

ANNA CAROCCI

Il destino di Angelica
Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti
(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,
Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2016
Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA CAROCCI

*Il destino di Angelica
Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*

Angelica rappresenta uno degli emblemi letterari della femminilità: una femminilità che provoca turbamento, perché scatena il desiderio di possesso. La vita narrativa del personaggio non si esaurisce nell'Inamoramento e nel Furioso: prima e dopo Ariosto altri poemi cercano di raccontarne la storia. L'intervento indaga la costruzione (o decostruzione) del personaggio di Angelica nei romanzi cavallereschi di primo Cinquecento: per mettere in evidenza da un lato le novità del personaggio alla sua nascita, dall'altro le reazioni di rifiuto e i tentativi di normalizzazione cui è sottoposto dagli scrittori successivi. In questo modo si delinea un percorso che, a partire dalla concezione sana e gioiosa dell'amore in Boiardo, perviene a una visione negativa del sentimento cui non è estraneo lo stesso Ariosto. Si assiste inoltre alla formazione di un nuovo personaggio femminile, ben distinto dalle donne canoniche del romanzo cavalleresco e come tale destabilizzante.

L'*Orlando Furioso* si apre con l'immagine di Angelica in fuga nel bosco. Dopo il proemio, la dedica e il riassunto delle vicende precedenti, questa è la scena su cui si alza il sipario, il primo personaggio ad essere rappresentato in azione.

È un'immagine che si imprime indelebilmente nella memoria dei lettori. Ed è anche altamente significativa. La fuga di Angelica, infatti, è presente già nell'*Inamoramento de Orlando*, ma si trova nel XXI canto del secondo libro:¹ ad essa seguono altri diciotto canti ricchi di vicende (alcune delle quali trovano seguito nel *Furioso* ed altre no), prima che il racconto si interrompa definitivamente. Nell'individuare il punto cui agganciare le fila della propria narrazione a quelle di Boiardo, dunque, Ariosto non compie una scelta di mera *consecutio* narrativa, non sceglie di ripartire dal momento in cui si era arrestato il racconto del predecessore. Sceglie invece di aprire il suo poema con «l'immagine esemplare dell'*Inamoramento*»: l'immagine di Angelica, ma soprattutto di Angelica in fuga, che ha costituito il «centro d'irradiazione delle vicende boiardesche» e che nel *Furioso* è ricoprirà un ruolo analogo.²

Angelica in fuga rappresenta il motore di entrambi i capolavori estensi. In primo luogo perché, fin dalla sua prima apparizione, la fanciulla scatena in tutti i personaggi il desiderio amoroso: la ricerca di Angelica – allo scopo di possederla – è il motivo principale delle azioni dei protagonisti, e quindi il punto di partenza della tela della narrazione, tanto in Boiardo quanto in Ariosto. Angelica, da parte sua, è in costante movimento: ed è proprio il suo vagare da un luogo all'altro, sfuggendo ora l'uno ora l'altro pretendente, che determina gli spostamenti e gli eventi del romanzo, e il congiungersi e lo scontrarsi dei personaggi. Soprattutto, però, a un livello più profondo, Angelica incarna lo spirito dell'universo cavalleresco dopo Boiardo: un universo rivoluzionato dalla presenza dell'amore, o più precisamente del desiderio amoroso. Di questo sentimento – che porta con sé nuovi ideali e nuove tipologie di avventure – Angelica è il simbolo: incarna il perturbante femminile, l'oggetto del desiderio, sempre inseguito, sempre sfuggente.³ Un vero e proprio emblema della femminilità.

Forse proprio a questo ruolo si deve il fatto che, nonostante la sua indubbia centralità narrativa e simbolica, gli studi imperniati sul personaggio di Angelica siano relativamente scarsi,

¹ M. M. BOIARDO, *Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tisconi Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commenti di A. Tisconi Benvenuti, 2 voll., Milano – Napoli, Ricciardi editore, 1999, II, XXI, 20-21, e L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1976, I, 10 e ssg. Si può notare che nell'*Inamoramento* il punto di vista non è incentrato su Angelica, ma sui cavalieri (Orlando e Rinaldo) che combattono per lei e la vedono fuggire; quando Ariosto riprende la scena, invece, il *focus* è solo su Angelica. Inoltre in Boiardo la fuga della fanciulla termina immediatamente, perché viene ripresa e condotta davanti a Carlo, che la affida a Namò; in Ariosto è il punto di partenza per le vicende successive.

² G. SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier università, 2006, 110.

³ Si veda il titolo del saggio D. SHEMEK, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando Furioso*, in «Annali d'Italianistica», VII (1989), 116-141.

soprattutto se confrontati con quelli che si occupano di altre figure femminili del *Furioso* (Bradamante, Olimpia, Isabella).⁴ La natura di Angelica sfugge alle descrizioni circostanziate: è stata infatti definita come «a poetic image or, more exactly, the sequence of images», o, in modo ancor più evocativo, «un sorridente fantasma». ⁵ C'è anche da dire che, per il suo stretto legame identificativo con la femminilità e il desiderio amoroso, si tratta di una tipologia di personaggio che è fin troppo facile convertire in stereotipo.

Proprio in virtù del suo ruolo destabilizzante è interessante seguire l'evoluzione del personaggio: non soltanto nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*, ma anche nelle altre opere in cui continua la sua vita narrativa. Dopo l'interruzione del poema boiardesco, infatti, altri autori, oltre ad Ariosto, cedono alla tentazione di raccontare di Angelica e dell'amore di Orlando: sono opere legate all'uno o all'altro dei due capolavori estensi, loro proseguimenti o imitazioni, parte di quella produzione di larga diffusione e largo successo, se non di alta qualità, che con un'immagine dionisottiana si può definire la “bassa marea” del romanzo cavalleresco.⁶ Qui il personaggio di Angelica perde molta della sua magia; ma proprio i meccanismi più “elementari” insiti in questo tipo di narrativa permettono di esaminare le reazioni e i problemi che, in virtù del suo ruolo di emblema della femminilità, esso provoca.

1. Come tutti sanno, Angelica costituisce la prima grande invenzione dell'*Inamoramento de Orlando*: infatti, pur non coincidendo esattamente con l'inizio delle vicende, ne altera la costituzione, interrompendo il corso prettamente carolingio su cui si era avviata la storia e impiantando all'interno dell'opera lo spirito del romanzo arturiano.

Però che in capo dela sala bella
 Quattro giganti grandissimi e fieri
 Intrarno, e lor nel meglio una dongiella
 Che era seguita da un sol cavalieri.
 Essa sembrava matutina stella
 E ziglio d'orto e rosa di verzeri;
 In somma, a dir di lei la veritade
 Non fu veduta mai tanta beltade.
 [*Inamoramento*, I, I, 21]

Angelica fa un'apparizione scenografica, racchiusa nella doppia cornice della lunga sala e dei quattro giganti che la scortano. Com'è stato notato dalla critica, nell'istante in cui compare tutta l'attenzione è su di lei. Non vengono guardati con alcun interesse né i giganti né il cavaliere, che pure avrà una parte importante nel racconto: «nel gruppo tutt'altro che consueto, l'unica che

⁴ Sul personaggio di Angelica, soprattutto nel *Furioso*, si vedano almeno C. PEIRONE, *Il mito di Angelica (Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del Furioso)*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Prospettive sul Furioso*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, 87-117; SHEMEK, *That Elusive Object of Desire*; M. PICONE, *Il motivo della fanciulla perseguitata nell'Orlando Furioso: Angelica vs Olimpia*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di), *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra Quattro e Cinquecento*. 28° Convegno internazionale, Roma, 7-10 ottobre 2004, Roma, Torre D'Orfeo, 2005, 251-264; S. ZATTI, *L'Angelica ariostesca o gli inganni della letteratura*, in T. Crivelli (a cura di), *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili nella tradizione letteraria*, Leonforte, Insula, 2007, 95-107; V. FINUCCI, *The lady vanishes: subjectivity and representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford, Stanford university press, 1992.

⁵ La prima definizione è di D. S. CARNE-ROSS, *The one and the many: a reading of O. F.*, in «Arion», n.s., 3 (1976), 146-219: 205, la seconda di ZATTI, *L'Angelica ariostesca*, 95.

⁶ Si fa riferimento alla celebre immagine di C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in G. Anceschi (a cura di), *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del convegno Scandiano – Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, Firenze, Olschki, 1970, ora *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in DIONISOTTI, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003, 145: «Il periodo di alta marea del poema cavalleresco va dal 1460 al 1480 circa. Più innanzi [...] l'onda si fa più scarsa, il livello si abbassa [...]. Popolarissimo resta il poema cavalleresco, ma per l'appunto al livello mediocre e costante segnato dal gusto dei lettori, non più a quello segnato dall'ambizione degli scrittori».

attira l'attenzione dei presenti (come dell'autore) è la *dongiella*.⁷ E infatti, per l'intera durata della scena, all'interno del suo gruppo sarà l'unica a parlare.

La causa di questa attenzione è ovviamente la straordinaria bellezza di Angelica; ma il motivo per cui l'autore dà alla scena tanto spazio è un altro. A fare il suo ingresso nella sala è molto più di una fanciulla, sia pure una fanciulla bellissima: con lei entrano le componenti che fanno dell'*Inamoramento* qualcosa di radicalmente diverso e innovativo rispetto al poema cavalleresco tradizionale.

Angelica rappresenta un elemento di rottura su un doppio livello. Il primo livello è strutturale: con il suo arrivo si interrompe il corso della narrazione cavalleresca classica, carolingia, e ci si apre a nuovi generi letterari, in primo luogo il romanzo arturiano e la poesia lirica. Angelica rappresenta insomma il «rinnovamento letterario» del poema.⁸ È un cambiamento a tal punto radicale che gli autori successivi, per quanto in seria difficoltà, non lo potranno ignorare, e dovranno trovare il modo di confrontarsi con esso.

Il secondo livello di rottura è invece narrativo, e riguarda la costruzione del personaggio. All'interno dell'universo della narrazione in ottave, Angelica rappresenta un personaggio femminile inedito. Il suo archetipo è una tipologia frequente nella letteratura cavalleresca: la bella fanciulla musulmana, spesso di sangue reale, quasi sempre esperta di magia, che si innamora di un cavaliere cristiano. Angelica, però, pur essendo innestata sulla falsariga di questa tipologia, non coincide affatto con essa. La fanciulla musulmana è sempre in una posizione squilibrata, di svantaggio, rispetto al cavaliere cristiano: rappresenta soltanto un breve interludio nella sua vita, ed è destinata a essere abbandonata e soffrire per amore, oppure a rinunciare alla propria identità e farsi cristiana. Al contrario, il rapporto tra Angelica e i cavalieri innamorati di lei è del tutto invertito a vantaggio della parte femminile, che è decisamente in una posizione di superiorità. Non soltanto, infatti, sono gli uomini a cadere preda dell'amore, e non viceversa, ma Angelica è dotata di una forte capacità di autonomia decisionale: seduce tutti e non si concede a nessuno, esprime con chiarezza le proprie preferenze e manipola i suoi ammiratori per arrivare agli scopi che si è prefissata; rispetto al tipico comportamento femminile, la sua è «un'autonomia sorprendente, [...] un'indipendenza che desta ammirazione».⁹

Se Angelica non coincide con la principessa musulmana, non ha addirittura nulla a che vedere con l'altro personaggio femminile tipico del romanzo cavalleresco: la donna guerriera. Neanche con Bradamante, con la quale pure avrebbe il comun denominatore dell'amore, e che, in entrambi i poemi estensi, gli autori caricano di gran parte della tensione emotiva e sentimentale della narrazione.¹⁰ Bradamante e Angelica costituiscono invece due personaggi antitetici. La donna guerriera esemplifica la corretta femminilità: provoca e ricambia l'amore di un solo uomo, per il quale affronta rischi e peripezie, e con il quale si unisce infine in legittimo matrimonio e dà inizio a un'illustre dinastia. Proprio in quanto progenitrice estense, rappresenta la chiave di volta su cui poggia gran parte dell'*Inamoramento* (almeno a partire dal secondo libro) e l'intera struttura del *Furioso*: il suo amore è portatore di ordine. Angelica, viceversa, scatena l'amore carnale, la passione sensuale – in una parola, il desiderio di possesso: al suo primo apparire, tutti i cavalieri, dal più giovane al più vecchio, dal più probabile al più improbabile, si innamorano all'istante di lei; ed è stato giustamente sottolineato che quello che viene ricercato non è il matrimonio (tanto più che molti dei paladini sono già sposati) ma il possesso fisico della ragazza. Lo dice la stessa Angelica, nel proporre la sua sfida: il vincitore otterrà la sua *persona*. Se

⁷ A. TISSONI BENVENUTI, *Nota al testo*, in BOIARDO, *Inamoramento*, vol. I, 19.

⁸ A. LIMENTANI, *Avvento d'Angelica. Appunti I canto dell'«Orlando innamorato»*, in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona – Quaderns Crema, 1984, 137-160: 149.

⁹ A. CANOVA, *Introduzione*, in BOIARDO, *Orlando Innamorato – L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2011, 2 voll., vol. I, 22.

¹⁰ La *quête* di Bradamante, già in Boiardo eroina innamorata per eccellenza, in Ariosto si carica di tinte emotive ancora più forti con la gelosia e la sofferenza per amore. L'altro grande personaggio di donna guerriera nei due poemi estensi è naturalmente Marfisa, che in Boiardo è la negazione stessa della femminilità, e che anche nel *Furioso*, dove questo aspetto sarà in parte attenuato, rimane assolutamente impermeabile all'amore: quanto di più lontano si possa immaginare da Angelica.

Bradamante, sulla quale poggiano le fondamenta del tema dinastico, si può definire un personaggio cosmico, Angelica è un personaggio caotico: il desiderio da lei provocato sconvolge le basi della narrazione cavalleresca tradizionale, allontanando gli eroi dalla corte e facendo sì che perfino i migliori (Orlando per tutti) dimentichino il loro dovere nei confronti dell'imperatore e soprattutto della fede; e, quando infine Angelica non si limita a suscitare l'amore ma lo sperimenta in prima persona, la sua scelta costituisce un'altrettanto grave infrazione al codice, dal momento che ricade sul «vilissimo barbaro» Medoro. Non a caso, è stata notata la contrapposizione, nell'*Inamoramento* ma più ancora nel *Furioso*, tra il «camin dritto» di Bradamante e il movimento errante di Angelica: il primo è una *quête*, un movimento finalizzato a uno scopo preciso e nobile; il secondo è un vagare continuo, una fuga perenne, che provoca e alimenta il caos.¹¹

2. Angelica incarna dunque l'oggetto del desiderio sempre agognato e mai raggiunto: è l'emblema di una femminilità nuova, che determina reazioni nuove. Se i rapporti di genere si possono vedere, all'interno dell'universo letterario, come rapporti di potere, davanti al personaggio di Angelica i termini tradizionali del romanzo cavalleresco risultano di certo invertiti: non soltanto nel suo caso (e fondamentalmente solo nel suo) il potere è dalla parte femminile, ma è la prima volta che l'intera struttura narrativa è imperniata non sulle gesta di un qualche cavaliere, bensì sulle azioni di un personaggio femminile, alle quali tutti gli altri personaggi (maschili) reagiscono. Né la sua relazione con l'altro sesso si esaurisce in un rapporto a senso unico, per cui a una reazione passiva di Angelica (la fuga) si contrappongono le azioni attive dei cavalieri, che la cercano, combattono per lei, affrontano pericolose missioni dietro sua richiesta. Al contrario, ben prima della sua storia d'amore nel *Furioso*, già nel primo libro dell'*Inamoramento* Angelica si configura come un personaggio doppio: lungi dall'essere refrattaria e ostile all'amore in modo assoluto (come vorrebbe, da tradizione, il suo *status* di vergine), ha «il duplice carattere di oggetto invano desiderato e di soggetto invano desiderante»,¹² di amata e di amante. Bevendo alla fonte dell'amore, infatti, la fanciulla si ritrova innamorata di Rinaldo; contemporaneamente il paladino, che fino a poco prima era alla sua ricerca, beve alla fonte del disamore, e inizia ad odiare la fanciulla. Angelica lo insegue disperata per gran parte del primo libro: non più solo inseguita ma anche inseguitrice, entra a far parte a sua volta del novero degli amanti inappagati. Si tratta di un'accezione peculiare, in cui non ritroveremo più la principessa del Catai, neanche nel *Furioso*, perché le modalità in cui nasce, si declina e infine va in porto l'amore per Medoro sono ben diverse (se ne ricorderà invece Pietro Aretino nella *Marfisa*, in cui la fanciulla viene rappresentata all'inseguimento di Medoro). L'unico che Angelica insegue, però, è Rinaldo, ovvero il solo che la fugge; mentre è ancora inseguita da tutti gli altri suoi spasimanti, innanzitutto da Orlando.

Si dirà che questo primo innamoramento di Angelica è privo di reale valore, perché viene provocato da un incantesimo. Lo stratagemma dell'acqua magica ha grande peso dal punto di vista narrativo, vale a dire dell'incidenza sulla trama (perché è alla base di meccanismi di reciproco e alternato inseguimento tra Angelica e Rinaldo), ma non ha ricadute sul sentimento in sé, non lo rende meno intenso o meno totalizzante di un amore spontaneo: in effetti, come ha notato Cristina Montagnani, Boiardo attribuisce alla fonte dell'amore un'origine naturale, come naturale è l'effetto che provoca; soltanto la fonte di Merlino, che causa il disamore, è stata creata dall'uomo.¹³ La distinzione mette bene in luce la concezione boiardesca dell'amore come sentimento spontaneo e naturale. Ciò che la fanciulla sperimenta dopo aver bevuto alla fonte magica, infatti, è lo stesso tipo di desiderio di possesso assoluto e sconvolgente, tale da far

¹¹ G. GÜNTERT, *Strategie narrative e discorsive nel Furioso: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, in «Esperienze letterarie», XXX, 3-4 (2005), 51-80: 56. «Camin dritto» è espressione ariostesca: ARIOSTO, *Orlando Furioso*, I, 44.

¹² CANOVA, *Introduzione*, in BOIARDO, *Orlando Innamorato*, vol. I, 21.

¹³ C. MONTAGNANI, *Lettura di Inamoramento de Orlando*, M. M. Boiardo, *canto I*, lezione tenutasi presso la scuola di dottorato in «Italianistica», Sapienza Università di Roma, 7 marzo 2013.

perdere di vista ogni altro obiettivo, che tutti i personaggi maschili provano per lei: un amore in primo luogo fisico. Si pensi alla scena in cui Angelica trova Rinaldo addormentato, e lo contempla struggendosi dal desiderio; e, dopo che lui le è fuggito e lei lo ha inseguito invano, torna allo stesso luogo e bacia l'erba e i fiori su cui il cavaliere ha riposato, con la dichiarazione, quanto mai esplicita, «O quanto è vostra sorte avventurosa / più de la mia, che me toria a morire / se sopra lui me dovesse venire!».¹⁴

Proprio questa scena può servire per una parentesi sulla visione tradizionale del personaggio. La critica ha parlato di Angelica come di un esempio canonico di personaggio narcisista. Questa definizione, tuttavia, è almeno in parte fraintendibile. Angelica è senza dubbio un personaggio “egocentrico” – incentrata su se stessa, sulla propria salvezza e il raggiungimento dei propri obiettivi – ma questo è un tratto comune a tutti i personaggi del poema; l'unica differenza è che, mentre negli altri l'obiettivo è fuori di sé (Angelica), nella fanciulla è in sé, riguarda se stessa. Il meccanismo, inoltre, si interrompe ogni qualvolta la fanciulla incontra uno scopo abbastanza forte, ovvero sperimenta l'amore: nell'*Inamoramento*, l'amore per Rinaldo; nel *Furioso*, quello per Medoro. E in effetti, a ben guardare, mancano scene in cui Angelica contempli la propria bellezza (anzi, se ne lamenta in quanto causa delle sue sventure): essa è ritratta invece nell'atto di essere contemplata (dai vari personaggi maschili innamorati di lei), o anche di contemplare. Nell'*Inamoramento* ammira la bellezza di Astolfo e poi di Rinaldo; nel *Furioso*, mentre «insolita pietade in mezzo al petto / si sentì entrar per disusate porte», di Medoro ferito.

3. Cosa succede ad Angelica dopo la sua ultima apparizione nell'*Inamoramento*, ovvero dopo che, tentata inutilmente la fuga, viene affidata a Namò? È noto che la fanciulla scompare dalla scena per tutto il terzo libro del poema boiardo; e che in Ariosto, come si è detto all'inizio dell'intervento, la ritroviamo un passo indietro rispetto al punto in cui Boiardo l'aveva lasciata, ancora in fuga per il bosco. Nell'intervallo di tempo che separa questi due grandi capolavori, però, la vita del personaggio prosegue in opere minori: opere che, subito prima o contemporaneamente ad Ariosto, si propongono di narrare “el fine” della storia di Orlando innamorato – e quindi, ovviamente, “el fine” della storia di Angelica. Sono le cosiddette giunte al poema boiardo: in particolare, il *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini (1505), il *Quinto libro* di Raffale da Verona (marzo 1514) e un altro *Quinto libro*, concorrente, di nuovo di Agostini (ottobre 1514).

Quando Boiardo interrompe il proprio poema, Angelica – sempre grazie all'artificio delle acque magiche – si è liberata della sua passione per Rinaldo ed è ritornata al ruolo di esclusivo oggetto del desiderio. Per gli autori delle giunte, privi della grandezza inventiva ed espressiva del conte di Scandiano, essa rappresenta un problema di notevole entità. In primo luogo, naturalmente, un problema di ordine narrativo: come risolvere l'inedita situazione creata dal desiderio per Angelica, e in particolare la fondamentale questione di Orlando innamorato? La difficoltà, però, è presente anche a un livello più profondo, di percezione e di concezione, che si lega proprio allo statuto del personaggio come emblema della femminilità: ad essere accettata e trattata con fatica non è soltanto la situazione narrativa creata da Angelica, ma Angelica in sé.

Entrambi gli autori delle giunte sono acutamente consapevoli del fatto che l'universo narrativo in cui si muovono è ormai altro rispetto al mondo cavalleresco tradizionale, perché è stato sconvolto dal desiderio amoroso. Anzi, dal momento che, nei loro poemi, i personaggi perdono l'aura cortese che li caratterizzava nell'*Inamoramento* ed esprimono in maniera assai più elementare le loro pulsioni, questo elemento risulta addirittura amplificato, e trova la sua immediata traduzione in un aumento della violenza contenuta nella narrazione: non più soltanto la violenza “plastica” delle armi, ma anche quella sessuale. Infatti, tanto nei libri di Agostini quanto in quello di Raffaele da Verona, nella maggior parte delle sue comparse in scena Angelica è sul punto di essere violentata. Non lo sarà però mai: segno che, pur nel loro modo nebuloso, le giunte recepiscono il suo personaggio come la personificazione non solo del desiderio, ma del desiderio destinato a restare inappagato.

¹⁴ BOIARDO, *Inamoramento*, I, III, 49.

Le giunte dunque ereditano da Boiardo l'idea dell'universo cavalleresco sconvolto dal desiderio amoroso, e di Angelica come incarnazione di questo desiderio. Al tempo stesso, però, una situazione del genere richiede un intervento: un personaggio portatore di tali valori (e così difficile da gestire sul piano narrativo) non si può tollerare. Da questa situazione di consapevolezza e difficoltà derivano le soluzioni attuate dalle giunte nei confronti di Angelica, che si possono definire veri e propri interventi censori. Come si vedrà, queste soluzioni rasentano spesso un esito comico; costituiscono, tuttavia, il sintomo di una difficoltà che all'epoca era avvertita molto seriamente, e che non si esaurisce nelle sole giunte al poema boiardo. Il problema che Angelica condensa in quanto incarnazione di una femminilità destabilizzante, infatti, si ripropone – in forme variate ma fondamentalmente assimilabili – anche nei poemi successivi, e in particolare in quelle opere che si pongono come seguiti o imitazioni del *Furioso*. E non è del tutto assente neppure nello stesso capolavoro ariostesco.

4. Il problema del destino di Angelica viene affrontato per la prima volta dalla seconda continuazione all'*Inamoramento*, il *Quinto libro* di Raffaele da Verona. Infatti nella prima giunta, il *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini, Angelica continua il suo vagabondare senza andare incontro ad una sorte precisa: è stato notato, anzi, che la prima immagine della fanciulla che fugge nel bosco, e fuggendo si imbatte in un cavaliere, è proprio in questo poema, e da qui viene ripresa da Ariosto.¹⁵ Agostini non cerca di trovare alcuna soluzione o “sistemazione” per il personaggio: si sottrae alla sua difficilissima gestione semplicemente tenendolo lontano dal centro dell'azione.

Raffaele da Verona è il più conservatore fra gli autori delle giunte, e quello che tende maggiormente a tornare verso gli schemi pre-boiardeschi; la sua, inoltre, è una visione decisamente ostile all'amore, lontanissima dall'idea che ne ha Boiardo: amare è consentito soltanto se in confini leciti – confini di giusta misura e possibilmente vincoli matrimoniali. Angelica, che scatena l'amore senza misura, il desiderio di possesso carnale, e che, inoltre, è anche una pagana, non può che essere considerata un elemento di rottura inaccettabile. Ed ecco qual è il suo destino in questo libro: mentre Rinaldo sta per usarle violenza, sopraggiunge Orlando; tra i due cugini scoppia una terribile battaglia; Orlando sta per sferrare un colpo mortale all'avversario, quando le nuvole in cielo si squarciano e un fulmine colpisce Angelica, uccidendola sul colpo.¹⁶

Angelica viene quindi uccisa dalla volontà divina, con il mezzo divino per eccellenza – la folgore – perché è colpevole di aver scatenato la lite tra Orlando e Rinaldo, ma soprattutto, dice l'autore, perché «sol per lei è in gran rovina il mondo»: è insomma colpevole di aver sovvertito l'ordine dell'universo cavalleresco, facendovi irrompere il desiderio amoroso. La sua morte è la cessazione di un influsso maligno. Anche il cielo ne risente: subito le nuvole si disperdono, e in un istante torna a splendere il sole. Il personaggio non ha nemmeno diritto a una degna sepoltura: viene sepolto nel bosco, in un «cupo fosso», e l'autore sottolinea con soddisfazione che l'orgogliosa principessa del Catai per cui tutto il mondo è in guerra «hor giace in terra per pasto de vermi».

Il destino di Angelica riceve un trattamento più complesso nell'altra giunta boiardesca che se ne occupa, il *Quinto libro* di Niccolò degli Agostini. In questo poema, senza l'aiuto di acque o artifici magici, la fanciulla si innamora di Dardinello: un amore con fini matrimoniali, e come tale accettabile, tanto più che entrambi i personaggi si convertono alla fede cristiana; i due si

¹⁵ Si vedano a confronto N. DEGLI AGOSTINI, *Quarto libro de lo Inamoramento de Orlando*, Venezia, Giorgio Rusconi, 1505, IX, 106-112, e ARIOSTO, *Orlando Furioso*, I, 10-16. La somiglianza tra le due scene era già stata notata da Enrico Carrara, che l'aveva attribuita alla comune derivazione boiardesca; a partire da Riccardo Bruscaagli, però, tutti gli altri studiosi sostengono concordemente la ripresa da parte di Ariosto. Si vedano E. CARRARA, *Dall'«Innamorato» al «Furioso»*, in *I due Orlando*, Torino, L'Erma, 1935, poi in *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, 243-276: 263-265, e R. BRUSCAGLI, «Ventura» e «Inchiesta» fra Boiardo e Ariosto, in *Stagioni della civiltà estense*, Firenze, Olschki, 1980, 87-126: 95.

¹⁶ RAFFAELE DA VERONA, *El quinto e fine de tutti li libri de lo Inamoramento de Orlando*, Venezia, Giorgio Rusconi ad istanza di Niccolò Zoppino, 1514, IX, 47-54.

sposano, e Orlando accetta di buon grado il matrimonio. Nelle battute finali della storia, tuttavia, veniamo a sapere che Angelica è morta fuori scena, e in più della più comune e antiromanzesca tra le morti femminili: di parto.

Quando infine decide di occuparsi della principessa del Catai, dunque, Agostini non reagisce con la rimozione (l'eliminazione fisica del personaggio e, di conseguenza, del problema da lei incarnato), bensì attraverso un processo di normalizzazione: riserva ad Angelica un destino convenzionalmente femminile – innamoramento, matrimonio, gravidanza, morte di parto – e così facendo cerca di riportarla a dei parametri accettabili. La normalizzazione, però, non viene attuata soltanto nei confronti del personaggio, ma anche rispetto al più celebre destino cui il personaggio va incontro: a mio parere, infatti, ad essere ridimensionata e censurata non è qui tanto l'Angelica di Boiardo, quanto la storia di Angelica nel *Furioso*.

Prendiamo la vicenda di Angelica in Agostini e in Ariosto. Apparentemente non hanno nulla in comune. Mettendole a confronto si vede, però, che la trama, nelle sue linee essenziali, è esattamente la stessa: il guerriero pagano (Dardinello in Agostini, Medoro nel *Furioso*), giovane e di bellissimo aspetto, viene ferito in battaglia; la sua bellezza è tale che il nemico (Rinaldo in Agostini, Zerbino nel *Furioso*), invece di dargli il colpo di grazia, arresta la mano e gli risparmia la vita; viene curato; al primo vederlo Angelica si sente turbata; i due si innamorano, si dichiarano i reciproci sentimenti e si sposano. L'esistenza di un rapporto sembrerebbe evidente, anche perché si inserisce in un più generale quadro di riprese tra i due testi. Il *Quinto libro* di Agostini, però, viene pubblicato nel 1514, la *princeps* del *Furioso* nel 1516: l'arco temporale è troppo stretto per dare per scontata l'esistenza di questo rapporto, e ancor di più per indicare con sicurezza quale dei due autori abbia ripreso dall'altro. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che il libro di Agostini sia stato scritto e diffuso diversi anni prima della pubblicazione, e abbia perciò potuto costituire la fonte di Ariosto; a mio parere, invece, in base ai dati ricostruibili sui tempi di composizione tanto del *Quinto libro* quanto del *Furioso*, è più probabile un percorso inverso: che Agostini, venuto a conoscenza della storia di Angelica in Ariosto (il cui poema, come sappiamo, ha circolato oralmente prima della stampa), se ne sia ispirato per la sua giunta.¹⁷ Non è questa la sede per approfondire la questione dei rapporti intertestuali. Ciò che preme sottolineare è invece che, dal punto di vista narrativo, la storia di Angelica raccontata da Agostini non è altro che una versione normalizzata della storia di Ariosto: un'ulteriore prova della difficoltà che il personaggio suscita, a maggior ragione dopo le vicende vissute nel *Furioso*.

Soffermiamoci per un momento sul confronto tra i due testi. L'Angelica di Ariosto si concede (si mette ai servizi, dice anzi Ariosto, con un certo disprezzo) ad un «vilissimo barbaro», un semplice fante; l'Angelica di Agostini si sposa con un re, dunque con un uomo socialmente suo pari. Ma chi è questo re? È il personaggio più strettamente legato a Medoro che possiamo trovare all'interno del *Furioso*: Dardinello, il capitano del giovane africano, il quale tenterà di recuperarne il corpo, verrà ferito e sarà poi soccorso da Angelica. In Ariosto, la coppia si unisce carnalmente prima del matrimonio e nessuno dei due pensa a una conversione al cristianesimo; in Agostini, entrambi si battezzano debitamente e, prima della notte d'amore, si sposano secondo il rito cristiano. In Ariosto, infine, l'unione tra i due è la causa dell'evento culminante del poema: la follia di Orlando; in Agostini, Orlando accetta compostamente la notizia del matrimonio. C'è anzi un'intera ottava che spiega le motivazioni della sua acquiescenza:

¹⁷ Si veda A. M. CAPODIVACCA, "Forsi altro canterà con miglior plectio": l'innamoramento di Angelica in Ariosto e Niccolò degli Agostini, in «Versantes», 59/2 (2012), 67-85. L'ipotesi qui formulata è che il *Quinto libro* sia stato composto agli inizi del Cinquecento (subito dopo il *Quarto*), per poi essere stampato circa dieci anni più tardi; e che nel frattempo, diffondendosi oralmente, sia giunto a conoscenza di Ariosto e lo abbia ispirato. Tuttavia, tutte le informazioni ricostruibili sul *Quinto libro* di Agostini, in particolare in rapporto con l'omonima opera di Raffaele da Verona, ci parlano di una composizione affrettata, proprio a ridosso della stampa: il libro non dovrebbe aver avuto quindi la possibilità di circolare oralmente. D'altro canto sappiamo che il poema ariostesco è stato diffuso in parte mentre il processo compositivo era ancora in itinere, e che in particolare la storia d'amore di Angelica e Medoro era definita nelle sue linee essenziali già nel 1512: in proposito si veda la ricostruzione di M. DORIGATTI, *Il manoscritto dell'Orlando Furioso (1505-1515)*, in G. Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, Firenze, Olschki, 2011, 1-44.

Così potrebbe ogni letter qui dire:
 Se 'l conte Orlando la donzella amava
 Come puote tal cosa sofferire
 Di dar quella ad altrui, che sì bramava?
 A questo fece Orlando consentire
 L'estremo e immenso amor che a lei portava
 Che sol per soddisfar al suo contento
 Un sommo gaudio gli era ogni tormento.
 [Agostini, *Quinto libro*, XIV]

Orlando acconsente al matrimonio perché, proprio in virtù del suo grande amore, è pronto ad accettare qualsiasi cosa possa far felice Angelica. Verrebbe quasi la tentazione di vedere in queste parole una volontaria presa di distanza dalla follia ariostesca.

La versione di Agostini si potrebbe quindi considerare una prima reazione al destino di Angelica nel *Furioso*: una reazione, come si vede subito, di distanziamento e normalizzazione, attraverso la sistematica attenuazione di tutti gli elementi "scabrosi". Sotto il profilo sociale, Agostini eleva lo *status* del compagno di Angelica; sotto quello religioso, fa rientrare la storia d'amore nella sfera cristiana (un aspetto determinante nella produzione cavalleresca di medio-basso livello, in cui i pagani hanno in genere una caratterizzazione più negativa che nei grandi capolavori); e infine, a livello strutturale, elimina l'essenziale e fondante novità di Ariosto: Orlando pazzo.

5. Una seconda tipologia di reazione alla storia di Angelica nel *Furioso*, sulla stessa strada di Agostini e Raffaele da Verona ma in forme assai più drastiche, è presente nei molti poemi che vogliono proseguire le vicende ariostesche: ancora continuatori, dunque, questa volta non di Boiardo ma di Ariosto.

Si è visto che nelle giunte all'*Inamoramento* il destino di Angelica è un destino di morte. Nel gruppo molto più vasto dei continuatori ariosteschi è perfino peggiore: un destino di tormento, di punizione e infine di morte. Le colpe di cui viene accusata la principessa del Catai sono più o meno le stesse che troviamo in Raffaele da Verona o in Agostini: aver sovvertito l'ordine naturale delle cose e aver fatto precipitare il mondo cristiano nella guerra, facendo sì che anche i più casti guerrieri si dimenticassero della loro missione di fede; ma anche l'orgoglio di aver sempre respinto le profferte di pretendenti di livello così alto. Queste accuse risultano aggravate dopo il *Furioso*, dove Angelica, rifiutando tutti gli altri, si è concessa a un *vil moro*. Se Ariosto permette ad Angelica e Medoro di allontanarsi insieme (un lieto fine, seppure aperto), tutti i suoi continuatori si accaniscono contro la coppia: lui muore, e spesso di una morte non onorevole; lei, colpevole di essersi degradata con la sua scelta in amore, si trasforma da oggetto del desiderio a oggetto puro e semplice, anzi, a corpo da torturare. È infatti costretta a un vero e proprio percorso di espiazione, nel corso del quale viene sottoposta alle più terribili punizioni, dalla perdita del suo amore (Medoro muore o, in alternativa, la tradisce e abbandona) alle sevizie fisiche. Un esempio particolarmente feroce è rappresentato da Secondo Tarentino. Nel suo poema, la *Bradamante gelosa* (1552), Angelica viene fatta prigioniera dai suoi quattro ammiratori per eccellenza (Orlando, Rinaldo, Ferrau e Sacripante) e sottoposta a una lunga serie di torture: è insultata, percossa, flagellata, immersa tra le sanguisughe, trascinata dai cavalli, con un accanimento che «scava un fossato incolmabile fra questa Angelica sofferente e l'impalpabile immagine di desiderio del *Furioso*».¹⁸

Avvertita già nelle giunte boiardesche come elemento destabilizzante, portatore di caos, Angelica lo diventa ancora di più dopo il *Furioso*: l'amore di cui la fanciulla è, allo stesso tempo, il simbolo e la portatrice segna con la sua impronta l'intera struttura del poema. E dunque, in quanto incarnazione del desiderio sensuale e in quanto cattiva suddita dell'amore, in entrambi i

¹⁸ G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, 169, e S. TARENTINO, *Della Bradamante gelosa i cinque primi canti*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1552.

settori delle giunte – quelle boiardesche prima, quelle ariostesche poi – viene vista come una causa di disordine, che è necessario rimuovere.

6. È soltanto nell'*Orlando Furioso* che Angelica va incontro ad un destino diverso. Soltanto Ariosto, infatti, è capace di ricreare la doppia accezione in cui Angelica è rappresentata nel primo libro dell'*Inamoramento* – amata e innamorata, oggetto desiderato e soggetto desiderante – e, anzi, di sviluppare la sua caratterizzazione in una direzione e con delle modalità assolutamente inedite: pur rimanendo il «simbolo dell'irrazionale e pur irresistibile incanto della bellezza femminile»,¹⁹ nel *Furioso* Angelica è anche una fanciulla innamorata, con tutta l'innocenza del primo amore.

Non stupisce che Ariosto sia il solo, tra i continuatori boiardeschi e poi tra i suoi, ad andare “controcorrente”. Il dato interessante è che, esaminando il personaggio di Angelica nel *Furioso*, vediamo che esso mantiene la sua magia quasi malgrado la volontà dell'autore: vediamo, cioè, che la scarsa simpatia e il turbamento con cui gli altri autori guardano il personaggio toccano in qualche modo anche Ariosto.

Apparentemente la vicenda di Angelica nel *Furioso* è completamente positiva: l'incontro con Medoro ferito, il sorgere di un sentimento sconosciuto, l'innamoramento, la scena d'amore pastorale, e infine l'allontanamento della coppia dal poema, alla volta del Catai. Una storia idilliaca, senza macchie – almeno ai nostri occhi di lettori moderni. Ma è tale anche nella concezione dell'autore?

Nel passaggio da Boiardo ad Ariosto, Angelica guadagna senza dubbio in profondità psicologica: dopo essere stata rappresentata solo come oggetto del desiderio, in costante fuga, si innamora – senza l'aiuto di acque o di altri artifici magici – e apre così le porte alla propria umanità. Si trasforma, potremmo dire, da “puro volto” (bellissima fanciulla che incarna il desiderio sensuale) a vero e proprio personaggio: non è un caso se, come ha detto Sergio Zatti, l'incontro con Medoro, e dunque l'innamoramento, è «il solo momento in cui la sua fuga si interrompe». ²⁰ Al tempo stesso, però, dal momento in cui si innamora, il personaggio di Angelica va incontro a un certo svilimento, a un «un processo di degradazione comica». ²¹ Per la prima volta la principessa del Catai viene rappresentata in contesti che la ridicolizzano: si pensi, ad esempio, alla scomposta caduta *sul sabbione* per sfuggire a Orlando pazzo. Episodi del genere rientrano senza dubbio nel generale trattamento dei personaggi del *Furioso*, nessuno dei quali è interamente risparmiato dalle “punture” della celebre ironia ariostesca. Subito dopo questa scena, però, Angelica viene congedata dalla storia con un tono definitivo piuttosto insolito per l'autore, che sembra parlare di una decisa perdita di interesse nei confronti del personaggio (in contrapposizione al ben vivo interesse per Orlando, di cui si annuncia che si racconteranno le vicende in seguito):

Lasciamo il paladin ch'errando vada:
ben di parlar di lui tornerà tempo.
Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro,
forse altri canterà con miglior plettro.

Io sono a dir tante altre cose intento,
che di seguir più questa non mi cale...
[Ariosto, *Orlando Furioso*, XXX, 16-17]

¹⁹ E. BIGI, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986, 147.

²⁰ ZATTI, *L'Angelica ariostesca*, 100.

²¹ PEIRONE, *Il mito di Angelica*, 88.

Già Leo Ulrich aveva commentato che, «tra tutte le avventure letterarie, non è, certo, la meno sconcertante, l'abbandono da parte del poeta della meravigliosa coppia d'amanti da lui appena creata», e aveva sottolineato la freddezza insita in quel «non mi cale». ²² Anche altri riferimenti ad Angelica, a quest'altezza del poema, recano una traccia di malevolenza: in XXIX 73 l'autore maledice l'anello che ha protetto Angelica dalla furia vendicatrice di Orlando; mentre in XLII 39 l'uscita di scena della fanciulla viene rimarcata con quel «s'era posta d'un vilissimo barbaro ai servigi» esplicitamente sprezzante, che, pur messo in bocca al personaggio di Malagigi, sembra riflettere almeno in parte il sentimento dello stesso Ariosto. ²³

Lo svilimento di Angelica dopo la sua unione con Medoro è stato messo in relazione con il complesso e ambivalente *status* della donna nel primo Cinquecento, *status* che andava soggetto a forti mutamenti e di conseguenza a forti oscillazioni di giudizio; ma è stato anche collegato, a mio parere in modo ancor più interessante, alla visione di Ariosto sull'amore: non l'amore matrimoniale di Ruggero e Bradamante, ma quel puro desiderio incarnato da Angelica, che per Boiardo era sano e gioioso, mentre per Ariosto porta, come esemplificato da Orlando, al *furor* e dunque alla degradazione. Marco Villoresi ha giustamente sottolineato che tanto in Raffaele da Verona quanto in Ariosto il nodo narrativo rappresentato da Angelica e da Orlando viene risolto attraverso la punizione divina; ma, mentre Raffaele si accanisce contro la figura femminile, facendola morire fulminata, in Ariosto è Orlando a dover spiare la sua condotta – a dover fare ammenda, in altre parole, per la sua vita narrativa nell'*Inamoramento* e poi nello stesso *Furioso*. ²⁴ Proprio la necessità di una punizione e della conseguente espiazione indica che Ariosto riteneva necessario un ritorno all'ordine: del personaggio di Orlando, che doveva restituire ai lettori come «l'Orlando archetipico, l'Orlando della *Chanson de Roland*, l'icona del perfetto cavaliere cristiano», casto e puro; ²⁵ ma, più in generale, di quella sorta di “folia” collettiva che l'ingresso di Angelica ha scatenato nel mondo cavalleresco.

Quindi anche per Ariosto, almeno in un certo senso e in una certa misura, Angelica rappresenta un elemento da espellere perché eccessivamente destabilizzante: una reazione assimilabile a quella degli autori delle giunte, anche se le modalità con cui viene realizzata sono del tutto diverse. E queste modalità – la bellezza della storia d'amore con Medoro e il fatto che venga comunque tratteggiato un finale positivo –, oltre che come segno dell'incommensurabile superiorità dello scrittore, possono essere viste anche come una prova del potere carismatico del personaggio di Angelica: che, malgrado tutto, lascia le pagine del *Furioso* come una visione indimenticabile, insieme al compagno che si è scelta.

²² L. ULRICH, *Angelica e i «migliori plettri»*. *Appunti allo stile della Controriforma*, Krefeld, Scherpe, 1953, 5-7. Ma in proposito si veda anche ZATTI, *L'Angelica ariostesca*, 102.

²³ Si vedano rispettivamente ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXIX, 73, «Deh' maledetto sia l'anello et anco / il cavallier che dato le l'avea! / che se non era, avrebbe Orlando fatto / di sé vendetta e di mill'altri a un tratto», e XLII, 39, « Poi che venne il cugin per la risposta, / molto gli disuase Malgigi / di più Angelica amar, che s'era posta / d'un vilissimo barbaro ai servigi».

²⁴ M. VILLORESI, *Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni*, in G.B. PALUMBO-A. TISSONI BENVENUTI-M. VILLORESI, *“Tre volte suona l'olifante...”: la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, UNICOPLI, 2007, 79-93: 91.

²⁵ *Ibidem*.