



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# “Il tenebroso incanto”. *La magia ne L'inamoramento de Orlando*

Relatore  
Prof. Franco Tomasi

Laureando  
Daniela Dalle Molle  
n° matr.1157540 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019



## INDICE

Introduzione.....	3
1. Il ruolo della magia ne <i>L'inamoramento de Orlando</i> .....	7
2. I filoni del magico all'interno del poema.....	19
2.1. Astrologia, alchimia e medicina: scienze "magiche".....	19
2.2. La mitologia greco-latina.....	24
2.2.1. Creature e mostri mitologici.....	27
2.2.2. Miti classici.....	35
2.2.2.1. Il mito del Minotauro.....	38
2.2.2.2. I miti di Giasone e Cadmo.....	40
2.2.2.3. Il mito di Narciso.....	43
2.2.2.4. Il mito di Ettore.....	47
2.3. Il soprannaturale celtico.....	49
2.4. Il meraviglioso cristiano.....	54
3. Le figure magiche femminili all'interno dell' <i>Inamoramento de Orlando</i> .....	63
3.1. Le maghe.....	66
3.2. Le fate.....	80
3.2.1. La fata Morgana.....	88
4. Gli oggetti magici.....	101
4.1. Le battaglie epiche e l'importanza delle armi magiche.....	101
4.2. Il quaderno di Malagise, l'anello di Angelica e altri oggetti magici.....	112
5. Il meraviglioso orrorifico.....	121
5.1. Episodio di Rocca Crudele.....	130
Bibliografia.....	141



## Introduzione

Il presente lavoro di tesi intende analizzare alcuni aspetti della presenza della magia nell'*Inamoramento de Orlando* (o *Orlando innamorato*, a seconda dell'edizione critica) di Matteo Maria Boiardo, opera la cui fortuna è, com'è noto, sempre stata condizionata e in parte oscurata dai poemi cavallereschi, in particolare l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*, che lo hanno seguito.

Il fascino suscitato in chi scrive dalla concezione dell'elemento magico nell'epoca medievale e rinascimentale è stata la spinta iniziale a voler affrontare questo studio. Ho quindi voluto analizzare il poema boiardesco, considerato storicamente il perfetto connubio tra i due maggiori cicli cavallereschi, il ciclo bretone e il ciclo carolingio<sup>1</sup>, proprio perché, rispetto ai poemi cosiddetti maggiori, è quello in cui l'aspetto magico o meraviglioso insito nei poemi del ciclo arturiano si palesa e manifesta maggiormente. La sfida è stata quella di provare a censire e interpretare una tematica ampissima e stratificata, come quella appunto della magia, cercando però, nel contempo, di focalizzare l'analisi su alcuni aspetti particolari, nella convinzione che i casi particolari non possono essere pienamente illuminati se non sono ricondotti al più generale trattamento del tema da parte di Boiardo.

Ho quindi provato a classificare le forme del meraviglioso, distinguendo i vari tipi di magia e, insieme, come essi agiscono all'interno dell'opera. A questa indagine ho dedicato il primo capitolo, che ha quindi la funzione di introduzione generale al meraviglioso boiardesco. Ne è risultato che la magia, con l'amore e le battaglie, è non solo uno dei temi portanti del poema<sup>2</sup>, una spinta essenziale non solo per lo svolgimento dell'azione, ma anche un fattore che rende avvincente la storia, che sbalordisce e sorprende il lettore, che mette a confronto i nostri protagonisti tanto con cruenti battaglie e belle dame ingannatrici, quanto con fate e maghe, palazzi incantati, creature mitologiche, spade e armi fatate e sortilegi di vario tipo. Quello che ho notato è come questi tre nuclei tematici interagiscano tra di loro e si influenzino: la magia, in molti casi, sembra fare da collante tra l'amore e le battaglie, in quanto si inserisce perfettamente in entrambi gli ambiti; vedremo infatti come i paladini (ma non solo) cadano vittime del sentimento amoroso a causa di filtri o incantesimi e come le loro vite siano salvate quasi sempre in battaglia dalle armi magiche in loro possesso. Tutto ruota

---

<sup>1</sup> Cfr. Riccardo Brusccoli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo*, in *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi Editori, Pisa 1983, pag. 35.

<sup>2</sup> Cfr. Denise Alexandre Gras, "L'*Orlando innamorato*" tra meraviglioso e magico in *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio-Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Editrice Antenore, Padova 1997, pag. 271.

attorno ai personaggi: il mondo magico viene sempre introdotto in relazione ad essi e non è mai fine a se stesso.

Il secondo capitolo si incentra sulle fonti a cui Boiardo si è maggiormente ispirato per il tema della magia nel poema. Quelle individuate sono state essenzialmente quattro: la mitologia classica, la religione cristiana, il soprannaturale bretone e le scienze che stavano prendendo piede all'epoca di Boiardo, come la medicina, l'astrologia, l'alchimia. Ad occupare lo spazio più ampio sono sicuramente la mitologia classica e quella bretone, che forniscono la linfa vitale a canti memorabili come quello ambientato nel giardino di Falerina o quelli che si svolgono nel regno di Morgana. Le nuove scienze (alchimia, medicina, astrologia) ricoprono anch'esse un ruolo importante, anche in relazione agli studi che Boiardo poteva effettuare nella ricca biblioteca estense, così come il meraviglioso cristiano, qui esemplato attraverso le figure dei diavoli.

Il terzo capitolo è dedicato alle figure magiche femminili dell'opera, che si dividono essenzialmente in due categorie, non sempre ben definite e distinte tra di loro: le maghe e le fate. Appare chiaro in particolare come la maggior parte delle figure femminili siano dotate di poteri magici o siano esperte di incantamenti, segno che Boiardo si adegua alle credenze del suo tempo, in base alle quali la magia era pratica essenzialmente femminile. Ho voluto dedicare un paragrafo in particolare alla figura della fata Morgana, presente in molti canti del poema, personaggio cardine della letteratura bretone e quindi simbolo ideale del ponte volutamente creato da Boiardo tra il ciclo arturiano e quello carolingio.

Il quarto capitolo è incentrato sugli oggetti magici e su come essi riescano ad incidere sullo svolgimento del racconto e su come influenzino le azioni dei nostri protagonisti. In particolare, il focus è stato posto sull'importanza ricoperta dalle armi magiche nelle battaglie epiche, nei duelli e in generale negli scontri dei paladini tra di loro o contro le creature che si trovano a dover affrontare. Ho poi voluto analizzare due oggetti che nel complesso ricoprono un ruolo particolare: il quaderno del mago Malagise e l'anello incantato di Angelica.

Il quinto capitolo è nato dopo che ho avuto modo di registrare che, in diversi punti del poema, il magico boiardesco assume un risvolto orrorifico. Questo mi ha portato a paragonarlo alla letteratura dell'orrore di Edgar Allan Poe, e a voler dedicare una parte della mia tesi proprio all'analisi di questo aspetto macabro che caratterizza alcune parti dell'opera. Mi sono concentrata in particolare sull'episodio di Rocca Crudele, che vede protagonista Rinaldo al canto VIII del libro I.

Per analizzare la complessità del tema magico dell'opera boiardesca si sarebbero dovuti prendere in esame anche i giardini magici e fatati, gli esseri soprannaturali, come i cavalli Baiardo e Rabicano, e

i maghi presenti nel poema, vale a dire Atalante e Malagise. La scelta di non approfondire tali aspetti, pur di grande importanza, è dovuta alla necessità di garantire una analisi non cursoria.

Un aspetto che mi ha colpito leggendo il poema è come, agli occhi dei nostri protagonisti, il mondo fantastico appaia naturale come quello reale. Dopo un iniziale stupore e sconvolgimento, i nostri paladini affrontano le meravigliose avventure che si trovano di fronte senza farsi troppe domande; nello stesso tempo, le armi magiche e gli amuleti incantati fanno parte di un repertorio di oggetti percepiti come normali, quasi quotidiani (per esempio, quasi tutti i paladini possiedono armi incantate). Si può a questo proposito citare lo studioso Todorov, che nel suo saggio *La letteratura fantastica*, nel definire il genere “strano” della letteratura afferma che “nelle opere che appartengono a questo genere, si narrano avvenimenti [...] che in un modo o nell’altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti e che, per questa ragione, provocano nel personaggio e nel lettore una reazione simile a quella che i testi fantastici ci hanno reso familiare”<sup>3</sup>. Questa definizione sembra calzare a pennello con quello che è lo “strano” (che non a caso è l’aggettivo di cui Boiardo, nel parlare di eventi soprannaturali, si serve più spesso) e il “magico” del poema, che “non è puro sogno”<sup>4</sup>, ma si appella a delle specifiche fedi e credenze, e si inserisce all’interno di determinate mitologie.

Possiamo concludere dunque affermando che l’obiettivo dell’elemento magico/meraviglioso del poema sia quello di stupire e ammirare il lettore, e nello stesso tempo di mettere i nostri paladini a confronto con realtà fantastiche e con prove e difficoltà sempre maggiori. Il meraviglioso “strano” di Boiardo diventa infatti un modo per mettere i suoi paladini di fronte alle insidie che sono prima di tutto prove interiori e morali, e non solo per intrattenere.

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti Editore, Milano 2000, pag. 50.

<sup>4</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 272.





## 1. Il ruolo della magia ne *L'inamoramento de Orlando*

La magia è uno dei motori fondamentali dell'azione all'interno dell'*Inamoramento de Orlando*. Prima di addentrarci in un'analisi dell'importanza di questo tema e delle sue manifestazioni all'interno del poema, è necessario tuttavia fare una precisazione: l'amore resta la causa prima, il motivo per il quale i personaggi agiscono e si muovono in quasi tutte le situazioni. Certo, va specificato che a volte il sentimento amoroso è scatenato proprio da cause magiche (un esempio lampante è l'effetto della Fonte dell'Amore sulla fredda Angelica, la quale dopo avervi bevuto si innamora di Rinaldo nel canto III del libro I), ma non è questa la norma: la maggior parte dei protagonisti si innamora spontaneamente, e addirittura maghi e fate non sono immuni dal provare questo sentimento (con conseguenze che spesso vanno a loro discapito). A sostegno di questa osservazione credo che sia utile citare un'ottava del primo canto dell'*Inamoramento de Orlando*:

Ma sopra a tutto Angelica polita  
Volve che seco in compagnia ne andasse,  
Perché quel viso che ad amar invita  
Tutti i baron ala iostira tirasse;  
E poi che per incanto ala finita  
Ogni preso barone a lui portasse:  
Tutti legati li vòl nele mane  
Re Galafrone, il maladetto cane.<sup>5</sup>

Angelica viene descritta come una maga versata nell'arte degli incantesimi, è protetta da quattro giganti che la accompagnano e possiede un anello dai poteri straordinari, eppure il re Galafrone, più di ogni altra cosa, sa di poter puntare sulla bellezza della figlia per far sì che i cavalieri cadano vittime dell'"incanto" d'amore e accettino quindi la sfida contro Argalia. Intere ottave sono dedicate a descrivere gli effetti generati sui paladini della corte di Carlo Magno dalla comparsa della donna, che possiede un aspetto e un sorriso tali "da far innamorare un cor di saxo"<sup>6</sup>. Si veda quanto afferma il narratore circa la capacità del sentimento amoroso di superare qualsiasi altra forza:

Fo gloriosa Bertagna la grande  
Una stagion, per l'arme e per l'amore  
(Onde ancor oggi il nome suo si spande  
Sì ch'al re Artuse fa portar onore)  
[...]  
Re Carlo in Franza poi tienne gran corte,  
Ma a quella prima non fo somiliante,

---

<sup>5</sup>Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, BUR Classici Rizzoli, Milano 2016, I, i, 40 (d'ora in poi citato con la sigla *In.*).

<sup>6</sup>*In.*, I, i, 23.

Benché assai fosse ancor robusto e forte  
E avesse Renaldo e 'l sir d'Anglante:  
Perché tiéne ad Amor chiuse le porte  
E sol se dete ale bataglie sante,  
Non fo di quel valor o quella estima  
Qual fo quel'altra ch'io contava in prima;  
Però ch'Amor è quel che dà la gloria  
E che fa l'omo degno e onorato;  
Amor è quel che dona la vittoria,  
E dona ardir al cavalier armato<sup>7</sup> [...]

Qui Boiardo dichiara la sua preferenza alla corte di Artù e ne sancisce la superiorità rispetto a quella di Carlo Magno, di cui sta narrando le vicende. Il motivo della nostalgia è dovuto alla maggiore importanza che veniva attribuita all'amore nel ciclo bretone, in quanto visto come un sentimento che innalza l'uomo e lo eleva anche spiritualmente, rendendolo “degnò e onorato”<sup>8</sup>. “Scrivendo l'*Orlando innamorato* (o *Inamoramento de Orlando*), Boiardo ha inteso celebrare l'onnipotenza dell'amore”<sup>9</sup>, afferma infatti a tal proposito la studiosa Denise Alexandre Gras.

In un poema che in più di un punto celebra la corte arturiana e le imprese dei paladini bretoni, e che vede nelle loro avventure un esempio da seguire, il magico non può che giocare un ruolo fondamentale: l'incognito e il meraviglioso costituiscono insieme “la caratteristica morfologica dell'avventura cortese”<sup>10</sup>, caratterizzata quasi sempre da una “*queste* solitaria in uno spazio sconosciuto e ricco di potenzialità nuove e meravigliose”<sup>11</sup>. Ed è infatti nelle avventure o imprese solitarie dei nostri paladini che Boiardo inserisce la maggior parte dei richiami al magico di ascendenza bretone, anche se, come vedremo, questi non mancano neppure durante le battaglie, di chiara impronta carolingia ed epica, o in altri episodi sparsi nel poema.

Nell'opera si intrecciano dunque “armi ed amori, a cui fa da sfondo un altro elemento tipicamente bretone, il meraviglioso fiabesco, affidato alla presenza di fate, maghi, incantesimi, mostri, giardini fatati”<sup>12</sup>. Possiamo quindi affermare che la presenza dell'elemento magico occupi un ruolo centrale. È necessario a questo proposito ricordare che Boiardo ambienta il suo poema in piena età medievale, un periodo in cui il meraviglioso costituiva il “fulcro dell'immaginazione collettiva. [...] Tre sono i registri del soprannaturale medievale che coesistono l'uno accanto all'altro:

---

<sup>7</sup> *In.*, II, xviii, 1-3.

<sup>8</sup> *In.*, II, xviii, 3.

<sup>9</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 293.

<sup>10</sup> Marco Praloran, *Meraviglioso artificio. Tecniche narrative e rappresentative nell'“Orlando innamorato”*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1990, pag. 23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pag. 23.

<sup>12</sup> Guido Baldi, *La letteratura, volume 2 – L'Umanesimo, il Rinascimento e l'età della Controriforma*, Paravia, Varese 2006, pag. 100.

- Quello del miracoloso ('miracolosus'): il soprannaturale propriamente cristiano;
- Quello del magico ('magicus'): il soprannaturale demoniaco al quale sono collegate tutte le pratiche di magia e di stregoneria;
- Quello del meraviglioso ('mirabilis'): il soprannaturale non cristiano."<sup>13</sup>

Il "miracolosus", che è appunto il soprannaturale propriamente cristiano, è interamente assente dal poema: Boiardo non rende manifesta in alcun modo la presenza di santi che operano miracoli, angeli, messaggeri celesti o interventi divini di alcun tipo. In linea con quelle che sono le peculiarità della scrittura boiardesca, che è caratterizzata da ironia e leggerezza, il meraviglioso cristiano poteva risultare fuori luogo, troppo serio e forse moraleggiante.

Il "magicus", che prevede invece l'intervento dei demoni o di pratiche demoniache, è decisamente più rilevante; esso può dividersi in due categorie essenziali: il "magicus" che vede protagonisti i demoni evocati per esempio da Malagise o da Angelica, e che è sostanzialmente giocoso, ironico, quasi comico a tratti. Questo si nota in particolare in alcuni episodi, come quello al canto XXII del libro II, in cui i diavoli evocati da Malagise e dal fratello Viviano vengono malamente sbaragliati da Rodamonte e Ferraguto:

Ma Rodamonte, che venìa da lato,  
A caso riscontrò quel maledetto:  
Intra le corne il brando ebe calato  
E divise la testa e tuto 'l peto.  
Via va cridando quel spirto dannato,  
Ma dove andasse io non sciò per effeto;  
E Rodamonte dà tra quei malvasi  
Benché ormai pochi al campo sian rimasi.<sup>14</sup>

La scena della sconfitta dei demoni è comica e derisoria, e li fa apparire molto più ridicoli che spaventosi. Allo stesso modo la loro comparsa sulla scena non era stata accompagnata da esclamazioni di terrore o di paura, ma da affermazioni altrettanto ridicolizzanti da parte di Rodamonte:

Ma urtò il ronzon cridando: "Aspeta un poco,  
Gioton! Gioton! Che tua faza somiglia  
Proprio al dimonio, mirandoti apresso!  
E certamente io credo che sei desso!"<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1989, Introduzione, pp. XI-XII.

<sup>14</sup> *In.*, II, xxii, 58.

<sup>15</sup> *In.*, II, xxii, 52.

Le scene che vedono protagonisti i diavoli evocati sono quindi sempre ridicole e divertenti, momenti in cui Boiardo sfoga il suo estro e la sua vena ironica. Un altro esempio è quello dell'eremita che compare al canto VIII del libro III e che dice di conversare con i diavoli i quali, passati quella mattina in barca davanti alla sua abitazione, l'avrebbero chiamato con l'appellativo dispregiativo di "fratachione"<sup>16</sup>. In questo caso i demoni non vengono invocati da un mago o una maga per necessità, ma fungono da messaggeri, in quanto porteranno al frate la notizia che Ruggero ha lasciato la Francia. Il secondo tipo di "magicus" riscontrato è quello che vede delle oscure forze demoniache in gioco, spaventose e terrificanti. Ce ne sono pochi esempi nel poema, ma essi lasciano tutti un senso di orrore: si possono citare lo "spirto d'abisso"<sup>17</sup> che distrugge il giardino di Falerina, il "Demogorgone"<sup>18</sup>, l'entità primigenia che sta a capo di tutte le fate e che tanto terrorizza Morgana, oppure il terribile mostro di Rocca Crudele, del quale si dice chiaramente che "fièllo il demonio"<sup>19</sup>. In questo caso non esiste nessun risvolto ironico o scherzoso, ma le forze demoniache sono veramente percepite come terrificanti.

Quello che spicca maggiormente all'interno del poema è il cosiddetto "mirabilis", all'interno del quale possiamo inserire tutto il soprannaturale ispirato alla mitologia classica (greco-latina) e anche quello tratto dalla mitologia bretone, che ha un ruolo fondamentale nell'opera per lo sviluppo della trama e delle azioni dei nostri protagonisti. C'è da mettere in luce, tuttavia, che gli incanti praticati dalle fate come Morgana o dalle maghe come Falerina sono considerati opera di magia nera, e che loro stesse sono personaggi negativi all'interno del poema. Le loro pratiche di incantatrici sono quindi molto vicine a quelle delle streghe che popolavano l'immaginario del tempo; dobbiamo infatti partire dal presupposto che "i tipi di rappresentazione del magico nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto [...] sono la trasposizione estetica, fruibile in primo luogo dal pubblico delle corti, di un immaginario popolare"<sup>20</sup>. Boiardo non può dunque prescindere dall'immagine collettiva della stregoneria che abita la mente dei suoi contemporanei; egli evita però di dare un giudizio morale o cristiano all'operato magico dei suoi personaggi: nel nostro poema, in cui è presente un'essenza "prevalentemente magica del meraviglioso"<sup>21</sup>, nel senso che il "magicus" e il "mirabilis" tendono a fondersi e a confondersi, Morgana è tanto condannata quanto, allo stesso tempo, segretamente ammirata. Ella è sì negativa e

---

<sup>16</sup> *In.*, III, viii, 57.

<sup>17</sup> *In.*, II, v, 14.

<sup>18</sup> *In.*, II, xiii, 27.

<sup>19</sup> *In.*, I, viii, 56.

<sup>20</sup> Albano Biondi, *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, De Donato, Bari 1977, pp. 165-166.

<sup>21</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 273.

manipolatrice, ma è anche affascinante e controversa. La presenza dei maghi, delle maghe e delle fate, che come vedremo costituiranno una parte fondamentale della magia del poema, è quindi un modo per innescare “una sequela di avventure prodigiose”<sup>22</sup>, degli espedienti narrativi di cui Boiardo si serve per rendere il suo meraviglioso ricco e sorprendente, e non degli esempi di dubbia moralità da condannare o biasimare.

Abbiamo già notato come il motore principale sia sicuramente l’amore. Da questo sentimento prendono avvio la maggior parte delle azioni del poema, sia quelle che si inseriscono nell’ambito del meraviglioso/magico, sia quelle che fanno parte del guerresco/epico. A questo proposito, Praloran mette in luce un’interessante distinzione nel saggio *Maraviglioso artificio*, dividendo le chiuse (gli stacchi alla fine di ogni canto) in base al loro contenuto tematico, che può essere “epico” o “arturiano”<sup>23</sup>, che analizzeremo meglio in seguito. La magia nelle sue svariate accezioni si palesa fin dal primo canto del poema: nelle prime 91 ottave infatti il magico o “meraviglioso” si presenterà in quasi tutte le manifestazioni in cui poi comparirà nel corso dell’opera. Abbiamo innanzitutto la comparsa del mago Malagise, il quale riesce da subito a smascherare la vera natura malefica di Angelica:

E Malagise, che l’ha cognosciuta,  
Dicea pian piano: “In te farò tal gioco,  
Ribalda incantatrice, che giamai  
De esser qui stata non te vantarei!”<sup>24</sup>

La figura del mago cristiano, che si dimostrerà nel corso del poema estremamente controversa, è accompagnata dall’elemento che lo contraddistingue e gli dà il suo potere: il suo quaderno magico, ricco di incantesimi, sortilegi di ogni tipo, formule e anche di predizioni sul futuro. Grazie a questo libro egli riesce a far addormentare i quattro giganti che vegliavano su Angelica. Successivamente tenterà anche di farle violenza mentre lei dorme, ma l’anello magico che la donna indossa e che ha la capacità di neutralizzare ogni tipo di incantesimo la salva. È a questo punto che Angelica definisce Malagise “nigromante”<sup>25</sup>, termine che ha l’accezione di indicare colui che “trae il suo potere essenzialmente da rapporti con i demoni”<sup>26</sup>, oppure che conduce indagini relative al futuro “per mezzo dell’interrogazione dei morti”<sup>27</sup>. Non sarà il primo a essere definito tale all’interno del poema, tanto

---

<sup>22</sup> Brusagli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 68.

<sup>23</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 23 e seguenti.

<sup>24</sup> *In.*, I, i, 34.

<sup>25</sup> *In.*, I, i, 49.

<sup>26</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 277.

<sup>27</sup> Franco Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell’Occidente medievale*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1979, pag. 7.

che anche Atalante, figura di mago positivo e capace di provare sentimenti di affetto e fedeltà nei confronti di Ruggero, verrà presentato come “nigromante”<sup>28</sup>; non è ben chiara in questo senso la differenza tra maghi e negromanti, così come non è ben definita la distinzione tra maghe e fate (“è tipica dell’*Orlando innamorato* la confusione tra maghe e fate, e addirittura tra queste e donne normali.”<sup>29</sup>). Angelica non può contare solo sull’anello magico e sulla sua straordinaria bellezza, ma è ella stessa una maga, anche se questa sua peculiarità si andrà affievolendo e perderà importanza nel corso dei libri. Grazie alle sue doti riuscirà infatti, servendosi del libro di Malagise, a invocare i demoni a cui ordinerà di trasportare il negromante al cospetto di suo padre, il re Galafrone. Nel frattempo a Parigi gli sfidanti, innamorati di Angelica, si confrontano a duello con Argalia e vengono abbattuti l’uno dopo l’altro (grazie alla sua lancia fatata). Ferraguto, che lo sfiderà subito dopo Astolfo, si troverà a dover combattere anche contro i giganti nel frattempo risvegliati da Angelica, e riuscirà a sopravvivere da morte certa solo grazie al suo elmo incantato.

Lampardo nela gionta lanciò un dardo  
Che se non fosse, comme era, fatato,  
Al primo colpo il cavalier gagliardo  
Morto cadea, da quel dardo passato.<sup>30</sup>

Argalia e Ferraguto traggono gran parte della loro forza e delle loro capacità dalle armi magiche in loro possesso, e così sarà per tutta la durata del poema per i cavalieri che man mano si scontreranno tra di loro o con mostri mitologici.

Abbiamo fatto questa rapida rassegna per far notare come il mondo della magia, che tanto affascina il Boiardo al punto da renderlo un elemento focale e spesso decisivo per la risoluzione degli avvenimenti dell’opera, sia già dal primo canto massicciamente presente. Gli elementi fondamentali ci sono tutti: la presenza di semi-umani (come i giganti), l’importanza delle armi fatate che spesso sono determinanti nelle battaglie (esempi lampanti sono la lancia di Argalia e le armi fatate di Ferraguto), l’introduzione di personaggi dotati di poteri magici (come Angelica o Malagise) e la citazione di un luogo fatato, il Petron di Merlino, utile perché serve a mettere in luce la commistione di elementi arturiani e elementi carolingi e a introdurre il personaggio all’interno del poema (vedremo come una fonte creata da lui sarà fondamentale all’interno dello sviluppo delle vicende). Armi magiche, semi-umani, animali fantastici, maghi (o negromanti) e maghe (o fate), luoghi fatati, oggetti

---

<sup>28</sup> *In.*, II, i, 73.

<sup>29</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 283.

<sup>30</sup> *In.*, I, i, 76.

incantati come libri o anelli. Sono questi gli elementi cardine del magico dell'*Inamoramento* boiardesco.

La magia, oltre a dimostrarsi determinante in diverse situazioni, spesso mette in ombra i personaggi stessi e le loro caratteristiche. Come ha notato Giovanni Ponte, “il meraviglioso degli incanti [...] ha talora un'esagerata importanza rispetto alla naturalezza psicologica dei personaggi (si pensi alla funzione assegnata alle fontane d'Ardena in rapporto alla vicenda Angelica-Rinaldo)”<sup>31</sup>. Il leit-motiv del filtro d'amore o della fonte fatata che fa innamorare o disamorare è fondamentale all'interno della letteratura cavalleresca e ha chiare ascendenze bretoni, così come molti altri elementi presenti nell'*Inamoramento de Orlando*, che infatti è il romanzo cavalleresco che realizza, “secondo la fortunata formula della scuola storica, l'ibridazione genetica dei due massici cicli romanzeschi medievali”<sup>32</sup>, quello carolingio e quello bretone, anche se certamente già “da secoli gli eroi di ambedue i cicli apparivano gli uni accanto agli altri”<sup>33</sup>, così come gli eroi carolingi avevano cominciato già da prima ad assumere le caratteristiche dei paladini bretoni. La modificazione in particolare del personaggio di Orlando comincia a partire dalla *chanson de geste Entrée d'Espagne* di un anonimo padovano, che scrive il suo poema attorno al 1320 e che trasforma Orlando da puro guerriero e martire della fede a eroe cortese che lo avvicina al ciclo bretone, “mentre le avventure in Oriente fra giganti, incantesimi e principesse saracene innamorate (come la Dionés dell'*Entrée*) diventeranno un paradigma, una tappa obbligata per tutti gli eroi carolingi”<sup>34</sup>. Giganti, incantesimi e atmosfere e luoghi esotici sono caratteristiche fondamentali dell'opera di Boiardo, che inserisce all'interno di un poema che dovrebbe essere carolingio (dopotutto il protagonista è Orlando, eroe per eccellenza del ciclo dedicato ai cavalieri di Carlo Magno) personaggi come la fata Morgana o il mago Merlino.

I maghi non costituiscono figure piatte o unidimensionali, utili semplicemente a svolgere la loro funzione di collaborazione o di intralcio nei confronti dei paladini all'interno del poema; essi hanno anche delle definite caratteristiche psicologiche: basti pensare al mago Atalante, affezionato a Ruggero a tal punto da mettere in pericolo la sua vita, o alla fata Morgana, che, innamorata del cavaliere Ziliante, si dimostra pronta a qualsiasi rinuncia pur di restare con lui:

Alor la falsa, con viso volpino,  
Con dolce guardi e con parole pronte,  
Dimanda perdonanza al paladino

---

<sup>31</sup> Giovanni Ponte, *L'“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea: atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo Scandiano – Reggio-Emilia, 25/27 aprile 1996* a cura di Giuseppe Anceschi, Olschki, Firenze 1970, pp. 423-424.

<sup>32</sup> Brusagli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 35.

<sup>33</sup> Daniela Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Sansoni Scuola aperta, Firenze 1974, pag. 34.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pag. 16.

Se mai dispeto gli avea fato on onte,  
E per ogni fatica, in suo ristoro  
Promete alte ricchezze e gran tesoro:  
Purché gli lassa il gioveneto amante,  
Promete ogni altra cosa ala sua voglia.<sup>35</sup>

Se si analizzano i singoli libri del poema, si può notare come nel libro I dell'*Inamoramento de Orlando* quasi ogni canto presenti un riferimento a un elemento connesso con la magia. È infatti possibile osservare come, di primo impatto, i canti in cui la magia sembra avere un ruolo più marginale siano quelli che portano in scena una grande battaglia epica: nel primo libro il canto IV è per esempio quasi interamente incentrato sulla battaglia di Barcellona, nella quale Carlo Magno difende Marsilio, suo cognato, contro l'attacco del re Gradasso; il canto XXVI è dedicato all'assedio di Albracà e agli scontri tra i vari paladini (Marfisa e Aquilante, Astolfo e Trufaldino, Prasildo e Adriano, Iroldo e Chiarione, Orlando e Ranaldo). Nel secondo libro, il canto XXX narra la gigantesca battaglia tra saraceni e cristiani presso Montealbano. Nel terzo libro, il canto IV racconta ancora della battaglia in corso tra l'esercito di Agramante e quello di Carlo Magno e dello scontro tra Bradamante e Rodamonte. Abbiamo citato un po' di esempi di quelle che sono le grandi battaglie epiche del poema, nelle quali come abbiamo detto la magia sembra essere posta ai margini o lasciata comunque da parte. A un'analisi più attenta ci accorgiamo tuttavia che il meraviglioso riveste anche in questi episodi un ruolo fondamentale, per due essenziali motivi: in primo luogo per la descrizione iperbolica ed esagerata degli scontri tra i paladini, che spesso si feriscono quasi mortalmente, provocandosi a vicenda ferite gravissime, e continuando comunque strenuamente a combattere. In secondo luogo per l'importanza rivestita dalle armi fatate, che quasi sempre sono decisive nel salvare la vita ai nostri paladini nei momenti di maggior difficoltà. Più avanti analizzeremo nel dettaglio questi aspetti di quello che potremmo definire un "meraviglioso epico".

Ci si può interrogare a questo punto sul perché Boiardo, nello scrivere un poema cavalleresco con protagonisti i paladini del ciclo carolingio, scelga di inserire così massicciamente l'elemento magico all'interno della propria opera. Una soluzione che possiamo darci è quella di pensare che il nostro autore risponda innanzitutto a un'esigenza del suo tempo, "al sempre crescente gusto per il favoloso e per l'esotico, in una narrazione continuamente sospesa fra evasione fantastica ed esigenze di concretezza"<sup>36</sup>. Trovo che questa affermazione di Daniela Delcorno Branca calzi perfettamente al poema boiardesco: nella sua opera il nostro autore cerca sempre di trovare un giusto equilibrio tra l'elemento fantastico e la narrazione realistica. Un esempio lampante è l'alternanza attentamente

---

<sup>35</sup> *In.*, II, xiii, 23-24.

<sup>36</sup> Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medievale* cit., pag. 44.



studiata tra i canti dedicati al magico e al meraviglioso e i canti dedicati alle battaglie. Metterò in luce in particolare l'inizio del libro II, soffermandomi sui canti a partire dal IV per arrivare all'VIII. Il canto IV riprende le fila della storia di Orlando, che avevamo lasciato in compagnia di Origille all'ingresso del giardino di Orgagna, dove dimora la maga Falerina. Tutto il canto è poi ambientato nel giardino, dove Orlando deve affrontare prima un drago, poi altre creature mitologiche come una sirena, un toro con un corno di ferro e un corno di fuoco, un'arpia, un asino dotato di orecchie tanto lunghe da poter strangolare, una fauna, creatura metà donna metà serpente e un gigante che se viene ucciso si moltiplica. È un canto che potremmo chiamare "magico" a tutti gli effetti, sia per l'ambientazione del giardino e del palazzo della fata, le cui architetture "non valgono di per se stesse, per il loro impatto visivo, ma in quanto segnali di ingresso nell'universo meraviglioso in cui si sta per svolgere l'avventura arturiana"<sup>37</sup>, sia per le prove che Orlando si trova costretto a dover affrontare. Il canto successivo si potrebbe definire magico "a metà": la prima parte è dedicata alla buona riuscita dell'impresa di Orlando, che distrugge il giardino costruito da Falerina. A partire dall'ottava 25 si torna alla lotta in corso tra Marfisa e Sacripante presso Albracà, e dunque ci si sposta ad un'azione di tutt'altro tipo: un assedio a una città, in questo caso Albracà, e un insieme di vicende prettamente guerresche, in cui Galafrone, vedendosi assediato, decide di chiamare in aiuto Gradasso. Nelle ultime ottave si tornerà a parlare di Rodamonte, che nel canto successivo salperà alla volta della Francia. Tutto il canto VI infatti è dedicato allo sbarco e allo scontro tra l'esercito del saraceno e quello dei cristiani, che si trova in estrema difficoltà, presso Monaco. A questa battaglia è dedicata anche la prima metà del canto VII, che però riprende le fila delle avventure di Orlando a partire dall'ottava 31 con la descrizione dell'arrivo del paladino e di Falerina presso il lago in fondo al quale si trova il regno della fata Morgana. Orlando cade dentro al lago dopo uno strenuo combattimento con il gigante Aridano, posto a guardia del luogo. Tutto il canto VIII narrerà poi le vicende di Orlando nel regno di Morgana. Abbiamo dunque messo in luce come Boiardo riesca ad alternare perfettamente canti incentrati sulle battaglie epiche con canti che danno spazio al meraviglioso e al magico. Per usare una divisione di Praloran, potremmo dire che Boiardo mescola sapientemente tematiche "epiche" e tematiche "arturiane"<sup>38</sup>. La capacità del poeta di intervallare sapientemente canti epici e canti arturiani si può notare anche all'altezza del canto XIV del libro II, nell'esordio del quale Boiardo mette in luce come, dopo essersi concentrato su avventure meravigliose e incanti, sia giunto il momento di dedicarsi nuovamente alle battaglie e ai duelli:

Già molto tempo m'han tenuto a bada

---

<sup>37</sup> Patrizia De Capitani, *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'"Inamoramento de Orlando"*, in *Cahiers d'études italiennes*, numero 12 (*Texte et image dans la culture italienne*), 2011, pp. 53-94, consultabile sul sito <https://journals.openedition.org/cei/>, paragrafo 68.

<sup>38</sup> Cfr. Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 23.

Morgana, Alcina, e l'encantacìoni,  
Né v'ho mostrato un bel colpo di spata  
E pieno il ciel de lanzie e de tronconi:  
Or conviene che 'l mondo a tera vada  
E 'l sangue cresca insin sopra al'arzioni,  
Che 'l fin di questo canto (s'io non erro)  
Saran ferite e fiamme e foco e ferro.<sup>39</sup>

Dopo una serie di canti ispirati al mondo arturiano, incentrati su magie, incanti e meraviglie, Boiardo torna a parlare della materia guerresca, che costituisce il fulcro e il cuore pulsante del romanzo cavalleresco di stampo carolingio.

Prima di addentrarci all'interno del meraviglioso boiardesco e di osservare come questo influisca sullo svolgimento della trama e sullo sviluppo del poema trovo che sia importante mettere in luce un ulteriore aspetto che caratterizza la magia nel poema: essa non è univocamente positiva o negativa, ma costituisce innanzitutto un motore che spinge in avanti l'azione, che spesso determina le scelte dei personaggi, che risolve situazioni spinose, che porta una ventata di aria fresca e di piacevolezza dopo canti incentrati su battaglie, morti, sangue e lotte. Non c'è dubbio sul fatto che alcuni personaggi possano essere considerati sostanzialmente negativi: basti pensare alla maga Dragontina, che imprigiona i cavalieri nel suo castello, o a Morgana, la fata del lago che irretisce gli uomini e li allontana dai loro doveri cavallereschi, o alla figura solo accennata di Merlino, che fece costruire la fonte dell'odio e che, "specie in Italia, è uno dei maggiori rappresentanti della magia demoniaca"<sup>40</sup>. Colui che infatti dà vita a una fonte che porta a odiare non può che essere considerato malvagio da Boiardo, che esalta l'amore come motore principale di ogni azione umana. Anche l'intervento dei demoni, pur se chiamati in causa dal mago cristiano Malagise, è condannato: le missioni messe in atto dal negromante infatti sono sempre destinate a essere fallimentari e questo fa capire come il ricorso alle pratiche demoniache non fosse approvato da Boiardo. Sicuramente il nostro autore non poteva non tenere presente la classica distinzione tra "magia nera", o demoniaca, e "magia bianca": "la distinzione cioè tra la magia cerimoniale da un lato – con il ricorso a riti, a formule, all'intervento di forze demoniache – e la magia "naturale" dall'altro, basata sulla profonda intima conoscenza sperimentalmente conseguita delle forze della natura e sul loro sfruttamento ai fini dell'elevazione dello spirito umano, del miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo e della stessa vittoria della fede cristiana sui suoi avversari"<sup>41</sup>. Riti, formule e invocazione di demoni sono esattamente le pratiche di cui si serve Malagise all'interno del poema, tanto che non stupisce il fatto che il suo personaggio,

---

<sup>39</sup> *In.*, II, xiv, 1.

<sup>40</sup> Cfr. Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 275.

<sup>41</sup> Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pag. 33.

come vedremo, non riscuota grande successo nelle sue imprese e non sia decisamente tra i più apprezzati da Boiardo. Se inseriamo poi la scrittura dell'opera all'interno di un periodo storico che condannava strenuamente qualsiasi tipo di pratica stregonesca o magica (basti pensare che nel 1486 verrà promulgata da Papa Innocenzo VIII la bolla *Summis desiderantes affectibus*, la quale riconosceva l'esistenza delle streghe e concedeva la piena approvazione papale all'Inquisizione), non possiamo stupirci della condanna delle pratiche stregonesche messe in atto, per esempio, da Malagise. Le creature magiche sono quasi tutte nemiche dei protagonisti e destinate a intralciarne il percorso e le azioni. I rarissimi esempi di animali che svolgono una funzione positiva sono costituiti dai cavalli Rabicano e Baiardo, i quali dimostrano nel poema capacità soprannaturali e che avranno dei ruoli importanti nell'aiutare i paladini. Tendenzialmente però il meraviglioso e il magico sembrano essere esenti da condanne etico-morali: da biasimare nel poema sembrano non tanto le arti magiche, quanto il rifiuto del sentimento d'amore, la tracotanza di un personaggio come Rodamonte che sfida gli dei e rifiuta di concedere una tregua a Bradamante per permetterle di raggiungere il suo imperatore in difficoltà, comportamento che mette in luce una grave mancanza delle basi della cortesia cavalleresca, la bassezza di Malagise che cerca di approfittare di Angelica dormiente, la gelosia e l'ottusità di Usbego, protagonista della storia narrata da Doristella a Fiordelisa e Brandimarte nel canto XXVI del secondo libro, la perfidia di una donna senza scrupoli come Origille. C'è da dire che molto spesso anche verso questi aspetti Boiardo evita la condanna diretta: egli preferisce che sia il lettore, attraverso la valutazione delle azioni dei protagonisti, a trarre le sue conclusioni.

Il mondo creato da Boiardo è un mondo cavalleresco in cui i paladini si trovano a dover affrontare creature mitologiche, maghe, fate, incanti, orchi, mostri, ninfe, sirene, incanti e stregonerie di ogni tipo. È un universo reale in cui il nostro autore inserisce elementi scaturiti da una realtà favolosa, immaginaria, in cui basta cadere dentro un lago per trovarsi nel regno della Fata Morgana o bere da un calice una bevanda magica per ritrovarsi nel castello della maga Dragontina. I nostri paladini affrontano i giganti o gli orchi allo stesso modo in cui affronterebbero i loro nemici umani, a volte intimiditi, altre volte senza battere ciglio, con prontezza e coraggio. Il nostro autore mescola personaggi apparentemente lontanissimi tra di loro, come quello classico di Ettore e quello arturiano o bretone della Fata, e lo fa con semplicità e naturalezza, senza forzature. Ed è infatti nell'avventura vissuta da Mandricardo presso il regno della Fata delle Armi che si ravvisa maggiormente la splendida capacità boiardesca di mescolare le fonti, e in particolare di mettere insieme il mondo bretone e il mondo classico, in un modo tale che "il meraviglioso arturiano si unisce al meraviglioso antico"<sup>42</sup>. Allo stesso modo Boiardo mescola fonti antiche e folklore nell'episodio dell'Orco e di Lucina, al

---

<sup>42</sup> Marco Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni editore, Roma 2009, pag. 113.

canto III del libro III, in cui al personaggio popolare dell'orco medievale si affiancano le suggestioni mitiche dell'Odissea e dell'Eneide. Come nota lo studioso Baldan, “nel mondo narrativo del Boiardo prevale [...] senz'altro la fiaba”<sup>43</sup>, nel senso che l'autore predilige una narrazione che si avvicini anche al mondo popolare, che risulti accattivante e non troppo altolocata. Questo è il motivo per cui egli, in certe situazioni, dà alla sua opera una “stilizzazione quasi fiabesca”<sup>44</sup>, ed è per questo che sfrutta la magia come elemento focale. In alcuni punti la sua storia ha i toni fiabeschi di un racconto popolare, in altri l'intensità della tragedia greca, in altri ancora il tono epico del poema cavalleresco, e in ognuna di queste situazioni la magia ha la sua importanza.

Possiamo concludere dunque affermando che l'obiettivo dell'elemento magico/meraviglioso del poema sia essenzialmente quello di intrattenere, stupire, ammirare il lettore: l'avventura di Orlando nel regno di Morgana, la prova affrontata da Mandricardo al Fonte della Fata, le molteplici disavventure del mago Malagise, le peripezie di Angelica con il suo anello incantato, gli incantesimi d'amore di cui restano vittime Ranaldo e Angelica, le vicissitudini dei nostri paladini che restano intrappolati nel regno di Orgagna o nel giardino di Falerina, le molteplici creature mitologiche o ispirate al mito che popolano il poema, le spade incantate, i quaderni di stregoneria, gli artifici d'amore, tutto questo va ad arricchire quello che è il “libero repertorio avventuroso”<sup>45</sup> che costituisce il cuore e l'essenza dell'opera boiardesca. È impossibile leggere il poema prescindendo da tutti questi aspetti e non tenendo conto di quanto, per il nostro autore, essi fossero fondamentali.

---

<sup>43</sup> Paolo Baldan, *Metamorfosi di un orco. Un'irruzione folklorica nel Boiardo esorcizzata dall'Ariosto*, Edizioni Unicopli, Milano 1983, pag. 65.

<sup>44</sup> Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento* cit., pag. 113.

<sup>45</sup> Bruscaagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 69.

## 2. I filoni del “magico” all’interno del poema

Il tema del meraviglioso si sviluppa all’interno del poema attraverso molteplici filoni. Denise Alexandre Gras individua essenzialmente tre fonti letterarie a cui Boiardo si è ispirato, “tre esempi di meraviglioso poggianti su credenze diverse: i miti greco-latini, la religione cattolica e il soprannaturale celtico”<sup>46</sup>. Mi sento di aggiungere a queste una quarta categoria, che ha meno spazio all’interno del poema ma che è importante perché mette anche in luce un dato storico interessante dell’epoca: il richiamo al mondo arabo/bizantino per quanto riguarda l’astrologia, l’alchimia e la medicina.

C’è da notare, prima di addentrarci in quella che è un’analisi delle fonti a cui Boiardo si è ispirato, che egli “si comporta con i suoi *auctores* in modo tale da non rendere quasi possibile parlare di ‘fonti’: non soltanto manca ogni intento di ‘citazione’, di rinvio ad esemplari illustri [...], ma ogni suggestione di lettura è sottoposta a così radicali destrutturazioni da dare l’impressione di un autore teso a cancellare le tracce”<sup>47</sup>. Il nostro autore opera dunque un complesso e intenso lavoro di mimetizzazioni delle fonti, di smembramento delle vicende mitologiche (e non solo) a cui si ispira, che vengono sparse in moltissimi episodi dell’*Innamoramento* in un continuo ammiccamento al lettore, senza cadere mai nel banale citazionismo. Vedremo nel dettaglio come Boiardo riesca a inserire nello stesso episodio richiami al mito classico e alle fonti bretoni, testi della letteratura cavalleresca e suggestioni derivate dal folklore e dal gusto popolare, senza mai risultare eccessivo o ridondante, anzi trovando molto spesso “nuove soluzioni, a volte di potente suggestione, nella contaminazione dei diversi materiali di partenza, nella miscela di mondo classico, carolingio e cortese”<sup>48</sup>.

### 2.1. Astrologia, alchimia e medicina: scienze “magiche”

Sappiamo che la Biblioteca estense, arricchita particolarmente sotto i regni di Borso e di Ercole I, durante gli ultimi decenni del Quattrocento, contava nel 1495 almeno dodici trattati di astrologia, alchimia o magia di autori non precisati.<sup>49</sup> Come mette infatti in luce Cardini, tra i secoli Duecento e Quattrocento la magia e l’astrologia erano “ospiti consuete delle corti principesche”<sup>50</sup>, incrementando soprattutto con la trasmissione in Occidente delle scienze del mondo bizantino, ebraico e musulmano. L’astrologia veniva considerata una vera e propria scienza, degna di studi, al pari della medicina. Così afferma sempre Cardini: “Magia, astrologia, alchimia, medicina, procedono di pari passo,

---

<sup>46</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 272.

<sup>47</sup> Brusagli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 52.

<sup>48</sup> Praloran, *L’utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento* cit., pag. 122.

<sup>49</sup> Per questi dati cfr. Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., nota 5 a pag. 273.

<sup>50</sup> Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell’Occidente medievale* cit., pp. 30-31.

strettamente unite. [...] Questa visione positiva dell'arte magica seppe mettere radici profonde nell'Occidente cristiano"<sup>51</sup>. L'aver avuto accesso alla Biblioteca estense ha sicuramente influito sulla scrittura della figura di Malagise, il mago cristiano che presenta molte ambiguità fin dall'inizio del poema. Vediamo in particolare un estratto dal primo canto:

Non era ancora dela cità uscita  
Che Malagise prese il suo quaderno:  
Per saper questa cosa ben compita  
Quatro demoni trasse delo Inferno.  
Oh quanto fu sua mente sbigotita!  
Quanto turbosse, Idio de il Ciel eterno,  
Poi che cognobe quasi ala scopertaa  
Re Carlo morto e sua corte deserta!<sup>52</sup>

Ci troviamo qui all'inizio del primo canto, e veniamo a scoprire un potere prodigioso del quaderno magico di Malagise: oltre a contenere formule e incantesimi e avere il potere di evocare i demoni, Malagise può anche leggervi il futuro: egli infatti vi vede la disfatta dell'esercito cristiano e la morte di Carlo Magno. Un altro negromante presente nel poema, Atalante, è in grado di prevedere il futuro grazie alla sua capacità di leggere i segni celesti:

Era Atalante a quel fato presente  
E, ciò vegendo, prese a lacrimare  
Dicendo: "O re Agramante, pone mente,  
E d'ascoltarmi non te desdignare,  
Perché di certo al tempo ch'è presente  
Quel ch'esser debe voglio indovinare:  
Non mente il ciel e mai non ha mentito,  
Né mancherà di quanto io dico un dito."<sup>53</sup>

Il mago Atalante, innamorato di Ruggero, è disperato perché sa che il destino del suo amato è segnato: egli infatti ha visto nel cielo, i cui segnali non mentono mai, che il giovane saraceno è destinato a sconfiggere Carlo Magno, convertirsi al cristianesimo ed essere infine ucciso a tradimento dai Maganzesi. Dalla sua stirpe nascerà poi il casato estense. Come tutte le profezie essa è però oscura, in quanto densa di nomi e riferimenti che non possono essere compresi, tanto che Agramante crede che Atalante stia profetizzando delle sciagure per Ruggero solo a causa del dolore per l'imminente separazione e per questo decide di portare anche lui nella sua missione in Francia. La terza figura di indovino che compare nel poema è il re di Garamanta, nell'entroterra libico, i cui abitanti erano famosi

---

<sup>51</sup> Ibid, pag. 38.

<sup>52</sup> *In*, I, i, 36.

<sup>53</sup> *In*., II, xxi, 53.

appunto per la loro capacità nell'arte divinatoria. Egli è un personaggio minore che acquista però importanza grazie alla sua facoltà.

Era in consiglio il re di Garamanta,  
Qual era sacerdote de Apollino:  
Sagio (e' deli anni avia più de nonanta)  
Incantator, astrologo e indovino.  
Nela sua tera mai non nacque pianta,  
Però ben vede il ciel a ogni confino.  
Aperto è il suo paese a gran pianura:  
Lui numera le stelle e 'l ciel misura.<sup>54</sup>

Dopo aver presentato il re di Garamanta come sacerdote di Apollo, Boiardo gli fa profetizzare la disfatta dell'esercito di Rodamonte, il quale vuole partire con l'esercito saraceno alla volta della Francia per annientare da solo le forze di Carlo Magno. Il poema non giungerà a narrare la morte di Rodamonte e il fallimento della sua spedizione, che verranno narrati solo da Ariosto nell'*Orlando furioso*.

“Gente divota, oditi e ascoltati  
Ciò che vi dice il dio grande, Apolino:  
Tuti color che in Franza fian portati,  
Doppo la pena del longo camino,  
Morti sarran e per pezi tagliati:  
Non ne camparà grande o picolino!  
E Rodamonte, con sua gran possanza,  
Divirà pasto de' corbi de Franza!”<sup>55</sup>

Esattamente come avverrà poi nel canto XXI del libro II per Atalante, neanche il re di Garamanta viene preso sul serio, anzi verrà nelle ottave successive dileggiato da Rodamonte che attribuirà le sue profezie al vino e al suo cervello vuoto. Notiamo però una sostanziale differenza: Agramante non dà peso alle parole di Atalante ma non lo deride, Rodamonte sbeffeggia l'indovino e si prende gioco non solo di lui, ma anche degli dei. Anzi, a questa stessa scena è presente anche Agramante, che decide di credere alla profezia del re di Garamanta, il quale gli rileva inoltre che l'unico modo per sconfiggere Carlo Magno è trovare Ruggero, tenuto prigioniero dal mago Atalante.

Cossì parlava quel vechio barbuto;  
Ben crede a sue parole il re Agramante,  
Perché tra lor profeta era tenuto  
E grande incantator e nigromante.  
E' sempre nel passato avea veduto  
Il corso dele stelle tute quante,

---

<sup>54</sup> *In.*, II, i, 57.

<sup>55</sup> *In.*, II, i, 59.

E sempre avanti il tempo predicà  
Divicia, guerra, pace e caristia.<sup>56</sup>

Agramante è un personaggio e un re saggio: sa di potersi fidare della profezia dell'indovino, e dimostra grande rispetto della sua arte. Questo sembra essere anche il pensiero di Boiardo: non dimentichiamoci che egli opera all'interno della città di Ferrara, definita da Cardini "città d'astrologi"<sup>57</sup> tra il 1450 e il 1550, e da Cesare Vasoli "uno dei centri focali di sviluppo delle scientiae de coelestibus, una città in cui l'elemento astrologico-magico svolge una parte dominante"<sup>58</sup>, tanto che non stupisce che "proprio da Ferrara abbiano preso le mosse ricerche di estremo interesse che documentano, in modo inoppugnabile, lo stretto intrico tra solide ragioni scientifiche, affabulazioni magiche e sopravvivenze di antichissimi miti e immagini astrali"<sup>59</sup>. Egli vive e opera inoltre in un secolo di grande rivalutazione delle opere di astronomia, astrologia e cosmologia. Basti pensare al riguardo al grande successo e alla diffusione manoscritta nel corso dei secoli XV e XVI del trattato *Picatrix*, opera scritta originariamente in lingua araba e tradotta in latino nel 1256, che tratta di occultismo, alchimia e soprattutto astrologia, e che si fa veicolo di un messaggio fondamentale, secondo il quale "il dominio del cosmo, scopo ultimo del mago, è raggiungibile solo attraverso la conoscenza, la sottomissione, il rispetto – che si tingono anche ritualmente di religiosa venerazione – delle leggi che lo reggono. Quindi, scienza dei corpi celesti, che dominano e influenzano il mondo sublunare; scienza degli elementi, degli animali, delle piante, delle pietre, con le loro rispettive proprietà e i loro rapporti con i cieli e gli astri; scienza dell'uomo e delle leggi che lo collegano agli astri per un verso, alla terra per un altro; comprensione del cosmo"<sup>60</sup>. Boiardo dimostra un grande rispetto dunque nei confronti di quella che al suo tempo veniva considerata una vera e propria scienza, al punto che personaggi come il re di Garamanta e Atalante, in particolare, godono di grande considerazione all'interno dell'opera e riescono anche a dare una spinta decisiva agli eventi (il re di Garamanta convince Agramante a partire alla ricerca di Ruggero, Atalante, pur non riuscendo nell'intento di trattenere Ruggero in quanto morire per mano dei Maganzesi è il suo destino, sarà fondamentale poi nel salvargli la vita e nel predire le glorie della casata estense). Differente è il discorso da fare per Malagise, che pur essendo anche in parte indovino è più che altro un negromante, tanto che nel corso del poema fallirà spesso nelle sue imprese, e che non gode dunque di altrettanto rispetto da parte di Boiardo. In particolare, notiamo come egli non basi la sua scienza profetica sullo

---

<sup>56</sup> *In.*, II, i, 76.

<sup>57</sup> Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pag. 55.

<sup>58</sup> Cesare Vasoli, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, De Donato, Bari 1977, pag. 471.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 471-472.

<sup>60</sup> Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pp. 37-38.



studio delle stelle, ma sull'interrogazione dei demoni<sup>61</sup>. Per dirlo con le parole della critica Gras, “il re di Garamanta e Atalante, pur essendo incantatori e indovini, fondano la loro scienza profetica sull'astrologia, mentre Malagise non è un astrologo ma puro ‘negromante’, trae cioè il suo potere essenzialmente da rapporti con i demoni”<sup>62</sup>. Il che può anche risultare assurdo, dal momento che Malagise è l'unico tra questi a essere cristiano. Ne *La città di Dio*, S. Agostino afferma che “si può giustamente credere che, se gli astrologi dicono sovente cose sorprendenti, le dicono non per una qualche arte di investigare gli oroscopi, perché questa arte non esiste, ma per occulta investigazione degli spiriti maligni”<sup>63</sup>.

Le figure di Malagise, del re di Garamanta e di Agramante, quando vestono il ruolo di profeti, richiamano anche i miti classici della Sibilla Cumana o della Pizia, sacerdotesse di Apollo. È quasi sicuro che dunque Boiardo pensasse non solo agli studi astrologici tanto di moda al suo tempo, ma li mescolasse anche con gli aspetti mitici delle profezie degli oracoli greci. Il tono solenne e l'uso continuo di metafore per indicare le casate senza citarle esplicitamente (viene usata l'espressione “zigli d'oro”<sup>64</sup> per riferirsi allo stemma dei reali francesi, o “aquila bianca”<sup>65</sup> per indicare la casata estense) ricorda inoltre le profezie dantesche della Divina Commedia, opera a cui Boiardo si ispirerà anche in altre zone del suo poema.

Anche i filtri guaritori, le erbe miracolose e le medicine dal potere prodigioso che tanto spesso ricorrono nel poema fanno pensare che Boiardo si interessasse dei trattati di medicina della Biblioteca estense o che, quantomeno, questi testi gli avessero dato degli spunti per aggiungere ulteriori elementi magici all'interno del poema. Ne troviamo un primo esempio al canto VII del libro I, quando il re Gradasso, nel tentativo di appropriarsi di Baiardo, viene colpito violentemente da quest'ultimo, che come spesso capita nel poema dimostra un'intelligenza quasi umana tanto da opporsi strenuamente alla conquista da parte di un estraneo, e ferito gravemente sotto al ginocchio. Il saraceno ripara dunque velocemente nel proprio accampamento e si fa medicare.

Gradasso se ritorna al paviglione;  
Non dimandati se egli ha gran dolore.  
S'è radoto nel campo ier un vechione  
Che dela medicina avea l'onore:  
Legò il genocchio con molta ragione;  
Poi de radice e de erbe avea un liquore  
Che, come il re Gradasso l'ha bevuto,

---

<sup>61</sup> Cfr *In.*, I, i, 36.

<sup>62</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 277.

<sup>63</sup> S. Agostino, *Città di Dio*, v, 7, tr. it. a cura di C. Borgogno, e A. Landi, Alba, 1973, pp. 535-538, citato da Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pag. 146.

<sup>64</sup> *In.*, II, xxi, 58.

<sup>65</sup> *In.*, II, xxi, 58.

Par che quel colpo mai non abia avuto.<sup>66</sup>

La descrizione della scena potrebbe anche apparire verosimile, almeno fino al punto in cui si afferma che grazie alla pozione fornita dall'anziano guaritore Gradasso sta subito meglio, come se non avesse mai ricevuto il colpo: una guarigione che appare decisamente magica. Una scena simile avviene anche nel canto XXI del libro I, dove una damigella, che si scoprirà poi essere Leodilla, salva la vita a Brandimarte servendosi di un'erba magica.

Dentro alla selva che girava intorno  
La damigella se pone a cercare,  
Né stete molto che fece ritorno  
Con l'erba, che a vertute non ha pare. [...]  
Avìa il baron la testa dissipata  
Per il gran colpo (come aviti oldito);  
Posevi dentro quella erba fatata  
La damigella, e chiusela col dito:  
Fu incontinenti la piaga saldata,  
Né pur se vede dove era ferito.<sup>67</sup>

Ancora una volta dunque viene presentata una situazione in cui un personaggio che non è un mago o una fata riesce comunque a compiere guarigioni miracolose servendosi di speciali erbe o unguenti. E in entrambi i casi la magia ha una funzione positiva, cioè quella di guarire una persona ferita. È quella che all'interno del poema potremmo definire “magia bianca”, o “magia naturale”.

## 2.2. La mitologia greco-latina

La seconda credenza su cui si poggia il meraviglioso boiardesco è quella che si rifà ai miti greco-latini, massicciamente presenti all'interno del poema. Come afferma Claudia Micocci, Boiardo riversa all'interno dell'opera un “patrimonio immaginativo recuperato direttamente dalla letteratura classica”<sup>68</sup>, mescolando miti greci e poesia latina, letteratura cavalleresca e mitologia bretone, tematiche “epiche” e tematiche “arturiane”. Non analizzerò in questa sede tutti i richiami e rimandi classici all'interno de *L'inamoramento de Orlando*: essi sono tantissimi, e non è questo l'oggetto del mio studio. Mi focalizzerò in particolare sulle zone in cui la mitologia greco-latina incide sul meraviglioso e sul magico boiardesco, facendolo così diventare un punto focale della trama (come può essere l'armatura appartenente a Ettore) o semplicemente uno degli elementi che arricchisce e complica l'intreccio (come possono essere le numerose creature mostruose e mitologiche che gli eroi

---

<sup>66</sup> *In.*, I, vii, 27.

<sup>67</sup> *In.*, I, xxi, 40-41.

<sup>68</sup> Claudia Micocci, *La presenza della tradizione classica nell'“Orlando innamorato”*, in *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento* cit., pag. 45.

si trovano a dover affrontare). Uno dei meriti riconosciuti a Boiardo, soprattutto a partire dal Settecento, secolo in cui ebbe inizio un processo di rivalutazione dell'*Innamorato*, in quanto prima di allora veniva considerato un poema minore rispetto al più apprezzato *Orlando Furioso*, fu infatti quello di aver “elevato a dignità il genere cavalleresco, abbandonando le “torbide fonti” provenzali, imitando i classici, precorrendo l’Ariosto”<sup>69</sup>. La sua ripresa del classicismo è però, come vedremo, non pura e semplice imitazione, ma rielaborazione e mescolanza dei miti tra di loro che riescono a dare vitalità e senso alla mitologia, inserendola perfettamente all’interno del poema e dando ad essa spazio e importanza.

Abbiamo già parlato degli indovini e del loro ruolo all’interno dell’opera: essi vengono ritenuti degni di grande considerazione e rispetto non solo dai protagonisti del poema, ma anche dallo stesso Boiardo; è importante sottolineare infatti come sia proprio ad uno di loro, Atalante, a cui l’autore dà l’onore di profetizzare il fondamentale ruolo di Ruggero, che, dopo essere sbarcato in Francia, aver sconfitto Carlo Magno in persona e essersi convertito al cristianesimo, si troverà vittima di un tradimento e verrà ucciso dai Maganzesi. Nel Quattrocento infatti le gesta di Gano di Maganza e dei suoi parenti erano state bollate come vili e ingannatrici, e perciò la tradizione secondo cui i signori di Ferrara discendessero dai Maganzesi doveva essere necessariamente rivista. È qui che entra in scena il ruolo di Boiardo: il suo poema, attraverso la figura di Ruggero, si propone di rivalutare le origini di questa casata e farle risalire a un grande cavaliere dell’epoca di Carlo Magno. Ad Atalante spetta quello stesso compito che nel sesto libro dell’*Eneide* aveva rivestito Anchise: quello di profetizzare il futuro glorioso della stirpe romana, nel caso di Enea, e della casata degli Estensi, nel caso invece di Ruggero.

[...] Enea comparve  
Sul campo intanto; a cui, tosto che 'l vide,  
Lieto Anchise avventossi, e con le braccia  
In atto d'accoglienza: “O figlio – disse  
Dolcemente piangendo – io pur ti veggio”.  
[...]  
Ciò detto, Anchise a quelle genti in mezzo  
Conduسه il figlio, e la Sibilla insieme;  
E prese un colle, ove le schiere tutte,  
Sì come ne venian di mano in mano,  
Avea d'incontro, e le scorgea nel volto.  
“Or qui ti mostrerò – soggiunse Anchise –  
Quanta sarà ne' secoli futuri  
La gloria nostra; quanti e quai nepoti

---

<sup>69</sup> Per la prima rivalutazione settecentesca del Boiardo, cfr Gian Vincenzo Gravina, *Della ragion poetica*, II, cap. 15, citato da Giovanni Ponte, *Matteo Maria Boiardo*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, La nuova Italia, Firenze 1964, pag. 272.

De la Dardania prole a nascer hanno;  
E quante del mio sangue anime illustri  
Sorgeranno in Italia. Indi a te conte  
Le tue fortune e i tuoi fati saranno.”<sup>70</sup>

A questo incontro segue l’elenco da parte di Anchise della futura gloria della stirpe dei romani, fino a giungere ai tempi odierni a quelli di Virgilio. Similmente si svolge la profezia di Atalante:

Era Atalante a quel fato presente  
E, ciò vegendo, prese a lacrimare  
[...]  
“Ahi, traditrice Casa di Maganza!  
Ben te sostien il Ciel in tera a torto:  
Al fin sarà Ruger poi per te morto.  
Or fosse questo l’ultimo dolore!  
Ma restarà la sua genealogia  
Tra’ cristian, e fia de tanto onore  
Quanto alcun’altra ch’ogi al mondo sia.  
Da quela fia servato ogni valore,  
Ogni bontade e ogni cortesia;  
Amor e ligiadria, stato iocundo,  
Tra quela gente fiorirà nel mondo!”<sup>71</sup>

Notiamo come i due passi abbiano molti aspetti in comune: la solennità della profezia, vista come un momento fondamentale e di grande impatto sui protagonisti; il tema del dolore, che accompagna necessariamente le esperienze di Enea e di Ruggero, come se la gloria e la grandezza dovessero passare necessariamente attraverso la sofferenza e la morte; il legame affettivo che lega i protagonisti, che rende il momento più tragico e commovente, tanto che né il vecchio padre di Enea né il mago possono trattenere le lacrime: a narrare le sofferenze e le glorie future infatti non sono indovini qualsiasi, ma persone con relazioni forti e sentite con i protagonisti. Quello tra Anchise ed Enea è il profondo legame tra padre e figlio, reso ancora più commovente dal momento che Anchise si trova nell’Ade; quello tra Atalante e Ruggero è un rapporto ambiguo di affetto/amore, che rende straziante per l’indovino il dover accettare la sorte imposta dal Fato al suo pupillo. Ancora una volta una profezia si rivela fondamentali all’interno del poema. In questo caso essa acquista ancora più valore in quanto la solennità delle parole di Atalante richiama appunto quella con cui era stata pronunciata la profezia di Enea. Anchise può predire il futuro in quanto morto, e quindi dotato di questa straordinaria capacità, mentre Atalante, essendo un indovino, riesce a scrutare le stelle e a leggere in esse il destino del paladino Ruggero. L’astrologia si incontra quindi con la classicità, in una mescolanza di fonti che

---

<sup>70</sup> Virgilio, *Eneide* tradotta da Annibal Caro, edizione a cura di Onorato Castellino e Vincenzo Peloso, Società Editrice Internazionale, Torino 1966, libro VI, vv. 1014-1018 e 1122-1133.

<sup>71</sup> *In.*, II, xxi, 53-55.

dimostra come i prelievi dai testi classici abbiano innanzitutto la funzione di “innalzare il tono del poema nelle sedi opportune e di misurarne la distanza dal poema cavalleresco tradizionale”<sup>72</sup>. Quello che vuole fare Boiardo è insomma dar luce a un poema diverso, che si discosti dai modelli usuali attraverso la ripresa delle fonti più disparate.

### 2.2.1. Creature e mostri mitologici

Un altro elemento della trama che illustra come Boiardo si sia ispirato ai miti classici per dare vita al suo mondo fantastico sono le creature mitologiche che egli inserisce nel poema fin dai primi canti. Esse vengono quasi sempre utilizzate da maghi e fate, che le manipolano a loro piacimento, ponendole a guardia di giardini incantati e castelli fatati, oppure per impedire il passaggio ai protagonisti, costituendo un elemento di intralcio che dà la possibilità a Boiardo di descrivere con minuzia le iperboliche imprese dei paladini, che via via affrontano creature che sembrano sempre più invincibili. Il primo esempio che troviamo di questo tipo è la Sfinge che nel canto V del libro I sbarra il passo a Orlando. Essa viene introdotta da un gigante, posto a guardia di un ponte dal re Sacripante.

Disse il gigante, vegendol venire:  
“Cavalier franco, non voler morire!  
Quivi m’ha posto il re di Circasia,  
Perché io non lassi alcun oltra passare,  
Ché sopra al scoglio sta una fera ria  
(Anci un gran mostro se debe apellare)  
Che a ciascadun che passa in questa via  
Ciò che dimanda sòle indovinare,  
Ma poi bisogna che anco egli indivina  
Quel ch’ela dice, o che qua giò il roina”.<sup>73</sup>

Il “modus operandi” del “mostro” corrisponde a quello della mitologica Sfinge di Tebe, la quale poneva indovinelli ai viandanti che volevano entrare nella città e li uccideva nel caso in cui non sapessero rispondere correttamente. Anche la descrizione fisica dell’animale corrisponde a quella del mito classico:

Avea cren d’oro e la faccia ridente  
Comme dongella, e pecto di leone;  
Ma in boca avea di lupo ogni suo dente,  
Le bracie de orso e branche de grifone,  
E busto e corpo e coda di serpente,  
L’ale depinte avea comme pavone;<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Micocci, *La presenza della tradizione classica* cit., pag. 46.

<sup>73</sup> *In.*, I, v, 63-64.

<sup>74</sup> *In.*, I, v, nota all’ottava 70.

La Sfinge non viene mai esplicitamente nominata: essa viene definita “mostro”<sup>75</sup> o “fiera”<sup>76</sup>. Come nota Canova, “questa reticenza rientra in una prassi frequente nel romanzo, che stabilisce con il lettore una complicità fondata sulle allusioni”<sup>77</sup>. Anche l’indovinello che la bestia pone a Orlando è una chiara ripresa dell’enigma posto dalla Sfinge di Tebe ai viandanti: quale sia cioè l’animale che nel corso della sua vita cammina su quattro, due e tre zampe (la risposta è ovviamente l’uomo). È necessario tuttavia qui fare delle considerazioni: se nel mito greco Edipo, grazie alla sua intelligenza, riesce a risolvere l’enigma, qui Orlando non perde molto tempo a chiedersi quale possa essere la risposta al quesito: senza esitazione, egli estrae Durindana e attacca il mostro. Lo scontro è breve e fulmineo, soprattutto se lo si confronta con quelli che sono gli standard di Boiardo, il quale spesso nel corso del poema si lascia andare a dettagliate descrizioni degli scontri che avvengono tra i paladini o tra i paladini e i vari mostri o giganti che essi si trovano a dover affrontare. A prevalere non è dunque l’astuzia o la furbizia, ma la forza bruta e, ancora una volta, la magia. Orlando infatti è protetto da incantesimi che gli salvano la vita e senza i quali sarebbe stato senza dubbio ucciso.

Ben li è mestiero aver sua fatasone!  
Ché se non fosse lui stato affatato  
Comme era tutto, il cavalier electo,  
Ben cente volte l’arebbe passato  
D’avanti a dietro e dale spale al peto.<sup>78</sup>

Le armi magiche, che proteggono i cavalieri, hanno come vedremo in seguito un ruolo fondamentale all’interno del poema e quasi sempre salvano la vita ai paladini. Quello che ci preme qui sottolineare è come la ripresa boiardesca del mito non sia mai passiva o puramente celebrativa, ma sempre funzionale all’interno della trama: come afferma Brusagli, “anche là dove compaiono antiche conoscenze della letteratura fantastica e della mitologia esse non assumono mai un carattere allusivo di citazione, ma vengono immesse e perfettamente integrate nel ‘meraviglioso’ cavalleresco”<sup>79</sup>. La sfinge assume caratteri inediti rispetto alla tradizione, e soprattutto perde quello che è l’aspetto che più di tutti la caratterizzava nell’antichità: la sua invincibilità, almeno fino al momento in cui non venga risolto il suo enigma. C’è ben poco di temibile in questa creatura, che a parte l’aspetto mostruoso non ha sicuramente la stessa dignità della sua progenitrice greca: nel momento in cui Orlando non sa rispondere agli indovinelli (a cui potrebbe trovare facilmente la risposta,

---

<sup>75</sup> *In.*, I, v, 69.

<sup>76</sup> *In.*, I, v, 72.

<sup>77</sup> *In.*, I, v, nota all’ottava 70.

<sup>78</sup> *In.*, I, v, 73-74.

<sup>79</sup> Brusagli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pp. 50-51.

semplicemente sfogliando il libretto che gli era stato dato dal pellegrino da lui salvato), la affronta e la sconfigge in poche battute.

Non servirà andare molto più avanti nel poema per trovare un altro esempio di una creatura evidentemente ispirata al mondo greco: nel canto VI del primo libro infatti Orlando si trova a dover affrontare nientemeno che un ciclope che, similmente alla sfinge, non viene mai esplicitamente nominato: esso viene semplicemente definito “mostro” o “gigante”, ma già dalla descrizione iniziale che ne fa il frate incontrato da Orlando se ne deduce la natura:

Tutti guardàmo, ed ecco giù del monte  
Venir un gran gigante smisurato:  
Un ochio sol avea in meglio la fronte;  
Io non te saprìa dir de che era armato,  
Parean unge de drago insieme agionte;  
Tre darde avea e un gran baston ferato.<sup>80</sup>

Il frate prosegue il suo racconto narrando di come il ciclope avesse rinchiuso lui e i suoi compagni in una caverna e avesse mangiato alcuni di loro. All'improvviso il gigante fa la sua comparsa sulla scena e inizia un combattimento con Orlando, che riesce ad ucciderlo accecandolo con una freccia appuntita. L'episodio richiama con evidenza, per moltissimi aspetti, il IX libro dell'*Odissea*, nel quale Odisseo viene imprigionato nella spelonca del ciclope Polifemo con i suoi compagni, alcuni dei quali finiscono trucidati e divorati dal mostro, che viene alla fine accecato da Ulisse con un palo arroventato. Al di là delle numerosissime somiglianze tra i due eventi, mi ha colpito in particolare un'analogia tra il personaggio di Polifemo e quello del gigante boiardesco: nessuno dei due brilla per intelligenza, anzi si possono ritenere due personaggi estremamente ottusi. Polifemo si fa ingannare facilmente da Ulisse, il quale lo fa ubriacare per poterlo accecare, mentre il mostro di Boiardo, nel tentativo di uccidere Orlando usando Durindana, lo libera dalle catene che lo imprigionavano dandogli la possibilità di contrattaccare. Un altro mostro che ricorda particolarmente il Polifemo omerico è l'orco che nel III canto del terzo libro viene affrontato da Mandricardo e Gradasso. Anch'egli si ciba di carne umana (addirittura mangia tre giganti, come narra Lucina, la donna da lui tenuta prigioniera), è estremamente feroce e cieco.

“Apena apena che parlar vi posso,  
Ché 'l cor mi trema in pecto di paura,  
Grande non è, ma per sei altri è grosso,  
Riza ha la barba e gran capigliatura;

---

<sup>80</sup> *In.*, I, vi, 24.

In loco d'occhii ha doe cocole d'osso [...]”<sup>81</sup>

La descrizione che poi viene fatta del mostro incontrato da Mandricardo e Gradasso quando fa la sua comparsa aggiunge ulteriori particolari, descrivendolo come un essere “che ha la gozalia grande a mezo el peto, / E denti ha fuor di bocca come el porco”<sup>82</sup>, con il viso sporco di sangue e folte peli. È inevitabile notare come questo essere richiami non solo il Ciclope della mitologia omerica, ma anche l'orco della tradizione folkloristica, in quanto figura che “viveva con prepotente e terrificante vitalità nell'immaginazione popolare”<sup>83</sup>. Boiardo strizza l'occhio al lettore, appellandosi alle sue conoscenze della cultura popolare e alla visione che un uomo del suo tempo poteva farsi di un orco: un essere orrendo, peloso, dalle dimensioni medio-grandi, con denti sporgenti e appuntiti, sporco, antropofago e decisamente poco intelligente. La stupidità accomuna infatti i due orchi boiardeschi: abbiamo già accennato di come il ciclope affrontato da Orlando lo liberi per errore dalle catene, mentre l'orco affrontato da Mandricardo, a causa della sua cecità, non si accorge della voragine oltrepassata con un balzo dal cavaliere e vi precipita, ferendosi gravemente e dando la possibilità a Mandricardo, Lucina e Gradasso di fuggire. Notiamo, tuttavia, delle differenze tra le due figure: il mostro affrontato da Orlando ha i tratti tipici e peculiari del Ciclope omerico: la fisicità (la statura gigante, il solo occhio in mezzo al volto), la capacità di parlare (“Intégro a cena me lo avrò mangiato, / Sol de una spala vuò far buccone!”<sup>84</sup>, afferma appena vede Orlando) e la modalità dell'accecamiento, che è pressoché la stessa di Polifemo. L'orco sconfitto da Mandricardo non parla, è molto più brutto e sgradevole del mostro del canto VI ed è decisamente più animalesco, tanto che viene paragonato a un “verro”<sup>85</sup> con la schiuma alla bocca, e quindi risulta più fedele al prototipo dell'orco medievale che al tipo del Ciclope. Curioso è il fatto che però il corrispettivo di Polifemo nell'*Innamorato* muoia, a differenza del Ciclope che era sopravvissuto, mentre l'Orco riesce a sopravvivere nonostante la caduta nella voragine. È forse questo un modo per Boiardo di mescolare le sue fonti, in quello che è per lui un “procedimento tipico, anche se estremo, di commistione e di stratificazione di materiali diversi: folklorici per un verso [...] e, per un altro verso, materiali che evocano la più alta tradizione classica – Eneide e Odissea”<sup>86</sup>. In questo caso un personaggio tipicamente popolare e folkloristico come quello dell'orco si carica di elementi che lo rimandano alla classicità, in particolare all'*Odissea* e all'*Eneide*, seguendo quella che per l'autore è un'esigenza “di dare maggior decoro letterario alla tradizione dei cantàri, di accostare il poema cavalleresco all'esempio autorevole dell'*Eneide*”<sup>87</sup>. La vicenda

---

<sup>81</sup> *In.*, III, iii, 28.

<sup>82</sup> *In.*, III, iii, 38.

<sup>83</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 10.

<sup>84</sup> *In.*, I, vi, 29.

<sup>85</sup> *In.*, III, iii, 43.

<sup>86</sup> Micocci, *La presenza della tradizione classica* cit., pag. 49.

<sup>87</sup> Ponte, *L'“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento* cit., pag. 411.



dell'orco del terzo canto infatti, oltre a essere un rimando al Polifemo omerico, presenta chiarissimi riferimenti a un episodio dell'*Eneide*: ci troviamo infatti nel terzo libro del poema, nel punto in cui Achemenide, un compagno di Ulisse sopravvissuto alla strage compiuta dal Ciclope ma dimenticato dai compagni nella fuga, racconta la sua sventura a Enea, che l'ha trovato sulle spiagge della terra dei Ciclopi. Egli viene tratto in salvo sulla nave, ma in quel momento dall'alto della collina compare Polifemo, più spaventoso che mai, chiamando in soccorso i suoi compagni.

L'udir gli altri ciclòpi, e da le selve  
E da' monti calando, in un momento  
Corsero al porto, e se n'empiero i liti.  
Gli vedevam da lunge in su l'arena,  
Quantunque indarno, minacciosi e torvi,  
Stender le braccia a noi, le teste al cielo:  
Concilio orrendo, che ristretti insieme  
Erano quai di querce annose a Giove,  
Di cipressi coniferi a Diana  
S'ergono i boschi alteramente a l'aura.<sup>88</sup>

La scena ricorda molto da vicino il momento in cui l'orco, dopo che Lucina viene tratta in salvo da Gradasso e Mandricardo, compare sulla cima della collina e si immerge addirittura in mare per rincorrere le sue prede.

Eccoti l'orco che nel poggio apare  
E verso il mare a corso se ne viene.  
Ben vi so dir che ogni om si dà che fare,  
Ché la più parte alor morta se tiene;  
Ciascun de' marinari era parone  
A tirar presto e volgere el temone.  
Pur giù vien l'orco e verso el mar se cala:  
La barba a sangue se gli vedea piovere,  
Un gran peccio di monte ha in sula spalla  
Che dentro vi eran pruni e sterpi e rovere;  
Liger lo porta lui come una galla,  
Né cento boi l'avrian potuto muovere.  
Correndo vien la orrenda creatura  
Già dentro al mare è sino ala cintura.<sup>89</sup>

Boiardo insomma dà vita a una serie di “echi polifemici recanti il sigillo di due tra i massimi poeti della latinità [...] in una dimensione fantastica in cui, assente ogni veto, mondo popolare e tradizioni colte non soltanto coesistono bensì interagiscono”<sup>90</sup>. Nell'*Inamoramento* è presente un'esagerazione delle capacità dell'orco, che non può essere smosso nemmeno da cento buoi e che riesce a portare

---

<sup>88</sup> Virgilio, *Eneide* cit., libro III, vv. 1064-1073.

<sup>89</sup> *In.*, III, iii, 55-56.

<sup>90</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 94.

sulla spalla un pezzo di montagna come se fosse leggerissimo. Ricordiamo che Mandricardo poche ottave prima era riuscito a farlo precipitare in una voragine, per cui colpisce ancora di più la resistenza di questo essere che nonostante sia ferito e sanguinante riesce a calarsi fino in mare all'inseguimento dei paladini. Sicuramente l'obiettivo di Boiardo è quello di creare un momento di alta tensione e di sorpresa prima della fuga dei protagonisti, che diventa all'improvviso precipitosa. È uno infatti degli obiettivi chiave del poema, che non lascia mai passare troppe ottave senza che vi sia un colpo di scena o un risvolto improvviso. Come afferma infatti Brusagli, i cavalieri e i paladini dell'*Inamoramento de Orlando* si trovano sempre di fronte a un "inesausto confronto con quella specie di campo minato, disseminato di provocazioni e di incentivi, che è il paesaggio dell'avventura cavalleresca"<sup>91</sup>. Il meraviglioso e il magico hanno in questo un ruolo fondamentale, in quanto costituiscono spesso gli elementi che danno avvio all'azione e suscitano stupore e sbigottimento nel lettore.

Altri importanti riferimenti ad animali tratti dalla mitologia classica sono sparsi qua e là per tutto il poema: uno dei primi esempi, come abbiamo già detto, si trova nel canto V del libro I, dove un mostro in tutto simile alla Sfinge viene affrontato da Orlando. Nel canto XIII poi, ci troviamo di fronte nientemeno che a due grifoni: essi sono al servizio del gigante che custodisce la caverna all'interno della quale si trova il cavallo Rabicano.

E quel gigante in sua guardia si stava  
Con fronte altera, cruda e pertinace,  
E sieco dui grifon incatenava,  
Ciascun più ongiuto, oribil e rapace.  
Quella catena a modo se ordinava  
Che solver li può ben quando a lui piace;  
Ogni grifon de quegli è tanto fiero  
Che via per l'aria porta un cavaliere.<sup>92</sup>

Essi sono estremamente forti, tanto che uno dei due riesce addirittura a sollevare in volo il gigante e portarlo ad oltre tremila braccia di altezza. Ancora una volta Boiardo si serve dell'iperbole e dell'esagerazione per dare più enfasi al suo racconto ("E oscurava al sol il suo splendore, / Con sì grande ombra quel campo copria: / Mai non fo vista una bestia magiore!"<sup>93</sup>, afferma quando il grifone si alza il volo e plana contro Ranaldo) e rende lo scontro del nostro paladino con le bestie epico e ricco di colpi di scena, tanto da proseguire fino a tarda sera. Il grifone viene citato anche molto più avanti, nel canto V del libro III, dove Ruggero, raccontando la sua storia a Bradamante, dice di aver cacciato in adolescenza, sotto la guida del mago Atalante, "fiere istrane e diversi animali" come

---

<sup>91</sup> Brusagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 73.

<sup>92</sup> *In.*, I, xiii, 6.

<sup>93</sup> *In.*, I, xiii, 16.

“grifoni e pegasei, benché abiano ali”<sup>94</sup>. Boiardo deve meravigliare, impressionare il pubblico attraverso il racconto del famoso paladino, progenitore della casata estense: un fanciullo cresciuto con un mago non può aver vissuto un’infanzia normale, ma devi essersi misurato con creature leggendarie, tanto che il suo primo gioco era stato quello di battaglia contro draghi, a cui Atalante aveva prima rimosso i denti e la facoltà di sputare fuoco. Un altro essere del mito greco che fa la sua comparsa nel canto XIII del libro I è il centauro, che alla fine del canto rapisce Fiordelisa, forse in una ripresa della mitologia legata a quest’animale; come era tramandato già da Omero, i Centauri erano noti per il loro scontro con i Lapiti, dei quali tentarono di rapire le donne. È a questa idea dei Centauri che si rifà Boiardo, vedendo in essi semi-umani privi di intelligenza e feroci. Nella sconfitta di queste creature contro i Lapiti, e nella vittoria di Ranaldo contro uno di loro, “si suole individuare la vittoria della ragione sulla barbarie, dell’intelligenza sulla ferinità primitiva”<sup>95</sup>. Ed è forse questo il senso della lotta dei paladini contro tutte le creature magiche che essi incontrano lungo il loro cammino: una battaglia atavica contro la forma più selvaggia e primitiva dell’esistenza, che non si rispecchia nello scontro con creature normali ma con animali mitologici e spaventosi. Boiardo si distacca in questo dalle narrazioni cavalleresche, riversando nel suo poema “un patrimonio immaginativo e di tecniche narrative ad essa estranee, recuperato direttamente dalla letteratura classica”<sup>96</sup>. Tra queste bestie leggendarie c’è anche l’Idra di Lerna, tratta dal mondo greco: una sua variante compare nel canto II del libro III, nel Fonte della Fata, nel quale come abbiamo già avuto modo di vedere sono presenti molti riferimenti alla mitologia greca. Ad affrontare la creatura, a metà tra un serpente e un drago, è Mandricardo, il quale vuole conquistare l’armatura di Ettore che si trova proprio in quel luogo.

Vide una serpe uscir di quella tomba;  
 Indi li parbe non una ma due,  
 Poi più di sei, e più di octo le crede,  
 Cotante code envilupate vede.  
 Or perché sia la cosa manifesta,  
 Era la serpe di quel buco uscita  
 Quale avea solo un busto e una testa,  
 Ma dietro in diece code era partita.<sup>97</sup>

Nella sua ripresa Boiardo aveva sicuramente presente le *Fatiche d’Ercole* di Pier Andrea de’ Bassi, un’opera di area ferrarese dell’inizio del Quattrocento. Il mostro di Rocca Crudele e il drago del giardino di Falerina presentano infatti punti di contatto con l’opera del Bassi, come nota

<sup>94</sup> *In.*, III, v, 37.

<sup>95</sup> Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia*, De Agostini, Novara 2015, pag. 161.

<sup>96</sup> Micocci, *La presenza della tradizione classica nell’“Orlando innamorato”* cit., pag. 45.

<sup>97</sup> *In.*, III, ii, 20-21.

Montagnani<sup>98</sup>. La studiosa afferma che, rispetto al mito, “a moltiplicarsi qui sono le code, non già le teste, ma [...] non sarà certo difficile recuperare le ascendenze classiche di questo ennesimo *monstrum*, estremo risultato della rilettura del mondo classico ad opera di un autore capace di audacissimi sincretismi culturali”<sup>99</sup>. Nel mito erculeo infatti l’Idra aveva otto teste, al centro delle quali ve ne era una immortale, dunque nove in tutto. Se una testa fosse stata distrutta, ne sarebbero rispuntate al suo posto altre due. La testa immortale ricorda anche un altro episodio dell’*Innamorato*, cioè il combattimento che Aquilante ingaggerà, poche ottave dopo l’incontro di Mandricardo con l’Idra, contro il perfido Orillo, il quale non muore quando gli vengono tagliate delle parti del corpo perché esso ha la capacità di riattaccarle, compresa la testa.

Abandona un gran colpo ad ambe mano  
Sopra le spalle, ala cima del petto,  
E il collo e il capo via tagliò di neto.  
Ora ascoltati che stupendo caso:  
La persona incantata e maladeta  
(Colui dico io che in sella era rimaso)  
Par che la macia a lato se rimetta;  
E’ prende la sua testa per el naso  
E nel suo loco quella se rassetta;  
Indi sua macia ha presto in man ritolta  
E torna alla battaglia un’altra volta.<sup>100</sup>

Riscontriamo una cospicua presenza di animali tratti dalla mitologia greca e latina nel giardino della maga Falerina. In esso fanno comparsa, oltre al drago che protegge l’ingresso, una sirena, che Orlando riesce a sconfiggere servendosi di uno stratagemma molto simile a quello di Ulisse nell’*Odissea*, un’arpia, donna-uccello che toglie la vista attraverso un liquido velenoso, una fauna, metà donna metà serpente, per la creazione della quale Boiardo si è probabilmente ispirato al mito di Fauno, che si univa a lei sotto forma di serpente. Infine, il nostro paladino si trova ad affrontare un gigante che, se viene ucciso, si moltiplica: questo episodio ricorda molto da vicino il sopracitato mito dell’Idra di Lerna.

Ora s’alegra il figlio di Melone  
Credendo aver fenita ogni bataglia;  
E’ prese del’ussir molto conforto  
Poi che vide il gigante a terra morto.  
Quel era morto, e ’l sangue fuor ussiva  
Tanto che n’era pien tuto quel luoco:  
Ma come fuor del ponte in tera arriva,

---

<sup>98</sup> Cristina Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in *Rivista di letteratura italiana*, VIII (1990), pag. 268.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pag. 285.

<sup>100</sup> *In.*, III, ii, 55-56.

Intorno ad esso s'accendeva un foco.  
Crescendo ad alto, quella fiamma viva  
Formava un gran gigante a poco a poco:  
Questo era armato e in vista furibondo,  
E dopo il primo ancor nascia il secondo.<sup>101</sup>

### 2.2.2. Miti classici

Come è già stato detto, i richiami ai miti del mondo classico che arricchiscono il meraviglioso boiardesco presenti nel poema sono numerosissimi. Essi rispondono sempre a un bisogno preciso del poeta: non sono mai mera citazione, ma si inseriscono perfettamente all'interno dell'intreccio del poema, tanto che i personaggi o i miti menzionati avranno spesso poi un ruolo nella storia, o fungeranno da anticipazione delle avventure successive. Boiardo vive infatti in pieno Umanesimo e non può non risentire degli influssi del suo tempo, caratterizzato da un rinnovato interesse nei confronti dell'antichità, della riscoperta dei classici e degli *studia humanitatis*. Uno dei punti cardine è il principio di imitazione, che però non è una meccanica riproduzione dei modelli, ma una ripresa attiva, dinamica, creativa, come quella messa in atto da Boiardo, che mescola le fonti, tanto che le antiche leggende acquisiscono un carattere tardo-medievale, dimostrando il carattere sostanzialmente tardo-gotico dell'opera stessa.<sup>102</sup> Fondamentale in questo periodo sarà anche lo studio della cultura greca, via via più nota e apprezzata dall'Umanesimo, la quale, come abbiamo già visto con la ripresa di Omero, offrì innumerevoli spunti al nostro autore nella costruzione del suo mondo fantastico. A Boiardo infatti non bastano le suggestioni fiabesche e magiche che egli poteva ricavare dal mondo bretone, ma è desideroso di mescidarle con elementi della mitologia antica, in un sapiente lavoro di integrazione e incontro di tradizioni che rappresenta probabilmente il vero punto di forza della sua opera. Come vedremo infatti, egli procede consapevolmente a innestare il mito del Minotauro nel racconto relativo al regno della Fata Morgana, oppure a unire il mito di Narciso alla vicenda della Fata Silvanella.

Ho quindi deciso di analizzare cinque miti la cui presenza risalta in modo particolare all'interno del poema: quello del Minotauro, quello di Cadmo e Giasone, che qui per comodità analizzeremo insieme pur essendo due leggende separate, quello di Narciso e quello di Ettore. Trovo tuttavia che sia rilevante fare anche un accenno ad altri miti che, pur rivestendo forse un ruolo minore, ci fanno capire come la mitologia greco-romana sia per Boiardo più che mai viva, tanto da essere sfruttata per

---

<sup>101</sup> *In.*, II, iv, 73-74.

<sup>102</sup> Si veda, nella ricchissima bibliografia, almeno Georg Weise, *Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento*, in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, X, 1957, pp. 101-130, 184-199, citato da Ponte, *L'Orlando innamorato nella civiltà letteraria del Quattrocento* cit., pag. 416.

arricchire il suo mondo fantastico e per rendere le avventure dei suoi paladini memorabili. Questi sono il mito di Medea, mescolato da Boiardo con quello di Procne, e quello di Medusa.

Il mito di Medea viene ricordato nel canto VIII del libro I, nel cosiddetto episodio della Rocca Crudele, il più macabro del poema. In esso è presente la storia di Stella, Marchino e Grifone, narrata dalla moglie di Marchino, che è la vecchia che custodisce Rocca Crudele. Ella è una novella Medea, in quanto, per vendicarsi del marito, che si era innamorato di Stella e che aveva ucciso il di lei marito, Grifone, uccide i propri figli e li dà in pasto a Marchino. La studiosa Cristina Montagnani mette in luce come in questa macabra novella i miti che si intrecciano, entrambi derivati dalle *Metamorfosi* di Ovidio, siano essenzialmente due: uno è appunto quella di Medea, che uccide i figli per vendicarsi del marito Giasone, reo di essersi innamorato di un'altra donna; l'altro è quello di Procne e Filomena, sorelle che avevano ordito un delitto simile uccidendo il figlio di Tereo, marito di Filomena, per dargli in pasto le sue carni.<sup>103</sup> Il filo conduttore è lo stesso: una vendetta contro un uomo che tradisce la moglie o si innamora di un'altra donna, un infanticidio, due donne alleate nel caso della novella boiardesca e del mito di Procne. Tutto il racconto inoltre ha il tono elevato, solenne e angoscioso della tragedia greca.

Il mito di Medusa viene citato nel canto XII del libro I, interamente dedicato alla novella di Iroldo, Prasildo e Tisbina, narrata da Fiordelisa a Rinaldo durante il loro viaggio alla ricerca di Orlando, prigioniero nel giardino di Dragontina. Non è l'unico caso in cui Boiardo inserisce una novella all'interno del poema, servendosi di un espediente narrativo estremamente diffuso e che avrà molta fortuna nei romanzi cavallereschi. Boiardo se ne serve anche nei canti XXI e XXII del libro I, dove Leodilla narra la propria storia a Brandimarte, e nel canto XXVI del libro II, nel quale Doristella si racconta a Fiordelisa e Brandimarte. Le novelle non sono mai semplici digressioni narrative: i protagonisti di questi "racconti nel racconto" sono sempre infatti personaggi che in qualche modo vedranno le loro vite intrecciarsi a quelle dei nostri protagonisti: Iroldo e Prasildo diventeranno fedeli compagni di Rinaldo e personaggi ricorrenti del poema; Leodilla si rivelerà essere sorella di Brandimarte, in quanto entrambi figli del re delle Isole Lontane, Manodante; Doristella invece, figlia del re di Lazeze, Dolistone, si scoprirà essere sorella di Fiordelisa, dando vita a una doppia agnizione che vede coinvolti i personaggi appunto di Brandimarte e Fiordelisa, prima ignari delle loro origini. La più complessa delle tre novelle è sicuramente quella dedicata a Iroldo, Prasildo e Tisbina, simboli della cortesia cavalleresca e protagonisti di una storia che esalta il sentimento dell'amicizia e il senso dell'onore. È propria in questa, forse per elevare ancora di più il tono del racconto, che Boiardo

---

<sup>103</sup> Cfr. Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pp. 267-268.

inserisce dei riferimenti alla mitologia greca, come sempre intrecciandoli con la storia dei paladini e mescolandoli con fonti diverse tra di loro, e che risalta particolarmente la “capacità boiardesca di metamorfosi delle fonti, di inflessibile loro sottomissione ai ritmi, ai tempi, alle tipologie e ai colori della favola cavalleresca”<sup>104</sup>. Per esempio, il giardino in cui Prasildo dovrà recarsi per ordine di Tisbina è un “richiamo alle fatiche di Ercole (il recupero delle mele d’oro nel Giardino delle Esperidi)”<sup>105</sup>. All’eroe greco, come undicesima fatica, viene ordinato di cogliere tre mele d’oro, mentre a Prasildo viene richiesto di recuperare un ramo d’oro.

In megio è un tronco in smisurata alteza  
Quanto può una sagita in su sallire;  
Mirabilmente quel’arbor se apreza,  
Che sempre perle getta nel fiorire,  
Ed è chiamato il Tronco de il Tesoro,  
Che ha pomi di smiraldi e rami d’oro.  
Di questo un ramo mi convien avere,  
Altramente son streta a casi gravi.<sup>106</sup>

Notiamo come Boiardo si serva di un linguaggio che gioca sull’iperbole, usando termini come “smisurata” e “mirabilmente”, che vogliono suscitare stupore e ammirazione nel lettore, e inserendo delle varianti rispetto al mito, come le mele che qui sono addirittura di smeraldo e non d’oro. L’esagerazione è un espediente che Boiardo usa non solo quando narra le avventurose spedizioni dei nostri eroi in posti esotici e lontani e lo scontro con mitologiche creature, ma anche quando racconta le grandiose battaglie epiche del poema, tanto che potremmo dire che questa è un po’ la “firma” della scrittura boiardesca. Se la ripresa del mito di Ercole si vede qui in un dettaglio, quella di Medusa è invece una presenza importante nel poema (“Or sapiati che Iroldo e la sua dama / Mandavano Prasildo a quel giardino / Che l’Orto di Medusa ancor si chiama”<sup>107</sup>). Se infatti l’albero del giardino in cui doveva recarsi Ercole era protetto da un drago, quest’albero è invece difeso dalla Gorgone. Come nota Montagnani, “la contaminazione è però largamente attestata nella tradizione esegetica post-classica, indotta dal fatto che Atlante, custode dei pomi d’oro, venne pietrificato da Perseo, appunto, tramite la testa della morta Medusa”<sup>108</sup>. Non è dunque la prima volta che i due miti vengono uniti, così come non sarà l’unica volta che Boiardo riprenderà il giardino delle Esperidi (esso verrà inserito all’interno del giardino di Falerina nel canto V del libro II). Ciò che appare diverso è l’aspetto di Medusa, che non si presenta infatti come un’orrenda donna con una massa di serpenti al posto dei

---

<sup>104</sup> Bruscaqli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 56.

<sup>105</sup> *In.*, I, xii, nota all’ottava 26.

<sup>106</sup> *In.*, I, xii, 27-28.

<sup>107</sup> *In.*, I, xii, 30.

<sup>108</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 282.

capelli, dotata del potere di pietrificare con lo sguardo chiunque la fissasse negli occhi, ma come una bella fanciulla che induceva all'oblio chiunque la guardasse.

Era quella Medusa una dongella  
Che al Tronco dil Tesor stava al'ombria:  
Chi prima vede la sua faccia bella,  
Scòrdassi la cagion dela sua via;  
Ma chiunque la saluta o li favella,  
E chi la tocca, e chi li sede a lato,  
Al tuto scorda de il tempo passato.<sup>109</sup>

Anche in questo caso il mito greco viene reinterpretato secondo la leggenda medievale. L'aspetto che forse colpisce di più, in quanto è un'assoluta novità e non è presente nelle fonti note ("questo doppio gioco sullo specchio, fra realtà e illusione, non soccorre alcun precedente"<sup>110</sup>), è che per neutralizzarla, Prasildo fa sì che Medusa si veda riflessa in uno specchio, tanto che lei si vede orribile e spaventata fugge via. Qui probabilmente Boiardo si ispira al mito di Perseo, il quale aveva guardato Medusa riflessa nel suo scudo per non restare pietrificato. Medusa non appare dunque come il mostro della mitologia greca, ma come una fanciulla "incantatrice", aspetto che la apparenta più alla Fata Morgana che al suo antecedente classico. Non è l'unica occasione nel poema in cui viene richiamato il mito di Perseo: possiamo trovare un altro esempio nel canto I del libro II, in cui vengono citate le imprese di Alessandro Magno. Il canto si apre con una finestra nostalgica che si affaccia sul mondo degli antichi cavalieri, "nel tempo che virtù fioriva"<sup>111</sup>, riprendendo il topos molto diffuso del rimpianto di una passata età dell'oro. Tra le prodigiose gesta degli antichi vengono narrate quelle dell'imperatore macedone, presente in molte narrazioni medievali, specie nei poemi, come protagonista di avventure fantastiche e leggendarie. Una di queste lo vedeva infatti lottare con il basilisco, creatura mitologica rappresentata come un serpente gigantesco in grado di pietrificare con lo sguardo, riuscendo ad ucciderlo con lo stesso stratagemma adottato da Perseo contro la Gorgone, e cioè guardando la creatura riflessa nel suo scudo.

### 2.2.2.1. Il mito del Minotauro

Un mito che nel poema ricorre molto spesso, sotto forme e in modi diversi, è quello del Minotauro. Il primo accenno lo troviamo al canto VIII del libro I, nell'episodio di Rocca Crudele, dove assistiamo alla nascita di un essere mostruoso, frutto dell'unione tra Marchino e Stella, che però era già morta. A questo mostro, per mantenerlo in vita, viene offerto un uomo in pasto tutti i giorni. Le somiglianze

---

<sup>109</sup> *In.*, I, xii, 31.

<sup>110</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 283.

<sup>111</sup> *In.*, II, i, 2.



con il mito sono notevoli: la nascita dovuta a un amplesso mostruoso e la pratica di offrire periodicamente in pasto degli esseri umani. Approfondiremo questo aspetto nel capitolo dedicato alla magia orrorifica del poema. Altri accenni al mito del mostro che viveva nel Labirinto di Creta sono presenti al canto XIV del libro I, dove si racconta che a Poliferno, re di Orgagna, venivano offerte ogni anno cento donzelle (“Perciò che ogni ano dava di tributo / Cento dongelle al forte re de Orgagna”<sup>112</sup>), e al canto XVII del libro I, dove si chiarisce il motivo dell’offerta annuale: giovani donzelle e cavalieri vengono dati in pasto a un drago. In entrambi i casi il pensiero al mito del Minotauro, al quale venivano offerti ogni anno sette fanciulli e sette fanciulle ateniesi da divorare, è inevitabile. Infine, nel canto VIII del libro II, l’episodio viene narrato interamente: Orlando, precipitato nel regno della Fata Morgana, dopo aver sconfitto il gigante Aridano si trova di fronte a una porta riccamente decorata su cui è intagliato il mito del Minotauro.

Mai non tornava alcun ove era entrato  
E (com’è deto) errando si morìa,  
Over dala Fortuna al fin guidato,  
Doppo l’affanno dela mala via,  
Era nel fondo occiso e divorato  
Da il Minotauro, bestia orrenda e ria,  
Ch’avìa sembianza d’un bove cornuto:  
Più crudel mostro mai non fo veduto!<sup>113</sup>

È questo uno dei pochi miti nominato esplicitamente, a riprova dell’importanza che esso ha nel poema, non solo perché ispira chiaramente l’episodio di Rocca Crudele, ma anche perché richiama il Labirinto, immagine evocativa dell’intricato mondo magico a cui Orlando sta per accedere. Anche qui il richiamo al mito non è casuale: il regno di Morgana è infatti un vero e proprio dedalo in cui il nostro paladino si troverà ad affrontare non tanto creature magiche e mostri mitologici, quanto una serie di situazioni che mettono a dura prova le sue capacità mentali e la sua tempra morale, e si vedrà costretto a passare attraverso una grotta, un campo di pietre preziose che costituisce il tesoro di Morgana, il vero e proprio giardino della Fata, e poi un deserto pieno di cespugli e rovi. Questo regno è insomma un vero e proprio mondo a parte, al cui centro sta Morgana stessa, ed è per questo che è introdotto dalla leggenda del Labirinto nel quale era imprigionato il Minotauro. Un altro rimando al mito è presente sempre nella porta decorata, nella quale è riprodotta, tra gli altri episodi, la storia di Teseo, il quale, con l’aiuto di Arianna, che verrà poi da lui abbandonata, era riuscito a sconfiggere il mostro del Labirinto.

Ritrata era in disparte una dongela

---

<sup>112</sup> *In.*, I, xiv, 29.

<sup>113</sup> *In.*, II, viii, 16.

Ch'era ferita nel peto de amore  
D'un gioveneto, e l'arte gli rivela  
Come potesse ussir de tanto erore.<sup>114</sup>

È questo probabilmente un richiamo alla sorte stessa di Morgana, vittima dell'amore nei confronti del cavaliere Ziliante, che la abbandonerà poi nel canto XII del libro II.

#### 2.2.2.2. I miti di Giasone e Cadmo

Un altro mito che trova spazio in più di un punto del poema è quello di Giasone. È bene ripercorrere i punti dell'opera in cui le vicende del grande eroe mitologico greco vengono riprese, perché sono molteplici. Ricordiamo che Giasone era il marito di Medea, e che la loro vicenda, fatta di tradimenti e di vendette truculente, ha chiaramente ispirato Boiardo nella stesura del canto di Rocca Crudele. Un altro episodio in cui è chiara la ripresa del mito del celebre condottiero degli Argonauti è quello del canto XXIV del libro I, nel quale ad Orlando viene chiesto da un'emissaria della fata Morgana di affrontare una serie di prove per conquistare la gloria. Egli deve per questo suonare un corno incantato e fronteggiare gli ostacoli e i pericoli che gli verranno messi di fronte in seguito, potendo però servirsi di un aiuto, cioè di un libro che contiene le istruzioni su come comportarsi contro ciò che dovrà combattere. Esattamente come ad Orlando, anche a Giasone erano stati donati degli aiuti magici da parte di una donna, Medea appunto, per affrontare le prove necessarie a conquistare il vello d'oro. La fonte principale a cui Boiardo attinge sono *Le metamorfosi* ovidiane, sorta di enciclopedia a cui l'autore ricorre assai spesso nell'opera. Il mito di Giasone ha delle caratteristiche che lo rendono facilmente "acclimatabile" nell'opera, visto che è fitto di avventure e vicende al limite dell'iperbolico, nelle quali il protagonista si scontra con draghi, tori dalle corna di ferro, combattenti che spuntano dalla terra, prossime allo stile e al genere del romanzo cavalleresco che è l'*Innamorato*, che appare, "nella sua forma narrativa più peculiare, come un paratattico 'romanzo di prove'"<sup>115</sup>. I tori dalle corna di ferro, creature mitiche che Boiardo attinge appunto dalle *Metamorfosi*, sono il primo segnale di una chiara ispirazione alla vicenda di Giasone:

Ecce adamanteis Vulcanum naribus efflant  
Aeripedes tauri, tactaeque vaporibus herbae  
Ardent; [...]  
Vertere truces venientis ad ora  
Terribiles vultus praefixaque cornua ferro  
Pulvereumque solum pede pulsavere bisulco  
Fumificisque locum mugitibus inpleverunt.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> *In.*, II, viii, 17.

<sup>115</sup> Brusagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit, pag. 73.

<sup>116</sup> "Ecco s'avanzano i tori dai piedi di bronzo sbuffando / Dall'adamantine froge vapore di fuoco, e toccate / L'erbe dal fiato si seccano [...] Gli volgono contro feroci, / Mentre avanzava, le fronti tremende e le corna di ferro; / Batton il suol

Praticamente uguali risultano infatti le creature affrontate da Orlando, con la differenza che i tori boiardeschi non sputano fiamme dalle narici.

Le corne avian di fero e il pel riverso,  
Tuto ala testa, e di strano colore,  
Però che or verde, or negro se mostrava,  
Or giallo, or rosso, e sempre lustrigiava.<sup>117</sup>

Il dettaglio dei colori sgargianti del pelo dei tori sembra essere stato aggiunto per mettere ancora di più in risalto l'aspetto fantastico, surreale e se vogliamo "magico" di questi animali: essi perdono un aspetto che li rende spaventosi, cioè quello di sputare fuoco dalle narici, ma in compenso acquistano un elemento che li rende vere e proprie creature fantastiche, oltre a una pelle durissima e difficilissima da scalfire a causa della magia di cui sono impregnati ("Cossì fatato avean quei tori il busto / Che tuti e brandi un pel non gli avrian mosso"<sup>118</sup>). Dopo aver aggiogato i tori, esattamente come aveva fatto Giasone, Orlando si prepara ad affrontare la seconda sfida, cioè un drago gigante, a cui il cavaliere, su indicazione del libro magico datogli dalla fata, deve strappare i denti e seminarli nel campo precedentemente arato. Da questi denti nasceranno poi dei guerrieri armati. Questa seconda parte mescola due miti antichi: quelli di Cadmo e Giasone. Il primo aveva ucciso il drago, come narrato nelle *Metamorfosi*, e aveva in seguito seppellito i denti della creatura. Dalla terra erano nati dei guerrieri ("Mox umeri pectusque onerataque brachia telis / Exsistunt, crescitque seges clipeata virorum"<sup>119</sup>), che avevano cominciato a combattere tra di loro uccidendosi quasi tutti, tranne cinque che diventeranno poi gli Sparti. Similmente Giasone, sempre nelle *Metamorfosi*, aveva sconfitto dei soldati nati dalla terra arata dopo aver piantato denti di drago, con due principali differenze: egli non aveva ucciso la bestia ma aveva trovato già i denti da seminare nel terreno, e inoltre per far sì che combattessero tra di loro aveva adottato uno stratagemma, cioè quello di lanciare in mezzo al gruppo di uomini appena nati una pietra in modo da farli scannare tra di loro. La contaminazione di miti e fonti diversi è un tratto peculiare della scrittura boiardesca, come abbiamo già visto e come vedremo in seguito, tuttavia "il riaccostamento dei due miti è già nella tradizione post-classica"<sup>120</sup>, tanto che nel Medioevo le due vicende venivano unite e attribuite solo al personaggio di Giasone. Rispetto alla fonte ovidiana, tuttavia, Boiardo tende a dilungarsi maggiormente nella descrizione della battaglia

---

polveroso col piede bisulco e quel luogo / Tutto riempion di fuoco e di fumo con cupi muggiti", da Ovidio, *Le metamorfosi*, traduzione a cura di Ferruccio Bernini, Zanichelli Editore, Bologna 1954, volume primo, libro VII, vv. 104-114.

<sup>117</sup> *In.*, I, xxiv, 27.

<sup>118</sup> *In.*, I, xxiv, 33.

<sup>119</sup> "Gli omeri, il petto e le braccia fuor vengono carche di dardi: / Cresce dal suolo una mèsse d'eroi con gli scudi imbracciati", da Ovidio, *Le metamorfosi* cit., volume primo, libro III, vv. 109-110.

<sup>120</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 269.

contro i tori e il dragone, rendendo le sue imprese ancora più grandiose e iperboliche, anche attraverso l'uso di espressioni tipiche ed emblematiche che ricorrono in tutto il poema e che hanno essenzialmente il compito di produrre sorpresa e meraviglia nel lettore, oltre che nel coinvolgerlo maggiormente nella lettura (“Doi tori ussirno con molto romore, / Ciascun più fiero, oribel e diverso”<sup>121</sup>, “Or torno a ragionar di quel serpente, / Che un altro non fo mai visto maggiore”<sup>122</sup>, “Nel mondo tutto, per monte e per piano, / Tanta fatica mai altrui non sofferse / Come tu soffrirai, baron soprano!”<sup>123</sup>). Anche la descrizione del drago si dilunga maggiormente rispetto a come esso veniva presentato nelle *Metamorfosi*, mettendo in risalto ancora una volta l'aspetto fantastico e stupefacente della creatura.

Ecco fuor di quel monte esce un dragone,  
 Terribil tanto ch'io nol posso dire. [...]  
 De scaglie verde e d'oro era lucente,  
 L'ale ha dipinte in diverso colore;  
 Tre lengue avea, e acuto ogni dente;  
 Batea la coda con molto rumore;  
 Sempre gitava foco e fiamma viva,  
 Che dal'orechie e di bocca li usiva.<sup>124</sup>

Dopo aver seminato i denti del drago e aver visto sorgere i guerrieri, Cadmo aveva lasciato semplicemente che si uccidessero tra di loro, mentre Giasone aveva gettato una pietra in mezzo al gruppo, in modo che si distraessero e si scannassero l'un l'altro. Questo trucchetto gli era stato tra l'altro suggerito da Meda, la quale “neve parum valeant a se data gramina, carmen / Auxiliare canit secretasque advocat artes”<sup>125</sup>. Allo stesso modo Orlando riceve dal libro magico le indicazioni su come affrontare il drago e su quali minacce lo attendano dopo averlo ucciso e averne seminato i denti. In entrambi i casi gli eroi vengono aiutati dalla magia, che in questo caso si presenta dunque come un tipo di magia “positiva”, che aiuta il cavaliere nella sua impresa. Occorre però notare un altro aspetto della vicenda: come l'emissaria della Fata Morgana rivelerà ad Orlando alla fine delle sue prove, il premio per averle superate è la possibilità di catturare il cervo dalle corna d'oro, il quale potrà fornire a colui che riuscirà ad acciuffarlo immense ricchezze. Orlando rifiuterà sdegnosamente, asserendo che “l'acquisto del'or e del'argento / Non m'avria fato mai il brando cavare”<sup>126</sup>, e dimostrando dunque come tutte queste prove, affrontate anche con l'aiuto della magia, non gli siano state di nessuna utilità. Esse sono servite invece all'interno dell'economia del poema a introdurre uno dei personaggi che

<sup>121</sup> *In.*, I, xxiv, 27.

<sup>122</sup> *In.*, I, xxiv, 45.

<sup>123</sup> *In.*, I, xxiv, 46.

<sup>124</sup> *In.*, I, xxiv, 43-45.

<sup>125</sup> “Paventando che l'erbe giovassero poco all'effetto / Mormorò un carne d'aiuto invocando l'occulta magia”, da Ovidio, *Le metamorfosi* cit., volume primo, libro VII, vv. 137-138.

<sup>126</sup> *In.*, I, xxv, 14.

saranno poi fondamentali, cioè la fata Morgana. Un altro passaggio del poema nel quale viene ripreso il mito di Giasone lo troviamo nel canto II del libro III: in questa sequenza narrativa Mandricardo, che si trova nel Fonte della Fata dove sono custodite le mitiche armi di Ettore, dovrà affrontare delle belve feroci, nate dalle spighe di un campo da lui mietuto.

Chinosse a terra e prese in man un sasso:  
Quel sasso era fatato, e non sapea  
Già Mandricardo la virtù che avea.  
Questa pietra ch'io dico avea signali  
Verdi, vermigli, bianchi, azuri e de oro,  
E come tratta fu tra gli animali,  
Tra quei aportò zuffa e gran martoro,  
Perché tauri salvatici e cengiali  
E l'altre bestie cominciar tra loro  
Sì gran battaglia a morsi aspri e diversi  
Che in poco d'ora fòr tutti dispersi.<sup>127</sup>

L'espedito del sasso lanciato in mezzo ai nemici, come mezzo di distrazione per far sì che si combattano tra loro, tralasciato precedentemente nell'avventura di Orlando, viene in questo caso esplicitamente ripreso. Viene addirittura da pensare che la pietra magica, dotata di poteri straordinari, possa essere la stessa che Medea aveva stregato per far sì che Giasone superasse la prova dei guerrieri nati dalla terra; dal momento in cui Boiardo arricchisce il suo racconto di armi mitiche, come quelle del troiano Ettore, o di personaggi fiabeschi, come la fata Morgana, perché non si potrebbe presupporre che abbia inserito altri elementi leggendari, soprattutto se desunti da un mito come quello di Giasone il quale, come abbiamo visto, ritorna spessissimo all'interno della narrazione? Ancora una volta la capacità eroica dei protagonisti e la magia si intrecciano inesorabilmente: va certamente a Orlando e Mandricardo il merito di aver affrontato con coraggio guerrieri spietati e bestie feroci, ma non va dimenticato il ruolo che in queste imprese gioca il magico e il soprannaturale, a cominciare dalle armi magiche che in moltissime occasioni, come vedremo, salveranno la vita dei nostri cavalieri.

### 2.2.2.3. Il mito di Narciso

Il mito di Narciso occupa la seconda parte del canto XVII del libro II. Esso si trova in un punto nevralgico dell'opera, in quanto è circa a metà di quello che idealmente avrebbe dovuto essere un poema composto da tre libri di una trentina di canti ciascuno. Nel mito di Narciso convergono le tematiche più care al Boiardo: il meraviglioso e il magico, che come abbiamo già detto costituiscono un fondamentale "ingrediente" dell'*Innamorato* e, ovviamente, l'amore, declinato però qui nella sua accezione malata e quanto più pericolosa. Forse in nessun altro punto del poema (se si vuole escludere

---

<sup>127</sup> *In.*, III, ii, 14-15.

il truculento episodio di Rocca Crudele) ci si trova di fronte a un susseguirsi di morti così numerose dovute tutte a questo sentimento. Partiamo innanzitutto dal contesto: Orlando e Brandimarte, che era diventato nel frattempo un suo compagno fedele (“E Brandimarte è salito in arzone, / Che Orlando mai non vòl abandonar<sup>128</sup>”), si stanno recando ad Albracà a cercare Angelica. Essi giungono in India, e si trovano di fronte a un ponte il cui passaggio è sbarrato da un cavaliere e da una dama che piange vicino a una fonte d’acqua. Improvvisamente giunge un pellegrino che è intenzionato ad attraversare il ponte e che ingaggia un combattimento con il cavaliere. Mentre è in corso la lotta, viene spiegato il motivo della presenza della dama e del cavaliere davanti al ponte: ella è Calidora, moglie di un tale re Larbino, il quale, dopo essersi specchiato nella fonte incantata dalla Fata Silvanella, vittima a sua volta di un amore impossibile nei confronti di Narciso ormai morto, si era innamorato senza speranze delle fanciulle che vedeva riflesse nell’acqua, morendo anche lui consumato da questo sentimento. Calidora aveva dunque deciso di porre a guardia di questa fonte magica un cavaliere in modo da evitare che a qualcun altro capitasse la disgrazia nella quale era incorso il suo amato. Narciso era stato punito dalla regina d’Oriente, la quale, innamorata di lui, ma non ricambiata, e per questo morta dal dolore, aveva chiesto agli dei una giusta vendetta per la sua morte: essi l’avevano accontenta, facendo sì che Narciso si logorasse a causa di un amore impossibile nei confronti di se stesso, dopo essersi appunto visto riflesso nelle acque della fonte. Come abbiamo detto, il susseguirsi di morti a causa del sentimento dell’amore è forse l’aspetto che più colpisce di questa storia e che dimostra come Boiardo in questo caso si sia allontanato con decisione dalle *Metamorfosi* ovidiane, a cui si era ispirato: a morire a causa delle pene amorose sono la regina d’Oriente, che qui sostituisce la figura di Eco, che nel mito si innamorava di Narciso, poi Narciso stesso, in seguito la Fata Silvanella e infine Larbino. In Ovidio a morire sono solo Eco, di cui sopravvive solo la voce, e Narciso. Notiamo tuttavia come il linguaggio adottato da Boiardo sia desunto massicciamente da Ovidio, il quale, se anche tende a dilungarsi maggiormente nella descrizione dello struggimento amoroso dei protagonisti e soprattutto di Narciso, fornisce molti spunti al nostro poeta.

E corso avendo dietro a un cervo assai,  
 Chinosse a bere, e véde il suo bel viso  
 Il qual veduto non avea più mai:  
 E càde, riguardando, in tanto erore,  
 Che de sì stesso fo preso d’amore. [...]  
 Or si sta sospirando ala fontana  
 E brama quel, ch’avendo, non puote. [...]  
 Sinché il bel viso candido e vermiglio  
 E gli ochi neri, e ’l bel guardo iocondo,

---

<sup>128</sup> *In.*, II, xiii, 53.

Morte destrusse, che destruge il mondo.<sup>129</sup>

Nelle *Metamorfosi* l'innamoramento che colpisce Narciso viene così descritto:

Quid videat, nescit, sed, quod videt, uritur illo  
Atque oculos idem, qui decipit, incitat error. [...]  
Et placet et video, sed, quod videoque placetque,  
Non tamen invenio: tantus tenet error amantem! [...]  
Quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo?  
Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit.”<sup>130</sup>

La situazione è la stessa, tanto che viene ripresa anche l'idea che Narciso, pur possedendo, anzi essendo egli stesso, l'oggetto del suo desiderio (“brama quel, ch'avendo, non puote”, si dice nell'*Inamoramento* e “quel che voglio è con me”, si afferma nelle *Metamorfosi*), non possa trarne alcun godimento. Non esiste una forma più pericolosa d'amore, tanto che essa, se unita alla magia e agli incantamenti (l'acqua della fonte viene prima incantata dagli dei, in modo che Narciso si innamori del suo riflesso, e poi dalla Fata Silvanella, la quale “fo tanto ria”<sup>131</sup> da volersi vendicare su chiunque passasse di lì e si specchiasse nell'acqua, cadendo vittima di un amore verso le fanciulle scorte nella fonte) è altamente letale. Quello che Boiardo aggiunge inoltre è l'elemento cavalleresco, ovviamente assente in Ovidio: a difesa della fonte d'acqua viene posto un cavaliere, quasi a ribadire il ruolo fondamentale dell'uomo d'onore contro le insidie della magia. A riprova di ciò possiamo citare un episodio molto simile che dovrà affrontare Orlando: nel canto XXXI del libro II egli si trova infatti nella selva di Ardena, che come vedremo sarà uno dei luoghi focali del “meraviglioso” del poema, e viene irretito dalla vista, in una fonte in cui si è fermato a bere, di un gruppo di fanciulle che danzano. Egli si immerge nella fonte attratto da questa visione e si ritrova proiettato in un giardino fiorito dentro al quale c'è anche un palazzo con una porta d'oro e di zaffiro.

Dentro a l'acqua vide un bel lavoro  
Che tuto intento lo trasse a mirare:  
Là dentro, de cristalo era una stanza  
Piena di dame, e chi sona e chi danza.  
Le vaghe dame danzavan intorno,  
Cantando insieme con voce amorse  
Nel bel palagio de cristallo adorno,  
Scolpito ad oro e prete preciose.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> *In.*, II, xvii, 53-55.

<sup>130</sup> “Quello che vede non sa che cos'è, ma di quello che vede / Arde, e l'inganna l'errore medesimo che affascina gli occhi” [...] Ed a me piace e lo vedo, ma pure non posso trovare / Quello che vedo e mi piace, sì grande è l'error che m'inganna! [...] E che farò? Debbo chiedere od esser richiesto? E che cosa / Poi chiederò? Quel che voglio è con me: la soverchia ricchezza m'impovertisce”, da Ovidio, *Le metamorfosi* cit., volume primo, libro III, vv. 430-431, 446-447, 465-466.

<sup>131</sup> *In.*, II, xvii, 59.

<sup>132</sup> *In.*, II, xxxi, 45-46.

Si scoprirà poi nel canto VII del libro III che Orlando è rimasto prigioniero delle Naiadi, ninfe acquatiche della mitologia classica che riescono a indurre oblio e a far dimenticare tutto ai cavalieri che rimangono di loro prigionieri. Esse potrebbero ricordare le fanciulle che popolano la fonte incantata dalla fata Silvanella nell'episodio del mito di Narciso, con l'importante differenza che qui si tratta di creature reali:

Queste Naiade nel'acqua dimorano,  
Per quella solaciando come el pesce,  
E per incanto gran cose lavorano,  
Che ogni disegno a lor voglia riesce;  
De cavaliere sovente se innamorano,  
Ché star sencia om a ogni dama rincesce  
(E di tal fate assai ne sono al mondo,  
Ma non se vegion tutti i fiumi al fondo).<sup>133</sup>

Se quella che incanta la fonte presso cui è sepolto Narciso è infatti una pura illusione, che ha lo scopo di ingannare gli sprovveduti che vi si affacciano e farli morire consumati dal desiderio, l'incanto che caratterizza la Fonte del Riso (così viene chiamata la dimora di queste ninfe) è dovuto proprio alla presenza di queste Naiadi, le quali sono definite "fate" ("possono essere accostate alle fate come figure immaginarie del desiderio"<sup>134</sup>) e che sono donne reali a tutte gli effetti, tanto da potersi innamorare dei cavalieri che cadono nella loro trappola. La magia si palesa dunque come un inganno che svia i protagonisti dalla retta via, dai loro scopi cavallereschi, che li porta a cadere in "una tentazione edonistica, abbandonando per qualche tempo lo sforzo e la fatica per l'ozio e il diletto: cedono a insidie interiori"<sup>135</sup>. La connessione tra fonti d'acqua e magia è dunque un topos che ritorna più volte nel poema: abbiamo visto infatti come esso caratterizzi l'episodio di Narciso, in cui si trovano coinvolti Orlando e Brandimarte, e l'episodio della Fonte del Riso, il cui protagonista è sempre Orlando (ma non sarà l'unico dei cavalieri a cadere vittima di questo incantesimo: finiranno nella fonte anche Ruggero e Gradasso). Oltre a queste, è inevitabile citare le due fonti che all'inizio del poema sono fondamentali in quanto danno l'avvio alle principali avventure, e che si trovano anch'esse nella selva di Ardena: la Fonte del Disamore, creata da Mago Merlino e il cui potere è quello di far svanire gli effetti del sentimento amoroso e odiare la persona che prima si era amata, e la Riviera dell'Amore, che ha l'effetto contrario e che farà sì che Angelica si infiammi d'amore per Rinaldo. È interessante notare come tutte queste fonti magiche siano in qualche modo collegate a incantesimi amorosi: ricordiamo infatti che per Boiardo amore e meraviglioso sono strettamente

---

<sup>133</sup> *In.*, III, vii, 7.

<sup>134</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 9.

<sup>135</sup> Gras, "*L'Orlando innamorato*" tra meraviglioso e magico cit., pag. 295.



collegati e spesso si intrecciano, costituendo insieme alle guerre e alle battaglie il fulcro essenziale dell'opera. La magia è il tema e nello stesso tempo il motore dell'azione: prendendo ad esempio le fonti magiche, possiamo notare che tutto ciò che Angelica fa a partire dal momento in cui beve l'acqua della Riviera dell'Amore lo fa solo per inseguire e conquistare Rinaldo, del quale è innamorata. Così come l'innamoramento di Rinaldo nei confronti di Angelica, avvenuto dopo che il cavaliere beve alla fonte dell'amore ("Ma più bevendo, più del bere ha voglia. [...] D'amor avendo l'anima ferita, / Vorrebbe adesso quel ch'aver non pò: / La bella dama, dico, in quel verzero, / Ché nel presente non sarrìa sì fiero"<sup>136</sup>), sarà il motivo principe che farà scaturire il secondo epico duello tra lui e il cugino Orlando nel canto XXI del libro II. A questo punto del poema Angelica non ama più Rinaldo, in quanto ha bevuto alla Fonte del Disamore e il suo amore per lui è svanito. Anche questo è un aspetto essenziale del racconto, in quanto fa sì che Angelica non tenti di salvare Rinaldo, come aveva fatto in precedenza, durante il primo grandioso duello tra i due, nel canto XXVIII del libro I. La cosa che colpisce particolarmente, e che non approfondiremo in questa sede, è invece il fatto che l'innamoramento di Orlando, che dà anche il titolo al poema, sia del tutto naturale: esso non è dovuto a nessun filtro o a nessuna magia, ma semplicemente al sentimento che in lui scaturisce alla vista della fanciulla che poi sarà la sua ossessione per tutto il romanzo: Angelica. Ancora una volta forse Boiardo vuole ribadire come la magia e le armi, per quanto siano centrali e fondamentali all'interno dell'*Innamorato*, passino in secondo piano quando in gioco vi è l'Amore, quello vero e non un inganno dovuto a filtri o pozioni ("Orlando passerà di successo in successo perché, anche se amante non riamato, il suo è un amore vero, seppure non perfetto"<sup>137</sup>). Allo stesso modo la fonte dell'Amore è di origine naturale, mentre quella del Disamore è stata creata artificialmente da un mago, a riprova dell'importanza che Boiardo dà a questo sentimento nel poema.

#### **2.2.2.4. Il mito di Ettore**

Non si può evitare di citare in questo capitolo il mito di Ettore, il quale avrà un'importanza fondamentale nel poema in quanto la ricerca della sua armatura sarà la *quête* portata avanti da Mandricardo nel libro III. È importante mettere in luce il fatto che ancora una volta qui Boiardo intersechi elementi mitologici, come l'armatura appartenuta ad Ettore, con la vita dei protagonisti: la spada dell'eroe troiano, Durindana, è infatti di proprietà di Orlando, il quale l'aveva avuta da Almonte, che l'aveva avuta a sua volta da Pentesilea. Questo dettaglio, che vedeva il paladino carolingio come possessore della mitica spada, non è un'invenzione boiardesca, ma è il frutto di una

---

<sup>136</sup> *In.*, II, xv, 61-62.

<sup>137</sup> Tiziano Zanato, *L'innamoramento de Orlando (Orlando innamorato)*, in Boiardo, Salerno Editore, Roma 2015, pag. 207.

serie di leggende medievali che l'autore dell'*Innamorato* fa proprie e reinterpreta a modo suo, in un "tentativo, così 'gotico', di legare le favole di un illustre passato remoto al presente carolingio del racconto"<sup>138</sup>. Per fare questo Boiardo si appella infatti non all'*Iliade*, nella quale peraltro non si fa accenno a una spada chiamata Durindana, ma a un poemetto in ottave, il *Troiano*, risalente alla seconda metà del Quattrocento. Occorre distinguere la spada, che per il ruolo che riveste nell'opera ha forse un sapore più "cavalleresco" e bretone (basti pensare alla leggendaria spada Excalibur, appartenuta a re Artù), che salva in più occasioni la vita di Orlando e che si dimostra un'arma che spicca su tutte le altre, e il resto dell'armatura di Ettore, che viene invece inserita come "premio", con il chiaro intento di testare il coraggio di Mandricardo e dare la possibilità a Boiardo di sfogare il suo estro immaginativo attraverso una serie di prove (come abbiamo già visto, una di queste è una chiara ripresa del mito di Giasone, in quanto Mandricardo si trova ad affrontare prima dei guerrieri nati dalla terra e successivamente un drago) che lo porteranno a impadronirsi dell'armatura. Anche qui il gusto per la memoria classica si mescola con elementi più prettamente cortesi e bretoni: l'armatura si trova infatti presso il Fonte della Fata (Dionisotti inserisce "fate, fontane, castelli, abitacoli, giardini, prati" tra i fattori e gli elementi più ricorrenti e abusati del poema cavalleresco del XV secolo<sup>139</sup>), ma essa, come abbiamo detto, era appartenuta a Ettore, grande eroe epico dell'*Iliade*. Praloran mette inoltre in luce che "l'episodio di Mandricardo [...] è forse il più fedelmente arturiano nell'intero poema"<sup>140</sup>.

Edificato è un bel castello al piano,  
 Ove rinchiuso dentro ha quella fata  
 L'arme di Ector, e mancavi la spata. [...]  
 Poi d'ogni altra virtù fu tanto adorno  
 Che 'l par non ebbe el mondo tutto quanto,  
 Né el più bel cavalier, né il più gentile,  
 A tradimento poi l'occise Achille.  
 Come fu morto, andò tutta a ruina  
 Troia la grande e consumosse in foco.  
 Or dir vi vo' di sua armatura fina,  
 Come se trovi adesso in questo loco.<sup>141</sup>

Un'altra deformazione operata dalle leggende medievali, e che si trova anche nel *Troiano*, è il riferimento alla morte di Ettore, che non fu affatto ucciso a tradimento da Achille. Anche qui Boiardo opera una contaminazione tra il mito e le sue rielaborazioni successive.

<sup>138</sup> *In.*, III, i, nota all'ottava 25.

<sup>139</sup> Cfr. Carlo Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Boiardo e la critica contemporanea* cit., pp. 232-233.

<sup>140</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 35.

<sup>141</sup> *In.*, III, i, 25-28.

### 2.3. Il soprannaturale celtico

Una buona parte della magia presente nel poema attinge alla mitologia bretone, a cominciare dalla presenza di fate, fontane magiche, spade incantate, castelli fiabeschi dove l'eroe deve affrontare prove pericolose, per continuare con i richiami a figure come il mago Merlino o la fata Morgana. Il meraviglioso bretone aveva caratterizzato i cantari medievali e i poemi cavallereschi antecedenti a Boiardo, ed egli voleva che il suo poema, pur con le sue novità e differenze, si iscrivesse all'interno di quella tradizione. Tra i primi adattamenti italiani della cosiddetta *matière de Bretagne* abbiamo, tra la metà del Duecento e la fine del Trecento, i romanzi in prosa, come il *Tristano Riccardiano*, la *Storia di Merlino* e la fondamentale *Tavola Ritonda*. Essi erano ancora totalmente incentrati sulla materia bretone, ben distinta dunque da quella carolingia. Come nota Delcorno Branca, “i due principali cicli romanzeschi medievali, carolingio e arturiano, non dovettero certo aspettare il Boiardo per entrare in contatto”<sup>142</sup>: il mescolamento degli eroi, dei personaggi, delle vicende era già in atto non solo nella mentalità collettiva e nel sentire comune ma anche in opere romanzesche e poemi cavallereschi, come l'*Entrée d'Espagne*, la *Spagna*, il *Rinaldo*, il *Guerrino*. Ciò che attirava e colpiva del ciclo bretone erano quelle caratteristiche che mancavano a quello carolingio, molto amato dal pubblico popolare eppure privo di alcuni temi che diventeranno colonne portanti nel poema boiardesco: ci riferiamo, ovviamente, all'amore e alla magia. Il ciclo bretone, a differenza di quello carolingio, “poteva contare su un certo fascino dovuto all'esotico, agli elementi magici e fantastici”<sup>143</sup>, quelle caratteristiche che appunto erano assenti nelle storie di Carlo Magno, Orlando e Rinaldo. Il nostro autore aveva la stretta necessità di rifarsi al “meraviglioso arturiano”<sup>144</sup> non solo per esigenze puramente narrative, dovute al fatto di voler rendere più accattivante la storia o di aggiungere avventure straordinarie che mettessero alla prova i protagonisti; come infatti nota Zanato, “il recupero della materia di Bretagna, attraverso personaggi carolingi, è profondamente legato a un processo di idealizzazione della corte estense”<sup>145</sup>, ed ha dunque un ruolo eminentemente encomiastico. I cavalieri della Tavola Rotonda e le loro storie erano infatti motivo di ispirazione e di ammirazione più di quanto non lo fossero i paladini di Carlo Magno, e arricchendo la sua opera con elementi tratti dal mondo bretone Boiardo intende innalzare il livello del suo racconto e renderlo degno di ciò che viene narrato. Esaltazione della corte ferrarese e ripresa del mito di re Artù e dei suoi cavalieri vanno dunque di pari passo, tanto che “nemmeno la comicità dell'*Orlando innamorato*” [...] incrina l'appassionata immedesimazione del poeta con la favola arturiana di cui egli celebra il nuovo

---

<sup>142</sup> Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medievale* cit., pag. 34.

<sup>143</sup> *Ibid.*, pag. 35.

<sup>144</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 23.

<sup>145</sup> Zanato, *L'inamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 169.

avvento estense”<sup>146</sup>. In particolare, Ferrara aveva potuto contare, sotto i marchesi Azzo VI e Azzo VII, su una fervente e vivace attività poetica importata dalla Provenza, tanto che “i romanzi francesi già gremivano gli scaffali della biblioteca estense con i loro *Tristani, Merlini e Meliadus*”, una letteratura destinata a “rimanere una cifra caratteristica della cultura ferrarese”<sup>147</sup>. Notiamo tuttavia come la ripresa del mondo bretone in Boiardo sia incentrata non tanto sul richiamo delle imprese dei paladini arturiani, citati di sfuggita e senza ruoli di spicco nella trama, quanto sugli aspetti del meraviglioso e del magico che pervadono quel mondo. È su questo infatti che focalizzeremo la nostra attenzione.

Già nel primo canto del libro I Boiardo introduce il personaggio di mago Merlino, citando appunto la rupe di Merlino, luogo tipico dei romanzi bretoni. Essa viene nominata da Angelica nel corso della sua presentazione alla corte di Carlo Magno:

O voglia esser pagano o batizato,  
Fuor dela terra lo venga a trovare  
Nel verde prato ala Fonte de il Pino,  
Dove se dice al Petron di Merlino.<sup>148</sup>

Al centro delle vicende dei protagonisti del poema ci sarà poi la cosiddetta Fontana del Disamore, già citata precedentemente e creata nientemeno che da Mago Merlino in persona. Essa ha il potere di far sì che una persona innamorata veda svanire il suo amore dopo aver bevuto dalle acque della fontana stessa.

Préso ala vista de il loco zoglioso,  
In quel subitamente ebe ad intrare,  
Dove nel megio vide una fontana,  
Non fabricata mai per arte umana.  
Questa fontana tutta è lavorata  
De un alabastro candido e polito  
E d’or sì ricamente era adornata  
Che rendea lume nel prato fiorito.  
Merlin fu quel che l’ebe edificata  
Perché Tristano, il cavaller ardito,  
Bevendo a quella lasci la regina  
Che fu cagione al fin di sua roina.<sup>149</sup>

Il fatto che la Fontana creata da mago Merlino sia artificiale, mentre la Riviera dell’Amore, altra fonte che si trova nella selva di Ardena e che avrà un ruolo fondamentale per i nostri protagonisti, abbia

---

<sup>146</sup> Bruscaagli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 85.

<sup>147</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 15.

<sup>148</sup> *In.*, I, i, 27.

<sup>149</sup> *In.*, I, iii, 32-33.

origine naturale, è estremamente significativo: ciò connota la figura di Merlino di un'accezione essenzialmente negativa e dimostra come l'amore sia un "sentimento 'naturale', più facile insomma da suscitare che l'odio, il quale, biasimevole, è riferibile al peccato e al demonio"<sup>150</sup>. Noteremo che la magia bretone, a differenza dell'astrologia, pratica "magica" che riveste anche un ruolo positivo all'interno del poema, ha invece una funzione prevalentemente negativa: i personaggi principali, come il mago Merlino e soprattutto la fata Morgana, influiscono in modo sfavorevole nelle vicende dei nostri eroi. La Fontana del Disamore sembra essere stata creata tuttavia con l'intento, da parte di Merlino, di salvare Tristano: egli era infatti innamorato della regina Isotta, sposata a re Marco di Cornovaglia. A causa di questo sentimento re Marco infine uccise Tristano e Isotta morì di dolore. Come evidenzia Canova, "non è noto alcun racconto arturiano nel quale Merlino ne costruisca una [di fontana] per salvare Tristano"<sup>151</sup>, tanto che è presumibile pensare che questa sia un'invenzione boiardesca. Ancora una volta sembra necessario porre l'accento sulla dicotomia, all'interno dell'opera, del ruolo del magico: Merlino concepì la fontana con un intento positivo, cioè quello di salvare il paladino dagli effetti nefasti dell'amore. Tuttavia sembra che Boiardo consideri contronatura la creazione da parte del mago di questa fonte, che distrugge il sentimento dell'amore, attorno al quale come abbiamo già detto ruota gran parte del poema. Possiamo trovarne un esempio quando, raccontando il combattimento di Ruggero e Bradamante contro i saraceni, il narratore infatti afferma: "Nì spietata Fortuna e non la Morte / Può disgiungere amor cotanto forte"<sup>152</sup>, mettendo in luce come né il caso né la morte possano mettersi contro a un sentimento tanto potente. Come può essere considerata positivamente una fontana che ha il potere di far disamorare le persone? Eppure è proprio grazie ad essa che le vicende dei nostri protagonisti spesso ricevono una svolta decisiva: nel canto III del libro I Ranaldo, dopo aver bevuto alla fontana, comincia a provare un sentimento di odio nei confronti di Angelica, che era prima l'oggetto del suo amore:

Del suo Baiardo dismantò di saldo  
 E di sete e de amor tutto se priva:  
 Perché bevendo quel fredo liquore  
 Cangiosse tutto lo amoroso core.  
 E seco stesso pensa la viltade  
 Che sia a seguire una cossa sì vana,  
 Né apreza tanto più quella beltade  
 Ch'egli estimava prima più che umana; [...]  
 E tanto nel voler se tramutava  
 Che già del tutto Angelica odiava.<sup>153</sup>

<sup>150</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 276.

<sup>151</sup> In., I, iii, nota all'ottava 33.

<sup>152</sup> In., III, vi, 1.

<sup>153</sup> In., I, iii, 35-36.

Questo disamoramento, e il successivo innamoramento di Angelica che invece berrà alla Fonte dell'Amore e si infatuerà di Rinaldo, daranno vita a una serie di vicende che saranno alla base delle azioni di Rinaldo, Angelica e di conseguenza Orlando, che per esempio grazie all'intervento dell'amata durante il suo primo epico duello con Rinaldo si troverà a desistere dal continuare lo scontro. Abbiamo anche già citato il fatto che invece, nel secondo epico duello tra i due, Angelica non interverrà in nessuno modo: in lei il sentimento verso Rinaldo è svanito, in quanto nel canto XX del libro II aveva bevuto alla Fonte del Disamore. È invece Rinaldo ora ad essere innamorato di lei, in quanto qualche canto prima aveva bevuto alla Fonte dell'Amore. Una situazione insomma da commedia degli equivoci, in cui Boiardo si serve dell'espedito magico per giustificare i repentini cambi di comportamento dei suoi protagonisti.

Abbiamo già osservato che la medicina e la magia vengono sapientemente mescolate da Boiardo. In più di un'occasione un personaggio, come nel caso di Gradasso nel canto VII del libro I o di Brandimarte nel canto XXI del libro I, viene salvato da unguenti portentosi o erbe incantate, con una facilità e una rapidità che ci fanno pensare che dietro vi sia lo zampino di un mago o di una fata. Viene da pensare che qui Boiardo sia stato suggestionato non solo dai progressi in ambito medico che avevano caratterizzato il suo secolo, ma anche dalle leggende sui druidi che contraddistinguono la cultura celtica, che li vedeva come formidabili guaritori anche grazie alla loro approfondita conoscenza delle erbe. Anche altre figure hanno influenzato Boiardo nella descrizione della virtù di queste erbe o piante e del loro relativo uso nella cura di malattie e ferite, che “è prerogativa soprattutto delle donne nel nostro poema come nella tradizione letteraria romanza (pensiamo a Isotta guaritrice di Tristano) oppure degli eremiti i quali hanno il vantaggio di vivere a contatto con la natura”<sup>154</sup>. Isotta la Bionda può essere dunque considerata precorritrice di Leodilla, che pur non essendo una maga o una fata a tutti gli effetti riesce a curare Brandimarte grazie alle sue conoscenze delle erbe e delle piante magiche.

Anche nel giardino della maga Falerina, di dimensione e di matrice essenzialmente classica (abbiamo già citato le numerose creature mitologiche presenti in questo regno fatato), c'è un richiamo alla magia bretone: “la spada incantata (evidentemente di matrice romanza)”<sup>155</sup>, che Falerina sta fabbricando per distruggere Orlando, in quanto essa ha il potere di tagliare ogni oggetto incantato, compresa l'armatura del paladino. Spade incantate e dai poteri soprannaturali erano tipiche della mitologia celtica, che aveva creato intorno a Excalibur, la magica spada di re Artù, tutta una serie di

---

<sup>154</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 274.

<sup>155</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 275.

avventure e di leggende. Un ruolo simile ricopre nel poema la spada Durindana, appartenuta a Ettore e ora in possesso di Orlando.

Giungiamo ora al fulcro della ripresa dell'immaginatio di marca bretone nella magia boiardesca: la presenza di maghi, maghe e fate e in particolare l'importanza data al personaggio, di ascendenza arturiana, della fata Morgana. Approfondiremo in seguito il ruolo e l'importanza di questa incantatrice, che terrà impegnato Orlando in due diverse occasioni e che occuperà più di un canto all'interno dell'opera.

Dentro a quel lago che vede apparire  
Have una fata che ha nome Morgana,  
Qual per mal'arte fabricò già un corno  
Ch'avria disfato il mondo tuto intorno,  
Perché qualunque il bel corno sonava,  
Era condotto ala morte palese.<sup>156</sup>

La presentazione di Morgana la iscrive già da subito tra i personaggi negativi del poema: è una maga che fabbrica "per mal'arte" un corno che conduce alla "morte palese" chiunque lo suoni. Esattamente come Merlino, che, "specie in Italia, è uno dei maggiori rappresentanti"<sup>157</sup> della magia demoniaca, anche l'altra grande figura della magia bretone è connotata sfavorevolmente. Un personaggio controverso, certo, che sa anche provare emozioni umane come amore e paura, che presenta più sfaccettature di quante se ne possono trovare in un semplice "cattivo".

Lo "strano" e il "meraviglioso" sono tra le cifre essenziali del racconto boiardesco, tanto che molto spesso il nostro autore insiste nel porre l'accento sulla straordinarietà degli eventi narrati. Conclusioni come quella del canto IX del libro II:

Convien ch'altrove il tuto vi raconte,  
Ché al presente al fin del canto sono;  
Nel'altro conterò tal meraviglia  
Ch'altra nel mondo a quella non somiglia.<sup>158</sup>

sono ricorrenti all'interno del poema. Per citare Brusagli, "è pressoché costante la designazione di 'alta ventura', 'strana ventura', 'bella ventura', 'forte ventura', per le prove cavalleresche che costituiscono i vari nuclei narrativi, e le 'venture istrane' sono esplicitamente evocate più volte come ingrediente primario del racconto, eredità preziosa e raffinata della materia di Bretagna"<sup>159</sup>. "Strano"

---

<sup>156</sup> *In.*, II, vii, 42-43.

<sup>157</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 275.

<sup>158</sup> *In.*, II, ix, 62.

<sup>159</sup> Brusagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 109.

come sinonimo di fantastico, fiabesco, assurdo, meraviglioso. Di questo aspetto Boiardo fa il punto di forza del suo poema, che risulterebbe ben poca cosa se togliessimo da esso l'elemento magico.

#### 2.4. Il meraviglioso cristiano

Il tema religioso è molto presente nell'opera. Le conversioni dei personaggi sono sempre motivo di festeggiamenti e di gioia, e spesso sono accompagnate da momenti di pace che, oltre a essere brevissimi, sono davvero rari nell'*Inamoramento*. Un primo esempio si può riconoscere a metà del canto XIII del libro II, nel quale sono narrati i festeggiamenti successivi al successo dell'impresa di Orlando, che era riuscito a recuperare Ziliante, figlio del re di Damogir Manodante, dalla prigionia in cui lo teneva la fata Morgana. Il re Manodante, scoperta la vera identità di Brandimarte, lo libera dalla prigionia e si ricongiunge di fatto con entrambi i figli. Sull'onda dell'entusiasmo il re e la sua corte si convertono al cristianesimo:

Gionti dappoi nel suo real palagio,  
Ch'al mondo de ricchezza non ha pare,  
A festigiar s'attese e a star ad agio.  
E 'l conte insomma fece batizare  
Il re coi figli e tutto 'l baronagio.<sup>160</sup>

Un episodio simile accade al canto XXVII del libro II, dove, in una situazione molto simile a quella che avviene alla corte di Manodante, Fiordelisa viene riconosciuta come la figlia perduta di Dolistone, re di Lazeze. Nel tripudio e nella gioia generale Fiordelisa e Brandimarte, decisi a sposarsi, riescono a convertire il re e tutta la sua corte.

Onde ne andarno dal suo patre antico,  
E sì con pregi e con parole umane  
Se adoperarno, per la Dio mercede,  
Che lo tornarno ala perfeta fede.  
Dapoi la matre, con minor fatica,  
Ridusero anco a sua credenza santa;  
E la corte daposcia a tal rubrica  
Se atiène e la citade tuta quanta.<sup>161</sup>

Ancora più emblematico è l'episodio della conversione di Agricane, tanto sentita quanto, c'è da dire, fulminea e inaspettata:

Sospirando diceva in bassa voce:  
"Io credo nel tuo Dio che morì in croce.  
Bategiami, barone, ala fontana

---

<sup>160</sup> *In.*, II, xiii, 45.

<sup>161</sup> *In.*, II, xxvii, 34-35.



Prima che io perda in tuto la favella; [...]  
Ben mi confesso che molto peccai,  
Ma sua misericordia è grande assai!”<sup>162</sup>

È necessario fare questa premessa sulle maggiori conversioni boiardesche per capire l'importanza che il nostro autore dà alla religione e il ruolo di pacificatrice che le attribuisce all'interno del poema, in quanto non solo è in grado di far convertire un individuo infedele e all'apparenza brutale come Agricane, ma dà vita anche a due dei pochi momenti di pace e arresto dell'azione, solitamente frenetica, all'interno dell'opera. Tuttavia notiamo come la religione giochi un ruolo importante sì a livello ideale, ma che “il Dio dei cristiani è assai poco presente come ogni forma di devozione ai santi, agli angeli; non troviamo i tanti miracoli consentiti da Dio a favore dei paladini nei cantari come non appare nessun accenno al Papa e alle mete dei pellegrinaggi”<sup>163</sup>. In un'occasione Boiardo addirittura osa prendersi gioco di una delle poche figure ecclesiastiche presenti nel poema, cioè un anziano frate che Orlando incontra nel canto VI del libro I, il quale dopo aver cercato di aiutarlo a liberarsi dalle corde che lo imprigionano si dà codardamente alla fuga all'arrivo del gigante antropofago da cui stava scappando, raccomandando a Dio l'anima di Orlando in una scena che ha del comico e del ridicolo. Boiardo si inserisce perfettamente in questo senso all'interno della tradizione dei cantari cavallereschi, e in particolare “la tecnica dell'esordio di cantare, dove è completamente assente l'invocazione religiosa tradizionale, sostituita, come nel poema boiardesco, da invocazioni mitologiche o da appelli al pubblico”<sup>164</sup>. In uno scenario che mette insomma all'angolo il ruolo della religione cristiana, in cui “il magico dilaga e prende il posto del sacro”<sup>165</sup>, il meraviglioso cattolico può presentarsi in un solo modo: attraverso le figure dei demoni, invocati dai negromanti e in alcuni casi anche da maghi cristiani, come nel caso di Malagise. Com'è possibile che un mago cattolico, che combatte con Carlo Magno in difesa di Dio contro gli infedeli, evochi in suo aiuto i demoni, creature infernali che per eccellenza si credevano associate agli eretici o ai saraceni? Possiamo considerare questa come una licenza poetica che Boiardo si prende per infarcire ancora una volta il suo poema di elementi fantastici e soprannaturali, presentando bonariamente i demoni come creature più pittoresche e folkloriche che realmente “demoniache”. Quella praticata da Malagise è a tutti gli effetti “negromanzia”, magia nera o cerimoniale che ricorreva a “riti, a formule, all'intervento di forze demoniache”<sup>166</sup>. Vediamo infatti come, già dal canto I del libro I, Malagise si serva di questa arte.

Non era ancora dela città uscita

---

<sup>162</sup> *In.*, I, xix, 12-13.

<sup>163</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 272.

<sup>164</sup> Daniela Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 159 (1982), pag. 376.

<sup>165</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 288.

<sup>166</sup> Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pag. 33.

Che Malagise prese il suo quaderno:  
Per saper questa cosa ben compita  
Quatro demoni trasse delo Inferno. [...]  
Così a Malgisi il dimonio dicìa  
E tutto el fatto le avea rivelato.<sup>167</sup>

Quello demoniaco è dunque il primo tipo di magia con cui abbiamo a che fare nel poema, ed è sconcertante che esso sia praticato proprio da un cristiano. Grazie alle informazioni che riceve dai demoni, Malagise scopre che Angelica è un'incantatrice, che punta a far sottomettere la corte di Carlo Magno a suo padre, il re del Catai Galafrone. Sappiamo infatti che i demoni, “pur non dominando il soprannaturale, hanno certi poteri e dispongono di una conoscenza perfetta, data la loro natura angelica, delle leggi della natura”<sup>168</sup>. Per questo essi riescono a vedere la vera natura di Angelica e capirne le turpi intenzioni. Il negromante inoltre riesce a farsi trasportare dai demoni, come possiamo vedere in più occasioni. Nella prima si reca da Angelica, che dorme ignara di tutto, nel tentativo di farla addormentare di un sonno ancora più profondo e usarle violenza (“Or Malagise, da il dimon portato / Tacitamente per l'aira veniva”<sup>169</sup>); nella seconda occasione è Angelica che, dopo aver sventato i piani del mago grazie al suo anello che neutralizza i sortilegi, evoca i demoni usando appunto il libro di Malagise e lo fa condurre in Catai, da suo padre.

Comme lo vite ben esser legato,  
Quella fanciula li cercava in seno:  
Presto ritrova il libro consacrato,  
Di cerchi e di demonii tutto pieno.  
Incontinenti l'ebe diserato  
E nelo aprir, né in più tempo né in meno,  
Fu pien de spirti e cielo e terra e mare,  
Tutti cridando: “Che vòì comandare?”.  
Ella rispose: “Io voglio che portate  
Tra l'India e Tartaria questo pregione,  
Dentro al Cataio, in quella gran citate  
Ove regna il mio patre Galafrone. [...]  
Al fin dele parolle, o in quello istante,  
Fu Malagise per l'aier portato  
E, presentato a Galafrone avante,  
Soto il mar dentro a un scolio impregonato.”<sup>170</sup>

Il potere di evocare i demoni non sembra dunque derivare da Malagise stesso, o meglio non interamente: egli può farlo in quanto negromante, ma anche in quanto possessore di questo libro magico che gliene dà la possibilità. Allo stesso modo se ne può servire Angelica, anch'ella versata

---

<sup>167</sup> *In.*, I, i, 36-41.

<sup>168</sup> Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pag. 11.

<sup>169</sup> *In.*, I, i, 43.

<sup>170</sup> *In.*, I, i, 51-53.

nelle arti magiche. Nella terza occasione, infine, il mago usa un demone per volare da Ranaldo e catturarlo su ordine di Angelica. In questo caso Malagise si fa anche riferire gli ultimi avvenimenti.

Già se chinava alo Occidente il sole,  
Ma comme gionta fu la notte scura,  
Malagise un dimonio ha tolto soto  
E via per l'aria se ne va di botto.  
Quel dimonio li parla tuttafiata [...]  
De ciò chi è facto non gli è cossa alcuna  
Che quel dimonio non la sapia dire,  
Anci più dici, perché scia mentire.<sup>171</sup>

Viene ribadito inoltre come la menzogna caratterizzi i demoni, che sanno sì molte più cose di quante non ne sappiano i mortali, ma che spesso possono usarle per trarli in inganno o indurli al peccato. I demoni come trasportatori o traghettatori non solo sono parte di un immaginario collettivo dell'epoca, ma costituiscono anche un tema ricorrente nella letteratura e nei trattati teologici delle epoche precedenti a Boiardo. Un esempio illustre possiamo trovarlo ne *La Somma teologica* di San Tommaso d'Aquino, il quale parla in questi termini dell'evocazione demoniaca: "Perciò noi possiamo scacciare i demoni nemici, scongiurandoli in virtù del nome di Dio, perché non ci facciano del male, sia spiritualmente che fisicamente, per il potere a noi concesso da Cristo, e di cui si parla nel Vangelo. [...] Però non è lecito scongiurarli per imparare o per ottenere da loro qualche cosa; perché questo comporterebbe una certa comunicazione con essi: a meno che un santo lo faccia per un'ispirazione divina; come si legge di s. Giacomo il quale dai demoni si fece condurre dinanzi Ermogene"<sup>172</sup>. Una ripresa dantesca si può notare invece nei nomi dei demoni che, evocati grazie al libro magico da Malagise e Viviano, suo fratello e mago anch'egli, compaiono nel canto XXII del libro II.

Or Malagise se trasse da lato,  
Come e doi cavalier vide venire,  
Dicendo a Vivian: "Per Dio beato!  
Che sian costor, io vuò saperti dire".  
E intrato lì presso in un boschetto,  
Fece il suo cerchio e aperse il libreto.<sup>173</sup>

Notiamo come il rituale si svolga sempre nello stesso modo: Malagise apre il suo libro, traccia il "cerchio", simbolo delle pratiche magiche, e pronuncia delle formule, invocando i demoni.

Come el libro fo aperto, più né meno,  
Ben fo servito di quel ch'avea voglia,

---

<sup>171</sup> *In.*, I, v, 23-24.

<sup>172</sup> S. Tommaso d'Aquino, *La Somma teologica*, II.II, q. 90, a. 2, ed. e tr. it. a c. dei pp. domenicani, XVIII, Firenze 1967, pp. 258-261, citato da Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pag. 157.

<sup>173</sup> *In.*, II, xxii, 44.

Ché fo a dimoni il bosco tutto pieno:  
Più de ducento n'è per ogni foglia.  
E Malagise, che gli tien a freno,  
Comanda a ciascadun che via se toglia,  
Largo aspetando insinch'altro comanda;  
Poi di costoro a Scarapin dimanda.<sup>174</sup>

Scarapino, Draginaza, Malagriffa, Falseta: sono questi i nomi che Boiardo dà ad alcuni dei demoni usciti dal libro Malagise. Nomi parlanti, che richiamano quelli che sono i loro ruoli all'Inferno o i loro vizi peggiori. Essi non sono dunque semplici figure allegoriche o spiriti inconsistenti: sono veri e propri personaggi che, come tutti gli altri, interagiscono con i nostri paladini e addirittura falliscono miseramente, tanto da essere messi in fuga da Rodamonte e Feraguto (il loro fallimento, peraltro, è chiaro indice dello "scetticismo del Boiardo verso la negromanzia e i poteri dei diavoli, rappresentati soprattutto da Malagigi"<sup>175</sup>). Ancora una volta notiamo inoltre il gusto boiardesco per l'esagerazione e l'iperbole, che caratterizza tutto il poema non solo nelle scene di battaglia, dove viene usato abbondantemente, ma anche nelle ottave che descrivono gli avvenimenti soprannaturali o magici, come quello sopra citato. Due di questi demoni, Draginaza e Falseta, erano già comparsi nel canto V del libro I: in questa occasione Malagise li aveva invocati per aiutarlo ad attirare Rinaldo lontano dal campo di battaglia e metterlo su un'imbarcazione che lo avrebbe condotto a Palazzo Zoioso, un luogo incantato costruito appositamente per lui da Angelica. Per mettere in pratica il suo piano fa travestire Falseta da messaggero, che comunica al re Gradasso un finto orario e luogo per il duello con Rinaldo. Il demone fa poi lo stesso con Rinaldo, che viene dunque attirato su una nave incantata da Draginaza, travestito da Gradasso.

Ma quel dimonio niente l'aspetta,  
Anci pariva dal vento portato:  
Passa nel'acqua e par una saetta,  
E sopra a quel naviglio fo montato.  
Renaldo incontinenti in mar se geta  
E poi che sopra al legno fo arivato,  
Vede il nemico e un gran colpo li mena:  
Quel per la poppa salta ala carena. [...]  
Quel andò in fumo. Or non me domandate  
Se maraviglia Renaldo se dona!<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> *In.*, II, xxii, 45.

<sup>175</sup> Orietta Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, in "La rassegna della letteratura italiana", serie 8, volume 95, 1991, pag. 45.

<sup>176</sup> *In.*, I, v, 45-47.

Ancora una volta l'inganno magico si rivela fondamentale nello sviluppo delle azioni dei protagonisti e nel determinare il loro prossimo futuro: vedremo infatti come non sarà semplice né immediato per Rinaldo liberarsi dalla trappola in cui è caduto in seguito all'inganno di Malagise.

Abbiamo già accennato come nel poema il magico tenda a sostituirsi al sacro. Un caso emblematico è quello della spada Durindana, che “non è più, come nella *Chanson de Roland*, una ‘santissima’ spada resa tale dalle reliquie che conteneva”<sup>177</sup>, ma una spada fatata con ascendenze mitiche, appartenuta a Ettore di Troia e definita come la migliore delle spade mai esistite: nulla di sacro o di religioso caratterizza dunque il brando di Orlando. Un altro esempio è quello del cavallo Baiardo, nel cui corpo, secondo la leggenda, Malagise aveva fatto entrare il demone Astarotte<sup>178</sup>. Anche qui il riferimento non è al sacro, ma ai demoni in quanto parte di un immaginario collettivo e popolare. Infine, l'ultimo esempio si può trovare al canto VIII del libro III: in questo canto infatti Bradamante, che vaga in una landa disabitata dopo aver combattuto e vinto contro il saraceno Daniforte, viene accolta da un eremita, il quale, accortosi che non è un guerriero bensì una donna, le medica le ferite e la caccia via, non potendola ospitare presso la sua dimora. Il vecchio vive in questa landa, in completa solitudine, da sessanta anni. La descrizione del luogo inospitale e desolato, definito “selva oscura”<sup>179</sup>, nel quale Bradamante si trova a finire sembra presagire gli avvenimenti soprannaturali che di lì a poco le verranno raccontati:

Ma lui perse la vita, essa il camino,  
Che era la nocte ombrosa e scura forte.  
Lei sempre via passò sera e matino  
Per quel deserto inospite e selvagio  
Ove atrovò nel megio un romitagio.<sup>180</sup>

La fanciulla sembra capitare in una sorta di “altro mondo”, abitato solo da questo eremita e dalle sue “visioni”. Ciò che rende interessante questo episodio infatti è il fatto che il vecchio afferma di avere dei colloqui con il demonio, che gli presenta sotto varie forme:

Ma spesse fiate il dimonio me appare  
In tante forme ch'io non saprei dirti,  
E poco avante io prese a dubitare  
Che fosti quel, e stei per non aprirti.  
Questa matina qua vidi passare  
Una barcheta carica de spirti  
Che ne andava per l'aria alla seconda,

---

<sup>177</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 288.

<sup>178</sup> Cfr. Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato* a cura di Giuseppe Anceschi, Aldo Garzanti Editore, Milano 1978, volume primo, I, i, nota 11 all'ottava 5.

<sup>179</sup> *In.*, III, viii, 55.

<sup>180</sup> *In.*, III, viii, 53.

Batendo e remi come fosse in onda.  
Colui che stava in popa per nocchiero  
Mi disse: “Fratachione, al tuo dispetto  
Partito è già di Francia el bon Rugero,  
Qual sarìa stato un cristian perfetto!”<sup>181</sup>

Il nocchiero che sta alla guida della barchetta ricorda il dantesco Caronte, traghettatore delle anime nell’Inferno, quasi come se il luogo in cui si trova Bradamante fosse una sorta di “aldilà”. Queste potrebbero appunto sembrare anime di persone morte, se non che gioiscono della mancata conversione al cristianesimo da parte di Ruggero, facendo quindi intendere di essere diavoli al servizio di Maometto. Nel poema infatti i seguaci della fede mussulmana, in linea con il pensiero comune dell’epoca di Boiardo, vengono visti come eretici e adoratori del diavolo. Notiamo come ancora una volta sia un demone, come già era accaduto per Malagise, che dà informazioni su ciò che sta accadendo all’eremita, il quale poi fornisce l’informazione a Bradamante, “diversamente da quanto voleva la tradizione canterina più comune che affidava tali rivelazioni agli angeli, interlocutori privilegiati degli anacoreti”<sup>182</sup>. Perché questa scelta da parte di Boiardo? Come mai privilegiare ancora una volta il soprannaturale ma evitare di mescolarlo con il sacro? Possiamo supporre che Boiardo, che vive in piena età umanistica, senta il bisogno di superare lo stereotipo del cavaliere che lotta per la fede e che si immola solo in nome di Dio. I suoi paladini sono umani, sbagliano, si innamorano, cadono in tentazione, dimenticano i loro doveri, insomma sono personaggi imperfetti che si inseriscono all’interno di un mondo altrettanto imperfetto e caotico. L’inserimento del magico cristiano, con l’intervento di angeli o santi, avrebbe fatto passare in secondo piano le vicende dei protagonisti. L’ironia boiardesca, che caratterizza il poema e che mira a rendere il mondo da lui narrato più familiare e comico agli occhi del lettore, si presta inoltre molto meglio a una narrazione che vede protagonisti diavoli dai nomi parlanti, che ammiccano al mondo dantesco, a volte codardi (basti pensare alla loro reazione sul campo di battaglia, dopo essere stati chiamati da Malagise a combattere: “Or questo or quel dimonio avìa colpito, / Già se pente ciascun d’esser venuto, / E Draginaza via ne era fugito.<sup>183</sup>”) e ben poco spaventosi, piuttosto che alla presenza di figure angeliche o di santi. Proprio forse in virtù di questa sua vena ironica, Boiardo sembra divertirsi a riferirsi, in modo quasi blasfemo, usando termini religiosi a soggetti malvagi e subdoli, come Angelica, paragonandola a un angelo (“Dormendo non parìa già cosa umana, / Ma ad angelo de il Ciel

---

<sup>181</sup> *In.*, III, viii, 56-57.

<sup>182</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., nota 40, pag. 290.

<sup>183</sup> *In.*, II, xxii, 54.

rasumigliava”<sup>184</sup>) o oggetti, come il quaderno di Malagise che ha la capacità di evocare demoni, definendolo “libro consacrato”<sup>185</sup>.

Esattamente come le creature magiche, anche i diavoli compaiono sempre in situazioni in cui si pongono al servizio dei maghi o delle maghe che li evocano. Essi non agiscono mai di loro iniziativa o per interesse personale, ma sono o pedine di Malagise o di Angelica, oppure semplici comparse. Eppure sono, come abbiamo detto, l’unica presenza di un soprannaturale di tipo cristiano all’interno del poema.

---

<sup>184</sup> *In.*, I, i, 42.

<sup>185</sup> *In.*, I, i, 51.





### 3. Le figure magiche femminili all'interno dell'*Innamoramento de Orlando*

La prima apparizione di una figura femminile dotata di poteri magici all'interno del poema risale esattamente al canto I del libro I dell'opera: ella è Angelica, personaggio fondamentale perché sarà colei che smuoverà le azioni principali dei nostri protagonisti. Angelica è a tutti gli effetti una maga, che è “piena de inganni e de ogni fasitade / E sapea tute le incantatione”<sup>186</sup>, come la definisce Malagise. Diversa è invece la denominazione che viene data ad altri personaggi, come Morgana o Febosilla, definite appunto fate. La distinzione tra “maghe” e “fate” sembra essere importante, tanto che, come nota Gras, “una volta scelta la denominazione, sia ‘maga’ (o ‘incantatrice’), sia ‘fata’, mai Boiardo la cambia. [...] Difatti tra maga e fata esistevano originariamente grandi differenze che è opportuno ricordare. La maga è una donna d'apparenza comune, la quale nasce, invecchia e muore al pari di chiunque e i poteri acquisiti sulla natura e sugli altri essere umani risultano da pratiche, formule e gesti imparati”<sup>187</sup>. All'interno dell'*Innamoramento* ci sono molte figure femminili che possono vantare questa definizione: in primis Angelica, che viene da subito identificata come “incantatrice”, la maga Dragontina, che imprigiona i cavalieri “per nigromancia”<sup>188</sup>, la maga Falerina, “incantatrice” regina di Orgagna che cattura i malcapitati per darli in pasto al suo drago, e due donne che, anche se non vengono mai esplicitamente definite come maghe, in più occasioni si servono delle arti magiche, dimostrando di saperle maneggiare, per salvare la vita ai cavalieri: stiamo parlando di Leodilla e di Fiordelisa. Notiamo che le maghe appaiono molto più simili alle donne normali rispetto alle fate, in quanto queste ultime tendono a non mescolarsi con i mortali nel loro mondo, prediligendo una vita ritirata in qualche palazzo incantato o in giardini fatati. Esse, come vedremo, hanno il loro regno, che quasi sempre costituisce un grave pericolo per i malcapitati cavalieri che vi si imbattono o vi vengono trascinati con la forza. Anche alcune maghe, come Dragontina o Falerina, conducono una vita simile, ma questa non sembra essere la regola: Angelica, Leodilla e Fiordelisa non si comportano diversamente dalle donne comuni, fatta eccezione per il loro uso delle arti magiche. C'è da dire che, nonostante Boiardo, come abbiamo visto, tenga ben distinte le denominazioni nel corso del poema, sempre Gras nota che “è tipica dell'*Orlando Innamorato* la confusione tra maghe e fate”<sup>189</sup>. Questa indeterminatezza nel definire chiaramente la distinzione tra le due figure non è presente solo nel nostro autore, ma affonda le sue radici fin dalle origini della letteratura cavalleresca (“Già dalla prima definizione delle fate, quella del *Lancelot*, la figura della fata si confonde con quella della maga”<sup>190</sup>), per continuare e accentuarsi durante il secolo XIII. Se la maga viene presentata come una donna

---

<sup>186</sup> *In.*, I, i, 37.

<sup>187</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pp. 281-282.

<sup>188</sup> *In.*, I, ix, 73.

<sup>189</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 283.

<sup>190</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 496.

comune dotata di capacità e poteri fuori dal comune, nel poema boiardesco non si può certo dire la stessa cosa della fata:

Perché una fata non può morir mai  
Sinché non giunge il giorno del iudicio,  
Ma ben nela sua forma dura assai,  
Mile anni o più, sì com'ïo hagio indicio.  
Poi (sì come di questa io vi contai,  
Qual fabricata avìa il bel edificio)  
In serpe se tramuta, e stava tanto  
Che di basarla alcun se doni il vanto.<sup>191</sup>

All'altezza del canto XXVI del libro II, Brandimarte arriva al palazzo della fata Febosilla. Qui, costretto a baciare una serpe, resta sconvolto nel vederla trasformarsi in una bellissima fanciulla. Veniamo a sapere dunque che questa è una fata, che ella è immortale, e che dopo mille anni di vita si trasforma in serpente e rimane tale finché qualcuno non la bacia. Scopriamo così la vera natura della fata, che non è considerata una donna ma un vero e proprio "essere soprannaturale che si rivela di rado ai mortali"<sup>192</sup>. In questo Boiardo si adegua perfettamente alla tradizione letteraria celtica e in generale al folklore e al mito che aleggiava intorno a questa figura. Il meraviglioso bretone poneva infatti diversi quesiti sulla natura di questi essere mitici: "sono esseri mortali o soprannaturali? Gli esseri dotati di poteri magici appartengono a questo o all'altro mondo? Le fate si affiancano agli indovini e ai maghi, confondendosi spesso con gli uni e con gli altri"<sup>193</sup>. *Nell'Innamoramento* Boiardo sembra trovare risposta a queste domande, iscrivendo le fate all'interno degli esseri soprannaturali, ma c'è da notare che nel poema nessuna maga o fata rimane relegata nel suo mondo senza contatti con i mortali: "Se alcune fate o maghe sono appena intraviste [...], mentre altre, presenti in parecchi canti hanno somma importanza [...], tutte comunque hanno relazioni a volte benefiche, più spesso malefiche, con almeno un eroe"<sup>194</sup>. La magia è sempre dunque vista in relazione diretta con i nostri protagonisti, e le fate, pur essendo avvolte in un'aura eterea e vivendo in un regno ultraterreno, si relazionano direttamente con i cavalieri e con il mondo reale.

La fata che sicuramente più di tutte nel poema spicca per importanza e per il ruolo che ricopre è Morgana, figura come vedremo ambigua e controversa e nello stesso tempo estremamente affascinante. Alcune fate, come Silvanella, vittima dell'amore nei confronti di Narciso, vengono solamente citate, altre, come la Fata Bianca e la Fata Nera, che accompagnano Grifone e Aquilante,

---

<sup>191</sup> *In.*, II, xxvi, 15.

<sup>192</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 282.

<sup>193</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 496.

<sup>194</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 281.

hanno un ruolo molto marginale. Alcune sono benefiche, come Febosilla, altre sono decisamente malvagie, come Morgana o Alcina. Ciò che notiamo in tutte loro tuttavia è che “non colpiscono il lettore per il loro aspetto esteriore e la loro bellezza non offusca quella delle altre donne, al contrario di quanto avveniva nei romanzi bretoni e nei cantari”<sup>195</sup>. Inoltre le fate si innamorano in più di un’occasione (sono esempi evidenti Silvanella, Morgana e Alcina) di un mortale, senza esserne ricambiate o comunque vedendo sfumare inevitabilmente il loro sogno d’amore. Come nota Gras, “tali debolezze davanti all’amore costituiscono una novità perché nella tradizione la fata restava padrona del gioco amoroso”<sup>196</sup>, non vittima di esso. Morgana è costretta a rinunciare al suo amato, tra grandi strazi e sofferenze (Or chi direbe le parole tante, / Il lamentar e i pianti pien di doglia / Che facëa Morgana in questa volta!”<sup>197</sup>), Alcina si trova costretta a rapirlo contro la sua volontà, Silvanella addirittura muore per il dolore dovuto all’impossibilità di poter anche solo toccare l’oggetto del suo amore. L’unica donna che davvero spicca sulle altre per la sua bellezza e seduzione è Angelica, la quale infatti fa breccia nel cuore di molti cavalieri, compreso il nostro principale paladino, cioè Orlando.

Su tutti i personaggi dell’*Inamoramento*, compresi quelli dotati di poteri magici, incombe il Fato: è questo che alla fine decide dei destini dei nostri protagonisti. Per le fate questa entità è personificata nel Demogorgone, citato da Boiardo nel momento in cui Orlando fa giurare a Morgana proprio su questa divinità di non ostacolarlo e di lasciarlo partire con Ziliante:

Sopra ogni fata è quel Demogorgòne  
(Non sciò se mai l’odisti racontare)  
E iudica tra loro e fa ragione,  
E quello piace a lui può di lor fare.  
La note se cavalca ad un montone,  
Travarca le montagne e passa il mare,  
E strigie e fate e fantasme vane  
Bate con serpe vive ogni dimane,  
Se le ritrova la dimane al mondo,  
Perché non può al giorno comparire.<sup>198</sup>

È questa una descrizione che più di ogni altra nel poema ci riporta alla mente l’immagine che un uomo medievale poteva avere della stregoneria e della magia: quella di una scienza occulta e demoniaca, praticata di notte, che si esprime dunque in un’entità oscura, maligna, che cavalca i montoni e controlla i serpenti. Il Demogorgone “si ritrova nelle *Genealogie deorum gentilium* (I, 13)

---

<sup>195</sup> Ibid., pag. 283-284.

<sup>196</sup> Ibid., pag. 294.

<sup>197</sup> *In.*, II, xiii, 24.

<sup>198</sup> *In.*, II, xiii, 27-28.

di Boccaccio, dove assume i connotati di ‘forza primigenia del cosmo’, e in età umanistica diventa signore degli spettri”<sup>199</sup>. Boiardo lo rende re assoluto delle streghe e delle fate, e molto vicino a un essere infernale. Anche la potente Morgana “come tutte le streghe e fate (chiaramente equiparate dal Boiardo a II xiii 27) è sottomessa al Demogorgon”<sup>200</sup>. Le fate, le maghe, le streghe e le incantatrici sono poste sullo stesso piano: tutte sono indiscriminatamente sottoposte al giudizio e all’autorità di questa spaventosa divinità. Di questa entità mitologica non viene detto molto nell’*Inamoramento*; tuttavia non sembra assurdo immaginare che lo “spirito d’abisso”<sup>201</sup> che nel canto V del libro II distrugge il giardino di Falerina (che, ricordiamolo, è una maga, non una fata) possa corrispondere proprio a questo demonio: esso avvolge tutto il luogo in una nube di fumo, provoca un terribile terremoto e spazza via tutto il giardino con un terribile incendio. Ciò che resta è il nulla assoluto, una prateria deserta, vuota e desolata. Se davvero dunque le due forze, il Demogorgone e questo demone infernale, sono da intendere come la stessa entità, non stupisce la reazione terrorizzata di Morgana, che appena sente pronunciare il nome del “suo signore”<sup>202</sup> si arrende a Orlando e fugge via subito dopo.

### 3.1. Le maghe

Parlando di maghe, è inevitabile analizzare per prima quella che dà l’avvio alla nostra vicenda, cioè la bella Angelica. Abbiamo già visto come la donna riesca a padroneggiare le arti magiche servendosi del libro di Malagise per invocare i demoni. È questo il primo momento all’interno del poema in cui scopriamo che le parole del negromante cristiano sul conto della fanciulla sono veritiere: egli l’aveva infatti dapprima riconosciuta come “ribalda incantatrice”<sup>203</sup> e malvagia, e aveva in seguito invocato i demoni usando il suo libro magico per accertarsi delle sue intuizioni e capire le vere intenzioni di Angelica e del fratello. Sapevamo già che Angelica possiede un anello magico che, indossato, neutralizza ogni incantesimo: è grazie a questo infatti che la maga riesce a sfuggire al tentato assalto di Malagise nella selva di Ardena. Ma le prove della natura incantata della dama ci appaiono lampanti nel momento in cui la vediamo aprire il libro di Malagise e farne uscire dei demoni, servendosi di questo oggetto come se sapesse esattamente l’uso che può farne e i poteri che esso cela. Ella non è una donna comune: oltre a essere dotata di una straordinaria bellezza, è versata negli incantesimi e negli inganni magici, sa riconoscere un negromante quando lo vede e riesce a leggere e decifrare i segni arcani che riempiono il quaderno di Malagise, tanto che se ne serve anche per risvegliare i

---

<sup>199</sup> *In.*, II, xiii, nota all’ottava 27.

<sup>200</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 293.

<sup>201</sup> *In.*, II, v, 14.

<sup>202</sup> *In.*, II, xiii, 29.

<sup>203</sup> *In.*, I, i, 34.

giganti che la proteggevano e che erano stati precedentemente fatti addormentare dal mago. La vediamo volare più volte in groppa ai demoni da lei evocati, cosa che risulterebbe impossibile a una donna normale, e servirsi dei suoi oggetti magici per raggiungere i propri scopi.

Boiardo presenta Angelica come fredda, superba, meschina, immune ai sentimenti, in grado di farsi facilmente beffe di un mago come Malagise. Con queste premesse, è difficile che il suo personaggio riesca a stupirci, che faccia qualcosa di inaspettato o che abbia un'evoluzione. È vero che, nonostante Boiardo non voglia ergerla a "esempio di algida femminilità, poiché dimostra, soprattutto all'inizio del romanzo, di non essere insensibile all'altro sesso"<sup>204</sup> (ricordiamo infatti che si fa prendere da compassione nei confronti dell'avvenente Astolfo, sconfitto dall'Argalia e fatto prigioniero), non la rende capace di amore sincero e sentimenti puri. Ella è essenzialmente egoista e malvagia. Tuttavia il nostro autore trova sempre il modo di mescolare gli equilibri dando vita a nuove dinamiche, inserendo in questo caso un colpo di scena:

Angelica, dappoi che fu partita  
Dala bataglia orribile e acerba,  
Gionse a quel fiume e la sete la invita  
Di bere alquanto, e dismonta nel'erba.  
(Or nova cosa che averite odita,  
Ché Amor vòl castigar questa superba!)  
Vedendo quel baron nei fior disteso,  
Fu il cor di lei subitamente aceso.<sup>205</sup>

Ci troviamo nella foresta di Ardena, dove, sfuggendo alla rissa scoppiata nel frattempo presso l'accampamento cristiano, Angelica si ferma a dissetarsi alla Fonte dell'Amore: in ella si risveglia dunque il sentimento dell'innamoramento nei confronti di Ranaldo, il quale aveva appena bevuto a sua volta alla Fonte del Disamore vedendo sparire il sentimento che provava per lei. Nonostante le sue indubbie capacità di maga, Angelica non riesce a riconoscere l'incantesimo che si cela dietro la fonte, e cade dunque vittima del potere che più di ogni altro smuove l'azione dell'*Innamorato*, cioè l'amore. Da questo momento, finché non berrà alla Fonte del Disamore, ogni azione di Angelica sarà volta a ricongiungersi con Ranaldo o a salvargli la vita. Diventano ben poca cosa dunque le sue abilità di incantatrice contro un incantesimo più potente di lei: di fronte a ciò, come capita anche agli altri personaggi del poema, Angelica è del tutto impotente. Non per questo tuttavia i suoi poteri si dileguano, anzi ella se ne serve in più di un'occasione per perseguire i suoi obiettivi. Al canto XIV del libro I la donna finisce prigioniera di un vecchio che la inganna, chiedendole di curare il figlio

---

<sup>204</sup> Zanato, *L'innamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 217.

<sup>205</sup> *In.*, I, iii, 40.

gravemente malato. In realtà il suo obiettivo è catturarla e consegnarla a Poliferno, re di Orgagna, il quale riceveva ogni anno un tributo di cento donzelle.

La damigella, che è tanto piatosa,  
Comencia il vechio molto a confortare:  
Che lei cognosce l'erbe e ogni cosa  
Qual se apartenga a febre medicare.  
Ahi sventurata, triste e dolorosa!<sup>206</sup>

Notiamo già da queste ottave due elementi di particolare interesse: il primo aspetto da mettere in luce è quello che si riferisce alla capacità guaritrici di Angelica, che ribadiscono ancora una volta la sua natura di maga e incantatrice. Abbiamo già notato come ella non sia l'unica a possedere queste qualità, in quanto anche Fiordelisa e Leodilla se ne servono. Il secondo elemento è da riferirsi a un comportamento inusuale della nostra protagonista che, da sempre definita fredda, ingannatrice e crudele, viene qui appellata con il termine di "piatosa". Sembra quasi che l'incantesimo di cui è rimasta vittima l'abbia resa più dolce, compassionevole, se vogliamo più "umana". Un altro punto nel poema che testimonia questo nuovo aspetto amorevole della bella Angelica si può riscontrare nel canto XXVII del libro I. Qui Angelica accoglie Orlando nella rocca di Albracà, oggetto di assedio da parte di Marfisa, e viene a scoprire da lui che Rinaldo combatte con l'esercito avversario al suo e progetta di combattere contro Orlando il giorno successivo:

Ma cossì ragionando con diletto  
Dela bataglia ch'era stata al piano,  
Non sciò come ad Orlando venne deto  
Che là gioso era il sir de Montealbano.  
La damma se commosse nelo aspetto,  
Odendol nominar a mano a mano,  
Ma come quella ch'è e saza e trista,  
Coperse il suo pensier con falsa vista.<sup>207</sup>

Angelica viene sopraffatta dall'emozione al sentire il nome di Rinaldo, tuttavia riesce a dissimulare il suo sentimento e non farlo trapelare. Ora, un dubbio sorge spontaneo: quanta importanza ha in questo cambiamento il sentimento amoroso che alberga in lei e per quanta parte invece incide l'incantesimo? Verrebbe da dire che i due aspetti procedano di pari passo: l'innamoramento è l'ovvia conseguenza dell'incantesimo. Esso non è un sentimento puro, autentico, nato in modo naturale e spontaneo: è il frutto di un inganno, del quale Angelica è inconsapevole vittima. È dunque la magia, onnipresente elemento che rimescola gli equilibri, a reggere qui le fila della trama e delle azioni della

---

<sup>206</sup> *In.*, I, xiv, 28.

<sup>207</sup> *In.*, I, xxvii, 39.

dama, non l'amore: anche il repentino cambiamento di Angelica, che sembra diventata più dolce e sensibile, è dovuto all'incantesimo che la ottenebra, facendo sì che lo scopo di ogni sua azione si riversi su un unico soggetto, Rinaldo appunto. È questa la forza che Boiardo, nel suo poema, concede all'elemento magico: esso riesce a determinare le azioni di un personaggio per buona parte del racconto (ricordiamo che l'incantesimo si spezzerà solo nel canto XX del libro II, quando Angelica berrà al Fonte di Merlino e comincerà a odiare Rinaldo); l'oggetto amato agisce per Angelica, così come per molti altri personaggi, "come forza irradiatrice di avventure svolgentesi via via l'una dall'altra"<sup>208</sup>, e Boiardo non trova altro modo per dirottare le azioni di Angelica rendendole imprevedibili e inaspettate se non quello di farla cadere vittima di un incantesimo d'amore. C'è da notare tuttavia che, nonostante Angelica dimostri una premura del tutto speciale per Rinaldo e appaia più buona di quanto non sembrasse a inizio poema, la sua natura rimanga essenzialmente malvagia e meschina. Ella, nonostante sia ben consapevole dei sentimenti che Orlando nutre nei suoi confronti, non si pone alcun problema etico o morale nel momento in cui lo inganna pur di ottenere ciò che vuole, tanto che viene definita "saza e trista"<sup>209</sup>; la sua essenza crudele non è mutata. Allo stesso tempo la parentesi amorosa nei confronti di Rinaldo non produce nessun cambiamento a lungo termine in lei: nel momento in cui ella beve alla Fonte del Disamore, il sentimento scompare con la stessa velocità con cui era nato e non lascia strascichi di alcun tipo. Ben diversa è la concezione che ha dell'Amore Boiardo: emblematiche in questo senso sono le prime ottave del canto XXVIII del libro I, nelle quali il nostro autore esplicita come il sentimento amoroso verso Angelica, sincero, puro e genuino, abbia profondamente cambiato Orlando, rendendolo capace di cose che sarebbero state altrimenti impensabili:

Ma chi cognosce Amor e sua possanza,  
Farà la scusa di quel cavaliere [...]  
Non ha remedio Amor e non l'ha Morte:  
Ciascun prende, ogni gente e d'ogni sorte.  
E ciò se vidde allora manifesto:  
Ché Orlando, qual di senno era compito,  
Di sua natura si cangiò sì presto  
E venne impaciente al'appetito,  
E a Renaldo se fece molesto,  
Co qual fo d'amistà già tanto unito.<sup>210</sup>

Il sentimento dell'Amore, quello vero, è capace di cambiare nel profondo le persone, cosa che alla magia non è possibile.

---

<sup>208</sup> Bruscaqli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 112.

<sup>209</sup> *In.*, I, xxvii, 39.

<sup>210</sup> *In.*, I, xxviii, 2-3.

Non è sempre chiaro quanto incida il potere magico di Angelica sulle sue azioni o capacità, dal momento che in più di un'occasione Angelica sembra trovarsi in grave difficoltà, non servendosi dei suoi poteri come ci si aspetterebbe. Al canto XV del libro I, ad esempio, la donna, che ora è accompagnata da Orlando dopo averlo liberato dal giardino di Orgagna, si ritrova catapultata in una battaglia che vede coinvolti nove cavalieri, che lei ha salvato dal giardino dove erano appunto intrappolati con Orlando, contro un intero esercito al seguito di Agricane, con l'obiettivo di entrare nella città di Albracà. In quest'occasione la dama, spaventata dalla situazione disperata in cui si ritrova, si dimentica di poter usare l'anello, che, se tenuto in bocca, ha la capacità di rendere invisibili. Qui vediamo come, senza il supporto del suo oggetto magico, Angelica si trovi totalmente in balia degli eventi: ella appare come una qualsiasi donzella in pericolo, senza nessuno straordinario potere o capacità. Ciò ci porta a fare un'ulteriore riflessione: a differenza delle altre maghe dell'*Innamoramento*, come Falerina o Dragontina, la magia di Angelica sembra direttamente collegata agli oggetti incantati di cui si serve, come l'anello o il libro di Malagise. Ella non è sicuramente una donna comune, proprio per la sua capacità di controllare le arti magiche e per le sue già citate doti di guaritrice, tuttavia, come nota Zanato, "i suoi poteri magici, innanzitutto, sono attribuibili a un anello, grazie al quale compirà grandi imprese"<sup>211</sup>. Dopo che le viene rubato l'oggetto magico, nel canto V del libro II, ella perde infatti molto del suo potere, tanto che le sue arti di incantatrice non verranno quasi più nominate. La donna torna a far leva sull'aspetto su cui fin dall'inizio ha sempre puntato maggiormente: la sua bellezza e l'amore che Orlando prova nei suoi confronti; è solo infatti grazie all'intervento del paladino che si salverà non solo nell'occasione sopracitata, ma anche al canto XVIII del libro II dove, inseguita dai cannibali Lestrigoni, verrà nuovamente soccorsa da Orlando. È davvero questa Angelica la stessa donna che al canto IX del libro I, in groppa a un demone, era riuscita a legare con una corda il mostro di Rocca Crudele? O che al canto VIII del libro I aveva fatto costruire e incantare "Palazo Zolioso"<sup>212</sup>, un luogo magico e ameno pensato appositamente per l'amato Ranaldo? Quanta importanza si può dunque dare, da un certo punto del poema, al personaggio di Angelica in quanto maga, e quanta invece al suo ruolo di semplice oggetto d'amore da parte di Orlando? È indubbio infatti che ella sia "una maga la cui bravura nel campo della magia andrà del resto sempre calando"<sup>213</sup>: se inizialmente questo suo aspetto di incantatrice incideva non poco ai fini della trama, man mano che si prosegue con il racconto, e dopo l'incontro dei nostri paladini con maghe e fate decisamente più potenti e la perdita da parte di Angelica dei suoi oggetti fatati, la sua natura magica perderà sempre più importanza. La bellezza e la seduzione di questa dama, tale "che

---

<sup>211</sup> Zanato, *L'innamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 216.

<sup>212</sup> *In.*, I, viii, 1.

<sup>213</sup> Gras, "*L'Orlando innamorato*" tra meraviglioso e magico cit., pag. 284.



qualunque è nel ciel più chiara stela / ha manco luce ed è di lei men bela”<sup>214</sup>, torneranno a essere i suoi punti di forza e le sue armi di inganno principali.

Dopo Angelica, la prima maga che i nostri eroi incontrano lungo il cammino è Dragontina, malvagia e senza scrupoli, la quale attira con l’inganno i cavalieri nel suo giardino. Il suo arco narrativo si estende dal canto VI al canto XIV del libro I, dando vita al primo di molteplici incontri dei nostri paladini con il mondo a loro sconosciuto della magia nera, che ha quasi sempre le stesse caratteristiche: a praticarla sono essenzialmente maghe o fate, dunque figure femminili; essa prende vita in luoghi isolati come giardini, palazzi o regni incantati; ha spesso, di fondo, una motivazione erotico-amorosa. Il primo dei nostri paladini ad approcciarsi al mondo incantato di Dragontina è Orlando, il quale, mentre si dirige ad Albracà per andare da Angelica, si imbatte in una torre fortificata, circondata da un fiume e a cui si accede attraverso un ponte protetto da una fanciulla. La donzella gli offre un calice di acqua.

Sopra a quel ponte stava una dongela  
Con una coppa di cristallo in mano;  
Vedendo Orlando, con dolce favella  
Fàssigli incontra, e con viso umano  
Dice: “Baron che seti sula sella,  
Se avanti andati, voi andariti invano;  
Per forcia o ingegno non si può passare:  
La nostra usanza vi convien servare.  
Ed è la usanza che in questo cristalo  
Bever conviensi di questa rivera”.  
Non pensa il conte ingano o altro falo:  
Prende la coppa piena e beve intiera.<sup>215</sup>

La bevanda, all’apparenza innocua, si scoprirà essere magica, in quanto ha la capacità di far dimenticare ogni cosa. Essa è tratta infatti dal fiume sottostante, il Fiume della Oblivione appunto. Notiamo come la potenza di questo filtro sia tale da far dimenticare a Orlando non solo i suoi doveri di paladino, ma addirittura il suo amore nei confronti di Angelica:

Comme ha bevuto, non fa longo stalo  
Che tuto è tramutato a quel ch’egli era,  
Né scià perché qui venne o comme o quando,  
Né si egli è un altro o si egli è pur Orlando.  
Angelica la bella gli è fugita  
Fuor dela mente, e lo inferito amore  
Che tanto ha travagliata la sua vita;  
Non se ricorda Carlo imperatore;  
Ogni altra cosa ha de il petto bandita:

---

<sup>214</sup> *In.*, I, vi, 42.

<sup>215</sup> *In.*, I, vi, 44-45.

Sol la nova dongela gli è nel core.  
Non che di lei se sperì aver piacere,  
Ma sta sugeto ad ogni suo volere.<sup>216</sup>

In seguito Orlando si addenterà nel giardino di Dragontina, che però in questo canto non verrà mai nominata: scopriremo l'identità della maga solo nel canto IX del libro I. In soccorso di Orlando, infatti, arriverà a quel punto del poema Astolfo, che viaggia con Brandimarte e Fiordelisa e giunge con loro al Fiume della Oblivione. Qui, grazie all'aiuto di Fiordelisa, che riconosce la natura magica e malvagia del luogo ("L'altra dama, dico io, di Brandimarte, / Che scià di questa ogni malicia e arte"<sup>217</sup>), i due cavalieri evitano di cadere nel tranello della fanciulla che regge la coppa d'acqua in mano. La coppa cade dalle mani della fanciulla, facendo incendiare il ponte. Come nota Gras, la capacità di controllare il fuoco è "una facoltà comunemente attribuita a maghi e streghe, citata nel *Picatrix*, il più famoso trattato di magia del Quattrocento"<sup>218</sup>. I tre riescono dunque a fare irruzione nel giardino di Dragontina, trovandovi molti cavalieri, tutti al servizio della maga.

Brandimarte gittò la porta a terra,  
E già se vede quel falso giardino  
Che tanti cavalier dentro a sé serra:  
Quivi era chiuso Orlando paladino  
E il re Balano, quel mastro di guerra,  
E Chiarione, il franco saracino;  
Era lì dentro Oberto da il Leone,  
Con Aquilante e il suo fratel Grifone;  
Eravi ancora il forte re Adriano,  
Ed eravi Antifor de Albarosìa.  
Non cognoscon l'un l'altro e insieme vano,  
Né saprìa dir alcun quel che lui sia,  
Né se egli è saracino o cristiano.  
Tuti son presi per nigromancia:  
Tutti li ha presi quella falsa dama,  
Che Dragontina per nome se chiama.<sup>219</sup>

Viene di nuovo qui nominata la negromanzia, che connota la maga di una chiara accezione negativa, tanto che ella viene anche definita falsa. Dragontina inganna i cavalieri servendosi dell'arma che più di ogni altra caratterizza le maghe e le fate nell'*Innamoramento*: un incantesimo di natura amorosa. "Cavalier, per lo mio amore, / Non andarai dove odi quel romore?"<sup>220</sup> è la frase che dice ad Orlando, caduto nel frattempo totalmente in suo potere, per indurlo ad affrontare Astolfo, Brandimarte e Fiordelisa. Ella fa dunque leva sull'ossessione che è stata indotta nel paladino, che avendo bevuto

---

<sup>216</sup> *In.*, I, vi, 45-46.

<sup>217</sup> *In.*, I, ix, 70.

<sup>218</sup> Gras, "*L'Orlando innamorato*" tra meraviglioso e magico cit., pag. 289.

<sup>219</sup> *In.*, I, ix, 72-73.

<sup>220</sup> *In.*, I, ix, 75.

l'acqua del Fiume della Obliuione era caduto nel suo incanto. Il cavaliere non perde un secondo e affronta i nuovi arrivati, non riconoscendo il cugino Astolfo e tentando addirittura di ucciderlo. Tale è la potenza dell'incantesimo che Orlando non riesce a distinguere la realtà e dimentica persino il suo sentimento più forte, l'amore nei confronti di Angelica. È inevitabile a questo punto del racconto fare un confronto tra il personaggio di Dragontina, che come abbiamo visto è meschina, senza scrupoli e ingannatrice, e Fiordelisa, che pur servendosi delle arti magiche, lo fa con un fine benigno e in virtù del sincero amore che prova nei confronti di Brandimarte, facendo conoscere di sé "l'affidabilità, la sincerità e costanza nei sentimenti"<sup>221</sup>. Le due, pur non affrontandosi direttamente, dimostrano una concezione opposta della magia e dell'amore, in particolare in un'occasione: all'inizio del canto X del libro I, subito dopo la precipitosa fuga di Astolfo dal giardino di Dragontina e il conseguente inseguimento da parte di Orlando, Brandimarte continua a combattere contro i paladini prigionieri dell'effetto dell'incantesimo.

Ma la sua dama piangendo il pregava  
Che il lassa la bataglia iniqua e fella  
E coi doi cavalier faccia la pace,  
Facendo quel che a Dragontina piace;  
Perché altramente non porà campare,  
Quando non beve del'acqua incantata;  
Né se curi al presente smemorare,  
Ma cossì aspetta la sua ritornata,  
Ché certamente lo verrà ' aiutare.<sup>222</sup>

È bene ricordare che qui Fiordelisa è mossa dal sincero sentimento d'amore che prova nei confronti di Brandimarte: come si dice più avanti nel poema, ella "con tutto il cor lo amava / Che, sé scordando, sol de lui pensava"<sup>223</sup>. È palese qui come la sua magia sia inferiore a quella di Dragontina: la potenza dell'incantesimo che tiene legati i cavalieri alla maga è troppa per le abilità di Fiordelisa, che da sola non può fare nulla. Il suo atteggiamento in apparenza arrendevole è, tuttavia, ciò che alla fine le permetterà di riavere con sé Brandimarte: la fanciulla infatti comprende che, se il suo amato non si sottometterà a Dragontina, sarà sopraffatto e quasi sicuramente ucciso. Vediamo, al contrario, la reazione dell'incantatrice, che fa ben comprendere come le sue azioni siano guidate esclusivamente dalla cupidigia e dall'egoismo:

Or la bataglia subito se parte  
E son finite le crudel contese;  
Dragontina piglia Brandimarte  
E dàgli il beveragio lì palese  
Delo fiume, che è fatto per arte.

---

<sup>221</sup> Zanato, *L'innamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 211.

<sup>222</sup> *In.*, I, x, 3-4.

<sup>223</sup> *In.*, I, xxiii, 8.

Più oltra il cavalier mai non intese,  
Né se ricorda come qui sia gionto:  
Tutto divene un altro in su quel ponto.<sup>224</sup>

Non c'è traccia di esitazione o di scrupolo morale nel comportamento di Dragontina: ella agisce spinta dal suo interesse, facendo un uso nefasto e crudele delle sue doti di incantatrice. Questo connota la sua magia di un aspetto negativo che la mette in netta contrapposizione con Fiordelisa, che non solo agisce per amore, ma è anche “presentata come esperta di magia (I ix 70) – magia naturale evidentemente [o, per dire altrimenti, magia bianca (N.d.A.)]<sup>225</sup>”. La magia nera è sempre destinata alla sconfitta nel poema boiardo: così accade per Dragontina, Falerina, Morgana, Alcina. Tornando appunto a Dragontina, vedremo che verrà vinta da un'altra maga che, soprattutto nella prima parte del poema, fa spesso uso delle sue arti di incantatrice: Angelica, accorsa al giardino di Dragontina dopo che Fiordelisa, finita con lei prigioniera di un vecchio al servizio del re Poliferno, le aveva rivelato che Orlando e molti altri paladini erano intrappolati là. La donna comincia a radunare i cavalieri e, servendosi del suo anello, che se indossato ha la capacità di annullare ogni magia, libera tutti i cavalieri dall'incanto che ha tolto loro ogni ricordo e li ha posti sotto l'esclusivo potere di Dragontina.

Ma Dragontina, che al palagio stava,  
Angelica ebbe vista giù nel prato:  
Tuti e soi cavalier presto chiamava,  
Ma ciascun se ritrova disarmato.  
[...]  
E già sono acordati i dui guireri  
Trar tuti altri de incantacione.<sup>226</sup>

Sorprende come l'anello di Angelica riesca a distruggere Dragontina in un batter d'occhio; la sua fine è probabilmente la più repentina e indolore del poema:

Or Dragontina fa lamenti insani,  
Che vede il suo giardino esser perduto.  
Lo anel tuti e soi incanti facea vani:  
Sparve il palagio e mai non fo veduto;  
Lei sparve, e il ponte e il fiume con tempesta.  
Tuti e baron restarno ala foresta.<sup>227</sup>

“Sparve”: per ben due volte Boiardo si serve di questo verbo per definire la scomparsa del regno della maga. Non c'è alcuna indulgenza, da parte del nostro autore, nei confronti di questa spietata

---

<sup>224</sup> *In.*, I, x, 5.

<sup>225</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” *tra meraviglioso e magico* cit., pp. 288-289.

<sup>226</sup> *In.*, I, xiv, 45-46.

<sup>227</sup> *In.*, I, xiv, 47.

incantatrice, tanto che anche più avanti verrà ribadito che, dove un tempo fioriva rigoglioso il giardino di Dragontina, ora è rimasto il nulla assoluto:

Sempre ne vano, da sira al matino,  
Per piano e monte e per strani sentieri,  
E dela selva già sono al confino,  
Dove solea vedersi el bel verzieri  
Di Dragontina sopra ala fiumana,  
Che ora è disfato, e tuto è tera piana.<sup>228</sup>

Non è l'unica maga, nel poema, a vedersi riservare questo trattamento: anche il giardino della maga Falerina sparirà nel nulla, come vedremo, distrutto da uno "spirto d'abisso"<sup>229</sup>, lasciando dietro di sé una nuda prateria. Sembra che Boiardo voglia punire queste donne senza scrupoli, mettendo in luce che "tutte le maghe sono malefiche, sia perché fanno smemorare, togliendo l'uomo a se stesso, sia perché uccidono"<sup>230</sup> (ricordiamo infatti che Falerina imprigionava i cavalieri per darli poi in pasto a un drago). Abbiamo già visto che nel poema Fiordelisa e Leodilla, che si servono pure delle arti magiche, costituiscono un'eccezione: esse fanno uso infatti della magia bianca, a cui peraltro ricorrono solo in momenti di necessità, quando un cavaliere è in pericolo. C'è però da aggiungere che questa precipitosità degli eventi da parte di Boiardo è dovuta non solo al voler dimostrare come il potere di queste maghe, che sembrano invincibili e intoccabili, sia in realtà effimero e precario, ma anche a quello che è lo stile dell'*entrelacement* boiardesco: come afferma Praloran, "nei romanzi arturiani avventure memorabili sono alternate a grandi momenti di quiete, a lunghe prigionie o convalescenze. [...] Al contrario l'arco temporale degli avvenimenti raccontati nell'*Innamorato* è brevissimo"<sup>231</sup>. È indubbio in ogni caso che l'indulgenza, che il nostro autore dimostra nei confronti delle fate, non viene altrettanto concessa alle maghe. E questo è forse da ricollegare a una simpatia del Boiardo verso le prime a causa dell'innamoramento e dell'infatuazione in cui puntualmente incorrono quando incontrano i cavalieri, cosa che non si può sicuramente affermare per Dragontina o Falerina, maghe diaboliche e del tutto insensibili.

Falerina è, appunto, la terza maga in cui i nostri cavalieri si imbattono nel loro cammino: il suo arco narrativo si estenderà più a lungo di quello di Dragontina, tanto che il suo personaggio, introdotto nel canto XVII del libro I, verrà affrontato direttamente e sconfitto solo nel canto V del libro II, e verrà nominato anche più avanti, fino al libro III. In un meccanismo narrativo che è tipico dell'*Innamoramento*, in cui un personaggio viene prima introdotto da un racconto (in questo caso di

---

<sup>228</sup> *In.*, I, xvii, 49.

<sup>229</sup> *In.*, II, v, 14.

<sup>230</sup> Gras, "L'*Orlando innamorato*" tra meraviglioso e magico cit., pp. 284-285.

<sup>231</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 71.

Iroldo, uno dei protagonisti della maggiore novella del poema) e poi diventa parte integrante della storia, Falerina viene nominata a Rinaldo da parte appunto di Iroldo, che prosegue la narrazione iniziata da Fiordelisa nel canto XII del libro I. Falerina, presentata come malvagia e senza scrupoli, regge lo stato di Orgagna in assenza del re Poliferno, e per sfamare il suo drago cattura i forestieri di passaggio e li dà in pasto alla bestia.

La dama che quel regno aveva in mano  
Sapea de ingani e frode ogni mistero:  
Con falsa vista e con parlar umano  
Dava recepta ad ogni forastiero.  
Poi che era gionto se adoprava invano  
Indi partirsi e non vi era pensiero  
Che mai bastasse di poter fugire;  
Ma crudelmente convenìa morire,  
Però che la malvagia Falerina  
(Ché cotal nome ha quella incantatrice  
Che ora de Orgagna se apella regina)  
Have un giardino nobile e felice;  
[...]  
Sopra alla soglia sta sempre un serpente  
Che di sangue se pasce e carne umana.  
A quisto date son tutte le gente  
Che sono prese in quella terra strana:  
Quanti ne gionge, prende ciascuna ora,  
E là li manda e il drago li divora.<sup>232</sup>

Iroldo racconta di come Prasildo, protagonista insieme a lui della sopracitata novella, si fosse fatto imprigionare da Falerina al posto suo, condannandosi a morte certa. Decide perciò di ricambiare il favore e di tentare di salvare la vita all'amico, con l'aiuto di Rinaldo che si propone di andare con lui per aiutarlo. L'impresa va a buon fine, in quanto i due riescono a salvare Prasildo, che quel giorno stesso doveva essere mandato in pasto al drago. Non viene quindi qui affrontata direttamente la maga: Prasildo viene tratto in salvo, insieme a Fiordelisa, proprio nel momento in cui i due stavano per essere condotti dalla bestia ed essere trucidati. La dama inoltre dissuade Rinaldo, il quale voleva recarsi subito al giardino di Falerina per distruggerlo, dal suo intento, elencando gli animali feroci e gli incantesimi a guardia del suo palazzo. Per il momento, dunque, il personaggio della maga viene accantonato. Ella ritornerà al centro della storia a partire dal canto III del libro II, nel quale Orlando, dopo aver salvato Grifone, Aquilante e Origille dallo stesso destino in cui stava per incappare Prasildo, decide di portare a termine l'impresa che gli aveva chiesto di compiere Angelica nel canto XXVIII del libro I e di recarsi al giardino di Orgagna. Orlando entra nel giardino, dopo aver ucciso il drago che stava a protezione della porta orientale. Si scopre qui, grazie a una donzella che descrive a

---

<sup>232</sup> *In.*, I, xvii, 7-9.

Orlando il luogo e in che modo superare le varie prove, che Falerina è anche un'abile costruttrice di armi magiche:

E il dragon che gli omini divore  
E l'altre cose tute quante dice,  
E descrive il palagio ove dimora  
Quella regina, brutta incantatrice.  
Ier entrò dentro, e dimòravi ancora,  
Perché con succo d'erbe e de radice  
E con incanti fabrica una spata  
Che tagliar pòsa ogni cosa afatata.<sup>233</sup>

È proprio servendosi di questa spada che Falerina spera di sconfiggere Orlando, avendo previsto che un cavaliere con questo nome avrebbe distrutto il giardino:

In questo non lavora se non quando  
Volta la luna e che tuta s'oscura.  
Or te vuò dir perché ha fato quel brando  
E pone al temperarlo tanta cura:  
In Ponente è un baron c'ha nome Orlando,  
Che per sua forza al mondo fa paura;  
La incantatrice trova per destino  
Che costui disertar debe il giardino.<sup>234</sup>

La creazione di spade o armi magiche da parte di fate o streghe ha origini antiche, e questa spada avrà in seguito grande importanza all'interno del poema. Questo passo mette inoltre in luce due aspetti interessanti del personaggio di Falerina: il primo è che ella costruisce la spada solo durante il novilunio, connotando dunque la sua magia di un'accezione negativa. È innegabile che l'immagine del buio, della notte e della luna fossero già da secoli prima di Boiardo legati all'immagine di una magia malefica, tanto che gli stessi sabba, convegni demoniaci tenuti dalle streghe in presenza del diavolo, alludevano appunto "a un rito di contenuto lunare"<sup>235</sup>. Nessuna maga buona dell'*Innamorato* compie riti notturni: esse praticano i loro incantesimi alla luce del sole. Il secondo aspetto è la natura di indovina dell'incantatrice che tuttavia, pur avendo previsto la sua disfatta per opera di un cavaliere di nome Orlando e avendo preso delle precauzioni per impedirla, non può fare a meno di piegarsi al volere del destino: anche ella, pur non essendo una fata, è sottomessa al Demogorgone, o quantomeno a un destino ineluttabile alla quale nessuno può sfuggire. Similmente, Atalante aveva cercato di cambiare il fato di Ruggero, destinato alla morte, fallendo miseramente. Falerina è destinata alla sconfitta: come vedremo, la sua disfatta sarà totale. Orlando, grazie al libro, donatogli dalla fanciulla,

---

<sup>233</sup> *In.*, II, iv, 6.

<sup>234</sup> *In.*, II, iv, 7.

<sup>235</sup> Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit., pag. 218.

che illustra tutte le insidie del luogo e come superarle, riesce, dopo aver legato la maga ad un albero, a distruggerne il giardino, in una serie di imprese che “costituiscono la prova più evidente della capacità del Boiardo di reinterpretare il mito”<sup>236</sup>, arrivando ad accostare il paladino ai grandi eroi classici. Questo è uno dei punti del poema che, insieme ad altri, dimostra che “i poteri delle maghe [...] e delle fate risultano fortemente limitati e in parte illusori. [...] Falerina è incapace di usare Balisarda”<sup>237</sup>. Ed è proprio così: la spada che l’incantatrice ha fabbricato per uccidere Orlando le sarà del tutto inutile contro il paladino, che, appena la vede, “Né fo ducento passi ito lontano / Che l’ebe giunta in meglio di quel prato”<sup>238</sup>. La maga, che prima suscitava tanto terrore, al punto da indurre una spaventata Fiordelisa a tentare di dissuadere Ranaldo dal suo intento di recarsi nel regno di Orgagna (“Molti altri cavalieri li sono andati: / Tutti son morti e mai non son tornati”<sup>239</sup>) e da far sentire in colpa persino la spietata Angelica, che aveva chiesto a Orlando di compiere l’impresa di distruggere il giardino della regina e liberare il regno (“Orlando più non tornerà giamai, / Che non gioverà forza né sapere / Al’estremo periglio ove el mandai”<sup>240</sup>), diventa ora un burattino spaventato in balia del cavaliere:

Poi per le chiome la dama pigliava,  
 Che l’avea sparse per le spale al vento,  
 E de dargli la morte menaciava  
 E grave pena con molto tormento  
 Se del giardin ussir non gl’insignava.  
 Lei, benché tremi tuta di spavento,  
 Per quela tema già non se confonde,  
 Anci sta queta e nulla vi risponde.<sup>241</sup>

Senza le sue difese magiche, Falerina è pressoché impotente di fronte a Orlando, che infatti la lega senza troppe difficoltà all’albero e poi, servendosi del libro magico, si adopera per distruggere il giardino. Dopo aver affrontato, grazie all’aiuto del quaderno, le innumerevoli prove del luogo incantato, Orlando giunge finalmente al centro del giardino, dove riesce a tagliare il ramo in cima alla pianta, che provocherà la distruzione totale del luogo. L’oblio assoluto è il trattamento dunque che Boiardo riserva a queste maghe malefiche, come Dragontina e Falerina, che vedranno il loro regno sparire nel nulla. Rimarrà solo la maga, al centro di quello che un tempo era il giardino, legata al tronco a cui l’aveva incatenata Orlando:

Né fonte né palagio non appare

<sup>236</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 272.

<sup>237</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 292-293.

<sup>238</sup> *In.*, II, iv, 27.

<sup>239</sup> *In.*, I, xvii, 45.

<sup>240</sup> *In.*, I, xxviii, 40.

<sup>241</sup> *In.*, II, iv, 28.



De ciò che vi era, sol la damma ria,  
Io dico Falerina, ivi è restata  
Sì come prima a quel tronco legata.<sup>242</sup>

Stupisce anche quel che avviene dopo: la donna, non più protetta dagli incantesimi del suo giardino e in totale balia di Orlando, si ritrova a pregarlo di risparmiarla, fingendo un pentimento a cui difficilmente si riesce a credere.

La qual piangendo forte lamentava,  
Poi che disfatto vidde il suo giardino,  
Né come prima tacita si stava  
Negando dar riposta al paladino,  
Ma con voce pietosa lo pregava  
Che agia mercé del suo caso tapino,  
Dicendoli: “Baron, fior d’ogni forte,  
Ben ti confesso ch’io merto la morte.”<sup>243</sup>  
[...]  
Per vendicarmi sol d’un cavaliere  
E de una dama sua, falsa putana,  
Io fece il bel giardin, che, a dirte il vero,  
Ha consumata molta gente umana.<sup>244</sup>

Veniamo inoltre a scoprire che la maga ha costruito il giardino, che è costato la vita a tante persone, nella speranza che vi arrivassero anche Ariante e Origille, colpevoli nei suoi confronti di un qualcosa che non viene mai direttamente esplicitato nel poema (“Quel cavalier è nomato Ariante, / Origilla la falsa che io contai; / Or de costor io non dico più avante / Abenché vi sarria da dir assai.”<sup>245</sup>). I due, che incontreremo più avanti, sono sicuramente credibili nel ruolo di provocatori di odio, tanto che non stupisce l’astio che Falerina prova nei loro confronti. Ciò che colpisce è la condizione in cui si trova ora la maga: completamente impotente, succube di Orlando, è costretta a ricorrere al sentimento di pietà che può suscitare nel cavaliere che, da buon paladino, mai si azzarderebbe a uccidere una donna inerme. Inoltre ella promette di salvare tutti i cavalieri che erano stati presi in trappola al ponte, dove venivano catturati per essere dati in pasto al drago. La parabola della perfida Falerina si conclude quindi così: con la preghiera di essere risparmiata, tanto che la maga non appare diversa da una qualsiasi donzella in difficoltà. Fuori dal suo luogo incantato, la donna teme i pericoli e le insidie del mondo, come se il suo potere fosse direttamente collegato alla sua dimora magica. Falerina appare anche terrorizzata quando lei e Orlando giungono nei pressi del lago, protetto dal gigante Aridano, che è l’accesso al regno della Fata Morgana:

---

<sup>242</sup> *In.*, II, v, 15.

<sup>243</sup> *In.*, II, v, 16.

<sup>244</sup> *In.*, II, v, 18.

<sup>245</sup> *In.*, II, v, 19.

Ond'io mi stimo il ver, anci son certa,  
Che a tal impresa non porrai durare;  
E io con tieco, misera diserta,  
Dentro a quel'acqua me vedo affogare,  
Ché noi siàn gionti troppo ala scoperta  
E non c'è tempo o modo di campare.  
Non è remedio: ormai noi siàn perduti  
Come Aridano il fier ce abia veduti!<sup>246</sup>

In questo passaggio in particolare Boiardo, che spesso mescola le caratteristiche di maghe e fate confondendo le differenze che esistono tra di loro, “pare rispettare le differenze maggiori fra maga e fata”<sup>247</sup>, mettendo in luce come la prima possa fare ben poco rispetto al potere della seconda, potere che deriva dalla sua stessa natura di essere soprannaturale e non da pratiche imparate e acquisite.

### 3.2. Le fate

Se la presenza delle maghe ha rilevanza e importanza fin dall'inizio del poema, con le figure di Angelica, Dragontina e Falerina, le fate saranno introdotte solamente più avanti nell'opera. La spiegazione potrebbe essere che, se le maghe tendono anche a mescolarsi con i mortali nel loro mondo, come fanno Angelica, Leodilla e Fiordelisa, le fate vivono invece isolate nei loro regni, interagendo con gli uomini solamente quando questi vengono attirati, nella maggior parte dei casi con l'inganno, all'interno dei ristretti confini dei loro domini. È questo il caso lampante della Fata del Tesoro, o fata Morgana, la quale, per importanza e ruolo che ha non solo nel nostro poema ma anche nella tradizione e nel mito, verrà analizzata più avanti nel dettaglio.

Uno dei primi accenni a una fata lo troviamo in corrispondenza del canto XXIV del libro I, quando viene nominata la Fata Bianca:

E se non era l'armatura fina  
Che quela Fada Bianca ebbe a incantare,  
Tagliava lui con tuto il suo destriero,  
Tanto fo il colpo dispietato e fiero.<sup>248</sup>

Qui il cavaliere Grifone si trova nel bel mezzo di una battaglia contro Marfisa, e in uno scontro diretto con lei viene salvato dall'armatura incantata fatta costruire per lui dalla Fata Bianca, che altri non è

---

<sup>246</sup> *In.*, II, vii, 47.

<sup>247</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 282.

<sup>248</sup> *In.*, I, xxiv, 4.

che la sua “fata madrina”<sup>249</sup>. Un’altra fata madrina presente nel poema è la Fata Nera, protettrice di Aquilante:

Ben me stimo io ch’abiati già sentito  
Come Aquilante fo sieco no trito,  
Quando la Fata Nera il damigello  
Mandò primeramente in quella corte,  
Poi che ’l levò di branche al fier ocello  
Che condotto l’avrebe in trista sorte.<sup>250</sup>

Grifone e Aquilante sono gemelli, rapiti in tenera età rispettivamente da un grifone e da un’aquila. Grifone verrà poi adottato dalla Fata Bianca e chiamato per questo Grifone il Bianco, mentre Aquilante verrà soprannominato il Nero perché adottato appunto dalla Fata Nera. Le due fate sono buone: è questo uno degli esempi nel poema in cui la magia è benefica. Quello delle fate madrine è d’altronde un tema che “si sviluppa come un vero topos nella letteratura volgare, sempre restando solidamente ancorato all’immaginario collettivo”<sup>251</sup>. Non stupisce quindi che Boiardo voglia inserire all’interno della sua opera un riferimento non solo alle fate malefiche e seduttive, ma anche a quelle positive e protettrici. Le due fate saranno poi incontrate dai cavalieri al canto II del libro III:

Or cavalcando un giorno, a matutino  
Doe dame ritrovarno con doi nani:  
L’una di quelle a bruna era vestita,  
L’altra di bianco, candida e polita,  
E simelmente e nani e palafreni  
Di neve e di carbone avean colore.<sup>252</sup>

In questo canto svolgeranno un ruolo importante, in quanto, per ritardare il momento in cui Grifone e Aquilante devono recarsi in Francia, dove troveranno la morte, convinceranno i due cavalieri a dedicarsi temporaneamente a un’altra impresa, cioè quella di uccidere il perfido Orillo:

“Prendiàn dunque partito, se ti pare,”  
Disse la bianca alla dongella bruna  
“De ritener costor, poi che la Sorte  
Or li conduce in Francia a prender morte”.<sup>253</sup>

Qui dunque le due cercano di cambiare il corso degli eventi, avendo previsto già la disfatta dei loro protetti. Esattamente come fanno molte altre figure magiche all’interno del poema, come Malagise, Atalante o Falerina, esse hanno la capacità di predire il futuro e di tentare per questo di

---

<sup>249</sup> *In.*, I, xxiv, nota all’ottava 4.

<sup>250</sup> *In.*, II, xx, 4-5.

<sup>251</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 20.

<sup>252</sup> *In.*, III, ii, 40-41.

<sup>253</sup> *In.*, III, ii, 43.

stravolgerlo, tanto che, come nota Harf-Lancner, “le fate non si limitano a decidere sul destino dell’eroe al momento della nascita, ma partecipano attivamente alla realizzazione delle loro predizioni”<sup>254</sup>. Tuttavia sono ben consapevoli di non poter fare nulla contro il volere del Fato, come afferma la Fata Nera: “Altro riparo / Far non si può, nì fare altre difese / Contra di quel che ’l ciel destina e il mondo”<sup>255</sup>.

Sono queste le uniche, all’interno del poema, che, secondo la definizione di Harf-Lancner, potrebbero essere iscritte al tipo delle “fate madrine”<sup>256</sup>. “Esiste per contro un secondo tipo di donne fantastiche, il cui andirivieni tra l’altro mondo e il mondo degli uomini forma la struttura portante del romanzo bretone”<sup>257</sup>: sono queste le cosiddette “fate amanti”, e costituiscono l’altra grande categoria di fate del poema. Ci accorgiamo tuttavia che il loro amore è sempre destinato a non essere ricambiato: così sarà, per esempio, per Morgana o Silvanella. Come osserva Gras, “nessun eroe boiardesco ambisce l’amore di una fata”<sup>258</sup>, e anche la loro attrattiva e bellezza va svanendo, al contrario di quanto avveniva nei romanzi bretoni e nei cantari, dove la fata è quasi sempre simbolo di seduzione e di tentazione. Nel poema boiardesco le fate collezionano continue delusioni in amore. Ne è prova lampante il personaggio di Silvanella, fata che non compare mai sulla scena ma che viene nominata in quanto è stata creata proprio da lei la fonte incantata in cui si imbattono Orlando e Brandimarte al canto XVII del libro II.

Quindi passava per disventura  
La fata Silvanella a suo diporto  
E dove adesso è quella sopoltura,  
Iacea tra ‘ fiori il gioveneto morto.  
Essa mirando sua bela figura,  
Prese piangendo molto disconforto,  
Né se sapea partir: e a poco a poco  
Di lui s’accese in amoroso foco.<sup>259</sup>

Silvanella è il chiaro esempio che “anche le fate possono incrudelire”<sup>260</sup>, nonostante ve ne siano di positive all’interno del poema; dopo essersi innamorata di Narciso ormai morto, infatti, incanta la fonte così che ogni uomo che vi si specchi veda riflesse in essa delle fanciulle, che lo seducessero e lo portassero infine alla morte.

---

<sup>254</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 23.

<sup>255</sup> *In.*, III, ii, 42.

<sup>256</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 20.

<sup>257</sup> *Ibid.*, pag. 28.

<sup>258</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 284.

<sup>259</sup> *In.*, II, xvii, 56.

<sup>260</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 285.

Un'altra fata che vede fallire il suo sogno d'amore è Alcina, sorella della fata Morgana. Non esiste nella tradizione una sorella di Morgana con questo nome: ella "è invenzione boiardesca e [...] come la sorella – e come le fate secondo la tradizione francese – è creatura molto passionale, che non esita a rapire l'oggetto dei suoi desideri"<sup>261</sup>.

Quel figlio del re Otton era guarnito  
Del'arme d'or e la sua lanza ha in mano  
E cavalcando gionse una matina  
Al castel falso dela fata Alcina.  
Alcina fo sorella di Morgana  
E dimorava al regno degli Atarberi,  
Che stano al mare, verso Tramontana,  
Sanza ragion, imansueti barberi.  
[...]  
E tre baroni (come aveti odito)  
Passarno quindi acanto una matina,  
E mirando il giardino vago e fiorito,  
Ch'a riguardar paria cosa divina,  
Voltarno gli ochi a caso in su quel lito,  
Ove la fata sopra ala marina  
Facea venir, con arte e con incanti,  
Sin fuor del'acqua e pesci tuti quanti.<sup>262</sup>

Alcina dimora dunque in riva al mare, probabilmente vicino al Mar Caspio. Ella dimostra subito la straordinaria capacità di controllare i pesci, che affiorano dall'acqua grazie ai suoi incanti e usando "sol le parole che al'acqua getava"<sup>263</sup>; si potrebbe pensare che Boiardo abbia preso l'ispirazione da un luogo reale, in quanto "nella Ferrara estense par ci fosse un vivaio con pesci addomesticati che affioravano al tocco di una campana"<sup>264</sup>. In ogni caso quella di controllare gli animali pare essere una capacità che Boiardo attribuisce non solo alle fate, come Alcina e Morgana, ma anche alle maghe, come Falerina, che infatti pone diversi animali fantastici a difesa del suo giardino. Alcina è malvagia, in quanto appena vede i cavalieri, Astolfo, Dudone e Rinaldo, che si avvicinano, subito è presa dal desiderio di ucciderli. Viene frenata solo dalla vista del bell'Astolfo, che le provoca smarrimento e compassione: "Pietà gli venne, e fo presa d'amore"<sup>265</sup>. Come noteremo più avanti per quanto riguarda la fata Morgana, anche per Alcina una riflessione sorge spontanea: com'è possibile che questa fata, spietata al punto da pensare di uccidere subito i cavalieri, si faccia poi sopraffare da un sentimento amoroso nei confronti di un semplice mortale? Qui possiamo supporre che Boiardo abbia voluto mettere in luce come l'amore possa incidere nelle azioni di ognuno dei personaggi; la natura malvagia

---

<sup>261</sup> *In.*, II, xiii, nota all'ottava 55.

<sup>262</sup> *In.*, II, xiii, 54-56.

<sup>263</sup> *In.*, II, xiii, 59.

<sup>264</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 289.

<sup>265</sup> *In.*, II, xiii, 60.

di Alcina, direttamente collegata al suo essere una maga, non le impedisce di innamorarsi, in quanto nell'*Inamoramento* “anche personaggi fiabeschi partecipano di sentimenti umani, di lusinga o sgomento, di stupore o rammarico”<sup>266</sup>. Il sentimento amoroso non risparmia nessuno, nel poema. In alcuni casi, come quello emblematico di Orlando, che ama davvero Angelica al punto da fare qualsiasi cosa per lei, esso tende a nobilitare ed elevare interiormente il personaggio; nel caso invece della crudele Alcina, non farà che dare un’ulteriore dimostrazione del suo egoismo. In questo ella ricorda la Circe omerica, che “ritroviamo umanamente incarnata sotto le vesti di Alcina (II, xiii, 55-66), presa d’amore per Astolfo come Circe per Ulisse”<sup>267</sup>. Alcina sembra ereditare dalla maga dell'*Odissea* anche la capacità di controllare gli animali, che ritroviamo poi in Morgana. Vediamo ora come si comporterà nei confronti di Astolfo:

Cossì Alcina la falsa, ala balena  
Il duca Astolfo fece trapassare,  
Qual era tanto ala ripa vicina  
Che in sul destrer varca quella marina.  
Non vi passò Renaldo né Dudone,  
Che ognon li lor avìa de ciò sospeto;  
E ben chiamarno il fio del re Otone,  
Ma lui pur passò oltra a lor dispeto.  
Ben sel tienne la fata aver pregione,  
E poterlo gauder a suo diletto;  
Come salito sopra al pesce il vide,  
Detro li salta, e d’alegreza ride.  
E la balena si mosse di fato,  
Sì come Alcina per arte comanda:  
Non scià che farsi Astolfo a questo trato.<sup>268</sup>

Alcina ha la capacità di controllare anche i pesci più grandi, come le balene, e proprio di una di queste si serve per attirare Astolfo in trappola: il cavaliere, scambiando la balena per un’isoletta, viene attirato lì dalla maga e trascinato via. Ella non si fa alcuno scrupolo morale nel catturare il cavaliere, che viene portato via contro la sua volontà. Ranaldo, sopra il suo destriero, si getta all’inseguimento dell’amico, ma deve desistere perché nel frattempo Alcina ha fatto scatenare una tempesta, sfoderando un’altra sua capacità magica:

Il mar più lieva l’onde, e giù del cielo  
Càdde tempesta e aqua con gran gelo.  
Ora sapiati che questa roina,  
Qual par che tuto ’l mondo abia a sorbire,  
Era ad incanto fata per Alcina,

---

<sup>266</sup> Ponte, *L’“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento* cit., pag. 421.

<sup>267</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 265.

<sup>268</sup> *In.*, II, xiii, 62-64.

Perché alcun altro non poscia seguire.<sup>269</sup>

La facoltà di controllare i fenomeni naturali sembra essere tipica delle streghe, come indicato anche nel *Malleus maleficarum*, un manuale sulla caccia alle streghe “pubblicato nel 1487 dal frate domenicano Heinrich Kramer, allo scopo di reprimere in Germania l'eresia, il paganesimo e la stregoneria”<sup>270</sup>. Come nota Gras, “Morgana e Alcina destano il vento, la pioggia e la tempesta”<sup>271</sup>, capacità che appunto vengono elencate nel succitato manuale. “Ancora una volta un'immagine meravigliosa e piena di mistero chiude il canto”<sup>272</sup>, a dimostrazione di come Boiardo punti moltissimo sulla curiosità e sull'aspettativa che le magie e gli incanti suscitano nel lettore. Di Alcina e Astolfo non si sentirà più parlare nel poema: la loro vicenda non potrà essere raccontata da Boiardo, che morirà prima di portare a compimento la sua opera.

Abbiamo già citato la fata Febosilla, la quale rivelerà a Brandimarte la vera natura delle fate, destinate dopo mille anni di vita a trasformarsi in serpenti fino al bacio di un cavaliere. La prova che dovrà affrontare Brandimarte, e cioè quella di baciarla per ridarle le sue sembianze umane, “è ispirata a un *topos* diffuso in diverse letterature medievali”<sup>273</sup>. Ella è un raro esempio di fata buona, in quanto, in cambio del bacio di Brandimarte che le ha permesso di assumere nuovamente le sembianze di donna, gli dona delle armi e un cavallo fatato:

Questa, tornata in forma de dongela,  
Tuta di bianco se mostrò vestita,  
Coi capei d'or, a meraviglia bela,  
Gli ochi avea neri e faza colorita.  
Con Brandimarte più cose favela  
E, proferendo, a dimandar l'invita  
Quel ch'ela possa d'incantatione,  
De affatar l'arme over il suo ronzone.<sup>274</sup>

La parabola di Febosilla è breve ma importante: quest'episodio ci fa capire come esistano realmente delle fate benefiche, pronte ad aiutare i cavalieri e salvar loro la vita, e ci dà inoltre delle informazioni fondamentali sulla loro natura di esseri soprannaturali. Febosilla non può essere considerata né fata madrina, in quanto non prende sotto la sua ala protettiva nessun cavaliere, né fata amante, in quanto non tenta di sedurre Brandimarte né di trattenerlo nel suo regno. Possiede tuttavia un giardino incantato, come tutte le altre fate del poema, che la tiene isolata dal resto del mondo e la circonda

---

<sup>269</sup> *In.*, II, xiv, 7-8.

<sup>270</sup> Cfr [https://it.wikipedia.org/wiki/Malleus\\_Maleficarum](https://it.wikipedia.org/wiki/Malleus_Maleficarum).

<sup>271</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 289.

<sup>272</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 39.

<sup>273</sup> *In.*, II, xxvi, nota all'ottava 6.

<sup>274</sup> *In.*, II, xxvi, 16.

dell'aura di mistero e di fascino ultraterreno che queste creature, a partire dal mito fino all'opera boiardesca, possiedono.

All'altezza dei primi canti del libro III ci troviamo di fronte a un'altra fata: la cosiddetta Fata delle Armi. Il protagonista di questa avventura è Mandricardo, il quale, in viaggio verso l'Europa per vendicarsi dell'uccisione, da parte di Orlando, di suo padre Agricane, si imbatte in un padiglione presso una fonte. Qui si impossessa di armi e cavallo che aveva trovato, ma all'improvviso divampa un fuoco che lo avvolge, obbligandolo a gettarsi nella fonte per salvarsi.

Arse la giuppa e lui rimase ignudo  
Sì come nacque, in meglio al'onda fresca;  
E mentre che a dilecto el baron drudo  
Per la bella acqua se solatia e pesca,  
Parendo ad esso ussuto esser de impacio,  
Ad una dama se ritrova in bracio.

[...]

Questa ricolse in bracio quel barone,  
Basandoli la boca alcuna fiata,  
E disse: "Adesso voi seti pregione  
Come molti altri al Fonte dela Fata.

[...]

Perché intendiati el facto a passo a passo,  
Fece una fata ad arte la fontana,  
Che tanti cavalieri ha posti al basso  
Che nol porìa contar la gente umana."<sup>275</sup>

Mandricardo scopre quindi di essere prigioniero del cosiddetto Fonte della Fata, in cui sono prigionieri innumerevoli dame e cavalieri. Non è un caso che il trapasso tra il mondo reale in cui si trova Mandricardo e il mondo incantato in cui si trova la fata sia costituito da una fonte, e quindi dall'acqua: come mette in luce Jean Frappier, "l'altro mondo celtico [a cui chiaramente si ispira Boiardo nel tratteggiare le caratteristiche dei luoghi incantati in cui soggiornano le fate (N.d.A.)] era insieme il paese dei morti e quello degli dei e delle fate. [...] Ora il tratto suo più caratteristico sta nella frontiera umida – mare, fiume, nebbia – che lo divide dal mondo terrestre senza essere tuttavia invalicabile"<sup>276</sup>. Il regno della fata Morgana ne è un esempio emblematico, e non è tuttavia l'unico: il regno della fata Alcina si trova al di là del mare e Silvanella attira i cavalieri in trappola attraverso un incantesimo posto su una fonte. I regni ultraterreni delle fate hanno sempre come accesso questa "frontiera umida", che è un simbolo del trapasso del cavaliere da un mondo ad un altro. La fonte in

---

<sup>275</sup> *In.*, III, i, 21-24.

<sup>276</sup> Jean Frappier, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre*, Parigi 1957, 59, citato da Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 291.



cui resta intrappolato Mandricardo è stata creata dalla Fata delle Armi, chiamata così perché a poca distanza dalla fonte ha fatto costruire un castello dove sono poste tutte le armi del principe troiano Ettore, tranne la spada, Durindana, ora in possesso di Orlando. Le armi sono state donate alla fata da Enea in persona.

Poi che fu Troia tutta dissipata,  
Gente da quella se partì per mare  
Sotto un lor duca nominato Enea:  
Lui tutte l'arme excepto el brando avea.  
De Ectòr era parente proximano  
El duca Enea ch'avea quella armatura;  
E questa fata per un caso istrano  
Trasse tal duca di disventura,  
Ch'era conducto a un re malvagio in mano  
Chi 'l tenea chiuso entro una sepoltura;  
[...]  
E per suo premio le belle arme volve,  
E il duca di donarle fu contento.  
Lei poscia a questo loco se raccolse  
E fece l'opra delo incantamento.<sup>277</sup>

A colpire di questo racconto, fatto dalla dama a Mandricardo, sono diversi elementi che aiutano a caratterizzare la Fata delle Armi: ella, come tutte le altre fate dell'*Inamoramento*, cerca di attirare con l'inganno i cavalieri nel suo regno, convinta in questo caso che nessuno possa avere successo nell'impresa di superare tutti gli ostacoli e impadronirsi delle armi. Inoltre, il fatto che ella abbia potuto conoscere Enea, vissuto innumerevoli anni prima rispetto ai nostri cavalieri, ed essere ancora viva, "le conferisce una durata di vita prodigiosa"<sup>278</sup> e conferma la natura soprannaturale di queste creature, le fate appunto. Dopo aver affrontato e superato innumerevoli prove, Mandricardo, dopo essersi appropriato delle armi di Ettore, giunge infine al palazzo della fata, che si complimenta con lui per la sua impresa.

Nel meglio a rico seggio era la fata  
Che a sé davante Mandricardo chiede,  
E disse: "Cavalier, questa giornata  
Tal tesoro hai che il simil vede!  
Or se convien agiongervi la spada,  
E ciò mi giurerai sulla tua fede:  
Che Durindana, lo incantato brando,  
Torai per forza de arme al conte Orlando."<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> *In.*, III, i, 29-31.

<sup>278</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 282.

<sup>279</sup> *In.*, III, ii, 35.

La fata impone a Mandricardo di giurare di impadronirsi anche della spada di Ettore, ora nelle mani di Orlando. Tutta la vicenda della Fata delle Armi sembra creata su misura per il cavaliere, in modo da dare importanza e spessore al suo personaggio, che era stato pensato come il principale antagonista di Orlando nel terzo libro. I pericoli che il cavaliere affronta sono innumerevoli e ricordano quelli fronteggiati e sconfitti da Orlando, per esempio, nel giardino di Falerina.

### 3.2.1. La fata Morgana

Nessuna maga o fata all'interno dell'*Inamoramento* ha tanta importanza e occupa un così ampio spazio nel poema quanto Morgana. Sicuramente il fascino suscitato da questo personaggio nel Medioevo non è paragonabile a nessun'altra figura magica, complice il ruolo che la fata ricopriva nel ciclo bretone. Abbiamo già visto come, in conformità "ai gusti della corte estense e delle altre corti dell'Italia settentrionale"<sup>280</sup>, per Boiardo il ciclo delle avventure di re Artù potesse vantare, rispetto a quello di Carlo Magno, una superiorità quantomeno ideologica: gli eroi bretoni si battevano essenzialmente per amore, sfidando pericoli magici, bestie feroci e anche tentazioni carnali, incarnate molto spesso proprio dalle fate.

L'atto di nascita della fata Morgana nella letteratura medievale si può far risalire alla *Vita Merlini* di Goffredo di Monmouth, poema epico del 1148, in cui Morgana viene descritta come la maggiore di nove sorelle che dimorano nell'Isola Fortunata, esperta nell'arte della medicina e più bella e avvenente delle sorelle. Le vengono inoltre attribuite altre caratteristiche: la capacità di curare le ferite servendosi di ogni tipo d'erba magica, l'abilità di cambiare aspetto e la facoltà di solcare i cieli con delle ali<sup>281</sup>. Queste caratteristiche ricordano inevitabilmente quelle che nel poema Boiardo assegna a molte maghe e fate, distribuendole tra di loro. Nonostante Goffredo sia il primo a nominare Morgana, difficilmente si può attribuire a lui la paternità di questo personaggio: più plausibile è invece che "a partire dalla metà del secolo XII almeno, circolasse nei paesi bretoni una leggenda che narrava il soggiorno di Artù, incarnazione delle speranze bretoni, nell'altro mondo presso una fata guaritrice. Questo è infatti il tratto caratteristico di Morgana nei testi del secolo XII. [...] Con lo sviluppo del romanzo bretone, nella seconda metà del secolo XII, il re Artù e Morgana assumono un'importanza sempre maggiore. Morgana sta per diventare una fata potente"<sup>282</sup>. Si creano quelli che Harf-Lancner definisce "racconti morganiani"<sup>283</sup>, in cui la fata non abbandona il suo regno, ma si serve di diversi

---

<sup>280</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 282.

<sup>281</sup> Per il passo dedicato a Morgana, tratto dalla *Vita Merlini* di Goffredo di Monmouth, cfr. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 311.

<sup>282</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pp. 312-313.

<sup>283</sup> Ibid., pag. 239.

escamotage per attirare i mortali nel suo “altro mondo”<sup>284</sup> e cercare di trattenerlo lì. Come vedremo, è esattamente questa l’accezione che Boiardo dà nel suo poema al personaggio della fata Morgana.

Nel poema il primo riferimento a Morgana, definita anche “fata del Tesoro”<sup>285</sup>, non si accompagna subito a una sua comparsa in carne e ossa: per vederla effettivamente sulla scena dovremo aspettare il canto VIII del libro II. Il fatto che l’incontro con questo personaggio sia preparato in diversi canti, in cui viene introdotta prima da un cervo bianco, simbolo prediletto da questa fata nei racconti bretoni, e in seguito da una sua emissaria che mette alla prova Orlando, creando un’attesa e una tensione culminata, nel canto VII del libro II, con il chiaro terrore della maga Falerina alla sola idea di trovarsi nelle vicinanze del regno di Morgana, fa ben comprendere come Boiardo investa molto in questa affascinante e misteriosa figura. Boiardo ama creare aspettative nei lettori, lasciarli col fiato sospeso, abbozzare eventi che verranno esplicitati molto più avanti oppure introdurre attraverso riferimenti, allusioni o novelle (come nel caso di Iroldo e Prasildo) personaggi che diventeranno poi più in là fondamentali. Per questo il primo incontro con Morgana avviene attraverso un simbolo che l’ha accompagnata per tutta la letteratura bretone, il cervo bianco.

Ma nova cosa che ebbe ad aparire  
Sturbò il ragionar dela dongella:  
Ché un cervo al verde prato vedean gire,  
Pascendo intorno per l’erba novella.  
Come era vago non potrebe io dire,  
Ché fiera non fo mai cotanto bella;  
Quel cervo è dela Fata dil Tesoro,  
Ambe le corne ha grande e de fin oro.  
Lui come neve è bianco tuto quanto;  
Sei volte il giorno di corno se muta,  
Ma de pigliarlo alcun non se dà vanto  
Se forsi quella fata non lo aiuta;  
Ed essa è bella ed è rica cotanto  
Che omo non ama e ciascadun riffiuta:  
Ché beltate e richeza a ogni manera  
Per sé ciascuna fa la donna altiera.<sup>286</sup>

Qui non sappiamo ancora che la Fata del Tesoro sia la fata Morgana: i motivi per cui sia definita così si capiranno solo più avanti nel poema. A questo punto della storia, Orlando, Brandimarte e Leodilla viaggiano insieme per ritrovare Fiordelisa. La donzella sta raccontando ai cavalieri la sua storia, ma viene interrotta dalla comparsa appunto del cervo, che attira subito l’attenzione di Brandimarte, il quale si mette a inseguirlo. Come nota Harf-Lancner, “le prime apparizioni del bianco cervo nella

---

<sup>284</sup> Ibid., pag. 239.

<sup>285</sup> *In.*, II, vii, 34.

<sup>286</sup> *In.*, I, xxii, 57-58.

letteratura romanzesca seguono fedelmente la tradizione folclorica: esse hanno lo scopo di condurre un mortale tra le braccia di una fata<sup>287</sup>. Ed è esattamente questo lo scopo ricoperto qui dall'animale: Brandimarte, dopo essersi lanciato al suo inseguimento, finirà prigioniero nel regno di Morgana, come vedremo in seguito. Il cervo infatti è impendibile e funge solo da esca, come verrà descritto in seguito nel poema:

Morganna, dela qual io t'ho parlato,  
Qual è regina dele cose adorne,  
Ha per il mondo un suo cervo mandato,  
Ch'ha bianco il pello e d'or ambe le corne,  
Qual per incanto a modo è fabricato  
Che in alcun loco mai non si sogiorne,  
Ma sempre via fugendo a meraviglia  
Cerca la terra, e non trova chi 'l piglia.<sup>288</sup>

Da questo incontro possiamo ricavare diverse informazioni sia sul cervo stesso, sia sulla fata Morgana. Innanzitutto l'animale è il simbolo della ricchezza e della cupidigia: Orlando, che ha raggiunto un "grado di perfezione cavalleresca"<sup>289</sup> decisamente più alto rispetto a Brandimarte, non è tentato dall'inseguimento del cervo, "perché egli estimava / quelle richiecie per cose ligeri"<sup>290</sup>. Il significato allegorico qui scelto per simboleggiare l'animale è legato al personaggio stesso della fata Morgana, definita come una dama bella e ricca che in virtù di queste sue qualità sdegna ogni uomo e l'amore stesso. Vedremo in seguito come lei stessa cadrà in questo tranello che nell'*Inamoramento*, complice a volte anche la magia, non risparmia quasi nessuno. Il nominativo di "fata del tesoro"<sup>291</sup> che Boiardo le attribuisce sta ad indicare proprio la sua grande ricchezza e "si conforma alla tradizione perlomeno italiana"<sup>292</sup>, che vedeva nella *Tavola Ritonda* uno dei poemi cardine della letteratura sul ciclo bretone e una delle principali fonti boiardesche.

La seconda figura che avrà il compito di introdurre il personaggio di Morgana è un'emissaria della fata, incontrata da Orlando nel canto XXIV del libro I. Ella lo fornisce di un corno magico che, se suonato tre volte, dà la possibilità al cavaliere di affrontare tre prove che dimostreranno il valore e il coraggio del paladino. Abbiamo già analizzato le difficoltà affrontate da Orlando, il quale non si tira indietro e sconfigge prima due tori dalla forza formidabile, poi un drago che sputa fuoco e infine un

---

<sup>287</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 260.

<sup>288</sup> *In.*, I, xxv, 9.

<sup>289</sup> *In.*, I, xxii, nota all'ottava 59.

<sup>290</sup> *In.*, I, xxii, 59.

<sup>291</sup> *In.*, II, vii, 34.

<sup>292</sup> Gras, "*L'Orlando innamorato*" tra meraviglioso e magico cit., pag. 286.

gruppo di guerrieri nati dalla terra. Alla fine, Orlando suona il corno una terza volta e compare una cagnolina bianca.

Ascolta adunque il mio parlar, che spiana  
Di questa cuciarella il bel lavoro.  
Una isoleta non molto lontana  
Ha il nome e ha lo effeto dil tesoro;  
Ivi è una fata, nomata Morgana,  
Che alle gente diverse dona l'oro:  
Quanto per tutto 'l mondo or se ne spande,  
Conven che ad essa prima se dimande.<sup>293</sup>

La fata che ormai da molti canti suscita l'interesse e lo sgomento del lettore viene finalmente nominata: si tratta di Morgana, protagonista di tanti racconti bretoni. Si rafforza in queste ottave il concetto già espresso precedentemente: Morgana è molto ricca, al punto che possiede tutto l'oro e tutte le ricchezze del mondo e "ogni metallo ha in suo domìno"<sup>294</sup>. La donzella mandata dalla fata cerca di convincere Orlando a servirsi della cagnolina bianca, unico mezzo grazie al quale si possa catturare il cervo di Morgana, già incontrato nel canto XXII del libro I e fonte di ricchezza infinita. Orlando non è però interessato all'oro: ciò che gli sta a cuore è semplicemente la dama da lui amata, Angelica. Notiamo qui come già fallisca il primo mezzo di cui si serve Morgana per indurre in tentazione Orlando e attirarlo nel suo regno.

Il vero e proprio incontro con la fata avverrà solamente, come abbiamo già detto, a poema inoltrato, all'altezza del canto VIII del libro II. Protagonista dell'avventura nel regno di Morgana è, ovviamente, Orlando. Egli, in viaggio con Falerina, giunge in vista del ponte presso il quale il gigante Aridano aveva, nel canto II del libro II, trascinato Rinaldo e i suoi compagni dentro il lago. È a questo punto che Falerina, terrorizzata, cerca di dissuadere Orlando dall'affrontare il gigante, convinta che il cavaliere non sia in grado di sconfiggerlo. La dama spiega inoltre che Morgana ha costruito la sua trappola magica, mettendo il gigante a difesa del ponte, per scovare il cavaliere che era riuscito ad affrontare le tre prove del corno (i tori, il drago e i soldati usciti dalla terra), da lei ideate, senza morire.

Quel cavalier, persona valorosa,  
Cossì disfece il tenebroso incanto,  
Onde la Fata vien sì desdignosa  
Che mai potesse alcun darsi tal vanto,  
E fiè questa opra sì maravigliosa  
Che, ricercando il mondo tuto quanto,  
Non sarrà cavalier de tanto ardire  
Qual non convenga al ponte perire.

---

<sup>293</sup> *In.*, I, xxv, 5.

<sup>294</sup> *In.*, I, xxv, 7.

Ella si pensa che quel campione  
Che sonò il corno, quindi abia a passare,  
Over che per ardir, come è ragione,  
Venga questa aventura a rritrovare:  
Cossi l'averà morto over pregione,  
Ché omo del mondo non poria durare.  
Per far perir quel cavalier, Morgana  
Fato ha quel lago, il ponte e la fiumana.<sup>295</sup>

Morgana ha creato dunque il ponte e il lago, mettendovi a guardia Aridano, con la speranza che prima o poi il cavaliere che era riuscito ad affrontare le prove del corno passasse di lì. Il piano ideato dalla fata svela molto della sua vera natura: ella è essenzialmente malvagia, in quanto non si cura minimamente degli incolpevoli che si troveranno a passare per il ponte e che finiranno vittime del suo tranello. Il suo unico obiettivo è catturare il cavaliere da lei cercato, che, come risulta lampante a questo punto del poema, è Orlando stesso. Falerina però, totalmente ignara di ciò, è convinta che il paladino non sia in grado di sconfiggere la fata. E, d'altronde, probabilmente nessun altro cavaliere nel poema potrebbe sconfiggere colei che rappresenta la più grave minaccia nell'*Inamoramento*, se non Orlando, elogiato dallo stesso Boiardo all'inizio del canto successivo, dove il paladino si troverà ad affrontare le innumerevoli minacce del regno di Morgana:

Tirative davanti e ascoltati  
Deli antiqui baron l'alta prodeza:  
Ché sarran sempre in terra nominati  
Tristan e Isota dala bionda treza,  
Guenevra e Lanciloto del re Bando,  
Ma sopra tutti il franco conte Orlando,  
Qual per amor de Angelica la bella  
Fece prodecie e maraviglie tante  
Che 'l mondo sol di lui canta e favela.<sup>296</sup>

Boiardo ci sta dolcemente introducendo, attraverso riferimenti agli antichi eroi e ai paladini bretoni, al regno della fata Morgana, un “mondo arturiano”, per usare le parole di Praloran, il cui “sfondo naturale” è il “meraviglioso”<sup>297</sup>. Orlando ha tutti i diritti di essere annoverato tra i cavalieri del ciclo arturiano: egli combatte per amore, affronta pericoli magici e insidie ben maggiori di quelle che normalmente affrontano i paladini carolingi, e la sua trasformazione “passava appunto attraverso l'avventura dell'amore, e quindi nel trasferire ad Orlando le virtù degli eroi del ciclo bretone”<sup>298</sup>. Non è solo l'amore che viene qui elogiato: è il sentimento dell'amicizia, celebrato in più punti da Boiardo

---

<sup>295</sup> *In.*, II, vii, 44-45.

<sup>296</sup> *In.*, II, viii, 2-3.

<sup>297</sup> Cfr. Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 68.

<sup>298</sup> Giulia Raboni, “*Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!*”. *Note sul duello Orlando-Rinaldo nel primo libro dell'Orlando innamorato*, in *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento* cit., pag. 235.

(si pensi all'importanza attribuita al rapporto fraterno tra Iroldo e Prasildo), a dimostrarsi qui decisivo: nel canto precedente, Orlando decide di affrontare l'impresa dopo aver visto le armi dell'amato cugino Ranaldo appese al tronco sulle sponde del lago; convinto che Aridano l'abbia ucciso, Orlando lo affronta e i due cadono insieme dentro allo specchio d'acqua. Stiamo per addentrarci nel cuore del meraviglioso boiardesco.

E un altro sol trovarno e un altro giorno.  
Come nasciuto fosse un nuovo mondo.<sup>299</sup>

È letteralmente un altro mondo quello in cui si trova proiettato Orlando, un mondo fiabesco, diviso da quello terrestre da una “frontiera umida – mare, fiume, muro di nebbia”<sup>300</sup> o, in questo caso, un lago. Giunto nel regno della fata Morgana, il paladino combatte e uccide il gigante Aridano, per poi addentrarsi in esplorazione. Egli, dopo aver varcato una porta intagliata e camminato per miglia lungo una grotta, giunge in un luogo illuminato da una pietra, in cui scorge un fiume, un ponte e il magnifico tesoro della fata Morgana. Dopo aver aggirato il ponte, protetto da un uomo armato di ferro che lo distrugge appena qualcuno si avvicina, Orlando si trova in un prato in cui delle statue riproducono un re seduto a mensa, pieno di ricchezze ma triste perché sul suo capo pende una spada e alla sua sinistra un arciere gli punta una freccia. Dopo aver superato anche questo posto, Boiardo ci spiega quali sono i paladini che sono stati resi prigionieri da Morgana: oltre a molti altri cavalieri e dame, lì si trovano Ranaldo, Dudone e Brandimarte, il quale “non fo per forza come gli altri preso, / Ma Morgana la fata, con mal'arte / L'avea d'amor con falsa vista acceso”<sup>301</sup>. Scopriamo dunque qui che Morgana si serve anche delle sue arti seduttive per tenere presso di sé i cavalieri, anche se è facilmente intuibile qui che Brandimarte sia sotto l'effetto di qualche incantesimo, in parte per l'uso delle parole “mal'arte”, che fanno presupporre un inganno magico, in parte per l'amore che, come sappiamo, lo lega a Fiordelisa. Finalmente Orlando, dopo aver letto su una porta intagliata delle avvertenze su come risalire vivo in superficie, giunge nei pressi del giardino in cui si trovano la fata e i cavalieri.

Orlando dala porta s'alontana,  
E mentre che per l'erba via camina  
Vide da lato adorna una fontana  
D'oro e de perle e d'ogni pietra fina;  
Quivi distesa stavasi Morgana  
Col viso al ciel, e dormiva suppina,  
Tanto soave e con sì bela vista  
Che ralegrata avrebe ogni alma trista.  
Le sue fatecie riguardava il conte:

---

<sup>299</sup> *In.*, II, viii, 4-5.

<sup>300</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 291.

<sup>301</sup> *In.*, II, viii, 36.

Per non svegliarla e' sta tacitamente.  
Lei tuti e crini avea sopra la fronte  
E faza lieta, mobil e ridente;  
Apte a fugir avea le membre pronte,  
Poca treza di detro, anci niente;  
Il vestimento candido e vermiglio  
Che sempre scappa a cui li dà de piglio.<sup>302</sup>

Dopo molti canti di attesa e trepidazione, dopo aver creato aspettative sul personaggio magico forse più temuto del poema, ce lo troviamo infine di fronte. E quello che Orlando vede non è forse ciò che si aspettava. La fata è addormentata, bellissima e fragile, apparentemente inerme e innocua. A prima vista è questa l'impressione che la dama può dare, ma a una più attenta osservazione si noterà come ella assuma la posa di chi è già pronto a fuggire. È importante ora fare un passo indietro e spiegare il significato dei suoi capelli, abbondanti sulla fronte e radi dietro: come esplicita Bruscagli, Morgana è “identificata dal Boiardo, senza distinzioni ulteriori, con la ‘Fortuna’ e con la ‘Ventura’”<sup>303</sup>, che nella simbologia classica “ha capelli sulla fronte ma è calva sulla nuca e deve dunque essere presa al volo o inseguita”<sup>304</sup>. Questo era stato anticipato a Orlando da una cornice sulla porta intagliata che precedeva il giardino e che recitava le seguenti parole:

“Tu che sei gionto, o dama o cavaliere,  
Sappi che quivi facil è la intrata,  
Ma il rissalir dapoì non è ligo  
A cui non prende quella bona fata,  
Qual sempre fuge intorno, e mai non resta  
E detro ha il calvo ala crinuta testa”.<sup>305</sup>

Morgana è la Fortuna stessa: mutevole, volubile, impossibile da governare, inafferrabile. Non sorprende che Boiardo abbia scelto proprio un personaggio della letteratura di ascendenza bretone per rappresentarla: la Ventura, o Fortuna appunto, è un “ingrediente primario del racconto, eredità preziosa e raffinata della materia di Bretagna”<sup>306</sup>. Magia e avventura si incontrano, si fondono e si confondono, diventano la stessa cosa: e chi meglio di Morgana la fata, figura ambigua e mutevole della letteratura e dell'immaginario medievale, presentata a volte come amante, a volte come sorella di Artù, a volte come antagonista, a volte come protagonista buona (“Con la fisionomia di fata malvagia e sleale Morgana è presente soprattutto nel *Lancelot en prose*, nel *Tristan en prose*, nella *Suite du Merlin*, mentre nell'epilogo de *La mort le Roi Artu* [...] sembra nuovamente assumere i

---

<sup>302</sup> *In.*, II, viii, 42-43.

<sup>303</sup> Bruscagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 111.

<sup>304</sup> *In.*, II, viii, nota all'ottava 39.

<sup>305</sup> *In.*, II, viii, 39.

<sup>306</sup> Bruscagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 109.



connotati di fata benefica<sup>307</sup>), a volte come ingannatrice, a volte come fata guaritrice, poteva incarnare questo simbolo? Qualche indizio sulla vera natura della fata Boiardo lo dissemina già lungo il canto, durante il quale la Fortuna viene citata più volte (“Over dala Fortuna al fin guidato”<sup>308</sup>, “E come lo guidava la Fortuna”<sup>309</sup>, “E poi ch’ha inteso la fortuna loro”<sup>310</sup>, “Contra a Fortuna alcun schermo non vale”<sup>311</sup>), facendoci intuire che la fata non è solo un personaggio reale, ma un’allegoria che va a significare qualcosa di più grande, di simbolico. Orlando con questa impresa sta compiendo il salto di qualità: da semplice paladino carolingio sta diventando un vero eroe arturiano. Egli sfida la Fortuna stessa, la magia, le “venture istrane”<sup>312</sup>, e tutto ciò in nome dell’amore (“Però ch’Amore è quel che dà la gloria / E che fa l’omo degno e onorato”<sup>313</sup>). Pur dimostrandosi all’occorrenza spietato e risoluto, prova sentimenti di affetto, empatia e amicizia. Contro di lui ben poco può dunque persino Morgana stessa.

Tornando al punto in cui avevamo lasciato il nostro Orlando, egli, dopo aver visto la fata addormentata, incontra i prigionieri, tra cui Ranaldo, Brandimarte e Dudone, il quale lo esorta ad afferrarla prima che si svegli. Apprende che l’unico modo per liberarli è ottenere da Morgana la chiave di una porta lì vicina. Torna quindi indietro, pronto ad affrontare la fata, e la trova sveglia.

Quivi trovò Morgana che con zogia  
Danzava intorno, e danzando cantava.  
Né più leger si move al vento foglia  
Come ela senza sosta si voltava,  
Mirando or ala terra e or al sole.<sup>314</sup>

Morgana incita Orlando a inseguirla e cercare di afferrarla, intimandogli però di non indugiare troppo. Dopo un rocambolesco inseguimento, in cui Orlando viene anche tormentato da una donna pallida e magra che si flagella, la Penitenza, il paladino riesce finalmente ad afferrare il ciuffo di Morgana; subitaneamente si interrompe anche il temporale che era scoppiato alla fine del canto precedente. Si è giunti qui all’essenza dell’impresa di Orlando nel giardino della fata Morgana, un “episodio in cui il Boiardo concreta consapevolmente in immagini il conflitto virtù-fortuna, per enunciare l’attività morale che ne deriva: quella di cogliere le occasioni, al momento opportuno”<sup>315</sup>. Questo episodio ricorda anche quello di Falerina, a cui ugualmente Orlando aveva afferrato le chiome per convincerla

---

<sup>307</sup> Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate* cit., nota 14 a pag. 360.

<sup>308</sup> *In.*, II, viii, 16.

<sup>309</sup> *In.*, II, viii, 34.

<sup>310</sup> *In.*, II, viii, 51.

<sup>311</sup> *In.*, II, viii, 62.

<sup>312</sup> *In.*, II, xxvi, 1.

<sup>313</sup> *In.*, II, xviii, 3.

<sup>314</sup> *In.*, II, viii, 57.

<sup>315</sup> Ponte, *L’“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento* cit., pag. 409.

a dirgli come uscire dal suo giardino. Ciò che maggiormente stupisce è quello che avverrà subito dopo e la preghiera che Morgana rivolgerà al cavaliere.

Ella con riso e con falso semblante  
Diceva: “Cavalier, al tuo piacere  
Son quelle gente prese, tute quante,  
E me con sieco ancor potrai avere;  
Ma sol d’un figlio del re Manodante  
Te priego che mi vogli compiacere:  
O menime con sieco o quel mi lassa,  
Che senza lui sarìa de vita cassa.  
Quel gioveneto m’ha ferito el core  
Ed è tuto il mio ben e ’l mio disio,  
Sì che io te prego per lo tuo valore  
Ch’hai tanto al mondo, e per lo vero Dio,  
Se a dama alcuna mai portasti amore,  
Non trar di quel giardin l’amante mio!”<sup>316</sup>

Morgana diventa una delle cosiddette “fate amanti che, innamorate di un mortale, dominano l’immaginario erotico del Medioevo”<sup>317</sup>. Se finora si era dimostrata senza cuore, spietata e vendicativa, totalmente insensibile al dolore e alla condizione dei suoi prigionieri, ora la sua corazza sembra vacillare: ella diventa quasi una semplice donna, che prega che il suo amato venga risparmiato. Non è l’unico caso nel poema: anche le fate Silvanella e Alcina si innamorano di un mortale, a differenza delle maghe che, come abbiamo visto, sono essenzialmente crudeli e insensibili a questo sentimento. Quest’aspetto umanizza il suo personaggio e lo rende ambiguo, in linea con la storia letteraria di questa figura, presentata ora come malvagia e crudele, ora come buona e positiva. Certamente questo non fa riscattare la fata, che rimane comunque una figura negativa, egoista, falsa e manipolatrice, dal momento che cerca di trattenere Ziliante con il ricatto e contro la sua volontà (“Costui rimase dentro lacrimando, / Vegendo tuti l’altri indi partire”<sup>318</sup>). Infatti Orlando si vede costretto, suo malgrado, a cedere alle richieste di Morgana, pur di liberare tutti gli altri paladini imprigionati.

A questo punto, l’arco narrativo della fata sembrerebbe esaurito: ella ha perduto tutti i cavalieri che aveva imprigionato, ma ha ottenuto di tenere con sé Ziliante, da lei amato. Orlando e i paladini liberati si dividono, prendendo ognuno strade diverse. Molto prima di quanto ci si aspetti, si ripresenterà al nostro eroe una situazione in tutto simile: dopo aver affrontato, nel canto XI del libro II, il gigante Balisardo, viene a sapere dal capitano della nave, sulla quale era stato attirato dal gigante stesso, una

---

<sup>316</sup> *In.*, II, ix, 21-22.

<sup>317</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. XIII.

<sup>318</sup> *In.*, II, ix, 29.

sconvolgente notizia: Manodante, re delle Isole Lontane e padre di Ziliante, vuole a tutti i costi riavere suo figlio. Per ottenere ciò, assolda il gigante Balisardo, il quale si offre di portargli Orlando, che la fata Morgana vuole in cambio di Ziliante; ella infatti avrebbe liberato il cavaliere solo a patto che le fosse portato, appunto, Orlando. Balisardo, nel frattempo, aveva catturato molti altri paladini, tra cui Grifone, Aquilante, Astolfo, Ranaldo e Dudone, e li aveva portati come ostaggi al re. Con uno stratagemma, Orlando riesce a convincere il re Manodante a lasciarlo partire per il regno di Morgana, con la promessa di riportargli suo figlio. Il Caso vuole dunque che i destini di Orlando e della fata si intreccino di nuovo. Il cavaliere parte subito e arriva sulle rive del lago, da cui si accede al regno.

Cossì mirando vide morto un drago:  
E una dama con piatosa cera  
Piangea quel drago morto in sula riva,  
Comm'ela fose del suo amante priva.  
Orlando se fermò per maraviglia,  
Mirando il drago morto e la dongela,  
Ch'era nel viso candida e vermiglia.  
Or ascoltati che strana novella!  
La dama il drago morto in brazo pilia  
E con quel entra in una navicella,  
Corendo giù per l'acqua ala seconda,  
E in megio 'l lago a ponto se profonda.<sup>319</sup>

La scena a cui Orlando si trova ad assistere ha dell'incredibile: una dama, che lui non riconosce ma che scopriremo essere Morgana, afferra un drago morto e, piangendo, lo trascina con sé dentro il lago. Come nota Praloran, “quando nello spazio-tempo del cavaliere si profila improvviso l'evento meraviglioso e inintelligibile, il racconto viene sospeso. [...] Al di là dell'immagine, che è straordinaria per lo stesso *Innamorato*, si deve osservare il lessico caratteristico, che collabora a creare un'atmosfera di indeterminatezza e insieme di sospensione. [...] Insomma la sorpresa e l'ammirazione per l'evento meraviglioso si uniscono al sentimento di pietà”<sup>320</sup>. L'elemento magico-meraviglioso è qui essenziale per creare una situazione di attesa e di suspense. Stupisce inoltre, soprattutto dopo la scoperta dell'identità della dama piangente, la dolcezza che trasuda da queste ottave, e che stride con quella che sappiamo essere la malvagità del personaggio della fata. Eppure per un momento, come quando aveva pregato Orlando di non toglierle l'amato Ziliante, sembra che Morgana abbia dei sentimenti, che soffra davvero per il suo amato. Scopriamo infatti nel canto successivo la vera identità dell'animale, che altri non è che Ziliante stesso:

Perché con succi d'erbe e de radice  
Colte ne' monte al lume dela luna

<sup>319</sup> *In.*, II, xii, 59-60.

<sup>320</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pp. 36-37.

E pietre svolte da strana pendice,  
Cantando versi per la note bruna,  
Cangiato avea, la falsa incantatrice,  
Quel gioveneto in sua mala fortuna  
(Io dico Ziliante) e fato drago,  
Per porlo in guarda al ponte sopra al lago.  
[...]  
Ma fosse o per l'error de sua sciencia,  
O per strenger l'incanto oltra misura,  
Ebe il garzon estrema penitencia,  
Perché come tal forma a ponto prese,  
Getò un gran crido e morto se distese.<sup>321</sup>

Il paladino si cala nel regno della fata e la trova intenta ad accarezzare Ziliante, nel frattempo tornato uomo e resuscitato, con dolcezza e amorevolezza (“La fata petinava il damigelo / E spesso lo bassava con dolceza”<sup>322</sup>). La capacità di trasfigurare un essere vivente, operando una metamorfosi, non è certo una sorpresa: “per il *Picatrix* un mago può in effetti trasformarsi in qualunque essere vivente”<sup>323</sup>. Ricordiamo che il *Picatrix* era nel Quattrocento il più famoso trattato di magia in circolazione. La capacità di resuscitare i morti, che Morgana dimostra riportando in vita Ziliante, era “una possibilità attribuita alle streghe”<sup>324</sup>. Abbiamo anche già osservato come le pratiche magiche notturne, a cui Morgana ricorre per trasformare Ziliante, fossero tipiche della magia nera: ella, nonostante l’ambivalenza e le ambiguità che la caratterizzano, rimane comunque un personaggio negativo. La resurrezione di Ziliante è qui forse anche legata al suo essere stato trasformato in un animale fantastico, il drago appunto, il cui statuto antropologico nel mito è “tanto denso quanto polisignificante: mostro divoratore, ma anche rigeneratore”<sup>325</sup> o, in questo caso, capace di “rigenerarsi”.

A questo punto, Orlando sa già ciò che deve fare: senza indugio, afferra la fata per i capelli e, nonostante le sue suppliche, la obbliga a lasciare Ziliante libero. A nulla valgono le sue suppliche: il paladino arriva addirittura a minacciare l’intervento del Demogorgone, l’entità a cui sono sottomesse tutte le fate.

E però il conte scongiurò la fata  
Per quel Demogorgòn ch’è suo signore:  
La qual rimase tuta spaventata  
E fece il giuramento in gran timore.

---

<sup>321</sup> *In.*, II, xiii, 5-6.

<sup>322</sup> *In.*, II, xiii, 21.

<sup>323</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 289.

<sup>324</sup> *Ibid.*, pp. 289-290.

<sup>325</sup> Franco Cardini, *Il drago in Mostri, belve e animali nell’immaginario medievale*, in *Abstracta* numero 4, aprile 1986, consultabile sul sito <https://www.mondimedievali.net/Immaginario/Cardini/drago.htm>.

Fugì nel fondo poi che fu lassata.<sup>326</sup>

Si conclude così la parabola di Morgana: un personaggio controverso, affascinante, che per alcuni versi segue la tradizione, mentre per altri se ne discosta totalmente. Nel rispetto del romanzo bretone del XII secolo, Boiardo riprende “gli schemi narrativi e i temi dei racconti meravigliosi: tra questi l’amore di una fata per un mortale da lei condotto nell’altro mondo”.<sup>327</sup> Sempre in linea con la tradizione, questa volta italiana, ce la presenta come la “Fata del Tesoro”<sup>328</sup>, enormemente ricca. Le attribuisce tuttavia un valore allegorico, rendendola il simbolo della Fortuna e discostandola decisamente, in questo, dalla tradizione (“quando ne fa l’allegoria della fortuna non si vede bene donde gli sia venuta tale idea”<sup>329</sup>). Ne fa un monito contro l’avidità e l’ingordigia, mettendo in luce come tutto l’oro e tutte le ricchezze del mondo siano nulle nel momento in cui Morgana vorrebbe convincere Ziliante a restare con lei nel suo regno, forzandolo ad amarla. Obbliga Orlando a confrontarsi non solo con pericoli reali, ma anche con i sentimenti di pietà e con lo spirito di sacrificio. È un personaggio complesso, capace di provare amore, e per questo Boiardo non può condannarla del tutto, come fa invece con le crudeli maghe Dragontina e Falerina. Proprio per questo dunque, ella non merita che il suo regno venga distrutto o che cada nel totale oblio: esso resterà là dov’è, nel mondo incantato sotto al lago.

---

<sup>326</sup> *In.*, II, xiii, 29.

<sup>327</sup> Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., pag. 313.

<sup>328</sup> *In.*, I, xxii, 57.

<sup>329</sup> Gras, “*L’Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 286.



## 4. Gli oggetti magici

### 4.1. Le battaglie epiche e l'importanza delle armi magiche

Le scene di battaglia costituiscono una parte fondamentale dell'opera boiardesca. L'*Inamoramento* è in fondo, a tutti gli effetti, un poema cavalleresco, in cui i duelli e le guerre giocano un ruolo primario non solo nello sviluppo degli eventi, ma anche nel mettere in luce le abilità, il coraggio e il valore dei cavalieri. Se ci rifacciamo alla “tradizionale canterino-cavalleresca italiana in ottave [...] la materia narrativa è in genere epica o vagamente avventurosa”<sup>330</sup>. Dalla tradizione dei cantari Boiardo non può discostarsi, anche perché “i tratti ‘epici’ sono inseribili più facilmente [...] nell’organizzazione del poema epico italiano in ottave”<sup>331</sup>, e i suoi protagonisti sono eroi carolingi, che si distinguono per il valore cavalleresco e la loro bravura in battaglia. Un esempio lampante è l’elogio al valore fatto a Orlando e Rinaldo all’altezza del canto XXI del libro II, quando i due, entrambi innamorati di Angelica, cominciano per causa sua un terribile duello:

Tra gli arbori fronzuti, ala fontana  
Insieme gli affrontai nel dir davanti.  
L’un ha Fusberta e l’altro Durindana  
Che sian costor, sapeti tuti quanti.  
Per tuto ’l mondo, nela gente umana  
Al par di lor non trovo che s’avanti  
D’ardir e di possanza e di valore,  
Ché veramente son degli altri il fiore.<sup>332</sup>

Abbiamo già visto, tuttavia, che nell'*Inamoramento* “agli schemi diegetici, alle situazioni tematiche caratteristiche dei cantari si aggiunge, com’è noto, la materia arturiana con tutti gli sviluppi narrativi che le sono propri”<sup>333</sup>. Le grandiose battaglie e i duelli epici non scompaiono, ovviamente, anzi continuano a costituire una parte essenziale della storia. Eppure è innegabile che la magia e il fantastico, che permeano il poema nei canti di chiara ascendenza arturiana, come quelli dedicati alla fata Morgana, incidano inevitabilmente anche in questi episodi guerreschi, dando vita a quello che potremmo definire un “meraviglioso epico”. Uno degli esempi lampanti si può riscontrare al canto XXXI del libro II, nel pieno della descrizione della grandiosa battaglia di Montealbano, “la più ampia dell’intero poema”<sup>334</sup>. Orlando, dopo aver fatto la sua comparsa sul campo di battaglia e aver ridato coraggio alle truppe cristiane, sta facendo strage di saraceni. La battaglia è durissima e il paladino fa

---

<sup>330</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pp. 22-23.

<sup>331</sup> *Ibid.*, pag. 20.

<sup>332</sup> *In.*, II, xxi, 2.

<sup>333</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 22.

<sup>334</sup> *Ibid.*, pag. 106.

la differenza, sia perché risolveva il morale dei cavalieri cristiani, sia perché è effettivamente un guerriero eccezionale. Addirittura Ruggero, giunto in aiuto dei suoi, fatica a riconoscere la sua insegna, tanto questa è insanguinata. La scena che gli presenta è assurda ed è una chiara manifestazione di quello che è “l’iperrealismo boiardesco”, in cui “la narrazione si spinge verso esiti esasperati e fantastici”<sup>335</sup>, al punto che Ruggero si trova di fronte a una montagna di corpi di saraceni, trucidati da Orlando:

Né a sì gran colpi, in questo assalto fiero,  
Giamai s’alenta il valoroso conte:  
Più non se trova re né cavaliere  
Qual pur ardisca di guardarlo in fronte.  
Quando vi gionse il giovane Rugero,  
E’ vide fato di sua gente un monte:  
Un monte rasembrava, più né meno,  
Tuto di sangue e corpi morti pieno.<sup>336</sup>

A questo punto i due, muniti entrambi di armi e spade fatate, ingaggiano uno scontro corpo a corpo durissimo, tanto che, per usare le parole di Boiardo, “un sì crudiel e sì perverso / Non fo veduto mai nel’universo”<sup>337</sup>. A questo punto il nostro autore si dilunga in dettagliate descrizioni del duello (facendo forse, come nota Ponte, “eccessive concessioni al gusto dei grandi colpi di spada”<sup>338</sup>), che attira l’attenzione attonita degli altri cavalieri, i quali si bloccano a osservarli affascinati. Tra questi, giunge anche il mago Atalante, che teme che il suo protetto e amato possa essere ucciso.

Fermate eran le gente tutte quante  
A veder questi doi sì ben ferire:  
E in quel tempo vi gionse Atalante  
Qual cercava Ruger, il suo disire;  
E come visto l’ebe a sé davante  
Per quel gran colpo a risco de morire,  
Subito prese tanto disconforto  
Che quasi dal destrier cadde giù morto.<sup>339</sup>

La fama di Orlando è talmente grande che Atalante capisce subito che Ruggero corre un grande pericolo a scontrarsi con lui e decide di intervenire:

Incontinenti il falso incantatore  
Formò per sua mal’arte un grande ingano:  
E’ molta gente finse con romore  
Che fato ha ne’ cristian soperchio danno:

---

<sup>335</sup> Ibid., pp. 113-114.

<sup>336</sup> In., II, xxxi, 26.

<sup>337</sup> In., II, xxxi, 29.

<sup>338</sup> Ponte, L’*“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento* cit., pag. 424.

<sup>339</sup> In., II, xxxi, 33.



Nel meglio sembra Carlo imperatore,  
 Chiamando “Aiuto! Aiuto!” con affanno,  
 E Oliver legato ala catena  
 Un gran gigante trasinando il mena.  
 Ranaldo a morte là pareva ferito,  
 Passato d’un troncon a meglio il peto;  
 E’ cridava: “Cugin, a tal partito  
 Me lassi trassinare con tal dispetto?”.  
 Rimase Orlando tuto sbigotito,  
 Mirando tanto oltraggio al suo cospeto,  
 Poi tuto ’l viso tinse come un foco:  
 Per la grande ira e’ non trovava loco.<sup>340</sup>

La scena descritta qui da Boiardo ha dell’incredibile: è forse l’unica volta nel poema in cui la magia ha un effetto così diretto sulle sorti di una battaglia. Atalante, probabilmente il miglior mago del poema (egli “si rivelerà affidabile e potente come mago, incantatore, negromante, profeta e astrologo”<sup>341</sup>), riesce a creare un’illusione, facendo apparire agli occhi di Orlando una scena in cui i migliori cavalieri cristiani, e persino lo stesso Carlo Magno, vengono catturati dai saraceni e invocano, disperati, l’aiuto del paladino. Orlando, obnubilato da quella vista, si lancia all’inseguimento dell’esercito fantasma.

A gran roina volta Briogliadoro  
 E Ruger abandona e la battaglia,  
 Né prende al speronar alcun risoro:  
 Avanti ad esso fuge la canaglia  
 Menando gli pregon in meglio a loro,  
 Che gli ha d’intorno fata una seraglia.  
 E proprio sembra che gli porti il vento,  
 Tanta è la forza del’incantamento.<sup>342</sup>

Viene ribadita ancora una volta la potenza dell’incantesimo di Atalante, che riesce a creare un’illusione perfetta e dare vita a una scena totalmente fittizia. Non è un caso che subito dopo aver abbandonato il campo di battaglia Orlando si ritrovi catapultato in un mondo fiabesco, la fonte delle ninfe, in quanto “Boiardo fa forse con il lettore quello che Atlante fa con Orlando, con un gesto virtuosistico e illusionistico ci strappa da un mondo guerresco e ci infila in un altro (cortese)”<sup>343</sup>. L’illusione magica ci appare come una ventata di novità e mutevolezza, che sconvolge gli equilibri e che inverte totalmente il registro epico-guerresco che aveva caratterizzato i canti XXIX, XXX e XXXI del libro II. Ancora una volta Boiardo mette in luce la capacità di portare avanti un poema

<sup>340</sup> *In.*, II, xxxi, 34.

<sup>341</sup> Zanato, *L’ innamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 216.

<sup>342</sup> *In.*, II, xxxi, 36.

<sup>343</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pp. 130-131.

epico e allo stesso tempo arturiano, esplorando il “meraviglioso [...], sviluppato dal Boiardo in modo tale da ‘abbagliare e svagare dolcemente la fantasia’ con le sue splendide figurazioni di incanti”<sup>344</sup>. All’interno di uno scenario chiaramente carolingio, come quello di una sanguinosa battaglia, il nostro autore inserisce un elemento magico e lo rende inoltre decisivo ai fini della risoluzione: Orlando si allontana dal campo e il momento dello scontro tra il paladino cristiano e Ruggero è inevitabilmente rimandato.

Se quello appena citato è forse il caso più eclatante e curioso di come la magia possa incidere non solo sulle singole azioni dei cavalieri, ma anche su un contesto molto più grande come l’esito di una battaglia, non è certo l’unico esempio dell’influenza che l’elemento magico ha sui duelli e sulle guerre. Innumerevoli volte infatti i paladini vengono salvati e scampano alla morte, più che per le loro abilità, grazie all’aiuto di armature e spade incantate. Esse sono ben più che semplici armi, in quanto “la loro funzione all’interno del poema non si limita solo alla creazione di un ritmo nell’intreccio o al ruolo risolutivo di *deus ex machina*, ma determina una serie di conseguenze profonde all’interno della trama”<sup>345</sup>; esse possono stravolgere l’esito di un duello, diventare oggetto di una *quete*, fungere da simboli stessi di un cavaliere o di un eroe. Come nota la studiosa Delcorno Branca, “nell’*Innamorato* il tema delle armi si presenta strettamente connesso all’intreccio: sembra quasi condizionare gli itinerari, a volte perfino i sentimenti e le reazioni di alcuni personaggi; costituisce il risvolto, tutt’altro che secondario, di certe avventure, contribuisce a creare – nella trama labirintica del racconto – un vero e proprio sistema di connessioni casuali”<sup>346</sup>. Ciò vale infatti per la spada di Orlando, che si scoprirà poi fare parte dell’armatura di Ettore, posseduta dalla Fata delle Armi. Durindana diventa quindi un collante tra la vicenda di Orlando e quella di Mandricardo, che conquisterà appunto le armi del leggendario eroe troiano. Tutti i paladini principali sono dotati di armi magiche: Orlando possiede la spada Durindana e l’elmo di Almonte, Rinaldo la spada Fusberta e l’elmo di Mambrino, Rodamonte l’elmo di Nembrot, Argalia una lancia fatata, Grifone e Aquilante sono stati dotati dalla Fata Bianca e dalla Fata Nera di armature magiche. Esse sono parte integrante e fondamentale dei cavalieri.

Le armi fatate sono presenti fin dal canto I libro I, quando vengono citati sia la lancia di Argalia, figlio di Galafrone e fratello di Angelica, sia l’elmo fatato di Ferraguto.

Scudo, coracia ed elmo col cimieri  
E spada fatta per incantamento;

---

<sup>344</sup> Ponte, *Matteo Maria Boiardo*, in *I classici italiani nella storia della critica* cit., pag. 277.

<sup>345</sup> Silvia Ferrari, *La macchina dell’Innamoramento. Le strutture narrative del poema boiardesco*, tesi di dottorato discussa all’Università degli Studi di Ferrara, a.a. 2013-2014, tutore C. Montagnani, pag. 103.

<sup>346</sup> Daniela Delcorno Branca, *L’Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze 1973, pp. 62-63.

Ma soprattutto una lancia dorata,  
De alta ricchezza e pregio fabricata.  
Or con queste arme il suo padre il mandò,  
Stimando che per quelle il sia invincibile.<sup>347</sup>

Argalia dunque porta con sé queste armi pregiate, forgiate grazie ad incantesimi. In questo Boiardo si è certamente ispirato a un episodio della *Tavola rotonda*, in cui “la fata Escorducarla invia il fratello Lasancis a sfidare i cavalieri della Tavola Rotonda, provvedendolo di un’armatura incantata e di una lancia [...]. Lasancis, grazie a questa lancia meravigliosa, abbatte in una serie di duelli tutti i più forti campioni”<sup>348</sup>. Nell’*Inamoramento* il personaggio che sconfiggerà poi tutti coloro che lo sfideranno non sarà Argalia, legittimo proprietario delle armi, ma Astolfo, che in modo del tutto fortuito si impadronirà della sua lancia.

Argalia, quando si presenta al campo dei cristiani, non è al corrente del fatto che anche loro sono ugualmente forniti di spade e armature magiche. Esempio lampante è l’elmo di Ferraguto: il paladino, sotto attacco da parte del gigante Lampardo, riesce a salvarsi solo grazie alle sue protezioni fatate, in quanto “se non fosse, comme era, fatato, / Al primo colpo il cavalier galiardo / Morto cadea, da quel dardo passato”<sup>349</sup>. È certo indubbia la bravura in battaglia di questo cavaliere, che con un salto “ben vinti piedi è verso il cielo salito!”<sup>350</sup> e che dunque dimostra tutto il suo valore; ma è anche innegabile il fatto che i nostri paladini siano ben consapevoli dell’importanza che queste armi magiche hanno nel corso delle battaglie e dei duelli:

L’Argalia prima, a Ferragù driciato,  
Disse: “Barone, io te vuò palesare  
Che tute l’arme che ho, da capo a piedi,  
Sono incantate, quante tu ne vedi;  
Però con meco lascia la battaglia,  
Che altro aver non ne pò che danno e scorno!”  
Ferragù disse: “Se Macon mi vaglia,  
Quante arme vedi a mi sopra e intorno:  
E questo scudo, e piastre, e questa maglia,  
Tutte le porto per esser adorno,  
Non per bisogna; ch’io son afatato  
In ogni parte, fuorché in un sol lato!”<sup>351</sup>

Se Argalia si vanta di indossare armi fatate e indistruttibili, e si intuisce dunque che la sua invulnerabilità provenga proprio da queste, diverso sembra il discorso per quanto riguarda Ferraguto,

---

<sup>347</sup> *In.*, I, i, 38-39.

<sup>348</sup> Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate* cit., pag. 354.

<sup>349</sup> *In.*, I, i, 76.

<sup>350</sup> *In.*, I, i, 78.

<sup>351</sup> *In.*, I, ii, 6-7.

che invece afferma di non aver neppure bisogno dell'armatura poiché, come un novello Achille, è lui stesso ad essere protetto da incantesimi, tranne che in punto. Il reciproco vantarsi della propria invincibilità richiama una scena della *Spagna*, in cui “Orlando e Feraguto si confidano in proposito durante il duello che li oppone”<sup>352</sup> (questo duello è anche “il probabile modello, fra l'altro, del grande duello tra Orlando e Ranaldo sotto le mura di Albraca”<sup>353</sup>, che avrà luogo nei canti XXV, XXVI e XXVII del libro I). Una scena che vedrà opposti proprio Orlando e Ferraguto avverrà più avanti, nel canto IV del libro I, in cui saranno chiari gli effetti degli incantesimi che li proteggono, dal momento che anche Orlando è difeso da magie:

E' comenciarno il dispietato gioco  
Ferendossi tra lor con crudeltate:  
Le spade ad ogni colpo getan foco,  
Rotti hano i scudi e l'arme despezate  
E ciaschedun di loro a poco a poco  
Ambe le bracie se avean disarmate;  
Non pòn tagliarle per la fatasone,  
Ma di color l'han fatte di carbone.<sup>354</sup>

I due, a causa degli incantesimi di cui sono protetti, non possono essere feriti a morte o sanguinare. Solo le magie che li proteggono e le armi di cui dispongono consentono a Boiardo di protrarre così a lungo i duelli e renderli così densi di colpi di scena, di immagini iperboliche, stabilizzando “il combattimento su una specie di ‘parità’ oscillante”<sup>355</sup> che tiene il lettore col fiato sospeso e in uno stato continuo di tensione e meraviglia.

“Le armi fatate, delle quali Boiardo accresce la quantità”<sup>356</sup> rispetto alla precedente letteratura arturiana, costituiscono dunque una parte fondamentale del poema; un personaggio per esempio come Astolfo, che nella tradizione non brilla certo per valore sul campo di battaglia, tanto che quando si offre volontario per combattere contro Grandonio il primo pensiero del re Carlo Magno è “E’ ci manca questa altra vergogna!”<sup>357</sup>, sorprende invece tutti sconfiggendo il nemico, in quanto involontariamente aveva preso la lancia fatata di Argalia:

Or ne vien il pagano forioso:  
Astolfo contra a lui s'è rivoltato,  
Pallido alquanto e nel cor pauroso,  
Bench'al morir più che a vergogna è dato.  
Cossì con corso pieno e roinoso

---

<sup>352</sup> *In.*, I, ii, nota all'ottava 6.

<sup>353</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 25.

<sup>354</sup> *In.*, I, iv, 3.

<sup>355</sup> Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento* cit., pag. 110.

<sup>356</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 287.

<sup>357</sup> *In.*, I, ii, 67.

S'è l'un baron e l'altro riscontrato.  
Cade Grandonio: alor pensar vi lasso  
Alla caduta qual fo quel fracasso.  
[...]  
L'imperator, che in terra il pagan vede,  
Videndo istesso, agli ochi soi non crede.<sup>358</sup>

Ancora una volta Boiardo usa la magia per creare sconvolgimento e stupore, servendosi di “elementi essenziali come la sorpresa, il colpo di scena, il *suspence*, ecc... e cioè la capacità di manipolare la materia narrativa al fine di rilanciare continuamente l'attenzione e l'emozione del lettore”<sup>359</sup>, caratteristiche tanto apprezzate, e poi riprese, dall'Ariosto. L'elemento magico e meraviglioso è indispensabile per mantenere vivo l'interesse del lettore nei confronti della storia, in quanto, come abbiamo già detto in più punti, rimescola le carte e stupisce continuamente l'ascoltatore. Qui il fattore sorpresa è creato dall'inaspettata vittoria di Astolfo che da personaggio “sbruffone e non valorosissimo sul piano militare”<sup>360</sup> diventa un cavaliere provetto, dimostrando che “le armi dotate di particolari attributi magici erano in grado di assicurare la vittoria senza alcun effettivo merito da parte del possessore”<sup>361</sup>. Non è l'unico punto del poema in cui la lancia di Argalia risulta determinante per lo svolgimento della storia: all'altezza del canto VII del libro I Astolfo, dopo aver sfidato Gradasso, lo affronta in uno scontro che sembra già destinato a concludersi a favore del re saraceno:

Già sula alfana se move Gradasso,  
Né Astolfo d'altra parte sta a guardare:  
L'un più che l'altro vien a gran fracasso,  
A meglio il corso si ebbero a scontrare.  
Astolfo toccò primo il scudo a basso,  
Ché per niente non volìa fallare;  
Sì (comme io disse) al scudo basso il toca,  
E fuor de sella netto lo traboca.  
Quando Gradasso vede che egli è in tera,  
A pena che a sé crede che il sia vero.<sup>362</sup>

In un nuovo colpo di scena, dopo quello che aveva precedentemente visto protagonista Astolfo al canto III del libro I, il paladino riesce a disarcionare il nemico, tra lo stupore di tutti e dello stesso Gradasso. Astolfo, la cui nomea di buffone lo accompagna “fin dall'età franco-italiana e si diffonde in molti romanzi anonimi in ottave, frutto della sua indole volubile e millantatoria”<sup>363</sup>, ha qui il suo

---

<sup>358</sup> *In.*, I, iii, 4-5.

<sup>359</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 84.

<sup>360</sup> *In.*, I, i, nota all'ottava 57.

<sup>361</sup> Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale* cit., pag. 89.

<sup>362</sup> *In.*, I, vii, 56-57.

<sup>363</sup> *In.*, I, vii, nota all'ottava 46.

personalissimo e sorprendente riscatto, culminato in un momento di acclamazione generale da parte dei cristiani alla fine del canto.

Ci sono alcune armi che nell'*Inamoramento* possiedono una particolare valenza e importanza: tra queste possiamo annoverare l'elmo di Mambrino, posseduto da Rinaldo, che l'aveva conquistato appunto al re saraceno Mambrino<sup>364</sup>. Sappiamo infatti che “nella tradizione dei poemi cavallereschi sono dette ‘fatate’ tutte le armi più illustri per discendenza o per conquista”<sup>365</sup>, e l'elmo di Mambrino rientra a pieno diritto in questa categoria. Notiamo come in più di un'occasione esso salvi Rinaldo da morte certa:

Cade Rinaldo tramortito e chino,  
Che mai tal bota non ha lui provata.  
Lo elmo affatato che fu de Membrino  
Li ha questa volta la vita campata.<sup>366</sup>

Non è certo questa l'unica volta in cui l'elmo sarà decisivo nel salvare la vita al paladino: all'altezza del canto XIII del libro I, Rinaldo si trova a lottare contro un grifone, e a un assalto particolarmente violento dell'animale l'elmo non si scalfisce: “Né 'l roppe né lo intaca tanto è fino / (L'elmo è fatato, e già fo di Mambrino!)”<sup>367</sup>. E ancora, al canto XVIII del libro I, in uno scontro diretto con Marfisa, “campar lo fece da il mortal periglio / Lo elmo afatato che fo de Mambrino, / Ché, se un altro elmo in testa si trovava, / Longi da il busto il capo li gitava”<sup>368</sup>. Abbiamo citato prima come le armi magiche siano un elemento che ha lo scopo di animare i duelli tra i paladini e rendere le battaglie incerte, in un continuo stato di tensione e sospensione, in un poema in cui “i gesti guerreschi vengono narrati con notevole ampiezza”<sup>369</sup>; l'elmo di Mambrino non fa eccezione, tanto che diventa un protagonista vero e proprio nella sfida tra Rinaldo e Grifone sotto la rocca di Albracà. Grifone e Aquilante possiedono armi e destrieri fatati, che sono stati forniti loro rispettivamente dalla Fata Bianca e dalla Fata Nera:

Sei cavalier ussì di quel girone  
E calarno de il saxo ala pianura:  
Primo Aquilante e il suo fratel Grifone  
Che hano e destrier fatati e l'armatura.<sup>370</sup>

---

<sup>364</sup> Quest'episodio è narrato in *Rinaldo*, XXVII, come specificato in *In.*, I, iv, nota all'ottava 82.

<sup>365</sup> Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale* cit., pag. 82.

<sup>366</sup> *In.*, I, iv, 82.

<sup>367</sup> *In.*, I, xiii, 18.

<sup>368</sup> *In.*, I, xviii, 21.

<sup>369</sup> Marco Praloran, “La più tremenda cosa posta al mondo”. *L'avventura arturiana nell'“Inamoramento di Orlando”*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni editore, Roma 2009, pag. 86.

<sup>370</sup> *In.*, I, xxi, 7.

Aquilante e Grifone, insieme ad altri cavalieri, escono dalla rocca di Albracà, obbligati dal giuramento fatto a Trufaldino a difenderla. Si trovano a scontrarsi con Rinaldo in persona, il quale, alleato con Marfisa, è deciso a espugnare il castello. I due cercano inizialmente di dissuaderlo poi, di fronte alla risolutezza di Rinaldo, si preparano al combattimento. Il primo ad affrontarlo è Grifone, che assesta ben tre colpi a Rinaldo.

Queste parole diceva Grifone,  
E menò il tercio colpo assai maggiore,  
Cossì comme era tuto invelenito;  
A tanta freta mena e tal furore  
Che Renaldo non può prender partito.  
Ma, comme piacque al'alto Creatore,  
Sempre nel'elmo l'avèa ferito,  
Ché se l'avesse gionto in altro loco,  
Sarìa durata la bataglia poco,  
Però che avrìa spezata ogni armatura;  
Ma l'elmo stette alle percosse saldo.<sup>371</sup>

Dopo Grifone, tocca a Rinaldo, inferocito per i colpi subiti, contrattaccare:

Cridando, ad ambe man Fusberta prese  
E ferisse a Grifon con ardimento.  
Sette armature non s'arian difese  
Se non vi fosse stato incantamento,  
Ma quella fateson era sì forte  
Che campò il giovenetto dala morte,  
Abenché se stordì dela percossa  
E alle crine de il destrier se inchina.<sup>372</sup>

In entrambi i casi si ribadisce l'importanza delle armi al fine della sopravvivenza dei due cavalieri, che senza l'incantesimo che protegge le loro armature non sarebbero mai potuti sopravvivere (addirittura si dice che per proteggere Grifone dal colpo di Rinaldo non sarebbero bastate sette armature). Ancora una volta la magia gioca un ruolo fondamentale nello stabilire la vita o la morte dei nostri paladini. In alcuni casi Boiardo si serve delle armi fatate per prostrarre il più a lungo possibile i duelli e dilungarsi su colpi di scena e combattimenti. Un esempio è il duello tra Rinaldo e Rodamonte al canto XV del libro II, in cui i due si fronteggiano, armati dei loro elmi fatati:

Ma l'un e l'altro del'elmi è sì fino  
Che non li nòce taglio né percossa:  
Quel de Renaldo già fo de Mambrino,  
Ch'avea dua dita e più la piastra grossa;

---

<sup>371</sup> *In.*, I, xxi, 26-28.

<sup>372</sup> *In.*, I, xxi, 29-30.

E questo che portava il saracino  
Fo fato per incanto in quella fossa  
Ove nasce le pietre del diamante:  
Nembrot il fece far, il fier gigante.<sup>373</sup>

Nembrot è un personaggio in cui Boiardo “salda il Vecchio Testamento al mito classico”<sup>374</sup>: prende spunto infatti dal biblico Nimrod, ideatore della torre di Babele, e lo rende un gigante, dato che i giganti avevano tentato secondo il mito di scalare l’Olimpo, esattamente come gli uomini, attraverso la torre di Babele, avevano cercato di raggiungere Dio. A questo personaggio mitico Boiardo attribuisce anche la costruzione della spada di Rodamonte. Lo scontro tra Rinaldo e Rodamonte si protrae così a lungo che il sole arriva a calare sul campo di battaglia, tanto che solo “la luce che sparve a note scura / Impose fin ala bataglia dura”<sup>375</sup>. Il nostro autore ama i colpi di scena, le descrizioni iperboliche e le imprese esagerate; solo le armi magiche, che salvano i paladini da attacchi mortali, danno la possibilità a Boiardo di dilungarsi nella descrizione dei violenti duelli, che si risolverebbero altrimenti in un tempo molto più breve e in modo decisamente più repentino. Non va dimenticato, tuttavia, che queste non bastano per dimostrare valore in battaglia, così come “non assicurano di per sé la vittoria”<sup>376</sup>. Nella battaglia contro Grifone, ad esempio, lui e Rinaldo combattono alla pari, nonostante quest’ultimo possieda una sola arma incantata (l’elmo di Mambrino), mentre l’armatura del primo sia interamente fatata. Coraggio, forza e ardimento sono le caratteristiche che contraddistinguono un vero cavaliere, come ricorda Rinaldo stesso:

Rinaldo a lui diceva: “Altro ce vole  
Che il destrier bianco e l’armatura fina:  
A voler esser bon combatitore  
Lena bisogna e animoso core!”<sup>377</sup>

La vera bravura di un cavaliere in battaglia si dimostra innanzitutto dalle sue qualità personali, prima che dalle sue armi. È tuttavia innegabile che in innumerevoli occasioni queste salvino la vita dei protagonisti, diventando dunque elementi essenziali della trama.

Di fronte a una sola cosa l’elmo di Rinaldo è totalmente impotente: contro le lusinghe di Amore, impersonato da un giovinetto nudo, Rinaldo si trova a doversi arrendere:

Quel gioveneto che nudo è venuto,  
Poi ch’ebe vuoto tutto ’l canestrino,

---

<sup>373</sup> *In.*, II, xv, 5.

<sup>374</sup> *In.*, II, xiv, nota all’ottava 32.

<sup>375</sup> *In.*, II, xv, 15.

<sup>376</sup> Delcorno Branca, *L’Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale* cit., pag. 85.

<sup>377</sup> *In.*, I, xxi, 24.



Con un fuste di ziglio alto e fronzuto  
Ferì Renaldo al'elmo di Mambrino:  
Non ebe quel baron alcun aiuto,  
Ma cadde a tera com'un fanciulino;  
E non era caduto al prato apena  
Ch'ai piedi il prende e strasinando il mena.<sup>378</sup>

Colpisce particolarmente come l'elmo resista agli attacchi dei paladini più forti, come Orlando, o di bestie feroci, come un grifone, e soccomba a un giovinetto imberbe, apparentemente innocuo e invece in grado di sconfiggere un guerriero esperto come Ranaldo.

Grande importanza nel poema riveste anche la spada magica di Orlando, Durindana, che “non è più come nella *Chanson de Roland* “una ‘santissima’ spada resa tale dalle reliquie che conteneva ma è nel nostro poema una spada fatata”<sup>379</sup>, appartenuta a Ettore di Troia e finita tra le mani di Orlando per una serie di circostanze:

Prima la spata prese una regina,  
Pantasilea nomata, e in tempo poco,  
Essendo occisa in guerra, perse il brando;  
Poi l'ebe Almonte: adesso el tiene Orlando.  
Tal spada Durinanda è nominata:  
Non sciò se mai l'odesti racordare,  
Che sopra a tutti e brandi vien lodata.<sup>380</sup>

Siamo qui all'altezza del canto I del libro III, in cui Mandricardo, giunto al Fonte della Fata, apprende che qui si trovano tutte le armi possedute dal principe troiano Ettore, tranne la spada Durindana, appartenuta anch'essa all'eroe della mitologia e ora nelle mani di Orlando. Da spada “santa” Durindana si trasforma in spada “mitica”. Le vicende di “Orlando giovinetto, che uccide Almonte impadronendosi della spada Durindana [...] erano note in Italia grazie alla *Chanson d'Aspremont*”<sup>381</sup>, poema cavalleresco del XII secolo, considerato tra le opere cardine del ciclo carolingio. Secondo una delle versioni di quest'opera, un romanzo in prosa di area franco-veneta conservato al British Museum di Londra, era stata “il segno dell'investitura di Galasso a cavaliere dell'inchiesta del Santo Graal”<sup>382</sup>. Questo aspetto in particolare ci fa capire come le spade nei romanzi cavallereschi del ciclo carolingio fossero legate perlopiù a imprese religiose o comunque a simboli cristiani, mentre nell'*Inamoramento* la spada Durindana ha un'origine mitologica ed è effettivamente una spada incantata. Ciò che la rende speciale all'interno dell'opera non ha nulla a che fare con la fede o la religione: essa è il simbolo di

<sup>378</sup> *In.*, II, xv, 47.

<sup>379</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pp. 287-288.

<sup>380</sup> *In.*, III, i, 28-29.

<sup>381</sup> Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medievale* cit., pag. 19.

<sup>382</sup> *Ibid.*, pag. 39.

un mondo ormai perduto, il ricordo di cavalieri mitici come Ettore, che combattevano per cause completamente diverse da quelle che muovono i paladini boiardeschi. Tuttavia il voler attribuire proprio a Orlando il possesso di quest'arma sembra essere un modo, da parte del nostro autore, di legittimarlo e innalzarlo come vero eroe mitico, al pari dei grandi che popolavano la fantasia e l'immaginario del tempo. Molto spesso gli oggetti magici e in questo caso particolare le spade "sono così inscindibilmente fusi ai loro portatori che spesso si verificano vere e proprie identificazioni"<sup>383</sup>: un esempio è quando Astolfo, arrivato nel giardino di Dragontina, vede Orlando venirgli incontro e, prima di accorgersi di lui, riconosce Durindana: "Ma comme prima gionse il conte Orlando, / Cognobe Astolfo Durindana, el brando"<sup>384</sup>; oppure quando, nel canto immediatamente successivo, Astolfo si dice terrorizzato dalla spada: "Ma lui tanto temeua Durindana / Che avria lassato un suo carnal germano"<sup>385</sup>. Non è solo il valore, la forza e la fama di Orlando a intimidire i suoi avversari: la sua grandezza è dovuta anche alla celeberrima spada dalle mitiche origini.

#### 4.2. Il quaderno di Malagise, l'anello di Angelica e altri oggetti magici

All'interno dell'*Inamoramento* gli oggetti magici si dimostrano molto spesso determinanti in diversi modi: abbiamo già visto come in battaglia le armi incantate, come scudi, spade o armature in generale determinino in più di un'occasione gli esiti di uno scontro, di un duello o, addirittura, di una battaglia. A servirsene sono essenzialmente i paladini: abbiamo infatti notato come Falerina, pur avendo fabbricato di proprio pugno la spada Balisarda, sia impossibilitata a usarla; così come la Fata delle Armi, che custodisce le armi appartenute a Ettore di Troia (tranne la spada, Durindana, che è in possesso di Orlando), non se ne serve in alcun modo, limitandosi a custodirle nel suo castello. Se le armi propriamente intese, che siano normali o incantate, sembrano dunque essere un'esclusiva dei paladini, così non è per molti altri oggetti magici, come libri, anelli, corni, erbe o radici dalle proprietà miracolose. Di essi si servono indubbiamente anche i paladini, tanto che "se la vittoria nelle meravigliose imprese condotte dagli eroi richiede forza fisica e 'virtù' [...], e qualche volta astuzia, tuttavia assai spesso il successo si fonda sull'uso di un libro di magia o di talismani"<sup>386</sup>, ma non sono di loro uso esclusivo: in particolare maghi, maghe e fate fanno un abbandonato uso di talismani e oggetti incantati.

Il primo oggetto che farà la sua comparsa nel poema è il quaderno magico di Malagise. Questo libro, che contiene diverse formule e incantesimi che possono essere decifrati solo da chi è versato nelle

---

<sup>383</sup> Ferrari, *La macchina dell'Inamoramento* cit., pag. 105.

<sup>384</sup> *In.*, I, ix, 76.

<sup>385</sup> *In.*, I, x, 2.

<sup>386</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 287.

arti magiche, dimostra fin da subito di avere molteplici proprietà: innanzitutto quella di evocare i demoni, di cui Malagise si servirà fin dal primo canto, poi quella di vedere nel futuro, che gli permetterà di prevedere la disfatta dell'esercito di Carlo Magno e la falsità di Angelica, e in generale di contenere formule e incantesimi. Il negromante si serve infatti proprio di un sortilegio scritto nel libro per far addormentare i quattro giganti messi a difesa di Angelica dormiente.

Or Malagise, da il dimon portato  
Tacitamente per l'aira veniva;  
Ed ecco la fanciulla ebe mirato  
Iacer distesa ala fiorita riva;  
E quei quatro giganti, ognun armato,  
Guardano intorno e non già non dormiva.  
Malagise dicea: "Bruta canaglia,  
Tutti vi pigliarò sancia bataglia!  
Non vi valeran macie né catene,  
Né vostri dardi né le spade torte;  
Tutti dormendo senterite pene:  
Comme castron balordi avriti morte!"  
Così dicendo più non si ritiene:  
Piglia il libretto e getta le sue sorte,  
Né ancora avèa il primo foglio volto  
E già ciascun nel somno era sopolto.<sup>387</sup>

Non servono a nulla, contro gli incantesimi di Malagise e del suo quaderno, la forza brutta e le spade dei giganti che proteggono Angelica: al mago basta sfoderare il libretto e le sue formule magiche per farli cadere in un sonno profondo. Sulla base degli studi di Biondi, la critica Gras nota che "il libro di magia era oggetto assai diffuso nel ducato di Ferrara durante il Rinascimento in relazione con la stregoneria"<sup>388</sup>, e non stupisce dunque che Boiardo ne faccia la principale fonte di potere di Malagise ("tra gli oggetti in dotazione agli stregoni e alle streghe tre si presentano con particolare frequenza: il libro, la testa di morto e il demone nell'ampolla"<sup>389</sup>). Infatti il quaderno magico incide profondamente nelle sue abilità di negromante, delle quali, altrimenti, resta ben poca cosa: Boiardo guarda "a questo personaggio con una sorta di sorriso beffardo e canzonatorio"<sup>390</sup>, deridendolo in più occasioni e rendendo essenzialmente fallimentari le sue imprese. E infatti anche questa non sarà destinata a concludersi a favore del mago: Angelica, di cui Malagise aveva intenzione di approfittare mentre lei dormiva, si sveglia nonostante gli incantesimi. A neutralizzare le magie, come vedremo, è un anello, il principale oggetto incantato di cui si serve la donna. Una volta che Angelica stessa, scoperto ciò

---

<sup>387</sup> *In.*, I, i, 43-44.

<sup>388</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 287.

<sup>389</sup> Albano Biondi, *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in *Il Rinascimento nelle corti padane* cit., pag. 173.

<sup>390</sup> Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi* cit., pag. 45.

che aveva intenzione di farle Malagise, lo fa legare dal fratello Argalia e si impossessa del libro, il negromante, “privato del suo prezioso libretto degli incantesimi”<sup>391</sup>, perde molto del suo potere e finisce al servizio di Angelica, diventa suo servo e burattino, incapace di aiutare ulteriormente i cristiani. Egli ricompare nel canto XXII del libro II, in cui, rientrato in possesso del suo libro, lo usa nuovamente per evocare dei demoni e tentare di aiutare le truppe cristiane a Montealbano.

E intrato li presso in un boschetto,  
Fece il suo cerchio e aperse il libreto  
Come el libro fo aperto, più né meno,  
Ben fo servito di quel ch’avea voglia,  
Ché fo a dimoni il bosco tutto pieno:  
Più de ducento n’è per ogni foglia.<sup>392</sup>

Ancora una volta il suo intervento è inconcludente, a dimostrazione di come questo personaggio sia essenzialmente nel poema un fallito, tanto che, dopo la sconfitta dei suoi demoni da parte di Rodamonte e Ferraguto, si dà vigliaccamente alla fuga: “fuggendo egli dimostra la sua viltà [...] ed è infamante l’ultima immagine datane nel poema, quando legato col fratello Viviano ‘su un ronzone’ sta per essere consegnato a Marsilio”<sup>393</sup>. Il libro, simbolo del suo potere, mette in luce anche tutta la sua mediocrità: le poche magie che riesce a fare gli risultano possibili solo servendosi di questo oggetto magico, una volta perso il quale Malagise cade nell’oblio più assoluto e si riduce a macchietta o comunque personaggio da ridicolizzare. A riprova di ciò c’è anche da notare il fatto che Angelica, esperta incantatrice, si servirà senza problemi del quaderno, usandolo per evocare demoni (“Presto ritrova il libro consacrato, / Di cerchi e di demonii tutto pieno. / Incontinenti l’ebe diserato / E nelo aprir, né in più tempo né in meno, / Fu pien de spirti e cielo e terra e mare”<sup>394</sup>): esso non è indecifrabile a chi è esperto delle arti magiche, e non è dunque di uso esclusivo di Malagise. Inoltre si dimostra anche meno potente di un altro oggetto che, nel poema, ricoprirà un ruolo fondamentale: ci stiamo riferendo all’anello fatato di Angelica, indossando il quale ella riesce a neutralizzare gli incantesimi del negromante e non solo. Il nostro autore, all’altezza del primo canto del poema, ci elenca le armi che il re Galafrone, padre di Argalia e Angelica, ha donato al figlio per sconfiggere i cristiani. Tra queste c’è anche un anello dai poteri straordinari:

E oltra a questo uno anel li donò  
De una virtù grandissima, incredibile,  
Advengaché costui non lo adoprò:  
Ma sua virtù facea l’omo invisibile

---

<sup>391</sup> Ibid., pag. 44.

<sup>392</sup> In., II, xxii, 44-45.

<sup>393</sup> Gras, “L’Orlando innamorato” tra meraviglioso e magico cit., pag. 279.

<sup>394</sup> In., I, i, 51.

Se al manco latto in boca se portava;  
Portato in dito ogni incanto guastava.<sup>395</sup>

Dunque l'anello, se portato al dito, neutralizza ogni tipo di incanto; se tenuto in bocca, rende invisibili. Questa non è una novità all'interno della tradizione dei poemi cavallereschi: sembra anzi che l'anello, usato come amuleto magico, sia di ascendenza bretone, dato che, "per togliere efficacia agli incanti, si hanno altri talismani quali anelli dati dalla Dama del Lago a Lancillotto, da Isotta a Tristano, dalla regina di Scozia al figlio Gadisfer"<sup>396</sup>. Ed è proprio indossando l'anello che Angelica, seppur dormiente, scampa alle insidie ordite da Malagise: "Lo anel dil suo germano avëa in dito, / Dela virtù che sopra aveti odito"<sup>397</sup>. Il negromante apre il libro e formula i suoi incantesimi:

Pose tra l'erba giù la spada nuda  
E ha pigliato il suo libreto in mano:  
Tutto lo lege prima che lo chiuda,  
Ma chi li vale? Ogni suo incanto è vano  
Per la potencia delo anel sì cruda.<sup>398</sup>

La potenza di questo oggetto è tale da neutralizzare le formule magiche pronunciate da Malagise per far addormentare Angelica. Questo non è che il primo segnale del potere dell'anello della maga, "grazie al quale compirà grandi imprese"<sup>399</sup>. Ella infatti, dopo aver inizialmente neutralizzato il negromante, lo tiene sotto scacco, ricattandolo per farle eseguire i suoi ordini; la donna sa bene dell'importanza che il libro magico ha per Malagise e per questo, all'altezza del canto V del libro I, promette di restituirglielo se lui fosse riuscito a portare al suo cospetto Ranaldo, da lei amato in questo punto del poema:

"[...]  
Se me prometi nel tuo sacramento  
Far qua Ranaldo innanti a me venire,  
Io te faro de una cossa contento  
Che forsi de altra non hai più disire:  
Daroti il libro tuo, se n'hai talento.  
Ma guarda, s' tu promette, non mentire,  
Perché te aviso che uno anelo ho in mano  
Che farà sempre ogni tuo incanto vano".  
Malagise non fa troppo parole,  
Ma comme a quella piace cossì giura.<sup>400</sup>

---

<sup>395</sup> *In.*, I, i, 39.

<sup>396</sup> Boiardo, *Orlando innamorato* a cura di Giuseppe Anceschi cit., nota 21 all'ottava 39.

<sup>397</sup> *In.*, I, i, 42.

<sup>398</sup> *In.*, I, i, 46.

<sup>399</sup> Zanato, *L'innamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 216.

<sup>400</sup> *In.*, I, v, 22-23.

Ancora una volta si ribadisce quanto il quaderno sia fondamentale per il mago e quanto Angelica riponga fiducia assoluta nel potere del suo anello. Esso le salverà la vita in più di un'occasione: all'altezza del canto XIV del libro I, si ritrova prigioniera di Poliferno, re di Orgagna, insieme a molti cavalieri e dame, tra cui Fiordelisa. Da quest'ultima apprende che Orlando è prigioniero della maga Dragontina, succube di un incantesimo che ha tolto a lui e a innumerevoli altri paladini la memoria, e che impedisce dunque loro di reagire e cercare di liberarsi. Angelica decide di fuggire, liberare i prigionieri e farsi da loro aiutare per difendere Albracà. Per fare ciò si serve del suo fedele anello:

Angelica distina di fugire:  
Già non la può veder persona viva.  
Lo incanto delo anel s'è la coperse  
Che fuor escie come il ponte se aperse.  
Non fo vista da alcuno in quella fiata,  
Tanta è la forza delo incantamento.  
[...]  
E caminando senza alcun riposo,  
Al bel verger fo gionto una matina;  
In boca av'ia lo anel meraviglioso:  
Per questo non la vede Dragontina.<sup>401</sup>

È sorprendente come nemmeno Dragontina, esperta di incantamenti e di magie, riesca a vedere Angelica, protetta dall'anello: il potere di questo oggetto è addirittura superiore a quello delle maghe in questo poema, tanto che, servendosi della sua proprietà di neutralizzazione degli incanti, Angelica libera tutti i cavalieri dall'oblio in cui erano caduti per effetto del sortilegio di Dragontina:

La damisella prende il conte a mano  
E a lui pose quello anello in dito:  
Lo anel che fa ogni incanto al tuto vano.  
Or s'è in sé stesso il conte resentito  
E scorgendosi presso il viso umano  
Che gli ha de amor s'è forte il cor ferito,  
Non scia come esser possa: a pena crede  
Angelica esser quivi, e pur la vede.<sup>402</sup>

Dopo aver fatto rinsavire Orlando, Angelica fa lo stesso con tutti gli altri cavalieri, liberandoli uno ad uno dall'incantesimo: "Or Dragontina fa lamenti insani, / Che vede il suo giardino esser perduto. / Lo anel tuti e soi incanti facea vani: / Sparve il palagio e mai non fo veduto"<sup>403</sup>. L'anello ha davvero dei

---

<sup>401</sup> *In.*, I, xiv, 37-39.

<sup>402</sup> *In.*, I, xiv, 43.

<sup>403</sup> *In.*, I, xiv, 47.

poteri straordinari: in un batter d'occhio riesce a far sparire nel nulla il giardino di Dragontina, distruggendo un incanto di cui persino il paladino Orlando era caduto vittima.

Nel secondo libro l'anello di Angelica, in quello che è uno dei colpi di scena a cui Boiardo ci ha abituati nel poema, diventa fondamentale per la liberazione di quello che è uno dei protagonisti della seconda parte del poema: Ruggero. Alla fine del canto I del libro II, infatti, nel corso di un consiglio composto dai re saraceni, viene svelato ad Agramante dal re di Garamanta, che è un indovino, che l'unico modo per sconfiggere Carlo Magno e il suo esercito è quello di arruolare il cugino di Agramante, Ruggero. La presenza di Ruggero è necessaria anche perché introduce "una materia narrativa potenzialmente in grado di rovesciare gli equilibri generali"<sup>404</sup>. Il cavaliere si trova però sul monte Carena, in un palazzo protetto da incantesimi, posto lì dal mago Atalante che, affezionato al ragazzo, non vuole assolutamente che lui vada in guerra.

Omo questo giardin giamai non vede,  
O stiali apresso o passi de lontano.  
[...]  
Ma se un anel ch'io sazo pòì avere,  
Questo giardin ancor potrai vedere.  
L'anel è fabricato a tal ragione  
(Come più volte è già fato la prova),  
Ch'ogni opra finta de incantatione  
Convien ch'a sua presencia se rimova.  
Questo ha la figlia dil re Galafrone,  
Qual nel presente in India se ritrova  
Presso al Cataio, intra un giron adorno,  
E ha l'assedio di Marfisa intorno.  
Se questo anel in possanza non hai,  
Indarno quel giardin se può cercare,  
Ma si' ben certo non trovarlo mai.<sup>405</sup>

Improvvisamente l'anello, da oggetto di cui fa un uso personale solo Angelica, diventa parte di un meccanismo più esteso, un collegamento diretto tra le avventure di Orlando e degli altri cavalieri e quella di Ruggero, un "vero anello di congiunzione fra le due storie"<sup>406</sup>. La nuova materia narrativa, composta dal concilio di Agramante e da questo nuovo personaggio, Ruggero, trova un filo rosso che la lega alle avventure narrate nel primo libro, e questo filo è costituito dallo straordinario anello in possesso di Angelica. A questo punto Brunello, ladruncolo senza grandi meriti o onori, si offre di recuperare l'anello magico in cambio di un regno e di molte ricchezze. Egli ricorda "alcuni personaggi

---

<sup>404</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 41.

<sup>405</sup> *In.*, II, iii, 28-30.

<sup>406</sup> Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, III, Garzanti, Milano 1996, pag. 594, citato da Brusciagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 68.

delle *chanson* antico-francesi [...], piccoli, scuri e abilissimi nel furto<sup>407</sup>, oltre a richiamare alla mente il Margutte di Luigi Pulci. È un personaggio che suscita palesemente la simpatia di Boiardo, per la sua scaltrezza e astuzia. Riesce infatti a rubare l'anello di Angelica, dopo essersi arrampicato con abilità sulle mura Albracà ed essersi introdotto nella rocca: approfittando della distrazione della donna, che sta seguendo con apprensione il sottostante duello tra Marfisa e Sacripante, “prese quel’anelo. / E non l’arebbe la dama sentito, se non che sbigoti dela sua faccia. / Lui, con l’anel che gli ha tolto de dito, / Di fugir prestamente se procacia<sup>408</sup>. Brunello riesce a scappare e, dopo una serie di rocambolesche avventure, può finalmente tornare da Agramante, al quale consegna il prezioso oggetto:

Perciò Brunel a questo non attende,  
Ma pose al re quel’aneleto in mano,  
Qual fo con tal virtute fabbricato  
Ch’a sua presentia ogni incanto era vano.<sup>409</sup>

Nel tessere questa trama Boiardo dimostra “un’istanza di maggiore oculatezza nella disposizione della materia: [...] non deve sfuggire l’agile malizia di certi legamenti, quale l’anello fatato che transita dal primo libro, e dalle mani di Angelica, nel secondo, ove sarà preda di Brunello ed entrerà nel nuovo circuito delle avventure di Ruggiero<sup>410</sup>. E infatti questo oggetto sarà fondamentale nel recuperare Ruggero:

A lato di quel fiume era un gran sasso,  
(Nel megio di quel pian ch’io v’ho contato)  
Quasi alto un miglio dala cima al basso,  
D’un mur di vetro intorno circondato.  
Né da salirvi su si vede il passo,  
Perché tuto d’intorno è dirupato;  
Ma per quel vedro, riguardando un poco,  
Vedeasi un bel giardin entro il quel loco.  
[...]  
Mulabuferso, ch’ivi è stato in prima  
E non aveva il gran sasso veduto,  
Incontinenti prese per estima  
Che per incanto ciò fosse avenuto,  
E che l’incantator deto Atalante  
L’avesse ascoso agli ochi soi davante.  
Ora per l’aneleto era scoperto  
Ch’a sua presentia ogni incanto guastava.<sup>411</sup>

---

<sup>407</sup> *In.*, II, iii, nota all’ottava 40.

<sup>408</sup> *In.*, II, v, 33-34.

<sup>409</sup> *In.*, II, xvi, 13-14.

<sup>410</sup> Bruscagli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pp. 67-68.

<sup>411</sup> *In.*, II, xvi, 17-19.



Finalmente il palazzo, prima reso invisibile dalle magie di Atalante, appare alla vista dei cavalieri e di Agramante. Essi, sicuri ormai che il ragazzo si trovi lì, inscenano su idea di Brunello un torneo, che Ruggero inizialmente osserva dall'alto, e al quale poi si unirà tra le proteste di Atalante, che tiene molto al fanciullo e sa che se lui accetterà di seguire Agramante andrà incontro a morte certa. Ancora una volta l'anello risulta fondamentale nella risoluzione della vicenda, a riprova di come quest'oggetto costituisca un collegamento diretto tra la prima e la seconda parte del poema e non perda la sua importanza anche dopo essere stato sottratto ad Angelica. In questo, lei e Malagise appaiono simili: così come la perdita del suo libro di incantesimi significa per il negromante una sconfitta e una regressione da mago potente a burattino in mani altrui, il furto dell'anello finisce per essere per la donna determinante nel suo percorso all'interno del poema: una volta infatti che questo le verrà rubato ella, pur se "non diviene una fanciulla come le altre perché ancora oggetto delle inchieste di Orlando e Rinaldo, se non perde dunque la sua forza narrativa, certo scivola via via ad un livello sempre più marginale"<sup>412</sup>. Sembra che i due personaggi dipendano strettamente dagli oggetti magici che li accompagnano e che li contraddistinguono: senza questi, i due si riducono a burattini o personaggi marginali, succubi degli eventi e dei loro nemici.

Abbiamo già citato in precedenza come le erbe e le radici magiche costituiscano oggetti magici fondamentali nel poema. Al canto VII del libro I Gradasso, dopo essere stato colpito violentemente dal cavallo Baiardo, viene guarito miracolosamente da un liquore "de radice e de erbe"<sup>413</sup>. Al canto XXI del libro I, Leodilla salva la vita a Brandimarte, ferito in uno scontro con il gigante Marfusto, servendosi di un'"erba fatata"<sup>414</sup>, che, posta dentro la piaga, sana subito la ferita. Al canto VIII del libro III un eremita accoglie Bradamante in casa sua e la medica con "erbe assai"<sup>415</sup>, prima di accorgersi che si trova di fronte a una donna e cacciarla malamente. Tutti questi episodi si richiamano a un uso della "magia naturale, la quale si fonda sulle proprietà occulte della natura" e a cui "vanno ricondotte le virtù di alcune piante curative"<sup>416</sup>. All'uso positivo delle erbe curative può contrapporsi però un utilizzo malevolo delle stesse, come nel caso del malvagio eremita, che "sapea di tutte l'erbe la potenza, / Qual pietra ha più virtù e qual n'ha meno"<sup>417</sup>, e che al canto XX del libro I droga Bradamante per rapirla:

Poi che fato ha il pensier, questo infelice  
Smonta la costa e porta una radice.  
Una radice de natura cruda,

---

<sup>412</sup> Ferrari, *La macchina dell'Inamoramento* cit., pag. 99.

<sup>413</sup> *In.*, I, vii, 27.

<sup>414</sup> *In.*, I, xxi, 41.

<sup>415</sup> *In.*, III, viii, 61.

<sup>416</sup> Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico cit., pag. 274.

<sup>417</sup> *In.*, I, xx, 2.

Che fa l'omo per forza adormentare:  
Ma conviensi tocar la carne nuda  
(Quella che al sol scoperta non appare)  
Chi vòl che la persona li occhi chiuda.<sup>418</sup>

Per funzionare, la pianta deve toccare la pelle in un punto che non sia esposto al sole, caratteristiche che “evocano il rituale magico che rifugge dal sole e si accompagna al buio”<sup>419</sup>, segno di una magia demoniaca o comunque negativa. La differenza con le erbe e piante curative sopra citate appare dunque evidente: qui la radice non è usata per scopi curativi, ma per assecondare i più abietti e bassi desideri dell'incantatore. Le erbe non vengono usate solo per le loro proprietà medicinali: al canto VII del libro III Fiordelisa, esperta in magia, fornisce all'amato Brandimarte delle ghirlande per neutralizzare le arti magiche, per permettergli di attraversare la selva che racchiude il Fonte del Riso, abitato dalle ninfe acquatiche:

Perché essa già composti avìa per arte  
Quatro cerchielli in forma di corona,  
Con fiori ed erbe acolte in strane parte  
Per liberar de incanti ogni persona,  
E pose un d'essi in capo a Brandimarte;  
Quindi di ponto in ponto li ragiona  
L'ordine e 'l modo e 'l fatto tutto quanto  
Per trar Orlando fuor de quello incanto.<sup>420</sup>

In questo caso fiori ed erbe raccolti da Fiordelisa, che sapendo maneggiare le arti magiche sa quali usare, hanno una funzione simile a quella dell'anello di Angelica, cioè quella di neutralizzare gli incanti, così da permettere a Brandimarte di salvare Orlando e gli altri paladini e farli rinsavire. E ancora, erbe e radici sembrano essere fondamentali nella costruzione di spade incantate e in alcune pratiche magiche: nel canto IV del libro II Falerina costruisce la spada Balisarda “con succo d'erbe e de radice / E con incanti”<sup>421</sup>; nel canto XIII del libro II, Morgana trasforma l'amato Ziliante in drago servendosi di “succo d'erbe e de radice / Colte ne' monte al lume dela luna”<sup>422</sup>. Sembra dunque che le erbe magiche siano una costante nel poema, a sottolineare come la magia naturale “abbia delle affinità per quanto lontane con la medicina e le scienze dette [...] ‘naturali’ per l'appunto”<sup>423</sup>, ampiamente studiate a Ferrara durante il soggiorno di Boiardo.

---

<sup>418</sup> *In.*, I, xx, 3-4.

<sup>419</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pag. 275.

<sup>420</sup> *In.*, III, vii, 33.

<sup>421</sup> *In.*, II, iv, 6.

<sup>422</sup> *In.*, II, xiii, 5.

<sup>423</sup> Gras, “*L'Orlando innamorato*” tra meraviglioso e magico cit., pp. 276-277.

## 5. Il meraviglioso orrorifico

Se finora abbiamo affrontato le fonti a cui Boiardo si è ispirato nel trattare l'elemento magico del suo poema, analizzando poi nel dettaglio l'importanza delle maghe e delle fate, degli oggetti magici e dell'influenza dell'elemento fantastico anche nelle battaglie, in cui dovrebbe prevalere l'impronta carolingia, e in cui invece fa capolino, a volte con prepotenza, l'elemento cosiddetto "arturiano" e magico, è giunto il momento di analizzare un aspetto del poema che, seppur non centrale, dimostra in pieno la versatilità narrativa boiardesca: quello che abbiamo ribattezzato il "meraviglioso orrorifico". Esso è presente fin dai primi canti del poema, in cui Boiardo fa sfoggio in più parti delle sue doti di narratore: come afferma il critico Bruscastelli, "tutto il registro magico-meraviglioso è giocato con perfida abilità di intrattenitore, specie nel suo risvolto orrorifico"<sup>424</sup>. È proprio su queste parti che il nostro autore punta maggiormente per suscitare emozione, ansia e attesa nel lettore, che da una parte resta impressionato da ciò che viene raccontato, dall'altra attende con trepidazione il proseguimento della storia. Non bisogna inoltre dimenticare la cultura e l'istruzione essenzialmente umanistica del Boiardo stesso. E autori come Luciano e Apuleio, che sappiamo con certezza essere conosciuti e studiati dal nostro autore, "ci fanno a volte balenare davanti degli scorci incisivi da cui risulta come pratiche superstiziose e magiche, riti misterici e motivi orrorifici, godano di un ampio e preciso insediamento nel crepuscolo della latinità classica"<sup>425</sup>. Non stupisce dunque che lui abbia voluto inserire questi elementi nel suo vasto poema, in cui dimostra di saper attingere alle fonti più disparate e di voler innalzare, rispetto ai romanzi cavallereschi, il tono della sua opera.

Un esempio lampante del magico orrorifico boiardesco si riscontra nell'episodio del ciclope, al canto VI del libro I. Ad affrontarlo è, ovviamente, Orlando, il quale, dopo essere stato imprigionato in una robusta rete metallica dal gigante Zambardo, viene soccorso da un anziano frate di passaggio. L'uomo è in fuga proprio da un mostro antropofago che "un ochio sol avea in meglio la fronte"<sup>426</sup>, e in questo ricorda, come abbiamo già osservato, il ciclope omerico. Il frate racconta di come la creatura avesse catturato e imprigionato lui e alcuni suoi compagni e di come si fosse cibato di uno di loro:

A una spelonca dentro ce fiè entrare,  
Dove molti altri avìa nela pregione;  
Lì con questi ochi mei vide sbranare  
Un nostro fraticel ch'era gargione,  
E cossì crudo lo vide mangiare,

---

<sup>424</sup> Bruscastelli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 19.

<sup>425</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 20.

<sup>426</sup> *In.*, I, vi, 24.

Che mai non fo magior compassione!<sup>427</sup>

La descrizione è cruenta e al limite dell'orrorifico, e ricorda quella narrata da Omero nell'*Odissea*: “Con un balzo gettò le mani sui miei compagni, due ne afferrò e, come cuccioli, li sbatteva al suolo: dalla testa schizzava fuori il cervello, bagnava la terra. Poi li fece a pezzi e si preparava la cena”<sup>428</sup>. È questo forse uno dei primi momenti nel poema in cui Boiardo paleserà la sua vena cruenta, ma non è certo l'unico. In scene come questa l'elemento magico-meraviglioso, incarnato nella figura del ciclope, non ha il compito di incantare, come quando vengono descritte le bellezze del regno di Morgana, o di stupire, come quando l'autore si dilunga nel raccontare le prodezze compiute da Rinaldo nel giardino di Falerina. Non serve nemmeno a ribaltare le sorti di una battaglia, come nel caso delle armi magiche utilizzate dai cavalieri, o a stravolgere le azioni dei protagonisti, come possono fare gli effetti della Fonte dell'Amore o di quella del Disamore. Qui l'elemento fantastico provoca terrore, aspettativa, tensione, serve da preludio per eventi che avverranno nelle ottave successive. E infatti il temibile mostro antropofago, che con tanto terrore è stato descritto dal frate, fa la sua repentina comparsa sulla scena, tanto da costringere l'uomo alla fuga.

Quel gigante crudel quivi arivava:  
La barba e le mascelle ha sanguinose;  
Con quel grande ochio de intorno guardava.  
Vedendo Orlando, a riguardar se il pose;  
Su col lo abranca e forte lo dimena,  
Ma nol può svilupar dela catena.<sup>429</sup>

La descrizione del mostro, che ha ancora la barba e le guance imbrattate di sangue, contribuisce a creare un senso di angoscia e orrore nel lettore. Sappiamo tuttavia che il ciclope andrà a scontrarsi non certo contro un paladino qualunque, ma contro colui che nel poema compirà le imprese più eccezionali: Orlando, appunto. E infatti il paladino, nonostante lo svantaggio iniziale dovuto al fatto di essere legato, riuscirà a sconfiggere il mostro, che nella sua ottusità lo libererà per errore dalle catene servendosi di Durindana. La modalità dell'uccisione della creatura da parte di Orlando non può che essere ovviamente cruenta, come è stato tutto l'episodio:

Non falò il colpo quel signor de Aglante,  
Che proprio a meglio l'ochio l'ebe colto.  
Un sol n'avea (comme odisti davante)  
E quel sopra de il naso, in cima al volto;  
Per quel'ochio andò il dardo entro al cervelo:

---

<sup>427</sup> *In.*, I, vi, 25.

<sup>428</sup> Omero, *Odissea* a cura di Maria Grazia Ciani, Grandi Classici tascabili Marsilio, Venezia 2003, canto IX, pag. 135.

<sup>429</sup> *In.*, I, vi, 28.

Càde il cigante in terra con flagelo.<sup>430</sup>

È qui transitato dall'episodio omerico di Polifemo il "particolare del mostro monocolo e quindi accecabile d'un colpo"<sup>431</sup>, in una scena che fa apparire Orlando come un novello Ulisse, anche se qui manca il fattore della furbizia che caratterizzava il grande eroe omerico, in quanto il paladino carolingio sembra fare affidamento soprattutto sulla forza delle sue armi e sulla sua bravura come combattente. Questo canto non ci dà che un piccolo assaggio del gusto dell'orrido che Boiardo sfoggia in più occasioni nel poema. L'apoteosi, come vedremo, sarà raggiunta nel canto VIII del libro I, teatro dell'episodio di Rocca Crudele.

Due canti all'insegna del gusto dell'orrido saranno i canti II e III del libro III. Il canto II infatti vede come protagonista, nella seconda parte, un cavaliere dalla capacità straordinarie, in quanto è in grado di rinsaldare le parti del corpo quando queste gli vengono tagliate. Egli possiede inoltre un cocodrillo antropofago, nel descrivere il quale Boiardo si è ispirato soprattutto alla *Naturalis historia* di Plinio, "ma se ne poteva trovare notizia anche in altri autori classici e medievali. A tutti è comune il dettaglio orroroso circa l'antropofagia dell'animale"<sup>432</sup>. Orillo, questo il nome del cavaliere, viene descritto come terribile e spietato:

Quel desleale è nominato Orillo  
E non ha tutto el mondo el più fellone;  
Tiene una torre in su il fiume del Nillo,  
Ove una bestia a guisa di dragone  
(Che là viene appellata el cocodrillo)  
Pasce di sangue umano e di persone.  
Per stranio incanto è facto el maledetto  
Che d'una fata nacque e d'un foletto.<sup>433</sup>

Non è ben chiaro se le mirabolanti capacità auto-rigenerative di Orillo derivino da un particolare incantesimo o dalla sua natura ibrida, di essere metà folletto metà fata. Di certo la sua essenza crudele non può certo stupire, dal momento che le fate sono essenzialmente malvagie nel poema, e che nella tradizione il folletto è una creatura dispettosa e pestifera. Suscita orrore la scena in cui a Orillo viene tagliata la testa, che puntualmente lui si rinsalda al collo, così come "la scena del cavallo che riesce a buttare giù anche la parte inferiore del corpo di Orillo e le due parti che si riuniscono insieme prima

---

<sup>430</sup> *In.*, I, vi, 34.

<sup>431</sup> Bruscagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 53.

<sup>432</sup> *In.*, III, ii, nota all'ottava 46.

<sup>433</sup> *In.*, III, ii, 46.

di rimbalzare in sella è formidabile, l'estensione immaginaria va al di là di fatto di ogni schema possibile di rappresentazione nel Quattrocento europeo"<sup>434</sup>:

Gionselo un tratto a meglio la cintura  
E in doi caveci a ponto lo diparte:  
Così andò meglio a terra quel felone,  
Dal busto in giù rimase nello arcione.  
Quel ch'è caduto, già non vi è chi lo alzi,  
Ma brancolando stava nel'arena  
E il suo destrier traeva terribil calzi,  
Facea gran salti e giocava de schiena,  
Onde convien che 'l resto al prato balzi;  
Ma non fu gionto in sula terra apena  
Che un pezo e l'altro insieme se sugella  
E tutto intégro salta nela sella.<sup>435</sup>

Spaventoso è anche il momento in cui appare il coccodrillo.

Facto è come lacerta over ramaro,  
Ma di grandezza già non sono al paro,  
Che questo è longo trenta braccia o piue.  
El dosso ha giallo e maculoso e vario;  
La masella de sopra egli apre in sue,  
E ogni altro animal fa pel contrario;  
Tuta una vaca se ingiotisse o due,  
Ché ha ventre assai maggior de un grande armario  
E denti spessi e longi de una spana.  
Mai fu nel mondo bestia tanto istrana!<sup>436</sup>

Il coccodrillo suscita da subito lo stupore dello spettatore per il suo aspetto spaventoso e la sua spropositata grandezza, e a tal proposito notiamo di come l'autore si serva di un linguaggio particolare, in quanto "l'aggettivo che egli usa in proposito è più spesso '(i)strano che 'meraviglioso', tenendo conto dell'eventuale maggior peso semantico di questo aggettivo nella lingua tre e quattrocentesca"<sup>437</sup>. In linea con quelli che sono i principali obiettivi boiardeschi nell'inserire l'elemento fantastico nel suo poema, egli vuole suscitare il più possibile lo sgomento e la meraviglia nel lettore, a volte anche esagerando e servendosi di immagini e descrizioni iperboliche.

E vegendo il germano a sé davante  
A tal periglio, e quasi devorato,  
Mena un gran colpo del brando trezante  
Sopra al mostazo, che era rilevato.  
Fatato è il brando, e éso avea gran forza,

---

<sup>434</sup> Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento* cit., pag. 116.

<sup>435</sup> *In.*, III, ii, 52-53.

<sup>436</sup> *In.*, III, iii, 4.

<sup>437</sup> Gras, "*L'Orlando innamorato*" tra meraviglioso e magico cit., pag. 271.

Ma' quella bestia non tacò la scorza.<sup>438</sup>

Nemmeno la spada fatata di Aquilante può fare nulla contro questo “orrendo animal”<sup>439</sup>. Comincia a questo punto una scena piena di tensione, in cui il cocodrillo insegue il cavaliere che, terrorizzato, fugge. Il cocodrillo viene infine ucciso, infilzato brutalmente da una lancia che, entrata per la sua bocca, gli trafigge il petto e gli esce dalla pancia. La scena è particolarmente cruenta e descritta nei particolari:

E' tra la aperta boca el colpo aposto  
E dentro tuta vi caciò la lancia,  
Via per el petto e per la prima costa  
Fece aparir la punta per la panza,  
Però che sotto al corpo e nele aselle  
El cocodrillo ha tenera la pelle.<sup>440</sup>

I pericoli però non sono finiti, in quanto Orillo è ancora vivo, e dopo aver perduto le braccia, tagliategli da Aquilante, le recupera in fondo al fiume e le riattacca al suo corpo, con quell’“indifferente sicurezza”<sup>441</sup> che lo studioso Ponte attribuisce al suo personaggio, dovuta alla sua apparente invulnerabilità e invincibilità. Questa situazione provoca uno sgomento terribile nei due fratelli:

Far non sciò io tal prova che mai mora  
Quella incantata e falsa creatura!  
Del giorno avanza poco più d'una ora:  
Che faren nela notte al'aria scura?  
A me par di vedere e già il discerno:  
Quel ce trarrà cum seco nelo Inferno!<sup>442</sup>

Orillo è una vera e propria creatura infernale. Non è questo l'unico caso in cui delle creature infernali incrociano le strade e le storie dei nostri protagonisti, a volte con effetti comici (come nel caso dei demoni evocati da Malagise), altre con effetti spaventosi (come nel caso del demone che distrugge il giardino di Falerina o della creatura dell'episodio di Rocca Crudele). Le forze magiche e quelle infernali vanno spesso a braccetto nel poema, tanto che questa identificazione “in complesso estranea alla tradizionale materia arturiana, sembra una coloritura destinata a un pubblico poco colto, abituato a sentirla proclamare dal pulpito e in certe narrazioni agiografiche”<sup>443</sup>. Ancora una volta Boiardo dimostra la versatilità della sua scrittura e la sua capacità di attingere alle fonti più disparate,

---

<sup>438</sup> *In.*, III, iii, 7.

<sup>439</sup> *In.*, III, iii, 9.

<sup>440</sup> *In.*, III, iii, 16.

<sup>441</sup> Ponte, *L'“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento* cit., pag. 421.

<sup>442</sup> *In.*, III, iii, 19.

<sup>443</sup> Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate* cit., pag. 361.

contaminando modelli classici e arturiani, folklore popolare e romanzi cavallereschi. La vicenda di Orillo è destinata a rimanere incompiuta: essa si interromperà all'arrivo di un cavaliere, che porta con sé un gigante prigioniero. Non sappiamo chi sia il nuovo arrivato, in quanto l'azione si interrompe improvvisamente e non verrà più ripresa da Boiardo, che morì prima di poter completare l'opera. L'autore qui sospende la narrazione, con l'idea di riprenderla più avanti, servendosi "dell'*entrancement*, che nei romanzi arturiani è soprattutto una meravigliosa e insuperabile tecnica conoscitiva, con finalità molto più moderne di *suspense* e di *tensione*"<sup>444</sup>, elementi che sono la cifra caratteristica di alcuni luoghi del poema, come questo. Nel *Furioso* il cavaliere sarà Astolfo, che riuscirà infine "a uccidere Orilo tagliandogli un capello fatato, il vero segreto della sua immortalità"<sup>445</sup>.

Un altro episodio del poema particolarmente truculento, che mescola appunto orrido e fantastico, è quello dell'orco al canto III del libro III. Abbiamo già precedentemente notato come sia il ciclope affrontato da Orlando sia questo mostro siano ispirati al Polifemo omerico, e nello stesso tempo assimilino le caratteristiche tipiche dell'orco medievale, a cominciare dall'aspetto fisico. Quello su cui vogliamo qui focalizzarci è la brutalità con cui vengono descritte le scene che vedono protagonista l'orco boiardesco, e che danno vita ad episodi sanguinosi e feroci; il personaggio che andremo ad analizzare è forse uno dei più ripugnanti, sotto tutti i punti di vista, del poema, un vero simbolo dell'orrido boiardesco; si può a questo proposito citare quanto afferma lo studioso Baldan: "il suo [di Boiardo (N.d.A.)] Orco esce volutamente, con tutta la sua carica demonica e con una selvaggia violenza icastica, dal mondo degli incubi popolari"<sup>446</sup>. Ad affrontare questo mostro saranno Mandricardo e Gradasso, subito dopo la narrazione della vicenda di Aquilante e Grifone, alle prese invece come abbiamo visto con il terribile Orillo. I due infatti, giunti in riva al mare, si trovano di fronte a una donna legata a uno scoglio. Anche in questo episodio Boiardo dà "un'alta prova del suo virtuosismo contaminatorio"<sup>447</sup>, mescolando fonti classiche, omeriche e virgiliane. Lucina infatti, la donzella legata a una scogliera protagonista della vicenda, richiama il mito di Andromeda salvata da Perseo, mentre l'orco ricorda in parte il Polifemo di Omero, in parte l'orco medievale. La donna chiede ai cavalieri di ucciderla, in quanto è prigioniera di un orco e preferisce la morte piuttosto che finire tra le grinfie della creatura. L'orco vive in una grotta poco lontana, è cieco, ma dotato di un olfatto sviluppatissimo ("Al naso sentirà che quivi è gente. / E' come un bracco seguirà la traza"<sup>448</sup>,

---

<sup>444</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 21.

<sup>445</sup> *In.*, III, iii, nota all'ottava 21.

<sup>446</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 18.

<sup>447</sup> *In.*, III, iii, nota all'ottava 24.

<sup>448</sup> *In.*, III, iii, 31.



questo afferma la donna per mettere in guardia Mandricardo e Gradasso) e soprattutto dotato di straordinaria forza fisica:

Né vi è difesa, abenché non gli veda,  
Ché (come io disse) il perfido è senza occhii;  
Io già lo vidi (or che fia chi lo creda?)  
Stirpar le querce a guisa de finochii,  
E tre giganti che avea presi in preda  
Percosse a terra qua come ranochii:  
Le cosse despìcò da el busto tosto  
E pose el casso a lessò e il resto a rosto,  
Però che sol se pasce a carne umana  
E tien de sangue d'omo a bere un vaso.<sup>449</sup>

L'orco riesce a percuotere in terra e cibarsi senza sforzo di tre giganti, tale è la sua forza bruta e la sua ferocia. La cruenta descrizione è degna di una scena da letteratura dell'orrore, con l'orco che arrostitisce i giganti e beve sangue umano da un vaso. In Boiardo "l'Orco non è un simbolo di morte, è la morte stessa, intesa non come ministro che adempie dei voleri divini, ma come selvaggia e autonoma forza brutale che azzanna in modo insensato e imprevedibile i vivi. È il disumano sovrannaturale che s'è fatto carne"<sup>450</sup>. Non stupisce dunque che l'orco non parli o non dimostri comportamenti umani: egli è il simbolo della bestialità pura e dell'istinto animale, inserito in questa parte del poema per mettere a dura prova i nostri paladini non solo dal punto di vista della forza fisica, ma anche di quella mentale, morale e umana: Gradasso, dopo aver ascoltato la descrizione di una scena così terribile e raccapricciante, dimostra comunque l'intenzione di aiutare Lucina: "Tenea Gradasso le lacrime a pena, / E già dal fianco avea tratta la spata / Per rompere e tagliar quella catena / Con la qual quivi al sasso era legata"<sup>451</sup>. Il cavaliere, a suo rischio e pericolo, taglia la catena, ben sapendo che questo suo gesto farà scattare un meccanismo che avviserà l'orco. Ancora una volta Boiardo crea un'attesa angosciata che prelude all'incontro con uno dei personaggi forse più sgradevoli del poema. E infatti, quando l'orco fa la sua comparsa sulla scena, ci rendiamo conto che il terrore di Lucina è giustificato:

Eccoti uscìr dela spelonca l'orco  
Che ha la gozalia grande a mezo el peto,  
E denti ha fuor di bocca come el porco;  
Né vi crediati ch'abbia el muso netto,  
Ma brutto e lordo e di sangue vermiglio;  
Longhi una spana ha e peli in ogni ciglio;  
Quanto una gamba ha grosso ciascun dito

---

<sup>449</sup> *In.*, III, iii, 29-30.

<sup>450</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 21.

<sup>451</sup> *In.*, III, iii, 35

E negre l'onghe e piene di sociura.<sup>452</sup>

È davvero una creatura infernale l'orco boiardesco (per citare il critico Baldan, “facciamo rilevare come l'Orco possieda delle caratteristiche ontologiche che gli pertengono in modo esclusivo: è un essere sovranaturale strettamente collegato al mondo degli inferi”<sup>453</sup> e “è molto probabile che si sia rappresa in questa orrida personificazione [...] una congerie di elementi riscontrabili nelle rappresentazioni classiche dell'aldilà infero”<sup>454</sup>), caratterizzato solo da “bestialità grezza”<sup>455</sup> e ferocia. Il nostro autore segue la tradizione folklorica medievale, ma vi immette anche il richiamo classico dell'*Odissea*, tanto che “i compagni di Ulisse divorati ad ogni pasto – che sono due sia nell'*Eneide* che nell'*Odissea* – sono stati trasformati da Boiardo in tre giganti”<sup>456</sup>. Anche la modalità del cruento pasto è simile a quello narrato nell'opera omerica, come già si era visto per il ciclope del canto VI del libro I. L'orco riesce ad atterrare e incatenare Gradasso, e si appresta poi ad affrontare Mandricardo, il quale cerca inizialmente di lanciargli pietre:

Chinosse e prese una gran pietra e grossa  
(Bene è cinquanta libre, vi prometto)  
E trasse quella di tutta sua possa:  
E' gionse l'orco proprio a meglio el petto,  
Ma quel non teme ponto la percossa,  
Anci l'ira gli crebbe e il gran dispetto.  
Ove ebbe el colpo con la man se toca  
E come un verro ha la schiuma ala boca.<sup>457</sup>

Dopo aver constatato che il suo gesto provoca una rabbia ancora maggiore nell'orco, che assume tratti sempre più animaleschi e rabbiosi, Mandricardo fugge su un monte. Dopo un rocambolesco inseguimento, il cavaliere riesce a saltare un crepaccio con un balzo; l'orco però, non essendosi accorto della voragine, vi cade dentro:

Ma quel bruto orco che seguìa la traza,  
Perché era cieco non vide la fossa,  
Onde per quella a plombo giù tramaza.  
De intorno ben se odéte la percossa,  
Che quando gionse in sule lastre al fondo,  
Parve che 'l ciel cadesse e tutto il mondo.  
Non dete la percossa sopra al letto,  
Perché quella aspra ripa era molto alta;  
E' ben tre coste se fiacò nel petto

<sup>452</sup> *In.*, III, iii, 38-39.

<sup>453</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 18.

<sup>454</sup> *Idib.*, pag. 21.

<sup>455</sup> Ponte, *L'“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento* cit., pag. 421.

<sup>456</sup> Micocci, *La presenza della tradizione classica* cit., pag. 49.

<sup>457</sup> *In.*, III, iii, 43.

E quelle petre del suo sangue smalta.<sup>458</sup>

Una nuova cruenta scena accompagna dunque la caduta dell'orco nel burrone. Tuttavia in questo episodio la vicenda assume anche un risvolto comico, in quanto Boiardo attua una "derisione per l'horror delle imprese dell'Orco"<sup>459</sup> che, nel suo essere spaventoso e orrorifico, tanto da cibarsi di carne umana e apparire impossibile anche solo da scalfire, finisce per cadere da solo nel crepaccio a causa della sua cecità. Come nota Praloran proprio a proposito di quest'episodio, "in Boiardo – e la tradizione è quella epica-medievale – la comicità appare proprio nel centro della prova perché collegata con il gusto per l'orrido, il gigantesco, il colossale"<sup>460</sup>. Decisamente più raccapricciante e orrorifica è la scena che Mandricardo si trova di fronte quando si reca presso la grotta del mostro:

E giù calando lieto con gran festa  
Al mar discese e venne alla spelonca.  
Qua vede un brazo e là megia una testa,  
Colà vede una man co' denti monca  
Per tutto intorno è piena la foresta  
Di qualche gamba o qualche spalla tronca  
E membri lacerati e peci strani  
Come di boca tolti a lupi e a cani.<sup>461</sup>

Si raggiunge qui l'apice del macabro della vicenda dell'orco di Lucina: Mandricardo vede pezzi di corpi strappati con i denti, irriconoscibili e masticati, come fossero stati mangiati da cani e lupi, sparsi ovunque: i resti dei cadaveri trucidati dall'orco. Quello in cui si imbatte il paladino è un "allucinante paesaggio di morte"<sup>462</sup> creato dalla bestia, insopportabile alla vista.

Non si conclude però qui la vicenda: dopo aver liberato Gradasso e Lucina, Mandricardo si reca con loro alla nave del padre della donzella, che passa fortunatamente da quelle parti. Dall'imbarcazione i tre vedono l'orco che, evidentemente sopravvissuto alla rovinosa caduta nel crepaccio, si erge sanguinante sulla riva, entra addirittura in mare e lancia loro contro un pezzo di montagna, che quasi li fa affondare. "L'orrenda creatura"<sup>463</sup> dunque non si dà per vinta, rendendo la fuga dei nostri eroi improvvisamente precipitosa e dando vita quindi a un nuovo momento di paura e tensione.

---

<sup>458</sup> *In.*, III, iii, 48-49.

<sup>459</sup> Micocci, *La presenza della tradizione classica* cit., pag. 49.

<sup>460</sup> Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento* cit., pag. 118.

<sup>461</sup> *In.*, III, iii, 50.

<sup>462</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 21.

<sup>463</sup> *In.*, III, iii, 60.

## 5.1. Episodio di Rocca Crudele

Se il compito della letteratura dell'orrore che caratterizzerà poi magistrali autori del terrore come Edgar Allan Poe sarà quello di immergersi nel "sovrannaturale, accumulando a piene mani atrocità, orrore, sacrilegi, erotismo perverso"<sup>464</sup> e suscitare terrore e sgomento nel lettore, allora possiamo affermare con certezza che Boiardo fa rientrare perfettamente in questi canoni un particolare episodio, che mescola tutti gli elementi orrorifici sopracitati: la famigerata vicenda di Rocca Crudele. Non possiamo certo affermare che Boiardo sia un precursore di quello che sarà il filone della letteratura "nera" che caratterizzerà il Romanticismo, tuttavia i canti in particolare dedicati a questa storia toccano vette di orrore, di assurdo e di macabro che raramente si vedono in altre opere del suo tempo. Nell'episodio di Rocca Crudele "Matteo Maria tocca la corda dell'orrido"<sup>465</sup>, scandaglia i più profondi orrori della malvagità umana e accompagna il tutto dall'elemento magico, che mai come in questo punto del poema diventa a tinte *horror*.

Ci troviamo all'altezza del canto VIII del libro I. Rinaldo, approdato e nel frattempo anche fuggito da Palazzo Zoioso, incontra un uomo anziano che gli chiede aiuto per salvare la figlia, rapita da un malfattore. Il cavaliere si lancia subito all'inseguimento del rapitore, il quale però appena lo vede lascia la fanciulla e suona un corno, che ha il compito di attirare un gigante. Il gigante armato esce da un castello, attira Rinaldo in trappola e lo immobilizza, per poi condurlo all'entrata del maniero. La scena che il cavaliere si trova di fronte è agghiacciante:

Cossì dicendo, già sono su il ponte  
Che dil crudel castelo era la intrata:  
Teste de occisi nela prima fronte,  
E gente morte vi pende apicata;  
Ma quel che era più scuro, eran disiunte  
Le membre ancora vive alcuna fiata.  
Vermiglio è lo castello e da lontano  
Sembrava foco, ed era sangue umano.  
Rinaldo sol pregando Idio ce aiuta:  
Ben vi confesso che ora ebbe paura.<sup>466</sup>

L'aspetto del castello è raccapricciante: esso è tutto rosso, a causa delle membra umane strappate e appese sulla facciata, ancora grondanti sangue. Il critico Canova nota come il dettaglio "del castello, decorato con resti umani straziati, risenta delle *Argonautiche* di Valerio Flacco (la caverna del re dei Berici: IV, 180-183), dell'*Eneide* (l'antro di Caco: VIII, 196-197) e dei *Fasti* di Ovidio (ancora l'antro

<sup>464</sup> Guido Baldi, *La letteratura, volume 4 – L'età napoleonica e il Romanticismo*, Paravia, Milano 2007, pag. 370.

<sup>465</sup> Zanato, *L'inamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 167.

<sup>466</sup> *In.*, I, viii, 25.

di Caco: I, 557)<sup>467</sup> e questo ci fa capire come l'ispirazione sia essenzialmente classica. Notiamo nuovamente che “*l'Innamorato*, dall'interno di un *milieu* umanistico, ostenta vistose mescolanze”<sup>468</sup>, in quella che è la cifra tipica della sua scrittura. Se già questa scena ha agghiacciato e disturbato non solo Ranaldo, ma anche i lettori che si trovano di fronte a uno scenario così macabro, vedremo che non è che l'inizio di una serie di orrori che caratterizzeranno tutto l'episodio, senza dubbio il più raccapricciante dell'opera. Il cavaliere infatti vede uscire dal castello una vecchia orribile e avvizzita, che comincia a raccontare la storia della rocca, definita più avanti “*Roca Crudel*”<sup>469</sup>.

“Forsi per fama avrai sentito dire”  
Dicea la vecchia “la crudel usanza  
Che questa rocca ha preso a mantenere;  
Ora nel tempo che a viver te avanza  
(Poiché a diman se indugia il tuo morire:  
Che già de vita non aver speranza!),  
In questo tempo, te voglio contare  
Qual cagion fece la usanza ordinare.”<sup>470</sup>

La vecchia esordisce dicendo a Ranaldo che forse la fama del castello è così grande che lui potrebbe averne già sentito parlare. Comincia poi a narrare la storia del castello e di come esso sia diventato un luogo di orrori e di morte. Tutto il racconto ha il tono della novella, primo di tutto “la novella del Boccaccio”<sup>471</sup>, punto di riferimento per Boiardo in questa parte dell'opera e anche in altri racconti (la più famosa è sicuramente la novella di Iroldo e Prasildo). I protagonisti sono Marchino, Stella e Grifone, e la storia si tinge di tinte *horror* via via che l'anziana donna prosegue con il racconto. Grifone, un tempo padrone del castello, chiamato un tempo Rocca di Altaripa, era sposato con la bellissima Stella. Essi vivevano felice governando sulla rocca, invitando cavalieri, dame e signori altolocati. Un giorno al castello si trova a soggiornare Marchino, principe di Aronda e marito della vecchia che sta narrando la storia. Egli si innamora perdutamente di Stella, al punto da architettare un piano per uccidere Grifone e impadronirsi del castello. Dopo aver portato a compimento i suoi turpi propositi, Marchino si impossessa della rocca, massacrandone gli abitanti e offrendo il proprio amore a Stella, che però, in lutto per Grifone, da lei profondamente amato, lo rifiuta sdegnosamente e comincia a covare nel suo cuore un sentimento di vendetta.

Né altro desìa che averlo vendicato,  
Né trova qual partito sia el migliore.

<sup>467</sup> *In.*, I, viii, nota all'ottava 25.

<sup>468</sup> Bruscagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 54.

<sup>469</sup> *In.*, I, ix, 5.

<sup>470</sup> *In.*, I, viii, 27.

<sup>471</sup> Bruscagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 55.

Infin le offerse il suo voler crudele  
 Quel'animal che al mondo è di più fele.  
 Lo animal che è più crudo e spaventevole  
 Ed è più ardente che foco che sia,  
 È la molie che a un tempo fu amorevole,  
 Che, disprezata, cade in zelosia.  
 Non è il leon ferito più spiacevole,  
 Né la serpe calcata è tanto ria  
 Quanto è la moglia fiera in quella fiata  
 Che per altrui se vede abandonata.<sup>472</sup>

Cominciano qui a delinearsi i propositi di Stella: ella vuole allearsi con la moglie di Marchino e vendicarsi, contando sul fatto che nessuna bestia possa essere più feroce di una moglie tradita e abbandonata. In questo Boiardo si dimostra un attento conoscitore della natura umana: in nessuna parte del poema l'epilogo di una vicenda è tanto macabro, turpe e sanguinoso come nel caso della storia qui narrata. È come se il nostro autore volesse ribadirci che il vero orrore non nasce tanto dalla magia nera, dalle bestie feroci che pullulano nel poema, dai demoni che fanno la loro sporadica comparsa, nemmeno dall'Orco, per quanto possa essere sgradevole, grezzo, feroce e brutale. Nemmeno lui arriva a tanto, in quanto ciò a cui obbedisce è il puro istinto animalesco, selvaggio, feroce, anche sanguinario, ma mai orrendo e raccapricciante come ciò che vedremo accadrà in seguito al tradimento di Marchino. I richiami infernali sorreggono dunque "una rappresentazione dell'umano come mondo di fiera e quasi oscura vitalità, contiguo a volte in modo sospetto all'universo della natura irrazionale, degli animali e dei mostri"<sup>473</sup>. Il vero orrore nasce dalla natura umana in sé, dalla rabbia di due donne, Stella e la vecchia, che è in questo caso la voce narrante, e che non verrà mai chiamata per nome, che arrivano a meditare una vendetta inumana, terribile.

Dui fanciulleti aveva di Marchino:  
 Il primo lo scanai con la mia mano;  
 Stava a guardarmi l'altro picolino,  
 E dicia: "Matre, deh, per Dio, fa' piano!"  
 Io presi per li pedi quel mischino  
 E detti il capo a un saxo proximano.  
 Te par che io vendicasse il mio dispeto?  
 Ma questo fu un principio, e non lo effetto.  
 Quasi vivendo ancora lo squartai,  
 De il pecto al'un e al'altro trassi il core,  
 Le picollete membre minuciai:  
 Pensi se ciò facendo avia dolore!  
 Ma ancor mi giova che io mi vendicai.  
 Servai le teste, non già per amore,  
 Ché in me non era amor né anco pietade:

<sup>472</sup> *In.*, I, viii, 36-37.

<sup>473</sup> Bruscaqli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 49.

Servalle per usar più crudeltade.<sup>474</sup>

La moglie di Marchino decide di uccidere i loro figli. Nonostante il dolore derivato da una scelta così estrema, la donna non si pente di ciò che ha fatto, perché ancora gioisce al pensiero di aver portato a termine la sua vendetta. Impossibile non pensare, a questo punto del racconto, al mito di Medea, protagonista della “grande vicenda di infanticidio per vendetta [...]”: due sono, infatti, i figli di Medea che la madre (mossa da gelosia, come la moglie di Marchino [...]) sacrifica senza esitazione”<sup>475</sup>. Nell’episodio di Rocca Crudele Boiardo si rifà dunque al “Seneca tragico”<sup>476</sup>, che nella tragedia intitolata appunto *Medea* narra dell’uccisione da parte della donna dei figli avuti dal marito Giasone, per vendicarsi di lui, colpevole di averla abbandonata per Creusa. Proseguendo nel racconto, la vecchia aggiunge dettagli sempre più terrificanti:

Quelle portai qua susso di nascoso;  
La carne che fece io poi posi al foco.  
Tanto poté lo oltraggio dispetoso:  
Io stessa fui becaro, io stessa coquo!  
A mensa li ebe il patre doloroso,  
E quelle se mangiò con festa e gioco.  
Ahi crudel sole, ahi giorno scelerato,  
Che comportò veder tanto peccato!<sup>477</sup>

Dopo aver dato i figli in pasto al padre, Stella si assume il compito di rivelare a Marchino la verità:

La cruda Stella, menando gran festa,  
A Marchin va davanti in viso fello  
E li apresenta l’una e l’atra testa  
D’i fioli, che io servai dentro a un piatelo.  
Benché per morte ciascuna era trista,  
Pur li cognobe il patre in prima vista.  
La damisella aveva il cren disolto,  
La faccia altiera e la mente sicura,  
E a lui disse: “L’un e l’altro volto  
Son d’i toi figli: dàgli sepoltura!  
Il resto hai tu nel tuo ventre sopolto;  
Tu il divorasti: non aver più cura!”<sup>478</sup>

Le due donne lavorano in perfetta simbiosi, esattamente come nel mito, narrato ne *Le metamorfosi*, di Tereo, Procne e Filomela. In questo caso Procne e Filomena, che sono sorelle, si vendicano

---

<sup>474</sup> *In.*, I, viii, 39-40.

<sup>475</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 267.

<sup>476</sup> Zanato, *L’inamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 167.

<sup>477</sup> *In.*, I, viii, 41.

<sup>478</sup> *In.*, I, viii, 43-44.

brutalmente di Tereo, marito di Filomena e colpevole di stupro nei suoi confronti, dandogli in pasto le carni del figlio di lui, Iti. Anche il particolare di Stella che mostra a Marchino le teste dei figli è una chiara ripresa del mito ovidiano, in quanto la stessa cosa fa Filomena con Tereo:

Sicut erat sparsis furiali caede capillis,  
Prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum  
Misit in ora patris nec tempore maluit ullo  
Posse loqui et meritis testari gaudia dictis<sup>479</sup>.

Marchino, sconvolto dall'avvenimento, medita una vendetta ancora più atroce nei confronti di Stella, legandola al cadavere di Grifone, nel frattempo riesumato, e abusando di lei, anche dopo averla uccisa. A questo punto è evidente come sia "piuttosto fedele, in questo caso, la rivisitazione del mito: le due donne (pur se non sorelle), lo stupro, l'orrenda vendetta"<sup>480</sup>. Intanto però la moglie di Marchino, decisa a togliergli la potestà sul castello, era andata a chiedere soccorso al re di Orgagna, parente di Stella, le cui truppe irrompono nella rocca e riescono a espugnarla dopo una violenta battaglia, in cui Marchino muore. Stella viene seppellita accanto all'amato Grifone e la terribile vicenda sembra essersi conclusa. Il peggio però deve ancora arrivare:

Il re de Orgagna poi se ne fu andato,  
E io rimasi in questa roca scura.  
Era lo octavo mese già passato  
Quando sentìmo in quella sepultura  
Un crido tanto orribil e spietato  
Che io non vòl dir che l'altri abian paura,  
Ma tre giganti ne fòr spaventati  
Che il re de Orgagna meco avìa lassati.  
Un de essi, alquanto più di cor ardito,  
Volve la sepultura un poco aprire,  
Ma ben ne fu poi presto repentito,  
Però che un mostro, che non pòte ussire,  
Pur fuor getò una branca e hal gremito:  
In poco de ora lo fece morire;  
Straciòlo in peci e trassel dentro; possa  
La carne divorò con tutte l'ossa.<sup>481</sup>

Abbiamo raggiunto l'apice dell'orrore. Siamo finalmente giunti all'elemento magico-fantastico che corona la novella e che iscrive a pieno quest'episodio in quello che è il magico orrorifico del poema. Come abbiamo già messo in luce in precedenza, anche qui non mancano nuovi richiami alla

---

<sup>479</sup> "Di fuori balzò Filomela, furiosa / di quell'eccidio com'era, col crine scomposto, e nel volto / gittò del padre la testa del figlio bruttata di sangue. / Non mai com'ora bramò di parlare e attestar la sua gioia / con adeguate parole." da Ovidio, *Le metamorfosi* cit., volume primo, libro VI, vv. 657-660.

<sup>480</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 267.

<sup>481</sup> *In.*, I, viii, 49-50.



mitologia: “null’altro che una reincarnazione del Minotauro, infatti, è il mostro di Rocca crudele, nato dall’inumana passione di Marchino per Stella”<sup>482</sup>. Non solo i due mostri sono frutto di unioni disumane e disgustose (ricordiamo che il Minotauro era nato dall’amplesso tra la moglie del re di Creta, Pasifae, e un toro), ma sono entrambi antropofagi, tanto da obbligare gli abitanti di Rocca Crudele a un sacrificio umano giornaliero per tenere a bada la creatura, esattamente come i cretesi offrivano un tributo di sette fanciulle e sette fanciulli tutti gli anni, da dare in pasto al Minotauro.

Noi poi servàmo cossì facta usanza:  
Che ciascun giorno qualcun è pigliato  
E lo gettamo dentro a quella stanza,  
Perché la bestia l’abia devorato.  
Ma tanto ne pigliamo che ne avanza:  
Alcun se scana, alcun vien impicato,  
Squàrtassi ’ vivi ancora alcuna fiata,  
Comme veder potesti in sula intrata.<sup>483</sup>

Il racconto sconvolge profondamente Ranaldo. In effetti in questa novella, come nota Brusagli, “davvero non ci vengono risparmiati effettacci”<sup>484</sup>; sembra che Boiardo voglia mettere alla prova non solo Ranaldo, che, dopo aver appreso “la usanza cruda, ismisurata [...] e l’oribil casone e scelerata”<sup>485</sup>, decide coraggiosamente di entrare comunque nel castello, ma anche il lettore stesso.

Solo è Renaldo lui sancia spavento:  
Armato è tutto e in man ha Fusberta.  
Ma io credo che a voi tutti sia in talento  
De quel mostro saper la forma aperta.  
Acìò che abiate il suo comenciamento:  
Fiello il demonio (questa è cosa certa)  
De il seme de Marchin che in corpo porta  
Quella dongella che da lui fu morta.<sup>486</sup>

Il mostro, frutto di un’unione orrenda, non può che essere una creatura infernale, degna di un incubo. Non c’è qui nessun risvolto comico o intento parodistico, come in altre parti del poema in cui all’orroroso si accompagna la derisione o lo scherno. Qui il tono generale è quello della tragedia greca, tanto che proprio al Seneca della *Medea* si ispira Boiardo per diversi dettagli di questa macabra storia<sup>487</sup>. Boiardo prosegue con la descrizione della bestia che Ranaldo affronterà di lì a poco.

Egli era più che un bove di grandeza,

---

<sup>482</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 265.

<sup>483</sup> *In.*, I, viii, 52.

<sup>484</sup> Brusagli, *Il ‘romanzo’ padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 19.

<sup>485</sup> *In.*, I, viii, 53.

<sup>486</sup> *In.*, I, viii, 56.

<sup>487</sup> Cfr. Zanato, *L’innamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 167.

Il muso avèa proprio di serpente;  
 Sei palme avea la boca di longeza,  
 Ben megio palmo è longo ciascun dente;  
 La fronte ha de cinghiale, in tal fiereza  
 Che non si può guardarla per niente;  
 E di ciascuna tempia ussiva un corno  
 Che move a suo piacere e volge intorno;  
 E ciascun corno taglia come spata.  
 Mugia con voce piena di terrore;  
 La pelle ha verde e giala, e variata  
 Di negro e bianco e di rosso colore;  
 Avea la barba sempre insanguinata  
 Ochii di foco e guardo traditore;  
 La man ha de omo e armata de ungione,  
 Magior che quel del'orso o de il leone.  
 Nele unge e dente avea cotanta possa  
 Che piastra o maglia non li pò durare;  
 E la pelle è sì dura e tanto grossa  
 Che nulla cosa la porìa tagliare.<sup>488</sup>

Una serie di elementi, come la stazza, la fronte da cinghiale, le corna, gli occhi di fuoco e l'aspetto metà umano metà animalesco, oltre che, come abbiamo già visto, le mostruose modalità con cui la bestia è venuta al mondo, ricordano sicuramente il Minotauro della mitologia. Il mostro di Rocca Crudele è però anche un vero e proprio essere infernale, in quanto "l'accostamento al cinghiale è tutt'altro che lasciato al caso: per tutto il Medioevo [...] si ama popolarmente raffigurare il diavolo con le feroci fattezze porcine del detto animale"<sup>489</sup>. Ciò che terrorizza di più di quest'essere non è solo l'aspetto animalesco (verranno affrontati nel libro tanti altri mostri, spesso più forti e spaventosi), quanto l'aspetto umano di alcuni dettagli: la barba, lo sguardo, la mano umana. A parte questi piccoli aspetti, però, esso viene definito una "bestia feroce"<sup>490</sup>: nonostante sia nato effettivamente dall'unione di due esseri umani, la necrofilia di cui si è macchiato Marchino lo rendono assolutamente mostruoso e demoniaco. In questo episodio Boiardo tocca davvero il limite dell'orrore, "calcando le tinte e i chiaroscuri, forzando l'incongruenza e l'assurdità delle situazioni fino ai limiti del surreale"<sup>491</sup>. Lo scontro tra Ranaldo e la bestia è difficile e cruento.

Quella bestia crudel par che non senta,  
 Anci ogni colpo mena più tempesta,  
 Salta de intorno, né giamai se alenta;  
 Or de una zampa, or del'altra mena  
 Con tal presenza che se vede a pena.  
 [...]

<sup>488</sup> *In.*, I, viii, 57-59.

<sup>489</sup> Baldan, *Metamorfosi di un orco* cit., pag. 18.

<sup>490</sup> *In.*, I, viii, 59.

<sup>491</sup> Bruscaagli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo* cit., pag. 19.

Rinaldo s'è acostato al'alto muro:  
Il sangue ha perso e la lena è mancata,  
E ben è del morir certo e sicuro,  
Ma mena pur gran colpo dela spata.  
Vero è che sangue al mostro non ha mosso,  
Ma fracassata li ha la carne e l'osso.<sup>492</sup>

La situazione è disperata per Rinaldo: il mostro sembra non subire i colpi che gli vengono inferti, si muove in modo velocissimo e nonostante Boiardo l'abbia ferito, non sanguina nemmeno, aspetto che lo rende ancora più disumano. Il paladino riesce ad appendersi a una trave, dalla quale si tiene lontano dal mostro, che però tenta di acciuffarlo. Egli vedrà però giungere, nel canto successivo, un aiuto inaspettato.

Cossì tra ciel e terra era sospeso.  
Or quel mostro crudel ben foriava:  
Avengaché sia grosso e di tal peso,  
Spesso vicino a Renaldo saltava,  
E quasi alcuna volta un poco il toca:  
Par a Renaldo sempre esserli in boca.  
Era venuta già la nocte bruna.  
Stassi Renaldo a quel legno abbracciato,  
Né scià veder qual senno o qual fortuna  
Lo possa di quel loco aver campato;  
Ed ecco sotto il lume dela luna,  
Però che era sereno e il ciel stellato,  
Sente per l'aria non scià che volare:  
Quasi una dama nel'ombra li pare.  
Angelica era quella, che venìa  
Per dar soccorso al franco cavaliere.<sup>493</sup>

La luna brilla, il cielo è sereno e stellato: sembra che l'aria dolce della notte preannunci un avvicinamento alla fine di questa tremenda vicenda. Rinaldo, che si trova letteralmente sospeso tra la vita e la morte, viene soccorso da colei che in quel momento odia di più: Angelica. Lui infatti, dopo aver bevuto alla Fonte dell'Odio, non la sopporta; lei, al contrario, è innamorata di lui, in quanto aveva bevuto alla Fonte dell'Amore, e si è quindi precipitata in suo aiuto, in groppa a un demone, dopo aver scoperto da Malagise il pericolo in cui era incorso il paladino. Rinaldo però la caccia in malo modo, asserendo di preferire la morte certa tra le fauci della bestia alla salvezza, tra le braccia però della donna. Angelica acconsente al volere di Rinaldo, non prima però di aver legato il mostro per impedirgli di uccidere il suo amato (“Cossì dicendo nel campo discende / Ove rugiava lo animal

---

<sup>492</sup> *In.*, I, viii, 61-63.

<sup>493</sup> *In.*, I, ix, 12-14.

spietato / E la corda alaciata giù distende. [...] Così legato il lasciò la dongella.”<sup>494</sup>). La bestia tanto temuta di Rocca Crudele, che sembrava impossibile da sconfiggere, viene neutralizzata da un’Angelica ancora al massimo delle sue capacità di maga. Siamo infatti all’inizio del poema, in un punto in cui le abilità di incantatrice della donna, che, come abbiamo già notato, andranno via via perdendosi, sono ancora determinanti all’interno del poema. Giungiamo al punto *clou* della vicenda di Ranaldo a Rocca Crudele: finalmente libero di scendere dalla trave, affronta il mostro, ormai legato e quindi impossibilitato a difendersi.

Renaldo non li lascia prender fiato:  
Or la ferisse in capo, or nela panza,  
Or da il senestro, or da il destro lato:  
Il ferir de quel mostro era una cianza!  
Egli avrebe una pietra, un fer tagliato,  
Ma quella pele oni durezza avanza.  
Perciò non è Renaldo sbigotito,  
Ma subito pigliò questo partito:  
A quella bestia salta sopra al dosso;  
La gola ad ambe man gli ebe a pigliare,  
E le ginochie strenghe a più non posso:  
Mai non se véde il più fier cavalcare!  
Era il baron in faccia tutto rosso;  
Quivi ogni suo valor convien mostrare:  
E quivi più che altrove l’ha mostrato,  
Che con le man il mostro ha strangolato.<sup>495</sup>

Il combattimento di Ranaldo contro il mostro possiede “indubbi punti di contatto con le *Fatiche* del Bassi, tanto da lasciar ipotizzare una utilizzazione di questo testo, o quantomeno un ricordo, alla genesi dell’episodio di Rocca Crudele”<sup>496</sup>. Ancora una volta Boiardo dimostra una capacità di sincretismo delle fonti non indifferente. Come ha messo in luce Praloran, “nell’*Innamorato* gli eroi non muoiono perché sono le travi portanti della struttura, ne rappresentano lo scheletro”<sup>497</sup>: era impensabile dunque che Ranaldo, eroe principale insieme a Orlando, morisse. Nonostante ciò in questa oscura avventura il nostro paladino ha davvero rischiato la vita, e solamente l’intervento provvidenziale di Angelica lo salva. Questo ci ricorda come le figure magiche femminili siano molto spesso decisive nel poema, a volte aiutando, come in questo caso, a volte intralciando i nostri eroi.

---

<sup>494</sup> *In.*, I, ix, 21-22.

<sup>495</sup> *In.*, I, ix, 24-25.

<sup>496</sup> Montagnani, *Fra mito e magia* cit., pag. 268.

<sup>497</sup> Praloran, *L’utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento* cit., pag. 102.

Stiamo per giungere alla fine del più macabro episodio dell'opera: il mostro è finalmente neutralizzato, Ranaldo riesce a uscire di prigione servendosi di una lima e comincia a uccidere gli abitanti del castello, che vogliono impedirgli di fuggire.

Davanti ali altri stava un gigantone,  
Quel proprio che Renaldo prese al lazo;  
Mai non fu visto il più falso poltrone,  
Ma ben presto Renaldo li diè il spacio:  
Sotto il ginocchio un colpo li disera,  
E sancia gambe il fiè cadere in tera.  
Quivi lo lascia e tra li altri se caza,  
E sua Fosberta mena con roina.  
Presto a lui sol rimase quella piazza:  
Via ne fugìa la gente saracina,  
Chi senza capo va, chi senza braza;  
Piena è di sangue la piazza mischina.<sup>498</sup>

Qui la vicenda assume più le fattezze di una cruenta battaglia, in cui l'elemento magico si è ormai perso e a dominare incontrastati sono Ranaldo e il suo valore di cavaliere.

Intra Renaldo e occide l'altra gente,  
Ma quella vechia dispietata e scura  
Stava assetata sopra de un balcone:  
Giù se gitò comme véde il barone.  
Ben cento pedi quel balcun era alto:  
Se la vechia se occise io nol domando.  
Quando Renaldo vide quel gran salto,  
"Va" disse "al diavolo, che te acomando!".  
Facta è la sala già di sangue un smalto,  
Sempre mena Renaldo intorno il brando.  
Acìò che tuto il fato a un ponto scriva,  
Non rimase al castello anima viva.<sup>499</sup>

La conclusione di questo macabro episodio non poteva che essere all'insegna della morte e della violenza. La sala è ormai imbrattata del sangue degli abitanti del castello, uccisi da Ranaldo, e l'unica superstite rimane la vecchia megera che aveva accolto inizialmente il paladino nella rocca. Non poteva mancare la nota ironica che caratterizza Boiardo e che è la cifra principale della sua scrittura: se durante tutta la vicenda di Rocca Crudele il nostro autore mantiene un tono oscuro e tragico, in linea con le orripilanti vicende che vengono narrate, alla fine, quando ormai il pericolo è scampato e Ranaldo ha avuto la meglio, l'autore gli concede un'esclamazione ironica e al tempo stesso

---

<sup>498</sup> *In.*, I, ix, 30-31.

<sup>499</sup> *In.*, I, ix, 34-35.

liberatoria: “Va’ [...] al diavolo, che te acomando!”<sup>500</sup>. Tra tutti i paladini, ci si può chiedere perché sia proprio Ranaldo a vivere la terribile vicenda di Rocca Crudele. Ebbene, egli affronta questa situazione dove aver bevuto alla Fonte di Merlino: “da questo momento, e per tutta la durata del suo disamore, Ranaldo incontrerà una sorte poco felice”<sup>501</sup>: egli “si nega all’amore di Angelica e poi affronta la terribile prova di *Palazzo Crudele* (giusto premio per la sua scortesia)”<sup>502</sup>. E non è un caso che sia proprio Angelica, da lui tanto odiata, a salvarlo: l’amore, che lui in questo preciso momento del poema tanto disprezza, gli salverà la vita, ennesima dimostrazione di come questo sentimento sia per Boiardo al centro di tutto.

---

<sup>500</sup> *In.*, I, ix, 35.

<sup>501</sup> Zanato, *L’inamoramento de Orlando (Orlando innamorato)* cit., pag. 207.

<sup>502</sup> Praloran, *Maraviglioso artificio* cit., pag. 46.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Matteo Maria Boiardo

- Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, BUR Classici Rizzoli, Milano 2016.
- Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato* a cura di Giuseppe Anceschi, Aldo Garzanti Editore, Milano 1978.

### Testi

- Paolo Baldan, *Metamorfosi di un orco. Un'irruzione folklorica nel Boiardo esorcizzata dall'Ariosto*, Edizioni Unicopli, Milano 1983.
- Guido Baldi, *La letteratura, volume 2 – L'Umanesimo, il Rinascimento e l'età della Controriforma*, Paravia, Varese 2006.
- Guido Baldi, *La letteratura, volume 4 – L'età napoleonica e il Romanticismo*, Paravia, Milano 2007.
- Albano Biondi, *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, De Donato, Bari 1977.
- Daniela Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Sansoni Scuola aperta, Firenze 1974.
- Daniela Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 159 (1982), pp. 353-382.
- Daniela Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze 1973.
- Riccardo Bruscelli, *Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo*, in *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi Editori, Pisa 1983.
- Franco Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1979.
- Carlo Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea: atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo Scandiano – Reggio-Emilia, 25/27 aprile 1966 a cura di Giuseppe Anceschi*, Olschki, Firenze 1970.
- Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia*, De Agostini, Novara 2015.

- Silvia Ferrari, *La macchina dell'Inamoramento'. Le strutture narrative del poema boiardesco*, tesi di dottorato discussa all'Università degli Studi di Ferrara, a.a. 2013-2014, tutore C. Montagnani.
- Denise Alexandre Gras, "L'Orlando innamorato" tra meraviglioso e magico in *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio-Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Editrice Antenore, Padova 1997, pp. 271-295.
- Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1989.
- Claudia Micocci, *La presenza della tradizione classica nell'“Orlando innamorato”*, in *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio-Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Editrice Antenore, Padova 1997, pp. 43-61.
- Cristina Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in *Rivista di letteratura italiana*, VIII (1990), pp. 261-285.
- Omero, *Odissea* a cura di Maria Grazia Ciani, Grandi Classici tascabili Marsilio, Venezia 2003.
- Ovidio, *Le metamorfosi*, traduzione a cura di Ferruccio Bernini, Zanichelli Editore, Bologna 1954.
- Orietta Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, in "La rassegna della letteratura italiana", serie 8, volume 95, 1991.
- Giovanni Ponte, *L'“Orlando innamorato” nella civiltà letteraria del Quattrocento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea: atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo Scandiano – Reggio-Emilia, 25/27 aprile 1696 a cura di Giuseppe Anceschi*, Olschki, Firenze 1970.
- Giovanni Ponte, *Matteo Maria Boiardo*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, La nuova Italia, Firenze 1964, pp. 269-295.
- Marco Praloran, *Maraviglioso artificio. Tecniche narrative e rappresentative nell'“Orlando innamorato”*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1990.
- Marco Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni editore, Roma 2009, pp. 99-123.
- Marco Praloran, "La più tremenda cosa posta al mondo". *L'avventura arturiana nell'“Inamoramento di Orlando”*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni editore, Roma 2009, pp. 79-98.



- Giulia Raboni, “*Oh gran bontà de’ cavallieri antiqui!*”. *Note sul duello Orlando-Rinaldo nel primo libro dell’Orlando innamorato*, in *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio-Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Editrice Antenore, Padova 1997, pp. 223-236.
- Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti Editore, Milano 2000.
- Cesare Vasoli, *L’astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, De Donato, Bari 1977.
- Virgilio, *Eneide* tradotta da Annibal Caro, edizione a cura di Onorato Castellino e Vincenzo Peloso, Società Editrice Internazionale, Torino 1966.
- Tiziano Zanato, *L’inamoramento de Orlando (Orlando innamorato)*, in *Boiardo*, Salerno Editore, Roma 2015.

#### Sitografia

- [https://it.wikipedia.org/wiki/Malleus\\_Maleficarum](https://it.wikipedia.org/wiki/Malleus_Maleficarum).
- Franco Cardini, *Il drago in Mostri, belve e animali nell’immaginario medievale*, in *Abstracta* numero 4, aprile 1986, consultabile sul sito <https://www.mondimedievali.net/Immaginario/Cardini/drago.htm>.
- Patrizia De Capitani, *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell’“Inamoramento de Orlando”*, in *Cahiers d’études italiennes*, numero 12 (*Texte et image dans la culture italienne*), 2011, pp. 53-94, consultabile sul sito <https://journals.openedition.org/cei/>.