

Annika Gerigk

“Un fiume di lacrime” nell’*Orlando Furioso*

Nell’*Orlando furioso* si trovano numerosi episodi in cui i personaggi, per diversi motivi, versano lacrime. Tra quelli più noti si ricordano i lamenti di Fiordispina,¹ Olimpia,² Bradamante.³ Anche Angelica, nei canti VIII e X, trovandosi in situazioni di pericolo, piange. Ad esempio, in un passo del canto X Angelica viene legata priva di vestiti a una pietra nel mare per essere offerta in sacrificio a un’orca. In una *imitatio* ovidiana,⁴ Ruggiero confonde la bella Angelica con una statua di marmo e si rende conto del suo essere viva solo grazie alle sue lacrime.⁵ In generale la bellezza di Angelica funge, all’interno del poema cavalleresco, da simbolo di femminilità, motivo per cui gli uomini si innamorano immediatamente della sua immagine.⁶ Le sue lacrime, invece, sottolineano l’impotenza a cui è esposta nella prima parte del poema, nella quale si delinea come una figura femminile ancora strettamente dipendente dagli uomini. Nella letteratura critica, Angelica viene spesso classificata come *coquette* in quanto alimenta le speranze degli uomini al fine di prima assicurarsi il loro aiuto, e poi in ultima istanza emanciparsi definitivamente da loro.⁷

Nel suo poema, Ariosto non distingue tra uomini e donne quando si tratta di innamoramento e di dominio dell’amore sull’individuo, di pianti o di combattimenti. Sin dall’*incipit* Ariosto accenna al fatto che i tradizionali ruoli di genere verranno messi in discussione: “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori, / le cortesie, l’audaci imprese io canto” (I, 1, vv. 1–2). Il primo verso può essere letto o come un chiasmo, che invoca i modelli tradizionali – “Le donne e gli amori / i cavallier e l’arme” – o come un parallelismo, che li inverte: “Le donne e l’arme / i cavallier e gli amori”. Resta al lettore la libertà di scegliere tra le due interpretazioni, oppure di accettarle entrambe. Le donne guerriere Bradamante e Marfisa combattono alla pari con gli uomini sul campo di battaglia. Si tratta di eroine che, a loro volta, sono contrastate da eroi, i quali invece di combattere a Parigi a fianco di Carlo Magno o del re Agramante abbandonano le battaglie per inseguire la loro amata, noncuranti

1 XXV, 34–38.

2 X, 27–34.

3 XXX, 81–83, XXXII, 18–25, 37–42, XXXIII, 62–64, XLIV, 41–47, 61–66, XLV, 31–39, 97–101.

4 Cfr. Casali (2014, 308–311).

5 X, 93–96.

6 Cfr. Shemek (1989, 131).

7 Cfr. Geyer (2023, 243).

Annika Gerigk, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

del proprio onore ferito. Il sesso maschile è spesso ritratto come instabile e inadempiente rispetto ai propri doveri politici. Ciononostante, a prevalere su un piano eminentemente quantitativo sono i pianti delle donne.⁸ Ariosto, infatti, ci presenta numerose figure femminili, che innamorandosi a prima vista, prendono decisioni che portano a conseguenze disastrose per loro stesse.

In questo saggio mi propongo di analizzare i tre pianti di Orlando che si incontrano nel corso della vicenda e di contrapporli ai pianti di Sacripante, Medoro e Pignabello. L'*Orlando furioso* si differenzia chiaramente dai poemi epici tradizionali per il suo carattere ironico; di conseguenza indagherò in che modo Ariosto utilizza l'ironia nella descrizione dei pianti dei personaggi sopracitati. Alla commistione di diversi generi letterari – Ariosto unisce gli schematismi dell'epica con quelli del romanzo –⁹ corrisponde anche una commistione di diversi generi di lacrime. Eppure, un elemento che li accomuna può essere individuato sin dall'inizio: le lacrime nel *Furioso* derivano quasi tutte da uno stato emotivo infelice, ansioso, o scaturito dalla gelosia; non si tratta di lacrime immotivate o di lacrime di gioia.¹⁰ Inoltre, i pianti non si prolungano per un ampio arco temporale all'interno del racconto e sono spesso seguiti da una sensazione di sollievo.¹¹ Una teoria generale delle lacrime è già stata sviluppata da Alessandro Capata¹² e numerosi sono anche gli studi sui lamenti nel poema ariostesco.¹³ Nel presente studio intendo rivolgere particolare interesse alle modalità in cui la mescolanza dei generi influisce sul motivo delle lacrime e al significato delle lacrime per l'immagine degli uomini nell'*Orlando Furioso*.

Lacrime d'amore

Le storie d'amore sono incentrate sull'amore di Orlando per Angelica e di Bradamante per Ruggiero, personaggi che trascorrono gran parte del poema alla ricerca dei rispettivi amanti. Sebbene sia Orlando il personaggio eponimo, è Angelica a mettere in moto gran parte del meccanismo narrativo dell'erranza, strutturando l'azione al di fuori della guerra.¹⁴ Nel canto I, i cavalieri che si sono innamorati di lei vengono presentati al lettore in ordine cronologico rispetto alla sua fuga. Incon-

⁸ Cfr. Capata (2010, 9–10).

⁹ Cfr. Geyer (2023, 237–252). I critici letterari hanno a lungo considerato la mescolanza di generi come un errore strutturale; cfr. Parker (1979, 17–19).

¹⁰ Cfr. Capata (2010, 9–10).

¹¹ Cfr. Cabani (2008, 36).

¹² Cfr. Capata (2010, 5–35).

¹³ Cfr. Curti (2007, 433–451); Soci (2017, 22–26).

¹⁴ Cfr. Shemek (1998, 47).

triamo inizialmente Rinaldo in una situazione precaria, mentre armato rincorre il proprio cavallo: il cavallo ha osservato la fuga di Angelica dall'accampamento e si è messo al suo inseguimento poiché il suo padrone è innamorato di lei. Poi incontriamo Ferraù intento a cercare di ripescare l'elmo caduto in un fiume. Attraverso episodi in cui i cavalieri appaiono ridicoli, Ariosto crea una rottura con il genere del romanzo cavalleresco.¹⁵ Parimenti ridicolo risulta essere anche il successivo incontro con un cavaliere.

In una sfrenata fuga dall'innamorato Rinaldo, Angelica arriva in un boschetto dove intende riposare. Il luogo ha tutte le caratteristiche di un *locus amoenus*: uno spiazzo appartato circondato da alberi, con due ruscelli, fiori e una leggera brezza. Poco dopo di lei, giunge un cavaliere armato dalla testa ai piedi, il quale si siede, piangendo, accanto al corso d'acqua e dà voce al suo lamento.

Pensoso più d'un'ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sí soavemente,
ch'avrebbe di pietá spezzato un sasso,
una tigre crudel fatta clemente.
Sospirando piangea, tal ch'un ruscello
parean le guancie, e 'l petto un Mongibello.

– Pensier (dicea) che 'l cor m'aggiacci et ardi,
e causi il duol che sempre il rode e lima,
che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
e ch'altri a còrre il frutto è andato prima?
a pena avuto io n'ho parole e sguardi,
et altri n'ha tutta la spoglia opima.
Se non ne tocca a me frutto né fiore,
perché affliger per lei mi vuo' più il core?
(I, 40–41).

Loci amoeni e lamenti sono tra le componenti liriche che si ritrovano regolarmente nei poemi cavallereschi e non sono quindi di per sé inusuali.¹⁶ Questa influenza lirica è evidente anche nei motivi petrarcheschi riconoscibili nel *Furioso*: il petto del cavaliere viene paragonato a un vulcano e il suo cuore congela e brucia allo stesso tempo. Solo dopo cinque ottave il narratore informa il lettore che il cavaliere “che versa sopra il rio lacrime tante” (I, 45, v. 2) è Sacripante, re di Circassia. La prima caratterizzazione di Sacripante avviene pertanto attraverso le sue lacrime e il suo dolore per la perdita dell'amata. Il cavaliere lamenta che An-

¹⁵ Cfr. Rivoletti (2020, 139–146).

¹⁶ Cfr. Matarrese (2003, 47–66).

gelica sia stata deflorata da un altro – presumibilmente Orlando –; e per una terza volta il dolore viene sottolineato facendo riferimento alle lacrime versate dal cavaliere, “e fa degli occhi sua tepida fonte” (I, 48, v. 2), preludio alla conversazione tra i due.

Ai lamenti di Sacripante si contrappone immediatamente il pragmatismo di Angelica. Tutt'altro che commossa dalla sofferenza dell'uomo, “ma dura e fredda più d'una colonna” (I, 49, v. 5), la donna lascia il suo nascondiglio e si avvicina a lui solo perché necessita di una guida che la riporti in patria.¹⁷ In contrasto con il lamento di Sacripante, Angelica appare come un corpo estraneo all'interno di questo *locus amoenus* a causa della sua freddezza emotiva. Sacripante, invece, trovandosi totalmente nelle mani di Amore, può essere manipolato a causa della sua mancanza di controllo emotivo. Questo episodio, di per sé, potrebbe essere interpretato come una solenne dichiarazione d'amore, nonostante presenti toni eccessivi. Tuttavia, letto alla luce degli episodi precedenti e in vista della progressione della narrazione, esso assume un carattere ironico. Dopo che Angelica si rivela al cavaliere innamorato, egli progetta di violentarla, minando così la sua integrità morale.¹⁸ A questo punto risulta chiaro che il suo amore per Angelica altro non è che un amore finto, un'ossessione.¹⁹ Sacripante non piange lacrime d'amore, ma lacrime di follia. Questo resterà l'unico episodio in cui Sacripante versa lacrime, ma non sarà nel corso del poema l'unico cavaliere presentato come piangente a causa della verginità di Angelica.

Nel canto VIII, il narratore si dedica per la prima volta ampiamente a Orlando, fino a questo momento menzionato solo di sfuggita. Sebbene si trovi nel campo di Carlo Magno, i pensieri di Orlando sono interamente rivolti ad Angelica:

La notte Orlando alle noiose piume
del veloce pensier fa parte assai.
Or quinci or quindi il volta, or lo rassume
tutto in un loco, e non l'afferma mai [...].

La donna sua, che gli ritorna a mente,
anzi che mai non era indi partita,
gli raccende nel core e fa più ardente
la fiamma che nel dí pareva sopita.

(VIII, 71, vv. 1–4; 72, vv. 1–4)

¹⁷ Nell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, Sacripante si è già dimostrato un'utile guida. Tuttavia, nel canto XIX, 18, Angelica si pente di essere stata dipendente da uomini che l'hanno guidata/protetta e giura che non ne avrebbe voluti avere mai più.

¹⁸ In questo si distingue nettamente dal Sacripante tratteggiato da Boiardo.

¹⁹ Cfr. Picone (2005, 84).

Ariosto apre il lamento di Orlando con un *topos* elegiaco boccacciano:²⁰ l’amante disperato giace inquieto nel suo letto, incapace di prendere sonno, e non riesce a mettere a fuoco i suoi pensieri confusi, presentati in un ordine non cronologico. Come quello di Sacripante, anche il cuore di Orlando è in fiamme. Secondo la ricostruzione degli eventi fatta da Orlando, Angelica è stata rapita dal campo e portata via da Carlo Magno. Non volendo accettare che il suo amore per Angelica non sia corrisposto, crede che sia questo il motivo per cui lei si è data alla fuga.

Oh infelice! oh misero! che voglio
se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?
O sommo Dio, fammi sentir cordoglio
prima d'ogn'altro, che di questo danno.
Se questo è ver, con le mie man mi toglio
la vita, e l'alma disperata danno. —
Così, piangendo forte e sospirando,
seco dicea l'addolorato Orlando.

(VIII, 78)

Preoccupato per la verginità di Angelica, il “fior colto” (VIII, 78, v. 2), Orlando piange. Il lamento di Orlando può essere letto come una continuazione del lamento di Sacripante sulla verginità di Angelica.²¹ Entrambi si illudono del fatto che Angelica ricambi i loro sentimenti e si convincono che lei si sia allontanata da loro non volontariamente, ma solo perché costretta e sottratta da altri cavalieri. L’episodio già rivela che Orlando sta sviluppando un’ossessione che comincia a privarlo della sua sanità mentale.²² Il cavaliere non è in grado né di concentrare la sua attenzione sulla guerra, né di svolgere il proprio compito, ma è mentalmente, e in seguito anche fisicamente, assente. Il mattino seguente Orlando parte alla ricerca di Angelica, lasciando Carlo Magno a Parigi in una situazione apparentemente priva di speranza. Ariosto parodizza così l’epica, in cui il codice cavalleresco su cui si fonda renderebbe impossibile un simile comportamento da parte del cavaliere.

Sebbene Ariosto riprenda *topoi* lirici come quelli di Petrarca, entrambi i lamenti sono caratterizzati da forti esagerazioni che li trasformano in caricature. In entrambi i casi appare inoltre evidente che l’amore che i due cavalieri credono di provare sia più un’ossessione nel caso di Orlando, e un desiderio sessuale nel caso di Sacripante. Si tratta quindi evidentemente di lamenti ironici.

²⁰ Cfr. Curti (2007, 441).

²¹ Questo lamento riprende inoltre il secondo lamento (I, II, 22–28) di Orlando dall’*Orlando Innamorato* di Boiardo: “Piangea nel letto come un vil garzone” (I, II, 22, v. 8). Cfr. Longhi (1990, 19).

²² Cfr. Soci (2017, 23).

La disillusione di Orlando

Orlando riesce a mantenere l'illusione dell'amore fino a quando, nel canto XIII, giunge in un bosco in cui Angelica e il suo amante Medoro hanno consumato il proprio amore e dove Angelica ha inciso sulla corteccia degli alberi il suo nome e quello dell'amato. Ancora una volta Ariosto riprende un *topos* petrarchesco descrivendo il dolore che assale Orlando alla vista delle iscrizioni come un attacco di Amore: "Quante lettere son, tante son chiodi / coi quali Amore il cor gli punge e fiede" (XXIII, 103, vv. 3–4). Da qui inizia un processo in cui Orlando oscilla tra autoinganno, "usando fraude a sé medesmo" (XXIII, 104, v. 6), e disillusione:

Fu allora per uscir del sentimento,
sí tutto in preda del dolor si lassa.
Credete a chi n'ha fatto esperimento,
che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa;
né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
alle querele voce, o umore al pianto.

L'impetuosa doglia entro rimase,
che volea tutta uscir con troppa fretta.
Cosí veggían restar l'acqua nel vase,
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
che nel voltar che si fa in su la base,
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
e ne l'angusta via tanto s'intrica,
ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.

(XXIII, vv. 112–113)

Orlando è completamente in balia del dolore ed è in procinto di perdere la ragione. La sensazione è così intensa che non riesce a piangere. Ariosto usa la metafora di una brocca piena d'acqua con un ventre largo e un collo stretto. Capovolta, l'acqua esce solo poco alla volta. Ma ancora una volta, Orlando si convince del contrario: "Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come / possa esser che non sia la cosa vera" (XXIII, 114, vv. 1–2), "debol speme" (XXIII, 115, v. 1). I disperati tentativi di Orlando di nascondere a se stesso la verità illustrano nuovamente la sua ossessione per Angelica. Egli giunge infine alla casa dove Angelica si è presa cura di Medoro. Posto di fronte alle numerose prove dell'amore di Angelica per Medoro, Orlando non può più reggere il proprio autoinganno e deve finalmente arrendersi all'evidenza e ammettere la propria delusione:

Celar si studia Orlando il duolo; e pure
 quel gli fa forza, e male asconder pòllo:
 per lacrime e sospir da bocca e d’occhi
 convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi.

Poi ch’allargare il freno al dolor puote
 (che resta solo e senza altrui rispetto),
 giù dagli occhi rigando per le gote
 sparge un fiume di lacrime sul petto:
 sospira e geme, e va con spesse ruote
 di qua di là tutto cercando il letto;
 e più duro ch’un sasso, e più pungente
 che se fosse d’urtica, se lo sente.

(XXIII, 121, vv. 5–8, 122)

Orlando non riesce più a trattenere il pianto e “sparge un fiume di lacrime” (XXIII, 122, v. 4). Il motivo già petrarchesco²³ del paragone tra pianto e fiume si rifà a sua volta alla metafora presente in Ovidio del piangente che si muta in fontana.²⁴ Ariosto descrive ora un uomo che si è completamente abbandonato al dolore. Orlando, comprendendo che Angelica e Medoro hanno dormito nel letto che si trova in quella casa, fugge e comincia a vagare per il bosco.

Di pianger mai, mai di gridar non resta;
 né la notte né ’l dì si dá mai pace.
 Fugge cittadi e borghi, e alla foresta
 sul terren duro al scoperto giace.
 Di sé si meraviglia ch’abbia in testa
 una fontana d’acqua sí vivace,
 e come sospirar possa mai tanto;
 e spesso dice a sé così nel pianto:

– Queste non son più lacrime, che fuore
 stillo dagli occhi con sí larga vena.
 Non suppliron le lacrime al dolore:
 finìr, ch’a mezzo era il dolore a pena.
 Dal fuoco spinto ora il vitale umore
 fugge per quella via ch’agli occhi mena;
 et è quel che si versa, e trarrà insieme
 e ’l dolore e la vita all’ore estreme.

(XXIII, 125–126)

²³ RVF, CXXXV, vv. 86–90.

²⁴ Cfr. Capata (2010, 15).

Il fiume impetuoso di lacrime non è solo espressione del dolore di Orlando, ma segna anche la perdita di sé: “Non son, non son io quel che paio in viso: quel ch’era Orlando è morto et è sotterra” (XXIII, 128, vv. 1–2). In questo episodio, al dolore va ad aggiungersi una rabbia che lo priva del controllo delle proprie emozioni e delle proprie azioni finché Orlando perde la ragione. Marsilio Ficino distingue la collera dalla malinconia come segue: “La collera è calda e secca: la melancolia è secca e fredda. Quella nel corpo tiene il luogo del fuoco, e questa il luogo della terra.”²⁵ E nelle lacrime, tramite il riferimento alla teoria umorale presente in “Dal fuoco spinto ora il vitale umore” (XXIII, 126, v. 5), si preannuncia già la collera che andrà ad invadere Orlando.

La questione in merito a un folle innamoramento potrebbe essere classificata come una delle domande più rilevanti dell’*Orlando furioso*. L’innamorarsi perdutamente per poi andare incontro a disgrazie è un motivo ricorrente del poema. “[A]ll’amor cortese, in particolare alla sua evoluzione stilnovistica, bastava un’occhiata alla donna angelo per essere invasi da amore ed elevati quindi ad uno stato spirituale”²⁶. Ovviamente, Ariosto non raggiunge lo stato spirituale e il comportamento avventato dei cavalieri viene ripetutamente parodiato. Ma l’ironia coincide anche con l’atteggiamento del narratore: essendo anch’egli infelicamente innamorato, incolpa ripetutamente l’amore per le sue disgrazie. Nel canto XXIX, Angelica incontra Orlando – furioso – e sfugge all’eroe solo grazie al suo anello magico. A questo punto si evidenzia come il narratore passi da una narrazione personale alla sua valutazione della situazione:

Deh maledetto sia l’anello et anco
il cavallier che dato le l’avea!
che se non era, avrebbe Orlando fatto
di sé vendetta e di mill’altri a un tratto.

Né questa sola, ma fosser pur state
in man d’Orlando quante oggi ne sono;
ch’ad ogni modo tutte sono ingrate,
né si trova tra loro oncia di buono.

(XXIX, 73, vv. 5–8; 74, vv. 1–4)

Sebbene nel canto successivo il narratore si scusi per tale mancanza, Ariosto lascia irrisolta questa esplicita interpretazione misogina di Angelica, paragonata a una donna ingrata e indomita, in contraddizione con la caratterizzazione più neutra che si può leggere nella trama. Nonostante il narratore cerchi ripetutamente di evitare l’accusa di essere corresponsabile degli elementi narrativi misogini, si

²⁵ Ficino (1934, 101).

²⁶ Ciccarelli (2017, 670).

unisce anch’egli ripetutamente a tali giudizi. Così, elementi protofemministi e misogini risultano essere affiancati l’uno all’altro.

Il culmine dell’assurdità dell’amore illusorio si raggiunge nella storia di Rodomonte: dopo che la sua fidanzata Doralice ha scelto un altro cavaliere – Mandricardo – Rodomonte prima maledice tutte le donne e poco dopo si innamora di Isabella. Ma anche le donne si innamorano subito e prendono decisioni avventate. Nei canti XIX e XX, alcuni cavalieri finiscono su un’isola governata da donne. Lo stato delle “femine omicide” (XIX, 57, v. 2) è sorto perché un gruppo di mercenari ha abbandonato le proprie amanti sull’isola dopo aver perso interesse per loro. Le donne giurano di non voler mai più essere governate da uomini e li tengono quindi in stato di schiavitù solo perché senza di loro non possono riprodursi.

Lacrime di amicizia

Il pianto degli uomini è un elemento ricorrente nelle epopee e nelle tragedie greche.²⁷ Nel canto XVIII dell’*Iliade*, Achille, dopo aver ricevuto la notizia della morte dell’amico Patroclo, si dispera, piange e urla di dolore. Nel *Furioso* il narratore introduce il canto XLII, 3 ricordando la vendetta di Achille, dato che in questa sezione Orlando – che ha ormai ripreso i sensi – ucciderà Agramante e Gradasso dopo che Brandimarte è stato ferito a morte in battaglia. In realtà, ad uccidere Brandimarte è stato Gradasso; nella rabbia che ha mostrato a più riprese, Orlando uccide entrambi indistintamente. In seguito, un Orlando piangente torna dall’amico, in fin di vita.

Di tal vittoria non troppo gioioso,
presto di sella il paladin si getta;
e col viso turbato e lacrimoso
a Brandimarte suo corre a gran fretta.
(XLII, 12, vv. 1–4)

Brandimarte prega e cerca di “confortare il conte, che le gote / sparge di pianto, a pazienza puote” (XLII, 13, vv. 7–8) prima di morire. Nella battaglia precedente, Ariosto aveva ristabilito lealtà e fiducia tra i due cavalieri. Le lacrime che Orlando versa per l’amico sono chiaramente diverse dalle lacrime d’amore che avevano accompagnato la perdita della sua sanità mentale, e l’episodio si sviluppa in senso inverso rispetto alla perdita di sé. La collera che precede il dolore questa volta è simile alla furia in cui è caduto Orlando nel canto XXIII, ma questa volta

27 Cfr. Manuwald (2019, 233–264).

essa si placa dopo aver compiuto la sua vendetta. Sebbene sia profondamente addolorato per la morte dell'amico, Orlando non perde il senno. Al contrario, cade in uno stato di profonda malinconia.

Orlando, ancor che far dovea allegrezza
di sí devoto fine, e sapea certo
che Brandimarte alla suprema altezza
salito era; che 'l ciel gli vide aperto;
pur da la umana volontade, avezza
coi fragil sensi, male era sofferto
ch'un tal piú che fratel gli fosse tolto,
e non aver di pianto umido il volto.

(XLII, 15)

Brandimarte muore onorevolmente sul campo di battaglia e sale in cielo. Tuttavia, questa è una magra consolazione per il cavaliere che piange la perdita dell'amico. Attraverso il giudizio del narratore, l'uomo viene ritratto come un essere controllato dai sensi, incapace di razionalizzare la morte e quindi di mettere da parte il dolore.

Medoro e Pinabello

Il motivo tradizionale del cavaliere che piange per la perdita di un amico si ritrova anche nella figura di Medoro, che appare in una variante di notevole rilevanza in quanto il personaggio non è né cavaliere né cristiano. Il giovane nordafricano Medoro, di eccezionale bellezza, lamenta la morte del suo signore Dardinello sul campo di battaglia. La superiorità dell'esercito cristiano impedisce a Medoro di recuperare il corpo del suo signore. Nell'accampamento notturno, il giovane non riesce a sopportare il pensiero che Dardinello non possa essere sepolto e così si muove furtivamente dietro le linee nemiche con un compagno, Cloridano, per cercarne il corpo. La ricerca nell'oscurità sembra inizialmente inutile, ma la preghiera di Medoro alla luna viene esaudita: la luna spunta da dietro le nuvole consentendo a Medoro di vedere il cadavere:

Medoro andò, *piangendo*, al signor caro;
che conobbe il quartier bianco e vermiglio:
e tutto 'l viso gli bagnò d'amaro
pianto, che n'avea un rio sotto ogni ciglio,
in sí dolci atti, in sí dolci lamenti,
che potea ad ascoltar fermare i venti.

(XLII, 186, v. 3–8; corsivo di chi scrive)

L’amore per il signore e il dolore per la sua morte sono legati dalla rima ‘caro’–‘amaro’. Ciò che colpisce del suo pianto è l’autocontrollo di Medoro; sebbene sia profondamente infelice, in nessun momento sembra perdere il controllo di sé. Le lacrime di Medoro sono espressione della sua malinconia e della sua fedeltà al signore. Resistendo all’esercito che lo sovrasta, viene dipinto da Ariosto come coraggioso e conquista l’amore di Angelica.²⁸

In contrasto con la rappresentazione di Medoro si pone l’episodio di Pinabello nel canto II, in cui Bradamante incontra un cavaliere caduto in una profonda malinconia:

Quivi, come i begli occhi prima torse,
d’un cavallier la giovane s’accorse;

d’un cavallier, ch’all’ombra d’un boschetto,
nel margin verde e bianco e rosso e giallo
sedeo pensoso, tacito e soletto
sopra quel chiaro e liquido cristallo.
Lo scudo non lontan pende e l’elmetto
dal faggio, ove legato era il cavallo;
et avea gli occhi molli e ’l viso basso,
e si mostrava addolorato e lasso.
(II, 34, vv. 7–8; 35)

Pinabello racconta in lacrime a Bradamante che la sua amante è stata rapita da un cavaliere su un cavallo alato. Come Medoro, Pinabello si trova impotente di fronte a questa situazione e deve affrontare un avversario più temibile: il suo avversario è il mago Atlanta, che ha rapito la sua amata in un castello irraggiungibile. A differenza di Medoro, tuttavia, Pinabello cade nell’inattività. La differenza più grande tra i due personaggi risiede nella mancanza di lealtà da parte di Pinabello. Questo diviene evidente quando Bradamante offre a Pinabello il suo aiuto. Quest’ultimo, infatti, dopo aver appreso da quale casata provenga Bradamante e capito che si tratta di una famiglia in lotta con la sua, la conduce in una trappola e la abbandona a morire. Tuttavia, è proprio Pinabello che, dipinto come una persona debole e falsa, viene più tardi ucciso dalla stessa Bradamante.

²⁸ Nella storia della letteratura, Medoro non rimane sempre una figura coraggiosa. Nell’*Orlando* (1727) di Grazio Braccioli, Medoro è una figura debole: “Bei Braccioli wie auch in anderen Libretti entspricht Medoro dem Klischee des verweichlichten Orientalen, und wird so gleichsam zum Antitypus Orlando”, Gier (2017, 171).

Lacrime maschili nell'*Orlando furioso*

Dai vari episodi emerge chiaramente che Ariosto non persegue una teoria uniforme delle lacrime, ma attinge a diverse teorie e motivi della storia letteraria come, ad esempio, i *topoi* petrarcheschi o boccacciani. In tal senso Ariosto si inserisce nella tradizione della poesia d'amore cortese. Ciò avviene spesso per ironizzare sul comportamento dei cavalieri. Nella parodia ariostesca del poema cavalleresco, i cavalieri trascurano i loro obblighi cavallereschi. Ciò è particolarmente visibile nel canto I, nel quale i cavalieri vengono presentati come coinvolti nelle loro vicende private: nel caso di Orlando e Sacripante, ciò avviene attraverso le lacrime che i due cavalieri versano. Tuttavia, Ariosto critica ripetutamente la mancanza di controllo emotivo nei confronti di un amore sciocco e illusorio, privo di qualsiasi fondamento. Di conseguenza, non solo fa una parodia dell'epica, ma anche dei motivi tradizionali della poesia d'amore, come l'amore a prima vista. Il terzo pianto di Orlando e quello di Medoro, invece, non vengono ironizzati. Qui Ariosto si orienta sul motivo classico dell'epica greca del cavaliere che piange un amico o un signore. Ad eccezione del caso di Pinabello, gli episodi in cui i cavalieri versano lacrime non sono narrati per mostrare una mancanza di mascolinità. Piuttosto rendono assurde sia le peculiarità dell'epica che quelle del romanzo.

Bibliografia

- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. A cura di Lanfranco Caretti. Vol. 1 e 2. Torino: Einaudi 2015.
- Boiardo, Matteo Maria. *Orlando innamorato*. A cura di Riccardo Bruscagli. Vol. 1 e 2. Torino: Einaudi 1995.
- Cabani, Maria Cristina. "Ovidio e Ariosto: Leggerezza e disincanto". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 37.3 (2008), 13–42.
- Capata, Alessandro. "'Queste non sono più lacrime'. Per una teoria del pianto nell'*Orlando Furioso*". *Studi Italiani* XXII.2 (2010), 5–35.
- Casali, Sergio. "Ovidian Intertextuality in Ariosto's *Orlando Furioso*". *A Handbook to the Reception of Ovid*. A cura di John F. Miller e Carole E. Newlands. Hoboken: Wiley 2014, 306–323.
- Ciccarelli, Andrea. "Nota sulla follia di Orlando in Ariosto". *Italica* 94.4 (2017), 665–684.
- Curti, Elisa. "'Le lacrime e i sospiri degli amanti': lamenti di eroine e cavalieri tra *Inamoramento de Orlando* e *Orlando furioso*". *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. A cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli. Novara: Interlinea 2007, 433–51.
- Ficino, Marsilio. *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. A cura e con prefazione di Giuseppe Rensi. Lanciano: Carabba 1934.
- Geyer, Paul. *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Vol. 1. Baden-Baden: Olms 2023.

- Gier, Albert. “Muslimische Helden: Die Kreuzzüge im Musiktheater”. *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900)*. A cura di Achim Aurnhammer e Barbara Korte. Würzburg: Ergon 2017, 165–180.
- Longhi, Silvia. *Orlando Insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*. Milano: Angeli 1990.
- Manuwald, Bernd. “Epische und tragische Tränen”. *Rheinisches Museum für Philologie* 162.3/4 (2019), 233–64.
- Matarrese, Tina. “Dalla lirica all’epica: Fenomeni di interdiscorsività nell’*Inamoramento de Orlando*”. *Gli Amorum Libri e la lirica del Quattrocento con altri studi boiardeschi*. A cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Sebastiano Corradi. Novara: Interlinea 2003, 47–66.
- Parker, Patricia A. *Inescapable Romance*. Princeton: Princeton University Press 1979.
- Picone, Michelangelo. “Il motivo della fanciulla perseguitata nell’*Orlando Furioso*: Angelica vs. Olimpia”. *Rassegna europea di letteratura italiana* 25.1 (2005), 79–88.
- Rivoletti, Christian. “Ariost’s Irony of Fiction. Presence, Burial, and Rediscovery in the Reception History of the *Orlando Furioso*”. *Orlando Furioso. Rezeptionsgeschichte*. A cura di Christian Rivoletti e Kai Nonnenmacher. München: AVM 2020, 139–168.
- Shemek, Deanna. “That Elusive Object of Desire: Angelica in the ‘*Orlando furioso*’”. *Annali d’Italianistica* 7 (1989), 116–141.
- Shemek, Deanna. *Ladies Errant. Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*. Durham: Duke University Press 1998.
- Soci, Luca. “I tre pianti di Orlando. Note ariostee”. *Giornale di Bordo di storia, letteratura ed arte* 45–46 (2017), 22–26.

