliman.

Référence pour l'imitation par les autres femmes et elle-même imitation de Camille et de Penthésilée, Clorinde représente la thématisation de la guerrière, observée, évaluée, reproduite par les spectateurs de ses exploits. Image réfléchie dans les autres personnages, unique et multiple, Clorinde est en réalité image du poème, où les différentes situations se composent en une unité épique supérieure. Sa mort marque le passage entre une première partie défavorable aux Croisés et une deuxième partie où ils obtiennent la victoire.

VII.

Après avoir étudié l'évolution du thème de la femme guerrière en Italie, nous allons examiner son traitement en France, en Angleterre et en Espagne. Les œuvres dans ces trois pays sont soumises à l'influence des textes italiens, et se influencent réciproquement. Les œuvres étrangères enjoignent la production d'œuvres locales à former un unique hypotexte à partir duquel on procède à la composition de nouveaux textes. Déjà Christine de Pizan, la première auteur française mais d'origine italienne, compose ses récits d'Amazones sur la base du *Roman de Troie* et du *Mulieribus claris* de Boccace. Pour elle, dotée d'une conscience féministe, les Amazones sont des exemples positifs de collaboration féminine qui a conduit un royaume à résister durant des siècles aux changements du sort (dans *Le livre de la Mutacion de Fortune*) et qui sont dignes de constituer les pierres de la fondation de la Cité des femmes vertueuses (dans *La Cité des Dames*). Les biographies boccaciennes sont ainsi réécrites par Christine de Pizan dans un sens favorable aux femmes, en supprimant celles qui sont perçues comme des critiques ou un amoindrissement de leur valeur. La mise à mort des Amazones est supprimée pour être reproduite, dans la dernière partie de la *Cité*, sous la forme des tortures souffertes par les martyres chrétiennes. Les saintes chrétiennes apparaissent comme la réalisation la plus achevée des vertus féminines.

Les femmes poètes apportent leurs tributs également à la production chevaleresque. En Italie, Moderata Fonte laisse inachevé un poème de type ariostesque, les *Tredici canti del Floridoro*, dans lequel une femme guerrière, Risamante, joue un rôle prédominant. Elle a pour tâche de reconquérir son trône, occupé abusivement par sa sœur Biondaura. Dans sa campagne militaire, Risamante est secondée par le magicien Celidante, derrière lequel se cache la poétesse elle-même, que cette identité masculine et magique protège.

En France, le *Roland Furieux* et la *Jérusalem Délivrée* sont publiés et lus en langue originale par une minorité d'hommes de lettres ; pour ceux qui ne connaissent pas l'italien, se développe un large marché de traductions et commentaires. Lyon devient un pôle de l'édition de la littérature chevaleresque traduite de l'espagnol et de l'italien. De point d'arrivée, les traductions se transforment en point de départ pour la création poétique. Stylèmes, situations et scènes ariostesques et tassesques sont reprises en plusieurs genres, de la poésie lyrique au poème épique, du roman au théâtre. Les auteurs français sont surtout intéressés par les épisodes sentimentaux et érotiques, la conjonction des armes et des amours. Les lamentations de Bradamante servent de fondement aux compositions lyriques, souvent attribuées à un sujet masculin. Le mariage disputé de Bradamante et de Roger devient l'argument d'une série de réécritures théâtrales. La première de ces réécritures est la tragicomédie *Bradamante* de

Robert Garnier, où on explore le thème du conflit entre le devoir et l'amour, de l'obéissance due au souverain, aux parents et à l'époux. Le spectre de la Ligue est visible dans le discours d'Aymon, qui menace de désobéir aux décrets de Charlemagne autorisant le duel prénuptial entre la femme guerrière et son prétendant. L'attribution finale de la couronne de Bulgarie à Roger laisse espérer une alliance européenne contre les Sarrasins.

De même qu'on avait imaginé les amours de Marphise, on commence à décrire une Clorinde amoureuse de Tancrède. Antoine de Nervèze, dans *Clorinde, ou l'amante tuée par son amant*, met en scène les rendez-vous des deux guerriers dans les bois et peint Tancrède comme un jeune galant, qui baise tendrement la main de Clorinde.

L'influence de Tasse et de l'Arioste redonne du souffle à l'écriture des poèmes épiques, genre sur le déclin avec celui des chansons de geste. L'*Espagne conquise* de Nicolas de Montreux veut marier l'instance épique du Tasse à celle romanesque de l'Arioste. La guerrière Favente y est destinée à épouser le Lorrain Ferry et à devenir ainsi l'ancêtre de Philippe Emmanuel de Lorraine. Montreux construit la figure de son héroïne en mariant certains aspects du personnage de Bradamante à d'autres de celui de Clorinde, notamment la jalousie infondée, la chute de l'heaume en cours de combat, la révélation finale de sa naissance chrétienne. L'imitation des œuvres passe par des mutations des textes originaux : avec l'inversion des positions entre l'homme et la femme dans une des scènes, et par l'amplification de certains motifs d'origine : le motif du duel contre l'amant est ainsi répété quatre fois, et devient quasiment le seul moyen de communication entre les deux protagonistes.

VIII.

En Angleterre, on doit à Edmund Spenser l'écriture d'un roman chevaleresque héritier de l'Arioste, dans lequel les aventures prennent un sens allégorique, comme le suggéraient les interprétations figurées du *Furieux*. Chacun des personnages qui donnent leur titre aux livres de la *Faerie Queene* représente une vertu exemplaire présentée pour l'édification morale du lecteur. Les traités contemporains prônaient particulièrement la chasteté de la femme, élément fondateur de la famille moderne. Le rôle guerrier de Britomart, la protagoniste du troisième livre, est subordonné au sens de « guerrière pour la chasteté », comme Redcrosse et Guyon, les protagonistes du Ier et du IIe livre, sont les guerriers de la sainteté et de la tempérance ; toutes les vertus que Spenser exalte pour son lecteur gentilhomme sont des vertus combattantes. Le fait que Radigund, l'autre femme guerrière de marque négative, s'oppose à

la figure positive de Britomart met en relief le caractère idéologiquement admissible de la seconde par rapport à la première. L'exercice des armes par la guerrière positive est légitimé, contrastant avec le cruel combat anti-masculin de la guerrière négative. Le déguisement en chevalier de Britomart constitue la forme visible de son engagement dans le rôle de champion de la chasteté. Elle est ainsi appelée « lady knight », dame et chevalier. Dans cette double définition, où chacun des termes qualifie l'autre en préservant son autonomie de sens, nous retrouvons la double nature de Britomart, femme destinée au mariage et à la maternité, personnage caractéristique doué de ses attributs dédicacés, également champion de la chasteté, figure de la Vertu armée, traversant le royaume des fées pour apporter une correction aux personnages qui ne sont pas chastes. Mais Britomart n'a pas les traits de la perfection dès le commencement : elle suit le chemin de l'amélioration, jonché d'erreurs, de fautes. Elle apprend graduellement que la manière juste de rester chaste n'est pas d'éviter l'amour, mais de construire un mariage fondé sur l'amitié entre les époux. Avec Artegall, le champion de la Justice, elle régnera sur la Bretagne et sera l'aïeule de la reine Elisabeth.

Échappant momentanément au mariage avec Britomart, Artegall finit prisonnier d'une femme à elle semblable et contraire, l'Amazone Radigund. Aux origines de la cruauté bestiale des Amazones et spécialement de leur reine, on trouve une faute de part masculine. Alors que c'est l'amour pour un homme qui a fait de Britomart une guerrière, c'est la haine pour un homme qui a fait de Radigund une Amazone. Derrière la problématique sociale de la domination féminine et d'un monde à rebours, se cache ainsi la question de la gestion privée de la chasteté, pas seulement par les femmes, mais également par les hommes. La reine des Amazones représente l'issue négative dans laquelle Britomart elle-même aurait pu tomber si, au lieu de poursuivre sa route de chasteté et d'équité justes, elle avait suivi les germes négatifs, illicites et anti-masculins tendanciellement inhérents à son activité guerrière. Pour prouver qu'elle se distingue de la guerrière négative, il faut que Britomart tue Radigund et démantèle son royaume où les hommes sont soumis aux femmes. Britomart devient, ainsi, championne non plus uniquement de la chasteté, mais encore de l'équité.

IX.

L'intérêt de la poésie espagnole pour les figures d'Amazones ou de femmes guerrières est profond ; le thème se ramifie en Espagne en différents genres, du *romance* à la comédie, des *libros de caballerías* à l'épopée réformée sur les normes aristotéliques. La poésie épique et le théâtre espagnol s'influencent mutuellement par un procédé osmotique, selon lequel d'un côté

l'épopée emprunte des éléments au théâtre, et de l'autre côté on porte sur scène des histoires tirées de romans de chevalerie, aboutissant notamment à la formation d'un genre mixte, tel que le *teatro caballeresco*. Une telle contamination des genres engendre les caractéristiques hybrides qui sont celles des héroïnes guerrières – qui dès lors parviennent à être non seulement en équilibre entre les deux genres sexuels, mais encore à cheval sur différents genres littéraires : une guerrière d'un *libro de caballerías* aura des attitudes théâtrales et vice-versa. Les deux traits principaux que les guerrières espagnoles héritent de la littérature médiévale française sont la prédisposition à l'amour et au déguisement. La jonction du déguisement et de l'amour engendre par la suite les équivoques sexuelles qui constituent les situations le plus exploitées par le théâtre et par les œuvres chevaleresques locales.

À compter de l'introduction du personnage de la reine de la Californie Calafia dans les *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo qui en constituent le cinquième livre, le cycle d'Amadís de Gaula accueillera une nouvelle Amazone dans le quasi ensemble des livres suivants. L'approche au thème des Amazones et des femmes guerrières réfléchit le substantiel sérieux du genre, qu'il soit lu comme une source de divertissement ou comme le véhicule d'un message d'ordre moral. Dans l'*Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, le protagoniste principal, le chevalier du Febo, préfère comme épouse la guerrière Claridiana à la princesse sarrasine Lindabrides. Au héros guerrier correspond l'héroïne guerrière, associée à lui parce qu'elle aussi apparait comme un personnage extraordinaire, sublimée en un amour héroïque.

Les deux instances/éléments essentiels de la poésie de Lope de Vega, la volonté de magnification nationale et la vocation théâtrale, trouvent expression dans la nouvelle formule d'« epopeya trágica », qu'il confère à son épopée, la *Jerusalén Conquistada*. Dans ce poème, pendant que les chevaliers répandent leur sang sur le champ de bataille, aux femmes revient l'effusion des larmes, en prévision de et devant la mort. Derrière le deuil de Jérusalem, personnifiée en une femme pleurante, on envisage le rôle des femmes dans l'œuvre : elles sont vouées aux larmes, au sang et à la mort. La tragédie de la ville conquise par les Sarrasins trouve un écho dans celle des femmes, la plupart d'entre elles étant chrétiennes. L'histoire d'Ismenia s'oppose à cette détermination tragique, puisqu'elle y représente la comédie : les amours avec Garcerán Manrique de cette Amazone déguisée en homme, après avoir traversé une série d'équivoques, auront un final heureux.

Ismenia est porteuse de subversion, du point de vue littéraire et du point de vue de l'ordre sexuel : son récit suit les règles théâtrales de la comédie, tandis que l'épisode de Clorinde était organisé comme une tragédie aristotélique. Obéissant aux règles comiques, l'historie d'Ismenia est donc marqué par les équivoques sexuelles. D'un côté, Garcerán, qui la voit ressembler à un homme, craint que son amour puisse être perçu comme homosexuel. De l'autre côté, cet aspect masculin suscite l'amour d'une autre guerrière, Melidora, qui se rend prisonnière à Ismenia. Dans la deuxième partie du poème, la guerrière sera obligée d'abandonner son travestissement et son armure pour devenir l'épouse de Garcerán. Même son pouvoir politique de reine de Chypre est transféré à des hommes. Ainsi Lope conclut par ce qui prévaut dans sa conception morale : que l'amour sort vainqueur de tout, même des Amazones.

Logo partenaire

Logo partenaire

Cecilia LATELLA

« GIOVANE DONNA IN MEZZO ’L CAMPO APPARSE ». FIGURE DI DONNE GUERRIERE NELLA TRADIZIONE LETTERARIA OCCIDENTALE

Résumé

Les femmes guerrières, de Camille à Bradamante, de Marphise à Clorinde, représentent des personnages fixes de l’épique, des poèmes et des romans chevaleresques. Présentes dès l’époque classique, elles re-émergent dans l’épopée française du XII siècle pour s’intégrer ensuite définitivement aux poèmes italiens du XV siècle. Elles vont connaître leur apogée grâce aux grands poèmes chevaleresques de la Renaissance. Les imitations et les réécritures de ces poèmes diffusent le personnage des femmes guerrières dans l’Europe entière. Le champ géographique et historique de notre thèse, après un premier chapitre introductif consacré à l’épopée classique, est constitué par des textes italiens, français, anglais et espagnols qui datent du Moyen Age au début du XVIIe siècle. Nous étudiont les étapes les plus remarquables de cette filiation littéraire intertextuelle ainsi que le sens changeant des guerrières dans le système des rapports de pouvoir entre personnages masculins et féminins.

Mots-clés : Femmes guerrières, poésie épique, poésie chevaleresque, personnages féminins à la Renaissance

Résumé en anglais

From Camilla to Bradamante, from Marfisa to Clorinda, women warriors are fixed characters in epic, chivalric poems and romances. Described from ancient times, they re-emerge in French epic of XII cent. before being integrated by XV cent. Italian poems, where they will know the height of their glory during the Renaissance. Imitations and rewritings of those poems are responsible for the great European diffusion of characters of woman warrior. After an introductory chapter about classical epic, the historical and geographical area of my thesis concentrate on Italian, French, English and Spanish texts dating from Middle Ages to early XVII cent. My research study the notable stages of this intertextual literary filiation and the changing significance of women warriors in the system of power between male and female characters.

Keywords: women warriors, epic poetry, chivalric poetry, female characters in the Renaissance

Résumé en italien

Da Camilla a Bradamante, da Marfisa a Clorinda, le donne guerriere costituiscono dei personaggi fissi dell’epica, dei poemi e dei romanzi cavallereschi. Presenti dall’età classica, esse riemergono nell’epica francese del XII secolo per poi inserirsi definitivamente nella poesia italiana del Quattrocento, conoscendo infine il loro apogeo nei grandi poemi cavallereschi del Rinascimento. Le imitazioni e le riscritture di tali poemi diffondono questi personaggi in tutta Europa. Dopo un primo capitolo dedicato all’epica classica, lo spazio storico-geografico della nostra tesi è formato da testi italiani, francesi, spagnoli e inglesi che vanno dal Medioevo agli inizi del Seicento. Il nostro studio analizza le fasi fondamentali di tale filiazione letteraria intertestuale e il cambiamento del significato delle guerriere nel sistema di rapporti di potere tra personaggi maschili e femminili.

Parole chiave: donne guerriere, poesia epica, poesia cavalleresca, personaggi femminili nel Rinascimento