



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of '*Qual sempre fui, tal esser voglio*' (O.F. XLIV, 61-66).  
*Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*.

White Rose Research Online URL for this paper:  
<http://eprints.whiterose.ac.uk/74718/>

---

**Article:**

Pich, F (2008) '*Qual sempre fui, tal esser voglio*' (O.F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*. *Schifanoia*, 34-35. 259 - 267 (8). ISSN 0394-5421

---

**Reuse**

See Attached

**Takedown**

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing [eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk) including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



[eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk)  
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

# *Schifanoia*

A CURA DELL'ISTITUTO DI STUDI RINASCIMENTALI

DI FERRARA

34-35 · 2008



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

2010

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 8/10 del 10 maggio 2010.  
Direttore responsabile: Fabrizio Serra.

\*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved  
© Copyright 2010 by *Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,  
[fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)

*Uffici di Roma:* Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, tel. +39 06 70493456 · fax +39 06 70476605,  
[fse.roma@libraweb.net](mailto:fse.roma@libraweb.net)

\*

*Amministrazione e abbonamenti*  
FABRIZIO SERRA EDITORE<sup>®</sup>  
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription rates are available  
at Publisher's website [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati  
e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo  
di inviare agli abbonati nuove proposte (Dlgs. 196/2003).

\*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0394-5421  
ISSN ELETTRONICO 2038-6591

## SOMMARIO

GIANNI VENTURI, *Introduzione* 9

### GLI ESTE E L'ALBERTI: TEMPO E MISURA

*Atti del Convegno internazionale*

*VII Settimana di Alti Studi Rinascimentali*

LOREDANA OLIVATO, <i>La costruzione di un mito. Architetture albertiane nel ciclo dei mesi di Schifanoia</i>	13
LEANDRO VENTURA, <i>Leon Battista Alberti e il principe: sondaggi dalla parte delle immagini</i>	25
GIANLUCA AMERI, <i>Leon Battista Alberti e gli smalti en ronde-bosse di Leonello d'Este</i>	35
ANDREA BARBIERI, <i>Alberti e Leonello: astrologia alla corte estense di Ferrara</i>	45
ELENA BUGINI, <i>La tarsia astronomico-musicale del 'trittico padovan-parigino' di Vincenzo Dalle Vacche</i>	51
ALESSANDRO CAMIZ, <i>Sul campanile della cattedrale di Ferrara</i>	55
OLIVIA CATANORCHI, <i>Aspetti della simulazione e dissimulazione albertiana: strategie retoriche e ordine del discorso nei libri De familia</i>	69
CLAUDIA DANIOTTI, <i>Intorno ai rilievi delle celle del tempio malatestiano di Rimini</i>	79
SANDRA DUČIĆ, <i>Alberti et ses contemporains byzantins</i>	87
SIMONE G. GALOTTI, <i>Lo studio antiquario in Leon Battista Alberti e Ciriaco de' Pizzicollì: un nuovo metodo di rappresentazione dell'architettura antica</i>	99
CLAUDIA LAMBERTI, <i>La fortuna del De re aedificatoria nella Pisa medicea: politica culturale e realtà architettonica</i>	107
ANGELICA LUGLI, <i>Echi albertiani nel Libro di Pittura di Leonardo da Vinci</i>	115
ELISA MARTINI, <i>Tessere albertiane in un poema di primo Cinquecento</i>	121
GERARDA STIMATO, <i>Alberti e Leonello tra cultura, corte e potere: proposte per una lettura critica del Theogenius</i>	143

### L'UNO E L'ALTRO ARIOSTO IN CORTE E NELLE DELIZIE

*Atti del Convegno internazionale*

*X Settimana di Alti Studi Rinascimentali*

<i>Avvertenza</i>	155
FABIO BERTINI, <i>In traccia del cavalleresco nella Roselmina di Giovan Battista Leoni</i>	157
FEDERICA CANEPARO, <i>Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530</i>	165
ANNA CAVICCHI, <i>La celebrazione dei mysteria aegyptia nell'Appartamento Borgia di Pinturicchio e nelle Antichità dello Pseudo-Beroso</i>	173
ALESSANDRO CORRIERI, <i>Rivisitazioni cavalleresche ne L'Italia liberata da' Gotthi di Giangiorgio Trissino</i>	183
LUCA DEGL'INNOCENTI, <i>Testo e immagini nei continuatori dell'Ariosto: il caso uno e trino della Marfisa di Pietro Aretino illustrata coi legni del Furioso Zoppino</i>	193
MAIKO FAVARO, <i>Tra il Furioso, il Floridante e l'Odissea: i quattro primi canti del Lanciotto di Erasmo da Valvasone (1580)</i>	205

CLAUDIA LO RITO, <i>L'eccellenza di Bradamante. L'episodio della Rocca di Tristano nelle edizioni illustrate del Cinquecento dell'Orlando Furioso</i>	211
CHIARA MAIONE, <i>Un errore di prospettiva per la Cassaria del 1508</i>	219
ELISA MARTINI, <i>«All'apparir del vero»: il proemio come sguardo 'effettuale' e satirico sul reale</i>	225
LAURA PACELLI, <i>La Lena di Ludovico Ariosto</i>	233
MARCO PARRETTI, <i>Di un'ulteriore, possibile fonte del Furioso: il Ciriffo Calvaneo di Luigi Pulci</i>	239
ANNALISA PERROTTA, <i>Rifare secondo la norma: il Falconetto 1483 e il suo rifacimento in ottave</i>	249
FEDERICA PICH, <i>«Qual sempre fui, tal esser voglio» (O. F. XLIV, 61-66). Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero</i>	259
VALERIA TOMASI, <i>Palazzo Roverella a Rovigo: dalla «domus murata» alla «fabrica palacii» (XIV-XV secolo)</i>	269
ORNELLA TOMMASI, <i>I Lion di Padova a Ferrara e l'Ariosto: tracce di relazioni interfamiliari e culturali di una famiglia dell'élite culturale del xv secolo</i>	281
<i>Indice dei nomi</i> a cura di Angela Ghinato	289

## «QUAL SEMPRE FUI, TAL ESSER VOGLIO»

(O.F. XLIV, 61-66).

### BRADAMANTE E LA 'FEDE' SOGNATA DI RUGGIERO

FEDERICA PICH

NEL quarantaquattresimo canto dell'*Orlando Furioso* Bradamante consegna a una delle «fide cameriere» un messaggio per Ruggiero, nel quale gli professa l'immutabile costanza del proprio amore (XLIV, 61-66). In assenza di indizi testuali precisi in merito alla forma di questa ambasceria d'amore, le parole inviate dall'eroina all'amato sono state intese ora come una lettera vera e propria, ora come un testo da riferire a voce.<sup>1</sup> Resta comunque indubbio il carattere epistolare e lirico delle sei ottave, quasi un assolo staccato nel tessuto narrativo del canto, che ben si intona alla condizione della guerriera divenuta fanciulla da marito, prigioniera in casa sotto la vigile custodia dei genitori. L'ultimo atto del ripiegamento 'borghese' di Bradamante infatti non maschera né cancella, anzi incarna e porta in superficie l'origine elegiaca di questi versi, riscrittura d'autore di un capitolo in terza rima.<sup>2</sup> Questa derivazione è ben nota, come la successiva fortuna delle ottave in una circolazione autonoma, a stampa e in musica, nella quale il frammento lirico riconquista un'indipendenza rivelatrice.<sup>3</sup> Il messaggio si apre sul nome dell'amato, in un sollecito appello che fa eco ai tanti che l'eroina rivolge a Ruggiero nei suoi lamenti appassionati:

«Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio  
fin alla morte, e più, se più si puote.  
O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,  
o me Fortuna in alto o in basso ruote,  
immobil son di vera fede scoglio  
che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote:  
né già mai per bonaccia né per verno  
luogo mutai, né muterò in eterno.

Scarpello si vedrà di piombo o lima  
formare in varie immagini diamante,  
prima che colpo di Fortuna, o prima  
ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante;  
e si vedrà tornar verso la cima  
de l'alpe il fiume turbido e sonante,  
che per nuovi accidenti, o buoni o rei,  
faccino altro viaggio i pensier miei.

(O.F., XLIV, 61-62)

<sup>1</sup> Ruggiero si serve di entrambi i mezzi quando affida a Ippalca una lettera per Bradamante, insieme a un messaggio da ripetere a voce: «e molte cose a bocca anco le disse» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso e Cinque canti*, a cura di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997 – d'ora in avanti O.F. – xxvi, 90,3).

<sup>2</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, *Rime*, cap. XIII, ma cfr. *Le rime di Ludovico Ariosto secondo il codice Rossiano (Vat. Ross. 639) nell'edizione e col commento di Cesare Bozzetti*, a cura di Claudio Vela, in *Fra satire e rime ariostesche* (Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999), a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 223-290: 250 (XXII). Per il rifacimento del capitolo come sanzione della metamorfosi della guerriera in sposa cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Le Rime e il Furioso*, ivi, pp. 393-427: 423.

<sup>3</sup> Cfr. *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di Maria Antonella Balsano, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 74-76.

Nell'afflato solenne della promessa, il passato e il futuro (61, 1 e 8) e le alterne sorti dell'Amore e della Fortuna (61,3-4, 6-7) si avvicendano e mutano intorno alla solida immobilità dello «scoglio» percosso dal vento e dai flutti, con il quale la donna si identifica (61,5). La metafora sembra trascinare il suo aspetto materiale e plastico nell'ottava seguente, dove la saldezza dello scoglio si trasforma in quella del diamante, che, nella costruzione dell'*adynaton*, corrisponde, implicitamente, al «cor costante». Assistiamo così a un primo spostamento di fuoco, dalla figura intera (io-«scoglio») a un dettaglio, il cuore («come un diamante»), che sarà isolato nelle ultime due ottave. È più probabile che uno scalpello di piombo o una lima ottengano varie figure intagliando un diamante – del tutto refrattario a questa possibilità – piuttosto che le due forze che minacciano la «fede», ancora i rovesci della Fortuna e gli imprevidi d'Amore, spezzino il cuore di Bradamante. L'onda di riflesso della prima ottava si spegne al v. 5, che afferma l'unicità dell'oggetto dei pensieri della donna con un *adynaton* tra i più convenzionali, il fiume che scorre dal mare verso la sorgente, qui intonato, nell'aggettivazione, agli accenti *horridi* della tempesta che affliggeva lo scoglio. La seconda apostrofe all'amato coincide con il passaggio a una nuova costellazione metaforica, anch'essa nutrita degli aspetti più concreti e fisici della stabilità, e consona a un'innamorata che non ha dimenticato di essere una guerriera:

A voi, Ruggier, tutto il dominio ho dato  
di me, che forse è più ch'altri non crede.  
So ben ch'a nuovo principe giurato  
non fu di questa mai la maggior fede.  
So che né al mondo il più sicuro stato  
di questo, re né imperator possiede.  
Non vi bisogna far fossa né torre,  
per dubbio ch'altri a voi lo venga a tôrre.

Che, senza ch'assoldiate altra persona,  
non verrà assalto a cui non si resista.  
Non è ricchezza ad espugnarmi buona,  
né si vil prezzo un cor gentile acquista.  
Né nobiltà, né altezza di corona,  
ch'al sciocco volgo abbagliar suol la vista,  
non beltà, ch'in lieve animo può assai,  
vedrò, che più di voi mi piaccia mai.

(O.F., XLIV, 63-64)

Più a suo agio con l'armatura che senza, Bradamante parla a Ruggiero come parlerebbe a un principe o a un re, dipingendosi come un cavaliere esemplare che pronuncia il giuramento di fedeltà al nuovo signore e insieme come una terra conquistata, dominio sicuro per chi la possiede. Il confronto con i corrispondenti versi del capitolo illumina il nodo delle figure, perché la donna è al tempo stesso il regno che non ha bisogno di essere difeso e colei che lo difenderà: «Quel ch'io v'ho dato anco difeso tegno; / [...] / Nessuno o che m'assalti o che mi pona / insidie, mai mi troverà sprovista; / o mai d'avermi vinta avrà corona».<sup>1</sup> Il dissidio connotato alla donna-guerriero si ricompone nel verbo «espugnarmi», che fa di Bradamante la rocca, il castello o lo stato che resisterà a tutti gli assalti, senza bisogno di milizie, di torri o fossati. La fiera consapevolezza dei propri sentimenti è affidata all'anafora di «so» e al martellare delle negazioni («non», «non», «né», «né», «Non», «né», «non», «non», «Non», «né», «Né», «né», «non»), che escludono, una dopo l'altra, le vili tentazioni della ricchezza, del potere, della bellezza. Dall'adaman-

<sup>1</sup> ARIOSTO, *Rime*, cit., cap. XIII, vv. 22, 25-27, ma per la versione del Rossiano cfr. VELA, in *Tra satire e rime*, cit., p. 250 [XXII] («Quel ch'io v'ho dato anco difeso tegno; / [...] / Nessuno, o che m'assalti, o che mi pona / insidie, mai mi troverà sprovista, / o mai d'avermi vinta havrà corona»).

tina roccaforte della fedeltà, la donna fa una professione di rinuncia a simili allettamenti, che si addicono rispettivamente ai cuori indegni («vili animi», secondo il v. 28 del capitolo), al volgo stolto e agli animi incostanti – alterità spregevoli che disegnano, e *contrario*, l'autoritratto di un generoso «cor gentile», insensibile ai fatui splendori mondani e all'attrattiva di bellezze che non siano quelle dell'amato. L'eventualità di un nuovo invaghimento è esclusa ancora più fermamente nell'ottava seguente, dove riaffiora il cuore-diamante che abbiamo visto balenare nell'*adynton*:

Non avete a temer ch'in forma nuova  
 intagliare il mio cor mai più si possa:  
 sì l'immagine vostra si ritrova  
 sculpita in lui, ch'esser non può rimossa.  
 Che 'l cor non ho di cera, è fatto prova;  
 che gli diè cento, non ch'una percossa,  
 Amor, prima che scaglia ne levasse,  
 quando all'imagin vostra lo ritrasse.

Avorio e gemma et ogni pietra dura  
 che meglio da l'intaglio si difende,  
 romper si può; ma non ch'altra figura  
 prenda, che quella ch'una volta prende.  
 Non è il mio cor diverso alla natura  
 del marmo o d'altro ch'al ferro contende.  
 Prima esser può che tutto Amor lo spezze,  
 che lo possa sculpir d'altre bellezze.

(O.F., XLIV, 65-66)

Proprio come quel diamante (62,2) non poteva essere lavorato in modo da formare «varie immagini», il cuore di Bradamante non potrà essere costretto, attraverso un nuovo intaglio, a riprodurre sembianze che non siano quelle di Ruggiero, e niente sarà in grado di rimuovere l'immagine che vi è impressa tanto saldamente. La dimostrazione della natura imm modificabile del cuore innamorato come sede della figura amata chiama in causa l'esecutore stesso di quel ritratto, Amore, che ha faticato molto prima di scalfire il cuore per scolpirvi l'effigie di Ruggiero. Il concetto è rafforzato da una rassegna di materiali – avorio, gemme, pietre dure e marmo – che con il diamante e con il cuore condividono la resistenza all'intaglio e l'impossibilità di essere modellati in una nuova figura. La consistenza del marmo ci riporta alla solidità impervia dello «scoglio», mentre il «mio cor» (66,5), che potrebbe spezzarsi ma non mutare sotto lo scalpello di Amore, rinnova il «cor costante» di 62,4, chiudendo il cerchio di un'*imagery* perfettamente coerente, tutta aspra ed energica, lapidea e militare.

La suddivisione che ho adottato nella mia lettura è la stessa che Joachim Du Bellay, imitando questi versi nell'*Olive*, marcherà fino al punto di rottura, ricavando un sonetto da ciascuna coppia di ottave.<sup>1</sup> La più sensibile riscrittura di Ronsard, nella canzone *Ma Dame, je n'eusse pensé*, sarà invece guidata precisamente dal tracciato metaforico che congiunge il diamante e il cuore.<sup>2</sup> Entrambi i poeti, però, eludono l'aspetto più originale dell'operazione ariostesca, restituendo la professione di fedeltà alla voce di un soggetto maschile, e, nel caso di Ronsard, addirittura

<sup>1</sup> I rispettivi sonetti sono i nn. xxxv, xxxix, xxix, in JOACHIM DU BELLAY, *L'Olive*, a cura di Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 1974. Cfr. 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 XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, pp. 53-74.

<sup>2</sup> PIERRE DE RONSARD, *Les Amours*, a cura di Albert-Marie Schmidt, con prefazione e note di Françoise Joukovsky, Paris, Gallimard, 1974, *Le premier livre des Amours*, Chanson, pp. 98-100. La stessa linea è seguita da Jean-Antoine de Baïf nel sonetto *Comme le roc contre la menace*, negli *Amours de Meline*, in JEAN-ANTOINE DE BAÏF, *Evres en rime*, Genève, Slatkine reprints, 1970, I, pp. 33-34. Per altre imitazioni francesi della lettera cfr. ALEXANDRE CIORANESCU, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963 (rist. anast. dell'ed. Paris, Éditions des presses modernes, 1939), I, pp. 144-145 e 240-242.

rovesciando l'accorata promessa di Bradamante in un giuramento di lealtà del poeta davanti all'amata crudele. Questa scelta, alla quale fa eccezione Mellin de Saint-Gelais,<sup>1</sup> si motiva almeno in parte con la peculiare pertinenza di questi versi a una figura femminile *sui generis* come Bradamante, irriducibile allo statuto e ai caratteri delle pur innumerevoli donne che prendono la parola nella poesia di corte, in particolare nei capitoli in terza rima. In altri termini, era più facile riadattare questi versi a una voce maschile che immaginare una voce femminile con le caratteristiche adatte a pronunciarli.

La singolarità di Bradamante non sta in una complessità psicologica che invano cercheremmo nei personaggi del *Furioso*, ma nella faticosa ambivalenza che il poema e il destino le riservano, doppia funzione e doppia vita alla quale si sottrae, per necessità più che per scelta, poco prima che l'opera si chiuda. La lettera del canto XLIV esprime ancora questa tensione, ormai sul punto di cedere e sciogliersi, trascinata dagli eventi e dalla loro determinazione fatale. Il senso di queste ottave nella costruzione (e autocostruzione) del personaggio emerge dalla loro collocazione nella parabola della progenitrice estense e dal confronto con gli altri suoi lamenti. Nel poema il giuramento di «fede» è il settimo di questi monologhi e appartiene a una serie (XLIV, 41-47 e 61-66, XLV, 31-39 e 97-101) segnata dal contrappunto dei due lamenti di Ruggiero (XLIV, 52-58, XLV, 87-90) e dalla messinscena lirica del conflitto interiore più che dall'effusione elegiaca propria dei primi quattro 'assolo' (XXX, 81-83, XXXII, 18-25 e 37-43, XXXIII, 62-64, XXXVI, 32-34).<sup>2</sup> La lettera entra nel *Furioso* del '32 insieme alla grande 'giunta' di Leone e Ruggiero, e, secondo Albert Russell Ascoli, costituirebbe uno dei picchi in cui si addensa la trama lessicale e semantica della «fede», decisiva nell'intero episodio.<sup>3</sup> Dopo aver lungamente inseguito Ruggiero, con un rovesciamento di ruoli che causa non pochi inceppi alla macchina epica, Bradamante ha messo a riposo la sua parte guerriera, e più che sul campo di battaglia è impegnata in una lotta tra le mura domestiche, contro i genitori che intendono forzarla a sposare Leone. La volontà che la domina è quella di mantenersi fedele alla promessa fatta a Ruggiero, e la lettera ne costituisce la più alta e solenne affermazione, in risposta agli infondati timori dell'amato.<sup>4</sup>

Nella tradizione tardoquattrocentesca dell'epistola in terza rima,<sup>5</sup> con la quale, qui come nel capitolo XIII, Ariosto non può che confrontarsi, il giuramento di fedeltà è un tema che ricorre sulla bocca di amanti uomini, saldi nella passione nonostante la freddezza della donna,<sup>6</sup> più spesso di quanto si ritrovi nelle parole delle fanciulle, quasi sempre impegnate a lamentare il

<sup>1</sup> Nell'elegia *Pour m'ésloigner et changer de contrée*, pensata per essere accompagnata dal «luth» o dalla «guitterre», in MELLIN DE SAINT-GELAYS, *Oeuvres complètes*, a cura di Prosper Blanchemain, Paris, Daffis, 1873, I, pp. 210-213. Cfr. NICOLETTA GUIDOBALDI, *La réception de l'Orlando furioso dans l'édition musicale française après 1550*, in *L'Arioste et le Tasse*, cit., pp. 27-37: 35. Un caso a parte è quello dei *Regretz de Bradamante* di Guillaume du Peyrat.

<sup>2</sup> Per questa osservazione e per un esemplare sguardo d'insieme sui lamenti di Bradamante rinvio a FRANCESCO FERRETTI, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando Furioso*, «Italianistica», XXXVII, 2008, pp. 63-75, in particolare p. 74.

<sup>3</sup> ALBERT R. ASCOLI, *Fede e riscrittura: il Furioso del 1532*, «Rinascimento», s. II, vol. XLIII, 2003, pp. 93-130: 104, 111 e 115.

<sup>4</sup> Un grande elogio della «fede» è pronunciato da Bradamante nel lamento che rivolge a Ruggiero nel canto XXXII (37-43, in particolare 38,6-8 e 39,1-4), mentre in XLV, 100-101 «Bradamante constata verbalmente che non può che vivere una contraddizione interna alla fede, e che dovrà perciò farsi «volubile» e incostante quanto Gabrina, se vuole mantenersi «saldà» come uno scoglio nei confronti di Ruggiero» (ASCOLI, *Fede e riscrittura*, cit., p. 119). Al tema di «amor» e «fede» è dedicato il proemio del canto X (1-9, in particolare 1-5), dove, a proposito dell'esemplare fedeltà amorosa di Olimpia, si legge: «che donna più far certo uomo non puote, / quando anco il petto e 'l cor mostrasse aperto» (2,3-4).

<sup>5</sup> Una ricca storia e preistoria di questo sottogenere è tracciata in PAOLA VECCHI GALLI, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2003, pp. 37-79.

<sup>6</sup> Cfr. ad es., NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere. Cefalo. Psiche. Silva. Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Roma-Bari, Laterza, 1969, *Rime*, 358, vv. 70-72 («Littera mia, tu mi darai ancor fama / se, per fede observar, vita abbandono, / ché onore acquista assai chi fidele ama»); 360, vv. 145-150, 154-156; 364, vv. 91-96. Cfr. anche ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, a cura di Tania Basile, Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1989-1992, II/1, 74, vv. 12-14; 156, vv. 12-14 («Sia maledetta adonque tanta fede, / e il mio destin che non mi fe' infidele, / ché forse meglio troverei mercede!»); 270, vv. 34-36 («non mai fu a Roma sì fidel Fabritio / come io stato ti son col cor purissimo, / e per mia fedeltà vo in precipitio»).

tradimento o l'abbandono da parte di un amante senza pietà.<sup>1</sup> Una di loro è certamente l'Olimpia-Arianna del *Furioso* (x, 27-33). Nell'epistola elegiaca tra Quattro e Cinquecento *topoi* e stili delle *Heroides* passano piuttosto liberamente da soggetti femminili a soggetti maschili:<sup>2</sup> la *fides* è, in effetti, un argomento centrale nel discorso delle eroine ovidiane, che la contrappongono alla perfidia degli amanti.<sup>3</sup> Nella poesia cortigiana, le maglie che segnano il confine tra i generi sessuali sembrano dunque più facili da attraversare in una direzione che nell'altra, nel senso che la voce maschile si appropria anche di motivi 'femminili' più di quanto la voce femminile faccia il contrario, se non in quanto torturatrice e «nemica» amorosa.<sup>4</sup> Questa distinzione può valere, però, solo finché si resta all'ambito lirico e alla pura voce: Bradamante, se non è un personaggio in senso moderno, è certamente qualcosa di più di una voce, se non altro per come porta l'elmo e l'armatura fin dentro le sue parole d'amore. Si potrebbe ridimensionare il valore innovativo dell'associazione tra la donna-guerriero e il tema della fedeltà, obiettando che l'anomalia della scelta ariostesca, in realtà, sta già a monte del poema, nel capitolo XIII, che di per sé è scritto «in persona» di una donna, forse nel contesto di un dialogo con il capitolo XII, in cui un uomo si lamenta per la volubilità femminile. La storia compositiva della lettera, elegia in terza rima ridisegnata in ottave, affonda infatti in un laboratorio vitale e sovversivo come quello delle *Rime*, dove il rovesciamento di segno di *topoi* e motivi petrarcheschi è modalità diffusa e vivissima<sup>5</sup> e quello della «fede» è un tema ricorrente.<sup>6</sup> Una conferma del peso che ha la figura dell'amazzone nell'ispirare la particolare ricoloritura delle vecchie terzine nel poema viene però dal capitolo XX, dove un io di segno maschile, quello del poeta-amante, si rappresenta come una «rocca di fè» davvero molto vicina allo «stato» incarnato e difeso da Bradamante:

[...] una fondata ròcca, alta e sicura,  
mi guarda il regno mio, detta costanzia,  
che ferro in fuoco a martellar non cura.  
[...]  
le sue difese, scudi e bastione,  
son fé che ogni timore fugge e sprezza.  
[...]  
Castellano è un amor fermo e provato,  
che scorge il tutto; li sergenti èn poi  
solleciti pensier, ciascun fidato.  
L'artelaria, i sassi e i dardi soi,  
è audacia, i parlar pronti e acuti sguardi,  
come dicesse: – Accóstatì, se pòi –.<sup>7</sup>

Poco possono i nemici che lo assediano, come gelosia, timore e disprezzo, perché «tutte le lor forze e 'l lor disegno / è 'n tagliar d'acqua e in batter d'adamante, / ch'è troppo il castellan pro-

<sup>1</sup> Un controesempio è in GASPARO VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di Paolo Bongrani, Milano, il Saggiatore, 1979, App. II, cap. 3 (*Lamentazion d'una afflitta innamorata*), vv. 70-75 («Sincera fede sempre li servai / senza macula alcuna, et ancor servo, / né fo penser de macularla mai; / ma quello instabil giovine protervo, / che in mezzo al core in un diamante saldo / ritratto al naturale ognor conservo»).

<sup>2</sup> Sullo scambio di parti per cui in poeti come Serafino Aquilano e Niccolò da Correggio «la voce femminile» delle eroine di Ovidio si rovescia nella «voce maschile» degli amanti, si sofferma SILVIA LONGHI, *Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in *Veronica Gàmbara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini, Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 385-398: 393.

<sup>3</sup> Cfr. ad es. OVIDIO, *Lettere di eroine*, a cura di Gianpiero Rosati, Milano, Rizzoli, 1989, II, vv. 21 («fidus amor») e 31 («Iura, fides ubi nunc commissaque dextera dextrae»); x, v. 116 («nomen inane, fides»).

<sup>4</sup> È ovvio che mi riferisco sempre a voci femminili di secondo grado, che appartengono alla finzione letteraria. La prospettiva e l'equilibrio di motivi e metafore cambieranno nei canzonieri delle poetesse. Cfr. PAOLA VECCHI GALLI, *Donna e poeta. Metamorfosi cinquecentesche*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, a cura di Loredana Chines, Roma, Bulzoni, I, pp. 189-216 e HEMPFER, *Traditions discursives*, cit., pp. 63-67.

<sup>5</sup> Su questo tema, cfr. CABANI, *Le Rime e il Furioso*, cit.

<sup>6</sup> La «fede» è vantata dal poeta-amante nel sonetto XXV e nel madrigale VI, mentre nel capitolo XV le promesse tra gli amanti sono definite «un sacramento» (vv. 46-48).

<sup>7</sup> ARIOSTO, *Rime*, cit., cap. XX, vv. 7-9, 14-15, 19-24.

vido e degno» (vv. 34-36). Qui come nella lettera viene mobilitato il repertorio metaforico della fermezza interiore,<sup>1</sup> che si combina con quello legato all'incancellabilità della figura amata dal cuore. Come lo slancio iperbolico della professione di «fede» si spinge oltre i confini della vita (*O.F.*, XLIV, 61, vv. 2 e 8), così la morte fisica non necessariamente compromette l'eternità del simulacro interiore. A Petrarca riporta l'immagine del diamante (*RVF*, CLV, v. 11),<sup>2</sup> insieme alla nozione che il simulacro interiore sia inalterabile, potenzialmente destinato a sopravvivere al corpo che lo porta in sé (*RVF*, L, vv. 67-69), ma fondamentale è la mediazione di un sonetto del Tebaldeo, che offre riscontri molto ravvicinati:

Io son quel che io fui sempre et esser voglio,  
e se altra donna pensa di pigliarme,  
indarno ordisce rete e prende l'arme,  
ché il mio cor saldo sta come in mar scoglio;  
  
né tuo superbo sdegno, ira, né orgoglio  
aràn forza da te mai discacciarme,  
e se morendo pò senso restarme,  
doppo morte serò quel che esser soglio.<sup>3</sup>

Anche in questo caso la fedeltà è professata da un soggetto maschile, mentre, nelle rime dello stesso poeta ferrarese (che «quando fa parlar donna» sembra «un poco più nel suo regno»),<sup>4</sup> fanciulle senza nome lamentano la rottura del vincolo amoroso, nella sua forma più grave e irrimediabile, l'esilio, reale o solo temuto, dal cuore dell'amato:

Come creder debbo io che quella fede  
qual mi mostrasti già stia firma anchora,  
se pò soffrir de star lontano ognhora,  
crudel, da chi il suo spiro e il cor te diede?  
  
Tu aresti pur de me qualche mercede!  
Sì ch'io me penso che bandita fuora  
te son dil pecto e che altra ve dimora:  
felice chi è de un tanto bene herede!<sup>5</sup>  
  
Credea me amassi, hor col timor combatto,  
ché se ver fusse Amor pictor perfetto,  
t'aria l'effigie mia formata in petto,  
né cercaresti aver altro ritratto.<sup>6</sup>

Solo l'indifferenza o la nascita di un nuovo sentimento possono sradicare l'immagine amata dal cuore, come sa bene l'infelice Troiolo del *Filostrato*:

Del tutto veggio che m'hai discacciato  
del petto tuo, ed io oltre mia voglia  
nel mio ancora tengo effigiato  
il tuo bel viso con noiosa doglia.

<sup>1</sup> Per una storia di queste metafore cfr. ILARIA GALLINARO, *I castelli dell'anima: architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999, in particolare il capitolo dedicato alla «rocca del cuore», dove l'ariostesco capitolo xx è commentato alle pp. 210-212.

<sup>2</sup> Per la professione di fermezza, cfr. anche *RVF*, CXLV, v. 13.

<sup>3</sup> TEBALDEO, *Rime*, cit., 28, vv. 1-8.

<sup>4</sup> Riferito al fortunatissimo capitolo-elegia *Non expectò già mai cum tal desio* (TEBALDEO, *Rime*, cit., 274), questo giudizio un po' malevolo del Calmeta coglie in realtà un dato importante (VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, p. 18). Sul Tebaldeo 'elegiaco' cfr. JEAN-JACQUES MARCHAND, *Le disperate di Antonio Tebaldeo dall'elegia al racconto dell'io*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, con un saggio introduttivo di Francisco Rico, Roma, Carocci, 1998, pp. 125-137.

<sup>5</sup> TEBALDEO, *Rime*, cit., 185, vv. 1-8.

<sup>6</sup> Ivi, 199, vv. 1-4.

[...]

Tu m'hai cacciato a torto della mente,  
 là dov'io dimorar sempre credea,  
 e nel mio luogo hai posto falsamente  
 Diomedès [...]<sup>1</sup>

La rilevanza 'di genere' che opera nella lettera di Bradamante è potenziata dal suo rapporto, messo in luce da Russell Ascoli, con le parole di Filandro nel canto XXI,<sup>2</sup> e dal modo in cui, nella concreta tessitura del poema, all'amazzone si addice un finale da *militia amoris* come quello del citato capitolo XX: «Dunque, con quel pensier fermo e costante / che incominciai la mia amorosa guerra, / con quel seguitarò la impresa inante: / ché una ròcca di fé mai non si atterra». <sup>3</sup> Parole simili le si confanno non in nome di un'astratta e generica ambiguità, ma in quanto corrispondono pienamente al mondo concreto dei suoi gesti e delle sue azioni, attraversato da una continua tensione tra due anime e due funzioni narrative. L'inquietudine di Bradamante nel «duro aspettare» (XXXII, 11,1) il ritorno di Ruggiero è molto vicina allo stato d'animo delle fanciulle ovidiane, ma all'insonnia e all'ansioso stare di vedetta l'eroina ariostesca aggiunge un tratto ben peculiare: quando, oppressa dall'impazienza, si allontana dal castello sperando di incontrare l'amato, lo fa armata di tutto punto («Credendolo incontrar, talora armossi, / scese dal monte e giù calò nel piano»; [ivi, 16,1-2]). Bradamante è abituata, suo malgrado, a inseguire più che a essere inseguita («– Dunque fia ver – dicea – che mi convegna / cercare un che mi fugge e mi s'asconde?») [ivi, 18,1-2]) e il combattimento le sembra la soluzione migliore anche quando è in questione l'amore, tanto che spesso riprende le armi e ridiventa cavaliere proprio per portare a compimento i propri desideri di donna, come accade in maniera esemplare quando fa promettere a Carlo che non permetterà che sia data in sposa se non a chi sappia vincerla in duello (XLIV, 70). Gli eccessi un po' goffi dei suoi slanci amorosi trovano nel tema delle armi un contrappunto ironico privilegiato. Dopo aver appreso la falsa notizia della promessa («fede» [XXXII, 30,8]) che ormai unirebbe Ruggiero e Marfisa, Bradamante si ritira gelosa e «furibonda» nella propria stanza, dove, come Olimpia, si butta sul letto, ma «senza disarmarsi» (36,1), precisa il narratore, informandoci, non senza divertimento, che la sua eroina interpreterà il successivo lamento d'amore (37-43) con addosso l'armatura, e insieme dando un fondamento realistico al rocambolesco finale della scena, quando lo scoprirsi «tutta [...] armata» la salva dal suicidio. L'armatura, letteralmente, la protegge dalla sua stessa spada, che subito dopo è pronta a rivolgere nuovamente verso i nemici, in preda a una baldanza autodistruttiva e muscolare («Non è meglio ch'al campo tu ne vada, / ove morir si può con laude ognora?» [45,1-2]). Ornata di una «divisa» che esprime «disperazione e voglia di morire» (46,6-8-47), di lì a poco non vede l'ora di veder uscire dalla rocca di Tristano i cavalieri con cui si dovrà scontrare: «Come s'allegra un bene acceso amante / ch'ai dolci furti per entrar si trova, / quando al fin senta, dopo indugie tante, / che 'l taciturno chiavistel si muova; / così volontarosa Bradamante / di far di sé coi cavallieri prova, / s'allegrò quando udi le porte aprire, / calare il ponte, e fuor li vide uscire» (74). Nel brusco cambio di registro e nella scelta della similitudine è tutta la contraddizione di una rocca di fermezza che si difende da sé.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1970, II, *Filostrato*, VIII, 15, vv. 1-4, 16, vv. 1-4.

<sup>2</sup> «Narrami pur quel che tu vuoi, che quale / sempre fui, di sempre essere ho proposto» (O.F., XXI, 45,3-4); per il ricorrere dell'immagine dello «scoglio» in relazione alla fedeltà di Filandro cfr. ivi, XXI, 16,5. Secondo Albert Russell Ascoli (*Fede e riscrittura*, cit., p. 116) non è da escludere che il capitolo XIII abbia influenzato, nel primo *Furioso*, le parole di Filandro. Se fosse così, Ariosto nel 1516 avrebbe pensato di usare versi scritti in persona di una donna per dar voce a un personaggio maschile, per poi riconsegnarli, nella lettera del '32, a una nuova figura, femminile ma ibrida come Bradamante.

<sup>3</sup> ARIOSTO, *Rime*, cit., cap. XX, vv. 37-40.

<sup>4</sup> Esiste, naturalmente, una tradizione in cui i due aspetti si intrecciano e si rafforzano reciprocamente, si pensi ad esempio alla figura di Maria *porta clausa*, cfr. GALLINARO, *I castelli dell'anima*, cit., p. 212.

La duplicità di Bradamante si esprime con la massima evidenza nell'episodio della rocca di Tristano:<sup>1</sup> la rivelazione della sua identità femminile, che indugia con significativo compiacimento sulle lunghe chiome (xxxii, 81) che si liberano dall'elmo e dalla cuffia (79) e sulla bellezza del volto rivelato (80), è tempestivamente contraddetta dal «saggio aviso» (101,3) che la spinge a difendere Ullania, giudicata meno bella di lei, rivendicando di essersi guadagnata l'accesso alla rocca come uomo, e non come donna: «non venni come donna qui, né voglio / che sian di donna ora i progressi miei» (102,3-4); «Se come cavallier la stanza, o come / donna acquistata m'abbia, è manifesto» (103,3-4). Certo è uno stratagemma, un ragionamento capzioso finalizzato a una generosa cortesia, ma in esso la donna si trova a suo agio, e sfrutta un'ambiguità reale, che riflette l'effettiva ragione, nel *Furioso*, della sua doppiezza: doppiezza di funzioni, di atti, di azioni concrete. L'armatura che la copre («Ma chi dirà, se tutta non mi spoglio, / s'io sono o s'io non son quel ch'è costei?» [102,5-6]) e i gesti che compie spesso ne definiscono l'identità, un'identità-in-azione, sul campo («perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto?» [103,5-6]). Il mattino dopo, i tre cavalieri che Bradamante ha sconfitto si accingono a sfidare 'colui' che li ha costretti a passare la notte all'addiaccio, certi che si tratti di un uomo, perché «nessun gesto di donzella avea» (xxxiii, 69,2): è un'equazione pratica, narrativa, non psicologica, tra gesto e identità. Bradamante agisce in quanto femmina e in quanto maschio, e smette di farlo solo quando l'intreccio non le dà altre possibilità. Solo allora depone definitivamente la spada, che aveva ripreso, con ultimo paradosso, perfino per decretare, in un duello dall'alba al tramonto, chi sarebbe stato il suo sposo.

Questa condizione è complicata dall'inversione di ruoli tra Bradamante e Ruggiero, nella prima parte del poema, e dal plurale rapporto di specularità che essi intrattengono in singoli episodi, ad esempio nel vagare malinconico a cavallo (xxxii, 61-62; xlv, 85-86) o nella tentazione di morire (xxxii, 43-44; xlv, 89-94). Se in questi casi è Ruggiero che, a distanza, ripete un'azione già compiuta dalla guerriera, l'inverso accade, o meglio si prepara ad accadere, con la complicità di un sogno, al canto xxxiii:

[...] – Perché ti consumi  
dando credenza a quel che non è vero?  
Tu vedrai prima all'erta andare i fiumi,  
ch'ad altri mai, ch' a te, volga il pensiero. (60,3-6)

Sono parole di Ruggiero, ma di un Ruggiero sognato da Bradamante. La promessa di «fede» dell'amato non solo la raggiunge nel sonno, ma prende forma attraverso lo stesso *adynaton* che lei ripeterà, più distesamente, nella sua lettera:

e si vedrà tornar verso la cima  
de l'alpe il fiume turbido e sonante,  
che per nuovi accidenti, o buoni o rei,  
faccino altro viaggio i pensier miei.

(xliv, 62,5-8)

La corrispondenza è tanto più significativa perché l'eroina è visitata da questo sogno proprio nella notte che trascorre alla rocca di Tristano, dove, come abbiamo visto, la sua natura duplice è dispiegata in modo tanto clamoroso quanto consapevole. C'è di più, perché l'apparizione notturna dell'amato, che lei ritiene dolorosamente falsa, la induce a un nuovo lamento, costruito sul *topos* lirico che contrappone il «dolce» sonno alla dura realtà della veglia (xxxiii, 62-64). L'invocazione al sonno è molto fortunata nella poesia latina e volgare, precedente e coeva,<sup>2</sup> ma, com'è ovvio, è pronunciata dalla voce maschile del soggetto lirico. Bradamante se ne appro-

<sup>1</sup> Questo luogo ariostesco è stato comprensibilmente prediletto dai *gender studies*. Rinvio alla bibliografia segnalata da ASCOLI, *Fede e riscrittura*, cit., p. 102, nota 24.

<sup>2</sup> Cfr. STEFANO CARRAI, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

pria, come fa con il giuramento di fedeltà, che gli amanti più che le amate professano nell'elegia in terza rima. Accade così che la situazione più consueta, almeno secondo le convenzioni liriche, si verifichi in sogno, quella 'anomala' nella realtà. I sogni all'alba sono veritieri, ma resta il fatto che Bradamante parla come parlano e parleranno le poetesse del Cinquecento, non come le donne immaginate dai poeti.



COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Dicembre 2010*

(CZ 2 · FG 21)



