

*Misure e dismisure di Marfisa in battaglia. Strategie retoriche e rapporto con i modelli.**

La dismisura è un tratto caratteristico di Marfisa, la guerriera più temibile dell'Inamoramento de Orlando di Matteo Maria Boiardo. Lo studio dei mezzi impiegati nel descrivere il personaggio mostrerà le strategie linguistiche e retoriche di scomposizione e ricomposizione dell'ordine e della misura all'interno della prima battaglia della guerriera. Il personaggio sarà indagato in relazione ai modelli della letteratura cavalleresca popolare. Come le grandi regine pagane, Rovenza innanzitutto, Marfisa è un personaggio del disordine, del disequilibrio. Solo nel poema boiardesco però, le strategie di ritorno all'ordine non riguardano il destino del suo personaggio, come avviene per le sue colleghe; il processo di composizione della dismisura è piuttosto affidato a una procedura interna di costruzione del personaggio in dialogo con i modelli e una esterna, di articolazione delle scene e di bilanciamento retorico degli opposti, in un gioco di riequilibri che si mette in atto in particolare nelle scene corali della battaglia.

La dismisura è un tratto caratteristico di Marfisa, la guerriera più temibile dell'*Inamoramento de Orlando*:¹ la mancanza di limite è propria della sua forza e del modo in cui combatte, dei suoi vanti, delle sue intenzioni, della ferrea volontà che la muove: «bellicosa a dismisura» si trova «sempre come sospesa tra la disumanità e la caricatura».² Marfisa condivide questa caratteristica con le altre grandi amazzoni pagane della tradizione cavalleresca, ricevendo nutrimento dal «principio mitico» che sottostà alla creazione del suo personaggio,³ come a quella delle altre grandi pagane della tradizione cavalleresca. Anche per lei, come per le altre guerriere, la rappresentazione alterna momenti di dispiegamento della dismisura e momenti di ritorno all'ordine. Per Marfisa, però, le strategie di ritorno all'ordine non riguardano il destino del suo personaggio, come avviene per le sue colleghe, destinate ad essere normalizzate oppure uccise per mano cristiana;⁴ la ricomposizione della dismisura è piuttosto affidata, da un lato, a una procedura interna di costruzione dei personaggi in dialogo con i modelli e, dall'altro, a procedure esterne, che interessano l'equilibrio complessivo delle scene che la vedono coinvolta e il rapporto con la tradizione, in un bilanciamento retorico degli opposti, un gioco di riequilibri che si mette in atto in particolare nelle scene corali della battaglia.

* Ringrazio Nicola Catelli, che ha accettato il ruolo di discussant del panel “Le linee del fronte: guerre schieramenti e conflitti nell'*Inamoramento de Orlando*” e ha arricchito la mia riflessione sulla Marfisa boiardesca di spunti e suggerimenti.

¹ Sulle origini amazzoniche del personaggio di Marfisa si veda P. BALDAN, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1981), 518-529; R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», II-III (1992), 727-738: 730-31. Ricapitola le caratteristiche del personaggio E. STOPPINO, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando furioso*, New York, Fordham University Press, 2012, 81-87. In generale gli studi specifici sulla guerriera nell'*Inamoramento* non abbondano, e la sua figura è toccata tangenzialmente dagli studi che si occupano della Marfisa ariostesca, che spesso ne sottolineano i caratteri comici caricaturali. Comicità e caricatura sono tratti significativi del personaggio, che qui, per esigenze di spazio, non possono essere affrontati, ma che necessiterebbero di maggior indagine; su questo, specie per i personaggi di Marfisa e Gradasso, e il rapporto tra comicità ed eccesso cavalleresco interviene brevemente R. GALBIATI, *Il romanzo e la corte. L'Inamoramento de Orlando di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018, 133. Per un'analisi interessante del personaggio, che chiama in causa in modo critico il dibattito tra rappresentazione delle donne guerriere e *querelle de femmes*, si veda I. MAC CARTHY, *Marfisa and Gender Performance in the Orlando Furioso*, «Italian Studies», LX (2005), 2, 178-195.

² P. BALDAN, *Marfisa...*, 527.

³ Ivi, 528.

⁴ Sulle «strategie di contenimento» delle donne guerriere si veda E. STOPPINO, *Genealogies...*, 51-57; A. PERROTTA, *La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XLV (2017), 40-59; EAD., *Rovenza e Ancoira: donne, guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento*, «Poligraphia», II (2021), 113-120.

In questo breve lavoro cerco di muovermi su un crinale sottile, con l'intento di individuare e smontare il congegno retorico di rappresentazione di Marfisa donna guerriera e mostrare il modo in cui l'ordine, attraverso il suo personaggio, viene dapprima sovvertito e poi ristabilito.

L'indagine del meccanismo di sovvertimento/ristabilimento dell'ordine in un poema cavalleresco, specie a proposito della rappresentazione delle donne guerriere, è rilevante per due ragioni. La prima ragione è generale: l'operazione di alterare/ricostituire l'equilibrio è un meccanismo narrativo strutturale dei testi cavallereschi, in quanto la narrazione è fondata sull'espressione iperbolica dei suoi protagonisti guerrieri nei contesti di contrapposizione violenta e sulla sconfitta dei nemici da parte dei buoni, che segna un ritorno all'ordine: dal disequilibrio all'equilibrio.

La seconda ragione riguarda il caso specifico che ho deciso di analizzare, e che consiste nell'ingresso in scena e nelle prime imprese belliche di Marfisa. Personaggi ben consolidati nell'immaginario collettivo e nella tradizione letteraria, le donne guerriere costituiscono un prodigio; sono una distorsione dell'ordine naturale, ottenuta attraverso un capovolgimento esatto dell'atteso: colei che dovrebbe essere più debole si mostra straordinariamente più forte, feroce, ferina; colei che, in quanto donna, dovrebbe sottostare all'autorità maschile, si trova in posizione di comando; colei che dovrebbe abitare le stanze private di un castello ha incarichi pubblici e calca, ammirata, i campi di battaglia.⁵ Perché il capovolgimento funzioni e produca meraviglia, le guerriere non possono essere costruite univocamente come uomini: la duplicità è parte della loro natura, esse sono e rimangono anche donne. I loro personaggi possiedono caratteri fortemente connotati dal punto di vista maschile (come la forza, l'autorità, il possesso di armi allungate e contundenti come lance e spade) *nel* femminile. Quando Fiordelisa presenta Marfisa a Rinaldo, dice di lei: «Quel che vedeti non è un cavaliere, / Anci è una dama, nomata Marphysa» (*In*. I XVII 59,4-5).⁶ Fiordelisa definisce Marfisa dichiarando la sua appartenenza al genere femminile, a dispetto di ciò che appare; ma grazie al procedimento proprio della litote, se Marfisa non è un guerriero, la parola 'guerriero' comunque compare nel testo associata al personaggio.

La strategia di contenimento e di ritorno all'equilibrio tiene conto di questa duplicità e la sfrutta: la sconfitta in battaglia non è sufficiente e il riequilibrio e il contenimento devono riguardare sia la guerriera sia la donna. Anche Boiardo non si sottrae a questo schema; per la natura del suo poema, però, fatto di costruzione di quadri narrativi incompleti, storie interrotte, narrativa in movimento, per lui questo aspetto non coinvolge tanto la vicenda di un personaggio nel dispiegarsi complessivo (anche perché *l'Inamoramento* è un'opera incompleta), quanto le singole scene che lo riguardano e i lacerti narrativi che lo accompagnano nello stesso canto o in canti vicini. Per mostrare alcuni aspetti del meccanismo di sovvertimento e riequilibrio mi sono concentrata in particolare sull'analisi dei canti contigui XVI-XIX del I libro, che sono appunto quelli di presentazione del personaggio di Marfisa.

Le strategie di "rimessa in equilibrio" del personaggio di Marfisa appartengono a tre diverse tipologie: (1) strutturali, che coinvolgono cioè l'organizzazione della materia nel canto; (2) relazionali, in merito cioè alle relazioni tra i personaggi: (2.1) per contiguità (quando i personaggi occupano uno spazio testuale limitrofo) oppure (2.2) per contatto (quando i personaggi entrano in relazione tra di loro); (3) caratteriali, riguardanti cioè alcuni caratteri specifici del personaggio.

⁵ «Marfisa si fa portatrice di un principio femminile che proprio perché nutrito di gelosa autonomia e dell'orgoglio derivante dalle capacità di difenderla e di estenderla, può essere vissuto penosamente dall'altro sesso», P. BALDAN, *Marfisa...*, 527.

⁶ Le citazioni sono tratte da M.M. BOIARDO, *Inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, 2 voll., Roma-Napoli, Ricciardi, 1999; l'opera è indicata con l'abbreviazione *In.*; i corsivi sono miei.

Prima strategia di riequilibrio (strategia strutturale): l'ordinamento della schiera

Incontriamo per la prima volta Marfisa al canto XVI del I libro, al comando della seconda schiera delle truppe del re Galafrone, padre di Angelica, che combatte contro Agricane.

L'apparizione di Marfisa al comando, presso Albraca, altera la modalità di presentazione delle schiere, luogo tipico della letteratura cavalleresca in cui esiste un'organizzazione formale (nei termini della successione delle schiere e in quelli del numero di versi impiegati per descrivere ciascuna schiera)⁷ e in cui l'organizzazione retorica rappresenta in modo mimetico l'assetto ordinato dei guerrieri. Si veda un esempio (uno tra i tanti possibili) tratto dal IV canto del I libro.

Ordine dasse che il giorno sequente
Se deba verso Barcelona andare,
Perché Grandonio continuamente
Cum foco aiuto aveva a dimandare.
Cosi fòrno ordinate incontinente
Le schiere, e chi le avesse a governare;
La prima, che se parte al matutino,
Guida Spinella e il franco Serpentino.

Vintimilia guiereri è questa schiera;
Segue Ranaldo, el franco combatante,
Cinquantamilia soto sua bandera;
Matalista vien dreto e il re Morgante
Cum trentamilia de sua gente fiera,
Et Isolier dapoi cum lo Amirante,
Cum vintemilia; e a lor dreto in aiuto
Trenta miliara mena Feraguto.

Il re Marsiglia l'ultima guidava:
Cinquantamilia di bella brigata.
Ciascuna schiera in ordine ne andava,
L'una dal'altra alquanto separata.
(In. I IV 27-29)

L'ordine delle schiere è non solo rappresentato, ma anche esplicitamente ribadito nel momento dell'avvio dell'esercito verso la battaglia: l'espressione «in ordine» riguarda il contenuto del testo (le schiere sono ordinate) ma anche la forma del testo, che nella disposizione e numero dei versi dedicati a ciascuna schiera rappresenta questo ordine.

Nel descrivere le tre schiere di re Galafrone, invece, il narratore sovverte l'ordine testuale, dedicando alla prima schiera uno spazio minimo, e lasciando alla seconda schiera, capitanata da Marfisa, uno spazio al confronto spropositato:

Dal Mar del'Oro, ove l'India confina,
Vengon le gente armate tutte quante:
La *prima schiera* con molta *roina*
Mena Archiloro il negro, che è gigante;
La *seconda* conduce una *Regina*,
Che non ha cavalier tutto il Levante
Che la contrasti sopra dela sella,
Tanto è gagliarda, e ancor non è men bela.

⁷ Per una breve ricognizione della tradizione epica dalla classicità all'età moderna sul tema del catalogo in battaglia, si veda G. BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema cavalleresco: 1520-1580*, 2 tomi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, tomo 1, 775-794.

Marphisa la dongiella è nominata
(Questa che io dico) e fo cotanto fiera
Che ben cinque anni sempre stete armata,
Da il sol nascente al tramontar di sera,
Perché al suo dio Macon si era avotata
Con sacramento, la persona altera,
Mai non spogliarsi sbergo e piastre e maglia
Sin che tre Re non prende per bataglia;

Et eran questi il Re di Serycana
(Dico Gradasso, che ha tanta possanza),
Et Agrican il sir de Tramontana,
E Carlo Mano Imperator di Franza.
La istoria nostra poco adetro spiana
Di lei la forza extrema e la aroganza,
Sì che al presente più non ne ragiono
E torno a qui? che gionti al campo sono
(In. I XVI 28-30)

La prima schiera è assegnata ad Archiloro, la seconda ad una Regina; potrebbe seguirebbe la terza e invece, dopo il rintocco anticipatore nella rima *roina: regina* ai vv. I XVI 28 3 e 5, la regina si prende spazio, l'ottava 29 comincia con il suo nome e prosegue sul suo vanto ancora per parte dell'ottava 30; poi, la voce del narratore interviene e mette un limite, rimandando di parlare di lei («al presente più non ne ragiono»). La sospensione però non conduce immediatamente alla terza schiera: alla terza schiera si arriva attraverso il diaframma della scena corale del passaggio del Drada:

Con romor sì diverso e tante crida
Passato han Drada, la grossa rivera,
Che par che il ciel profondi e se divida.
Dietro ale doe venia l'ultima schiera.
(In. I XVI 31, 1-4)

Dopo tre versi dedicati a Galafrone e soprattutto alla sua insegna (drago d'oro in campo nero), il narratore risarcisce il comandante della prima schiera, Archiloro, cui aveva riservato solo un veloce accenno: il narratore ha permesso a Marfisa di esondare la misura e ora ribilancia, tornando circolarmente, irritualmente, sul comandante della prima schiera.

Hor lui vi lasso, e dico di Archiloro,

Che fo gigante di molta grandezza,
Né alcuna cosa mai volse adorare,
Ma biastema Macon e Dio dispreza
E al'un e al'altro ha sempre a minaciare.
Questo Archiloro con molta fiereza
Primeramente il campo ebe ' assaltare,
Come un demonio uscito delo Inferno
Fa de' nemici stracio e mal governo.

Portava *il negro un gran martelo in mano*
(Ancude non fo mai di tanto peso);
Spesso lo mena e non percuote invano:
Ad ogni colpo un Tartaro ha disteso.
Contra de lui è mosso il franco Uldano
E Poliferno, di furor acceso,
Con doe tal schiere che il campo n'è pieno:

Ciascune centomila, o poco meno.
(In. I XVI 31-33)

Si tratta di una prima strategia di riequilibrio e compensazione strutturale: alla regina amazzone dal desiderio e dalla volontà incrollabili si contrappone il terribile gigante nero, armato di martello. Marfisa compare in tre ottave (28, 29, 30) come Archiloro (28, 32, 33). La presenza della regina sembra da un lato alterare l'ordine del testo nella presentazione delle schiere, dall'altra indurre una nuova strategia di riequilibrio nella contrapposizione con un'altra figura tradizionale del mondo cavalleresco e che compare nei poemi, quella del gigante, altrettanto smisurata (nei termini delle dimensioni e della forza) e perturbante. Torneremo a breve su Archiloro e il suo martello, soffermiamoci ancora un momento su Marfisa.

Seconda strategia di riequilibrio/1 (strategia relazionale per contiguità): Marfisa e Archiloro

Marfisa è la prima donna guerriera dell'*Innamoramento* debitrice dei modelli della regina Ancroia (nell'omonimo poema)⁸ o delle gigantesse guerriere che si incontrano nell'*Innamoramento di Carlo Magno*.⁹ Tra le "parenti" guerriere c'è la figlia di un re, la dama Rovenza del martello, che non è esplicitamente citata nel commento Tissoni Benvenuti, anche se è tra le guerriere dell'*Innamoramento di Carlo Magno*. È difficile, però, che Boiardo avesse preso come riferimento la Rovenza dell'*Innamoramento di Carlo Magno*, per via della sua arma, che in quel caso è una falce; il particolare, come vedremo, non è di poco conto.

Il *Libro chiamato Dama Rovenza* è un breve poema anonimo in ottave di materia carolingia;¹⁰ uno degli episodi che contiene riguarda la spedizione della giovane e imbattibile Rovenza (o Roenza) di Rossia per sconfiggere Carlo Magno. La prima edizione del poema a noi nota fu stampata a Venezia per i tipi di Luca di Domenico, presumibilmente nel 1482. Il pubblico di riferimento interno alla corte estense presumibilmente conosceva bene la vicenda di Rovenza (sappiamo che Isabella d'Este richiedeva un esemplare di un'opera sul personaggio a Giorgio Brognolo in una lettera del 1491).¹¹

Il personaggio di Rovenza è saldamente presente nelle storie rinaldiane: abbiamo testimonianze quattrocentesche della circolazione della sua storia in versioni che tracciano un percorso di trasformazione e il suo adattamento a diverse esigenze rappresentative. Rovenza compare nelle *Storie di Rinaldo in prosa* e in

⁸ *Libro della Regina Ancroia*, Venezia, Filippo di Pietro, 1479. Sull'opera si vedano gli studi di A. MONTANARI, *Il libro de l'Ancroia*, «Libri & Documenti», XVIII (1993), 1-15 e EAD., *Il Libro de l'Ancroia e Boiardo*, «Rivista di letteratura italiana», XIII (1995), 225-243; EAD., *Tre libri di battaglia. Altobello, Ancroia, Danese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, e quelli di M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005, 38-74; A. PERROTTA, *Rovenza e Ancroia...*

⁹ Si tratta di Rovenza, Trafata, Fanarda e Anfrosina, si veda l'*Innamoramento di Carlo Magno e dei suoi paladini*, Georgius Walch, [Venezia], 1481; il poema è menzionato dalle curatrici del *Innamoramento* nella nota all'ottava I xvi 28 (M.M. BOIARDO, *Innamoramento...*, p. 475); si veda anche M. VILLORESI, *La fabbrica...*, 130-174; E. STOPPINO, *Genealogies...*, 53-57 e P. ORVIETO, *Poemi minori del Quattrocento. Altobello, Regina Ancroia, Trabisona, Innamoramento de Carlo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, 299-374

¹⁰ *Libro chiamato Dama Rovenza*, [Venezia], Luca Dominici V., [1482ca]; le citazioni sono tratte dall'incunabolo conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Inc. Ross. 1350), i corsivi sono miei e l'opera è indicata con l'abbreviazione *Rov.*; sull'opera si vedano A. PASQUALINO, *Dama Rovenza dal Martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano*, in M. Picone, M. Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione. Atti del convegno internazionale* (Montreal, 19-20 marzo 1981), Firenze, Olschki, 1984, 177-198; A. PERROTTA, *La sfida di Rovenza...*

¹¹ Ivi, 65; ma si veda anche A. TISSONI BENVENUTI, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in R. Brusciagli (a cura di), *I libri di Orlando innamorato*, Modena, Panini, 1987, 13-33: 24-25; A. LUZIO e R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano, Sylvestre e Bonnard, 2005, p. 8 (ed. or. «Giornale storico della letteratura italiana» (1899-1903)).

particolare nel sesto libro intitolato *Rubion d'Anferna* (Mss. Riccardiano 1904, cc. 69 e segg.); come detto sopra, combatte i cristiani nell'*Innamoramento di Carlo Magno* (VII 42-IX 93).¹²

Marfisa condivide alcune caratteristiche con Rovenza: innanzitutto l'appartenenza al campo pagano, l'essere regine o figlie di re, un generale atteggiamento sprezzante e superbo di chi crede moltissimo in sé e nella propria forza, che si riversa in un'accentuata propensione al vanto, la dimensione iperbolica del suo valore.

In questo tempo ch'è 'l cuor copioso
per disfare Carlo ella sua legione
in Soria una dona con riposo
fiolla de uno re che in suo sermone
per una dea se faʒea adorare
damma Roenʒa questa se fa chiamare.

La qual iera de *forʒa smezurata*
e per arme portava uno martelo
questa donzella tutta isfrenata.
(*Rov.* IV 20,3-21,3)

La *seconda* conduce una *Regina*,
Che non ha cavalier tutto il Levante
Che la contrasti sopra dela sella,
Tanto è gagliarda, e ancor non è men bela.

Marphisa la dongiella è nominata
(Questa che io dico) e fo cotanto fiera
Che ben cinque anni sempre stete armata,
Da il sol nascente al tramontar di sera,
Perché al suo dio Macon si era avotata
Con sacramento, la persona altera,
Mai non spogliarsi sbergo e piastre e maglia
Sin che tre Re non prende per bataglia.
(*In.* I XVI 28,5-29)

La descrizione di Rovenza allude in generale alla dismisura e la mancanza di freno («smezurata», «isfrenata»), quella di Marfisa rappresenta la sua forza con dati concreti (nessun cavaliere l'ha mai sconfitta, è autrice di un mirabile voto/vanto, che l'ha confinata nell'armatura). Come si vede, si tratta di punti di contatto non testuali, ma piuttosto tematici: Rovenza più di Ancroia condivide con Marfisa una postura, una generale attitudine al comando; inoltre, a differenza di Ancroia, Rovenza – come Marfisa – non è coinvolta in alcun affare amoroso anzi, come vedremo, tiene alla propria castità.

Tra Marfisa e Rovenza si riscontrano anche profonde differenze; in particolare, Rovenza combatte per la sua fede e per la distruzione della fede cristiana e si fa adorare come dea; d'altro canto, Marfisa combatte per la propria realizzazione personale, e non fa distinzione di religione, ma solo di forza; la sola Rovenza, infine, è dotata di un'arma formidabile, un martello, mentre Marfisa può contare sulle armi tradizionali.

Marfisa non ha un martello, eppure un martello compare in mano all'altro personaggio a capo di una schiera; come se il personaggio di Rovenza subisse una sorta di diffrazione nel poema boiardo, il martello di lei “passa” al comandante della prima schiera, il nero e possente gigante Archiloro: lui possiede un martello e nell'usarlo assume atteggiamenti che sono propri di Rovenza.

Chomo Orlando ebe cusì ordenato
chiamò a ssì uno per mesaziero
e s'li ha dato un guanto insanguinato
e disse: «Pàrtite di questo sintiero,
e va' da *quel dimonio inchantato*
che non so s'ell'è dona o baziliero
e da mia parte s' l'abi defidata
El guanto li darai per mi per questa fiata.
(*Rov.* VII 22)

Hor lui vi lasso, e dico di Archiloro,
Che fo gigante di molta grandeza,
Né alcuna cosa mai volse adorare,
Ma biastema Macon e Dio dispreza
E al'un e al'altro ha sempre a minaciare.
Questo Archiloro con molta fiera
Primeramente il campo ebe assaltare,
Come un demonio uscito delo Inferno
Fa de' nemici stracio e mal governo.
(*In.* I XVI 31,8-32)

¹² M. VILLORESI, *La fabbrica...*, 33-37.

e poi la dona [...]
e con do mane prexe el martello altano.

A quel christiano sì forte ha ferito
sopra l'elmo che fo di re Almonte
che tutto quanto sì-ll'ebe stornito
non sa in che mondo sia Orlando conte
e-lla donzella con el so martello ardito
una altra volta alza con lieta fronte.
Quando Orlando vide tanto ardire
disse: «Sì certo per tosto non vo' morire».
(Rov. VII 42,7-43)

Sopra ale lancia il negro si suspese,
Ma già per questo di colpìr non resta,
Però che il gran martelo a due man prese
E ferì Poliferno nela testa;
E' tramortito per terra il distese,
Poi volta l'altro colpo con tempesta
E nel guanzial agionse il forte Uldano,
Sì che de arcione il fiè cadere al piano.
(In. I XVI 35)

Oltre all'arma comune, Rovenza e Archiloro sono entrambi paragonati al demonio (Rov. «quel dimonio inchantato», In. «come un demonio uscito delo Inferno»), usano il martello per stordire e uccidere l'avversario. Si tratta naturalmente di situazioni e paragoni consueti nella letteratura cavalleresca; in questo caso, il contatto testuale è reso però più probabile dalla combinazione dei diversi indizi. Si prenda, per esempio, una sequenza sull'uso del martello: l'ordine dei gesti, infatti, segue un ordine identico in entrambi i testi: 1. afferrare il martello con entrambe le mani (Rov., «con do mane prexe el martello altano», In. «il gran martelo a due man prese»), 2. colpire l'avversario sulla testa (Rov. «A quel christiano sì forte ha ferito / sopra l'elmo»; In. «ferì Poliferno nela testa»), 3. provocarne lo stordimento (Rov. «che tutto quanto sì-ll'ebe stornito»; In. «tramortito per terra il distese»), 4. alzare nuovamente il martello per un altro colpo (Rov. «el so martello ardito / una altra volta alza»; In. «Poi volta l'altro colpo con tempesta»). Queste somiglianze, insieme alle altre, costituiscono un sistema che corrobora l'ipotesi di un contatto diretto tra i due testi (o dell'Innamoramento con un testo molto simile all'edizione della Rovenza del 1482) e dunque dello spostamento su Archiloro di alcuni attributi di Rovenza.¹³

Marfisa, dunque, richiama Rovenza in sé e attraverso i personaggi a lei contigui nel canto. La distribuzione dei caratteri di Rovenza tra Marfisa e Archiloro costituisce una seconda strategia di riequilibrio dei personaggi: se Marfisa ricorda Rovenza, non ha però in mano il terribile martello (nella storia raccontata nel cantare, il passaggio del martello in mano a Rinaldo segue la sconfitta della donna e segna così l'inizio della riscossa cristiana). Inoltre nell'Innamoramento Marfisa e Archiloro, anche grazie ai loro caratteri opposti, risultano perfettamente bilanciati: sono l'una donna, l'altro uomo, l'una bella, l'altro nero (il colore della pelle ha un valore negativo), l'una descritta in una condizione di riposo, l'altro ritratto in battaglia, dunque in movimento; per la distribuzione dei caratteri di Rovenza, l'una è una donna guerriera, l'altro ha il martello. I due personaggi, però, hanno anche dei punti in comune: in battaglia sono statici, fermi come torri. Ecco Archiloro:

Sopra a dui pedi sta fermo il gigante
Come una torre a cima de castello:
Ma' non ha mosso ove pose le piante
E solo adopra il brando da il martelo.

13 La statura gigantesca è un altro tratto di Rovenza (non tanto della Dama Rovenza del 1482, quanto nel Rubion d'Anferna e nell'Innamoramento di Carlo Magno) che può essere passato ad Archiloro. Per Zampese la similitudine con la torre è una raffigurazione topica solitamente riferita ai giganti e associata a Marfisa «diventa scala di riferimento anche per apprezzarne la dismisura»; C. ZAMPESE, «Or si fa rossa or pallida la luna». La cultura classica nell'Orlando Innamorato, Pisa, Maria Pacini Fazzi Editore, 1994, p. 169.

(In. I XVI 48 1-4)

Mentre Agricane su Baiardo appare molto mobile, imprendibile:

col destrier che di bontade è cima
Intorno lo combatte tutta fiatta:
Hor da spale, hor da fronte, mai non tarda,
Spesso lo assale e ben de lui se guarda
[...]
Hor gli è lo Re de dreto, hora davante
Sopra a quel bon destrier che asembra ocelo:
Mena Archiloro ogni suo colpo in falo
Tanto è legiero e dextro quel cavallo.
(In. I XVI 47-48)

Anche Marfisa è variamente associata all'immobilità di un edificio: mentre non combatte, attendendo con noncuranza l'ultimo momento per intervenire in battaglia è paragonata ad un castello («E comme fosse dentro ad un castello, / Cossi dormiva alla rippa sicura», In. I XVI 57,2-3); durante lo scontro con Prasildo, Iroldo e Rinaldo. Il primo combattente, Prasildo, «a quel scontrar che fiè con la dongiella / Rompe sua lancia e lei già non ha mossa» (In. I XVIII 2,1-2); e poi Rinaldo: «E proprio nela vista l'ha percossa; / Ma come avesse gionto a un torione, / Non ha piegata Marphysa, né mossa» (In. I XVIII 7, 3-5).

Seconda strategia di riequilibrio/2 (strategia relazionale per contatto): Marfisa e Rinaldo.

Il duello tra Marfisa e Rinaldo è una sequenza narrativa complessa che compare distribuita su più canti. Ci limiteremo qui ad attirare l'attenzione su un'altra strategia che implica l'uso di fonti e di modelli. Nel canto I XVIII due particolari dell'uno e dell'altro personaggio, Marfisa e Rinaldo, rimandano all'*Eneide* di Virgilio e in particolare alla descrizione di Turno e di Camilla che, nella conclusione del VII libro, accorrono presso il re Latino e si preparano alla battaglia. Per Marfisa si tratta del cimiero, descritto in modo da richiamare l'elmo di Turno.¹⁴

E per cimer nell'elmo al somo loco
Un drago verde che gitava foco.

Era il foco ordinato in tal maniera
Che ardeva con romore e con gran vento;
Quando essa entrava ala bataglia fiera
Più gran furor menava e più spavento.
(In. I XVIII 4,7-5,4)

Ipsè inter primos praestanti corpore Turnus
vertitur arma tenens et toto vertice supra est;
cui triplici crinita iuba galea alta Chimaeram
sustinet, Aetneos festantem faucibus ignis:
tam magis illa fremens et tristibus efferat flammis,
*quam magis effusum crudescunt sanguinae pugnae.*¹⁵
(Virgilio, *Eneide* VII 783-788)

In entrambi i testi c'è un elmo che rappresenta un essere fantastico (un drago, una chimera) che getta fuoco in ragione dell'infuriare della battaglia. Marfisa eredita dunque l'elmo di Turno; e Rinaldo? Rinaldo si muove leggero come Camilla:

¹⁴ Il contatto testuale è stato rilevato da G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'Orlando Innamorato di M. M. Boiardo*. Parte I (I primi trenta canti del poema), Milano, Albrighi e Segati, 1901, 79-80.

¹⁵ Citazioni dall'*Eneide* da VIRGILIO, *Eneide*, trad. di L. Canali, a cura di E. Paratore, Milano, Mondadori, 1985; «Egli tra i primi, Turno, il corpo prestante, / trascorre, brandendo le armi, e di tutto il capo sovrasta. / L'elmo crinito di triplice cresta sostiene in alto / la Chimera, che spira dalle fauci fuochi etnei: / tanto più fremente feroce di sinistre fiamme, / tanto più le battaglie s'inaspriscono di sangue versato».

Perse ogni sentimento il cavaliere,
 Ben che restasse firmo in sula sella.
 Hor lo portò corando il suo destriero,
 Né mai gionger lo pote la dongiella,
Ché quel ne andava via tanto legiero
Che per li fiori e per l'berba novella
Nulla ne rompe il delicato pede:
Non che si senta, ma appena se vede!
 (In. I XVIII 22)

Illa vel intactae segetis per summa volaret
 gramina nec teneras cursu laeisset aristas.¹⁶
 (Virgilio, *Eneide* VII 808-809)

Come i caratteri di Rovenza sono distribuiti su due personaggi, Marfisa e Archiloro, così una medesima fonte (nel testo virgiliano i passi distano tra loro una ventina di versi) ha fornito materiale per arricchire di dettagli la scena dello scontro tra Marfisa e Rinaldo: in questo caso l'autore gioca con i suoi personaggi e ne mette in equilibrio i caratteri, invertendo maschile e femminile: a Marfisa il fuoco e le fiamme dell'elmo di Turno, a Rinaldo il passo leggero di Camilla, con un bilanciamento tra furore bellico e leggerezza che prelude alla ricomposizione dell'equilibrio, quando i due guerrieri si trovano, pari, a combattere l'una al fianco dell'altro.

Terza strategia di riequilibrio (caratteristiche del personaggio): la donna nella torre

La terza strategia di riequilibrio di Marfisa riguarda la compresenza nel suo personaggio, accanto ai tratti e agli attributi più guerreschi e solitamente connessi al maschile, di elementi specifici del femminile. È il caso della rappresentazione di Marfisa che dorme sicura protetta dalla corazza come fosse dentro una torre. L'immagine della corazza-torre riveste una certa importanza: la vulnerabilità è anche penetrabilità sessuale, che costituisce un pericolo concreto anche per le giovani e belle guerriere attente a preservare la propria verginità, specie quando sono addormentate. Il momento del sonno è tradizionalmente il più pericoloso per le donne: l'assalto alla bella donna addormentata rimane anche nei testi letterari una fantasia e una possibilità concreta (si pensi anche soltanto alle intenzioni di Malagise in *In.* I I 45, 6-8: «E poi disse: “Così con vien che vada! / Io la farò per incanto dormire / E pigliarò con sieco il mio disire”»).

Inoltre, se le fanciulle da marito si rinchiodavano ed erano rinchiuso nelle torri, nelle rocche e nei castelli a loro protezione – come fa Angelica stessa ad Albraca per difendersi dalle bramosie di possesso di un re di corona – per Marfisa è la stessa corazza a divenire la torre dentro la quale nasconde, protetta, la sua femminilità. In questo modo, l'armatura-torre diviene insieme un simbolo del suo essere guerriera e un'esibizione del suo essere donna.

Marfisa eredita questa attenzione da Rovenza,¹⁷ che cena sola e poi la notte ordina a venti dei suoi armati di farle da guardia, perché nessuno la possa oltraggiare.

E poi signori che l'ebe manzato
 Fece stomenti assai sonare
 E molti cavalieri zascuno armato
 Ella si fazea intorno intorno stare
 Dai quali era per certo guardato
 Da chi la volese, signori, oltrazare

¹⁶ «Ella potrebbe volare sopra gli steli d'intatta / messe, e non offendere nella corsa le tenere spighe»; si veda G. RAZZOLI, *Per le fonti...*, 67-68.

¹⁷ Zampese propone una diversa origine dell'immagine, che potrebbe ricordare la feroce Maria da Pozzuoli ritratta in PETRARCA *Familiars* V 4, C. ZAMPESE, *La cultura classica...*, 243; i molti elementi che ho raccolto sui contatti con il personaggio di Rovenza rendono a mio avviso più probabile una derivazione popolare del dettaglio.

E poi a-lleto andò sotto el pavione
I vinti armati la guardava per raxone
Rov. V 61

Quando dorme Rovenza ha bisogno di essere circondata dai suoi uomini armati. L'armatura per Marfisa è come un luogo fortificato dentro cui può dormire tranquilla. Angelica, per proteggersi e segnare il suo rifiuto di Agricane, si rifugia in un luogo fortificato. Il gesto sprezzante di Marfisa chiusa nella sua armatura – che aspetta imbelle, da arrogante qual è, che la battaglia si faccia alla sua altezza – è disinnescato dal dispositivo costruito sulla serie di rimandi al modello, Rovenza, e all'altro personaggio contiguo, Angelica: nonostante l'altezza del suo valore, Marfisa rimane comunque una donna.

Conclusioni

Si tratta per ora di un primo tentativo di sistemazione di un modello di indagine minuta del poema, per indagarne il processo di composizione della dismisura; stando ai primi risultati qui presentati, il processo pare affidato a una strategia retorica e compositiva che si basa sull'articolazione delle scene, l'accostamento dei personaggi e il bilanciamento retorico degli opposti, in atto specie nelle scene corali della battaglia. Al bilanciamento concorre anche l'uso delle fonti, siano esse popolari come quella della *Dama Rovenza* o colte, come nel caso dell'*Eneide*, che di nuovo distribuiscono o invertono caratteri che appartengono a personaggi di altri testi; così facendo, proprio nel confronto con l'originale, lasciano intravedere il gioco letterario e combinatorio che sta dietro alla creazione; anche così, anche per questo, l'eccezionalità dei giganti neri o delle donne guerriere viene addomesticata; non c'è bisogno di un guerriero straordinario che sconfigga Marfisa e Rinaldo può, riconosciuto il suo valore, combatterle al fianco. Questo è probabilmente il contributo più innovativo di Boiardo nella rappresentazione della donna guerriera pagana: nella *Dama Rovenza* la guerriera veniva uccisa a tradimento proprio da Rinaldo, che si era finto morto e poi l'aveva colpita in un punto sulla gamba in cui l'armatura lasciava scoperto un dito di carne nuda («curta era un puoco da un lato / forse un dedita dilla gamba iscoperta», *Rov. IX 5,6-7*). Nell'*Inamoramento de Orlando* Rinaldo riconosce il valore della dama («E l'uno e l'altro prodo iudicava, / Ma più forte stimava la dongiella» *In. I XIX 43,3-4*) e poi Marfisa e Rinaldo combattono, almeno per un momento, fianco a fianco:

Al pro' Renaldo che stava a guardare,
Par che la dama riceva gran torto;
Et a lei disse: «Io te voglio aiutare,
Se ben dovesse ti eco esserne morto».
Quando Marphisa lo sente arivare,
Ne prese alta baldanza e gran conforto,
Et a lui disse: «Cavalier iocondo,
Poi che sei meco, più non stimo il mondo!».
(*In. I XIX 47*)

La scena appare sorprendente perché si avvale delle aspettative del pubblico, ribaltandole, come in molti casi avviene nel poema boiardesco. La riscrittura del personaggio di Rovenza in Marfisa allontana le strategie di contenimento e riequilibrio del personaggio dal suo destino; è Rovenza a morire a tradimento, mutilata di una gamba e della testa dalla spada di Rinaldo, a perdere il famoso martello che passa in mano del sire di Montalbano e si fa arma micidiale dei cristiani. Marfisa ha già “ceduto” il martello, per compensazione, ad Archiloro; esibisce la propria vulnerabilità di donna

nell'armatura-torre; può ora accompagnarsi, lei salda e incrollabile, a Rinaldo leggero come Camilla, che cavallerescamente la riconosce valente, si rivolta contro l'ingiustizia di uno scontro impari («Già più de trenta sono in una schiera: / Lei contra a tuti combatendo dura», *In. I XIX 46,5-6*), e la sostiene. Attraverso scambi e rovesciamenti, Boiardo gioca con i materiali disponibili, incrocia fonti classiche, fonti romanze e popolari, all'interno di un approfondimento della donna guerriera che era motivo di grande interesse nell'ambiente ferrarese.¹⁸ Per questa ragione, la semplice variazione del motivo, il passaggio di campo di Rinaldo nella prima battaglia di Marfisa intorno ad Albraca, riveste un'importanza cruciale nell'archeologia del personaggio e per i significati (ancora controversi) della Marfisa ariostesca. A partire da Boiardo, anche all'interno di strategie testuali di contenimento ricostruzione di un ordine e di un equilibrio, il femminile potente e indipendente rappresentato dalle amazzoni può essere reso nella sua complessità e – anche – affiancato e sostenuto dalle grandi figure tradizionali, come è appunto Rinaldo.

¹⁸ Vedi E. STOPPINO, *Genealogies...*, 61-71.