



**UNIVERSITÀ
DEL SALENTO**

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Triennale in Lettere (curriculum Moderno)

Tesi di Laurea

in

LETTERATURA INGLESE

«Angelica da Ariosto a Robert Greene»

Relatore:

Chiar.mo Prof. Francesco MINETTI

Laureanda:

Chiara DI TERLIZZI

mat. 20058585

Anno Accademico 2022-2023

Indice

<i>Introduzione</i>	3
<i>Capitolo 1: Questioni filologiche dell'opera di Greene</i>	5
<i>Capitolo 2: L'opera di Ariosto</i>	9
<i>2.1. Il personaggio di Angelica nella letteratura italiana</i>	9
<i>2.1.1. Le giunte boiardesche.....</i>	12
<i>2.1.2. Le giunte ariostesche</i>	15
<i>2.2. L'Orlando furioso di Ariosto</i>	17
<i>2.2.1. Canto 19</i>	17
<i>2.2.2. Canto 23</i>	22
<i>2.2.3. Canto 24</i>	31
<i>Capitolo 3: L'adattamento di Greene</i>	35
<i>3.2. Il personaggio di Sacripante.....</i>	37
<i>3.3. La furia di Orlando</i>	41
<i>3.4. Il lieto fine.....</i>	47
<i>Conclusioni</i>	53
<i>Bibliografia</i>	54

Introduzione

Sin da sempre l'*Orlando furioso* dell'Ariosto e la sua storia sono stati oggetto di grande interesse e fonte di ispirazione per numerose storie e opere più o meno simili come genere o trama. Ed è questo il caso dell'opera di Robert Greene intitolata *The History of Orlando Furioso*. Si tratta di una commedia che prende spunto dall'opera dell'Ariosto ma che, in conclusione, la trasforma raggiungendo lo scopo finale dell'autore che coincide col: moralizzare il personaggio troppo trasgressivo di Angelica presente nell'opera ariostesca e addolcire l'idea negativa che gli uomini dell'epoca avevano nei confronti delle donne.

Il testo scritto di Greene non giunge fino ai nostri tempi così come era in origine, bensì ci arriva corrotto da altri autori e altre compagnie teatrali, che negli anni lo hanno modificato a loro gusto. Nel primo capitolo parleremo riguardo queste informazioni filologiche approfondendole e analizzandole per comprendere al meglio la storia di quest'opera teatrale.

Continueremo poi nel secondo capitolo con un'analisi più approfondita del personaggio di Angelica e dei canti dell'Ariosto da cui Greene prenderà poi spunto per la sua commedia. Analizzando i canti 19, 23 e 24 dell'*Orlando Furioso* ci rendiamo conto del pensiero all'avanguardia di Ariosto per quanto riguardava i personaggi femminili e in particolare quello di Angelica. Si tratta di un personaggio alquanto atipico, libero, che ragiona autonomamente e si comporta seguendo il suo cuore senza dare ascolto agli uomini che la circondano. Analizzeremo canto per canto tutti gli avvenimenti chiave della storia a partire dall'innamoramento di Angelica per Medoro fino alla pazzia di Orlando.

Infine, concluderemo col terzo capitolo dove analizzeremo i versi dell'opera di Greene facendo un paragone con quelli originali dell'Ariosto e scoprendo le differenze tra i singoli personaggi come Angelica, Orlando, Sacripante e le loro azioni. In particolare, come sempre, ci soffermeremo sul carattere di Angelica, sul modo in cui si evolve all'interno della commedia e come l'autore la rende la fanciulla innamorata perfetta che è in grado di compiere tutte le sue azioni in funzione dell'amore. Essa soffre per amore e, per proteggere l'uomo che ama, arriva quasi a sacrificarsi. Nell'opera è chiaro il contrasto tra l'idea negativa della donna che era insita nei cervelli degli uomini dell'epoca e il comportamento impeccabile

della protagonista che è rappresentata come un'eccezione alla regola e l'eroina per eccellenza: libera, intelligente ma anche arrendevole, in grado di compiere sacrifici in nome dell'amore. In conclusione, troviamo il lieto fine perfetto, con il cavaliere che salva la sua amata da morte certa, il ricongiungimento dei due innamorati e il bene che trionfa sempre sul male con la sconfitta degli antagonisti e il sogno dei protagonisti che diventa realtà.

Concludo l'intera analisi con il mio pensiero riguardante il personaggio di Angelica e il modo in cui Greene lo tratta e lo modifica rendendolo il più perfetto possibile.

Capitolo 1: Questioni filologiche dell'opera di Greene

Robert Greene era un romanziere e un drammaturgo che apparteneva alla generazione di scrittori elisabettiani conosciuti come gli *University Wits*.

Egli sceglie di riscrivere la passione di Orlando per Angelica e la loro storia, componendo una commedia tratta dall'*Orlando furioso*, il famoso poema di Ariosto, che a sua volta venne tradotto per la popolazione inglese da John Harrington con il suo *Translated into English Heroical Verse* pubblicato nel 1591. Greene in realtà sembrerebbe che si sia avvalso di una diretta conoscenza del poema che egli maturò negli anni, attraverso i suoi numerosi viaggi in Italia, anche se è difficile stabilire la data del suo adattamento teatrale in quanto il testo che venne pubblicato nel 1594 è considerato filologicamente corrotto.

History of Orlando Furioso venne attribuita a Greene sulla base di un libello anonimo intitolato *The Defence of Conny-Catching* (1592) dove si comprende che il drammaturgo ha lavorato per la compagnia teatrale dei *Queen's Men* al momento della stesura del copione giacché lo vende alla compagnia stessa per venti monete d'oro. In seguito, sembrerebbe che Greene abbia rivenduto il suo copione ad un'altra compagnia teatrale nel momento in cui i *Queen's Men* si erano allontanati da Londra per un giro di rappresentazioni teatrali nelle province del regno:

*Aske the Queens Players, if you sold them not Orlando Furioso for twenty Nobles, and when they were in the country, sold the same Play to the Lord Admirals men for as much more.*¹

A prescindere dall'accusa che era stata rivolta a Greene, queste frasi, come scrive Hayashi nella sua edizione critica, testimoniano che i *Queen's Men* erano i proprietari originali del copione scritto da Greene, cosa abbastanza comune nel periodo elisabettiano, in cui gli attori che interpretavano i personaggi nelle rappresentazioni teatrali avevano maggiore importanza rispetto allo scrittore che

¹ Il testo di Greene è probabilmente composto nel 1588/89 a causa di alcuni suoi riferimenti all'invasione della *Spanish Armada* di Filippo II sulle coste inglesi; tutte le osservazioni filologiche e le citazioni del testo sono tratte dall'edizione critica di Tetsumaro Hayashi, *A Textual Study of Robert Greene's Orlando Furioso with an Elizabethan Text*, Muncie Indiana, Ball State University, 1973, p. 1

aveva concepito l'opera stessa. Questo è intuibile dal fatto che il testo del 1594 venne pubblicato senza il nome dell'autore sul frontespizio, al contrario è messo in evidenza il fatto che tale testo avrebbe riscosso questo grande successo grazie alla recitazione della compagnia teatrale dei *Queen's Men* fatta a corte di fronte alla regina Elisabetta durante le festività natalizia del 1591-1592: "*THE HISTORIE OF Orlando Furioso one of the twelue pieres of France, As it was plaid before the Queenes Maiestie*".

Ma l'edizione del 1954, anche se richiama la recitazione a corte, è comunque considerata una versione semplificata rispetto all'originale manoscritto di Greene, una versione che gli attori avrebbero recitato ad un pubblico non particolarmente istruito, come doveva essere il pubblico di un teatro londinese, ad esempio il Rose, nel quale i filologi fanno risalire la prima rappresentazione dell'adattamento di Greene probabilmente avvenuta nel 1592.

Crupi, all'interno della sua articolata monografia riguardante le opere di Greene, sostiene che l'edizione del 1594 trasmette un senso di inaccuratezza linguistica e di goffaggine del lessico che difficilmente si potrebbe attribuire all'autore. Secondo Crupi vi sono scene "*crudely humorous*" come, ad esempio, la scena seconda dell'atto IV che può considerarsi un vero rifacimento, se non proprio un'aggiunta introdotta dalla compagnia teatrale, per aumentare la comicità dell'intreccio drammaturgico e attirare una risata in più dal pubblico.²

Nella scena che stiamo per leggere, il clown Tom cerca apparentemente di curare con la sua musica la follia di Orlando, nella quale egli è caduto dopo essersi convinto dell'amore di Angelica per Medoro. La scena che ne esce fuori consiste nel mostrare il pensiero dell'epoca secondo il quale la musica era in grado quantomeno di ammansire i folli, ma Orlando ringrazia il violinista per avergli portato la spada che lo avrebbe aiutato ad uccidere il suo rivale in amore:

Orl: What, hast thou brought me my sword?

He takes away his fiddle.

Fidler: A sword? No, no, sir, thats my fiddle.

Orl: But dost thou think the temper to be good?

And will it hold, when thus and thus we Medor do

² Charles W. Crupi, *Robert Greene*, Boston, Twayne, 1986, p. 108

assaile?

He strikes and beates him with the fiddle.

Fidler: Lord, sir, youle breake my liuing.³

La gag riesce nel suo intento facendo ridere il pubblico più popolare a cui era destinata quando Orlando, dopo aver colpito il giullare con il suo stesso violino, lo accusa di avergli rovinato la spada: “*Tel me, why hast thou mard my swor*” e lo rompe definitivamente sulla testa del povero Tom:

Orl: Villaine, why hast thou made it so,

Fidler: O Lord, Sir, will you answere this?

He breakes it about his head.⁴

Il testo teatrale è composto da numerose scene che riambientano la follia di Orlando in un paesaggio campano inglese nel quale il paladino è considerato come una sorta di idiota del villaggio diventando vittima di scherno da parte dei contadini.

Noi vediamo il giullare Tom per la prima volta nell’atto III, con il medesimo scopo di far ridere il pubblico, travestito da Angelica e avvicinatosi ad Orlando per scatenare le sue reazioni. Il paladino accusa il clown “Angelica” di voler nascondere il suo amante, finché non diventa più aggressivo e arrivando infine all’inevitabile bastonata:

Orl: Are not these the beauteous cheekes,

Wherein the Lilies and the natie Rose

Sit equall suted with a blushing red?

Cl: He makes a garden plot in my face.

Orl: Are not, my dere, those radient eyes,

Whereout proud Phoebus flasheth out his beames?

Cl: Yes, yes, with squibs and crackers brauely.

Orl: You are Angelica?

Cl: Yes marry am I.

Orl: Wheres your sweet hart Medor?⁵

³ Hayashi, T., op. cit., atto IV, scena 2, vv. 1219-1225, p. 50 ⁴

Hayashi, T., op. cit., atto IV, scena 2, vv. 1230-1232, p. 51 ⁵

Hayashi, T., op. cit., atto III, scena 2, vv. 1051-1060, p. 46

Cl: Marry sir, he is drinking a pint or a quart.

Orl: Why strumpet, worse than Mars his trothlesse loue.

*Cl: Come, come, you doo not vse me like a gentlewoman;
and if I be not for you I am for another.*

Orl: Are you? that will I trie.

He beateth him out.⁶

Queste scene non hanno uno scopo all'infuori dello scatenare una risata del pubblico, infatti, non ci sono chiare motivazioni per le quali i contadini si dovrebbero prendere gioco della pazzia improvvisa di Orlando.

⁶ Hayashi, T., op. cit., atto III, scena 2, vv. 1064-1070, p. 46

Capitolo 2: L'opera di Ariosto

2.1. Il personaggio di Angelica nella letteratura italiana

Il personaggio di Angelica è uno dei maggiori emblemi letterari della femminilità intesa come causa del desiderio di possesso. La vita di questo personaggio non inizia e finisce nell'*Innamorato* del Boiardo e nel *Furioso* dell'Ariosto, bensì la ritroviamo anche in altri poemi successivi che hanno la funzione di giunte alle suddette opere.

L'*Orlando Furioso* dell'Ariosto inizia con l'immagine di Angelica che scappa per il bosco, è il primo personaggio che viene rappresentato in movimento. La fuga della principessa Angelica è presente anche nell'opera del Boiardo, l'*Orlando Innamorato*, che dovrebbe essere un racconto dei fatti antecedenti al *Furioso*. Ariosto si ricollega all'*Innamorato* e inizia la stesura della sua epopea a partire da questa fuga, anche se essa in realtà non coincide con la fine dell'opera stessa, in quanto vi sono altri diciotto canti prima di terminare definitivamente. Quindi nel collegare le due opere l'Ariosto non compie un lavoro cronologico, non sceglie di ripartire da dove il Boiardo si era interrotto, sceglie piuttosto di iniziare con l'immagine della protagonista in fuga, che sarà il centro di tutte le vicende. Fin dall'inizio la fanciulla provoca in ogni personaggio il desiderio amoroso; infatti, la ricerca di Angelica è il motivo scatenante della maggior parte delle azioni dei protagonisti. Angelica essendo sempre in movimento, con il suo vagare, determina gli spostamenti e gli avvenimenti del romanzo. La fanciulla incarna lo spirito nell'universo cavalleresco successivo al Boiardo, un universo in cui è dominante il desiderio amoroso, di cui Angelica è il simbolo.

Il personaggio di Angelica è però poco analizzato e studiato rispetto ad altri personaggi femminili, forse perché, nonostante la sua centralità narrativa, è poco presente all'interno dell'opera, oppure perché il suo stretto legame col desiderio amoroso la rende un personaggio facilmente convertibile in stereotipo. Proprio a favore di questo suo ruolo destabilizzante, è interessante seguire la sua evoluzione non solo nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, ma anche nelle altre opere che raccontano l'amore di Orlando per Angelica, si tratta di opere legate o all'una o all'altra, con l'intento di essere loro imitazioni o proseguimenti. In queste opere Angelica perde

molti riferimenti riguardanti la sua aura magica presente nelle due opere estensi, ma proprio per questo motivo ci permette di analizzare le reazioni e i problemi che, in virtù del suo essere donna, la principessa provoca.

Nell'*Orlando innamorato*, all'arrivo di Angelica, tutte le attenzioni si concentrano su di lei, facendo perdere al lettore l'interesse per tutti gli altri personaggi. La causa principale di tanta attenzione è ovviamente la bellezza di Angelica, ma il vero motivo è che il personaggio della fanciulla rappresenta un elemento di rottura su due livelli.

Il primo livello è di natura strutturale, in quanto con il suo arrivo si interrompe la narrazione cavalleresca classica carolingia aprendo a nuovi generi come la poesia lirica.

Il secondo livello è di natura narrativa, in quanto Angelica rappresenta un personaggio femminile inedito.

La tradizione cavalleresca ci aveva abituato a personaggi femminili simili, ovvero a belle fanciulle musulmane, spesso di sangue reale, quasi sempre esperte in magia, che si innamorano di un cavaliere cristiano. Angelica segue questa tipologia ma di fatto non vi coincide per niente.

La fanciulla musulmana è destinata a soffrire per amore a causa della perdita del suo amato cavaliere cristiano in seguito alla sua morte o alla sua fuga. Al contrario Angelica si comporta in modo totalmente ribaltato con i cavalieri che le fanno la corte. Sono infatti gli uomini a cadere preda dell'amore per la fanciulla, la quale è invece dotata di una forte capacità di autonomia decisionale, in quanto seduce tutti ma non si concede mai a nessuno, esprime le proprie preferenze e manipola gli ammiratori così da poter ottenere gli scopi da lei prefissati.

Angelica quindi non coincide con il personaggio della principessa musulmana, ma non coincide nemmeno con un altro personaggio femminile tipico del romanzo cavalleresco, ovvero la donna guerriera. La donna guerriera è un esempio di corretta femminilità in quanto provoca e ricambia l'amore di un solo uomo per il quale affronta avventure, rischi e peripezie e con cui, alla fine, si lega in legittimo matrimonio dando inizio ad una illustre dinastia. Angelica, al contrario, è causa di amore carnale, di passione sensuale, al suo arrivo chiunque si invaghisce di lei, ma il fine dei cavalieri innamorati, non è certo il matrimonio, bensì il possesso fisico.

Mentre la donna guerriera è un personaggio cosmico, in quanto è la base del tema dinastico, Angelica è definibile come personaggio caotico che provoca un desiderio che sconvolge le basi della narrazione cavalleresca tradizionale, allontanando gli eroi dalla corte e facendogli dimenticare i loro doveri nei confronti dell'imperatore e della fede.

Angelica non si limita a suscitare l'amore degli altri cavalieri, ma lo prova in prima persona in quanto si innamora del barbaro Medoro. La fanciulla rappresenta l'oggetto del desiderio sempre agognato e mai raggiunto. Nelle opere del Boiardo e dell'Ariosto troviamo per la prima volta il potere dalla parte femminile e l'intera struttura narrativa non è incentrata sulle gesta di un cavaliere ma sulle azioni di una fanciulla alle quali tutti i personaggi maschili reagiscono.

Nell'Innamorato il personaggio di Angelica si comporta come un personaggio doppio, in quanto ha il duplice carattere di oggetto desiderato e di soggetto desiderante. Bevendo alla fonte dell'amore si ritrova innamorata di Rinaldo ma il paladino, che inizialmente provava dei sentimenti per la principessa, avendo bevuto contemporaneamente dalla fonte del disamore, inizia a odiare la fanciulla. Così Angelica lo insegue disperata entrando a far parte della cerchia degli amanti inappagati. Questo primo innamoramento di Angelica è però da considerarsi privo di valore perché causato da un incantesimo, ma ciò non lo rende meno intenso o meno totalizzante di un amore spontaneo.

...come ha notato Cristina Montagnani, Boiardo attribuisce alla fonte dell'amore un'origine naturale, come naturale e l'effetto che provoca; soltanto la fonte di Merlino, che causa il disamore, è stata creata dall'uomo. La distinzione mette bene in luce la concezione boiardesca dell'amore come sentimento spontaneo e naturale.⁷

Angelica è un personaggio egocentrico, in quanto incentrato sulla propria salvezza e sul raggiungimento dei propri obiettivi, ma questo è un tratto presente in ogni personaggio del poema, l'unica differenza è che, mentre negli altri il proprio obiettivo è al di fuori di essi, nella fanciulla è in sé perché riguarda ella stessa. Il meccanismo si interrompe ogni volta che la principessa sperimenta l'amore, così

⁷ Carocci, Anna, "Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento", in Guido Baldassarri et al (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Roma, Adi Editore, 2016, p. 4

come leggiamo nell'Innamorato attraverso l'amore per Rinaldo e nel Furioso attraverso quello per Medoro.

Angelica scompare per tutto il terzo libro del poema boiardesco e in Ariosto compare ancora in fuga per il bosco, cioè un passo indietro rispetto a come l'aveva lasciata il Boiardo. Nell'intervallo di tempo che separa queste due opere, la vita del personaggio prosegue in opere minori che, subito prima o contemporaneamente all'Ariosto, decidono di narrare la fine della storia di Orlando innamorato e di Angelica.

2.1.1. Le giunte boiardesche

Con il termine giunte boiardesche, intendiamo le cosiddette giunte al poema boiardesco e consistono ne: il *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini (1505), il *Quinto libro* di Raffaele da Verona (marzo 1514) e un altro *Quinto libro* sempre di Agostini (ottobre 1514).

Entrambi gli autori delle giunte sono consapevoli del cambiamento che il mondo cavalleresco sta subendo a causa dello sconvolgimento del desiderio amoroso. I loro personaggi hanno anche perso l'aura cortese che era tipica dei personaggi boiardeschi ed esprimono in modo più elementare le loro pulsioni, trovando una immediata traduzione nell'aumento della violenza. Le soluzioni che vengono attuate dai due autori come finali nei confronti di Angelica possono definirsi dei veri e propri interventi censori.

*Il problema che Angelica condensa in quanto incarnazione di una femminilità destabilizzante, infatti, si ripropone – in forme variate ma fondamentalmente assimilabili – anche nei poemi successivi, e in particolare in quelle opere che si pongono come seguiti o imitazioni del Furioso. E non è del tutto assente neppure nello stesso capolavoro ariostesco.*⁸

Il primo ad affrontare il destino di Angelica è il *Quinto libro* di Raffaele da Verona. Infatti, nel *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini, Angelica continua a vagare senza andare incontro ad un vero e proprio finale. Sembrerebbe che, proprio

⁸ Carocci, A., op. cit., p. 6

l'immagine della fanciulla che scappa nel bosco ed incontra un cavaliere, presente in questo poema, verrà poi ripresa dall'Ariosto. Agostini, infatti, non cerca di trovare una soluzione per il personaggio di Angelica, si limita semplicemente a tenerlo lontano dal centro dell'azione del poema.

Torniamo adesso a Raffaele da Verona, il più conservatore, colui che tratta una visione decisamente ostile dell'amore, lontanissima da quella del Boiardo. Secondo Raffaele da Verona amare è lecito solo se in confini di giusta misura e possibilmente nei vincoli matrimoniali. Angelica che non rispetta niente di tutto questo, in quanto scatena desiderio carnale ed è inoltre una pagana, viene considerata un elemento inaccettabile di rottura. Il suo destino in quest'opera è decisamente tragico: mentre Ranaldo sta per commetterle violenza, sopraggiunge Orlando e tra i due cugini scoppia una battaglia: Orlando sta per uccidere il suo avversario quando le nuvole del cielo si squarciano e un fulmine colpisce e uccide Angelica. La fanciulla, quindi, muore uccisa dalla volontà divina, colpevole di aver causato la lite tra i due cugini e di aver sovvertito l'ordine cavalleresco con l'arrivo del desiderio amoroso. Il personaggio di Angelica non ha nemmeno diritto ad una giusta sepoltura; infatti, viene sepolta in una fossa oscura direttamente lì nel bosco.

Il destino di Angelica è più complesso nell'altra giunta che se ne occupa, ovvero il *Quinto libro* di Niccolò degli Agostini. In quest'opera la fanciulla, senza ulteriori elementi magici, si innamora di Dardinello. Questo era però un amore con fini matrimoniali e per questo motivo accettabile. I due innamorati si convertono alla fede cristiana, si sposano e Orlando accetta questo matrimonio senza fare troppe storie. Nelle ultime scene della vicenda veniamo comunque a sapere che Angelica è morta fuori dalla scena e per di più della più morte comune, cioè di parto. Agostini, quindi, reagisce con la normalizzazione del personaggio femminile che coincide con l'innamoramento, il matrimonio, la gravidanza e infine la morte di parto. Così facendo prova a riportarla nei parametri accettabili anche se sembra che in realtà Agostini voglia ridimensionare e censurare non tanto l'Angelica di Boiardo quanto piuttosto la storia di Angelica del Furioso.

Adesso analizzando la vicenda di Angelica in Agostini e in Ariosto, notiamo che apparentemente le due storie non hanno nulla in comune, ma mettendole a confronto si vede che la trama è, essenzialmente, la stessa: il guerriero pagano

giovane e bello, viene ferito in battaglia, la sua bellezza era tale che il nemico invece di ucciderlo, arresta la mano e gli risparmia la vita, viene salvato e curato da Angelica, i due si innamorano e si sposano. Il *Quinto libro* di Agostini viene pubblicato nel 1514, il *Furioso* nel 1516, l'arco temporale è troppo stretto per dare per scontata l'esistenza di un rapporto tra le due opere e ancora di più per indicare con sicurezza quale dei due autori abbia preso spunto dall'altro. Recentemente si era diffusa l'ipotesi che il libro di Agostini sia stato diffuso diversi anni prima della pubblicazione e abbia per questo potuto essere fonte di ispirazione per l'Ariosto. Secondo l'idea della Carocci invece:

...in base ai dati ricostruibili sui tempi di composizione tanto del Quinto libro quanto del Furioso, e più probabile un percorso inverso: che Agostini, venuto a conoscenza della storia di Angelica in Ariosto (il cui poema, come sappiamo, ha circolato oralmente prima della stampa), se ne sia ispirato per la sua giunta.⁹

Si può pensare quindi che la storia di Angelica raccontata da Agostini sia la versione normalizzata della storia di Ariosto. Confrontando ancora i due testi troviamo che l'Angelica dell'Ariosto si concede ad un barbaro, un semplice fante, mentre l'Angelica di Agostini si sposa con un re, ma questo re è il personaggio più strettamente legato a Medoro che possiamo immaginare, in quanto Dardinello verrà ferito e sarà poi soccorso da Angelica, così come succederà nel *Furioso* con Medoro. In Ariosto i due amanti si uniscono carnalmente prima del matrimonio e nessuno dei due pensa alla conversione al cristianesimo. In Agostini al contrario si battezzano e, prima della notte d'amore, si sposano.

Concludendo, in Ariosto l'amore tra i due è la causa culminante della pazzia di Orlando, mentre in Agostini Orlando accetta di buon grado la notizia del matrimonio. Egli acconsente perché, in virtù del grande amore che prova per Angelica, è pronto ad accettare qualsiasi cosa possa far felice la donna che ama.

⁹ Carocci, A., op. cit., p. 7

2.1.2. *Le giunte ariostesche*

Troviamo poi una seconda tipologia di reazione alla storia di Angelica, che segue la stessa strada di Agostini e Raffaele da Verona, ma in forme più drastiche, presente in poemi che vogliono essere il seguito delle vicende non del Boiardo, ma dell'Ariosto. Nelle giunte boiardesche il personaggio di Angelica va sempre incontro alla morte. Nel gruppo di continuatori ariostesco invece, è persino peggiore, in quanto la rendono protagonista di un destino di sofferenza, punizione e infine di morte.

Le colpe di cui si macchia Angelica sono sempre le stesse ovvero: aver sovvertito l'ordine naturale delle cose, aver fatto precipitare in guerra il mondo cristiano e possedere un orgoglio tale da aver sempre rifiutato le offerte di tanti pretendenti di altissimo livello. Ariosto permette ad Angelica e Medoro di allontanarsi insieme, mentre tutti i suoi successori si accaniscono contro i due amanti facendo morire Medoro, spesso di una morte non onorevole, e trasformando la principessa da oggetto del desiderio ad un semplice e puro oggetto da torturare; infatti, è costretta ad un percorso di espiazione sia psicologico che fisico.

Un esempio eclatante è rappresentato da Secondo Tarentino che nel suo poema, la *Bradamante gelosa*, rende Angelica prigioniera di Orlando, Rinaldo, Ferraù e Sacripante, i quali la sottopongono a una serie di torture con un accanimento assurdamente feroce. Angelica dopo il Furioso, viene vista sempre più in maniera negativa, dunque viene indicata come incarnazione del desiderio e dell'amore sensuali.

In entrambe le tipologie di giunte, quelle boiardesche prima e quella ariostesche dopo, viene vista come una causa di disordine da dover rimuovere. Solo nell'Ariosto la principessa va incontro ad un destino diverso, dove riesce ad incarnare la fanciulla oggetto del desiderio e contemporaneamente la fanciulla desiderante innamorata. Apparentemente la storia di Angelica nel Furioso è completamente positiva, una storia d'amore perfetta agli occhi di noi lettori moderni.

Dal Boiardo all'Ariosto, il personaggio di Angelica raggiunge la giusta profondità psicologica che merita, diventando, da semplice oggetto del desiderio in fuga, una persona innamorata che non ha bisogno di artifici magici per poter diventare un'umana a tutto tondo.

In realtà all'interno del poema troviamo dei leggeri commenti negativi da parte dell'autore nei confronti del personaggio di Angelica, che a quanto pare non era estremamente apprezzato dall'Ariosto:

Lo svilimento di Angelica dopo la sua unione con Medoro è stato messo in relazione con il complesso e ambivalente status della donna nel primo Cinquecento, status che andava soggetto a forti mutamenti e, di conseguenza, a forti oscillazioni di giudizio; ma è stato anche collegato, a mio parere in modo ancor più interessante, alla visione di Ariosto sull'amore: non l'amore matrimoniale di Ruggero e Bradamante, ma quel puro desiderio incarnato da Angelica, che per Boiardo era sano e gioioso, mentre per Ariosto porta, come esemplificato da Orlando, al furor e dunque alla degradazione.¹⁰

Un'analisi più attenta ci permette di scoprire che, tanto in Raffaele da Verona quanto in Ariosto, il centro narrativo rappresentato da Angelica e da Orlando viene sempre risolto con una punizione divina, ma con una notevole differenza: in Raffaele la punizione si accanisce sulla figura femminile facendola morire fulminata, mentre in Ariosto è Orlando a dover espiare la sua condanna. Questa necessità di una punizione e della conseguente espiazione sta ad indicare quanto in realtà Ariosto ritenesse necessario il ritorno all'ordine, il ritorno del personaggio di Orlando come archetipo dell'epica cavalleresca carolingia, del perfetto cavaliere cristiano.

In conclusione, possiamo notare che anche per Ariosto, il personaggio di Angelica è un elemento da espellere, perché rappresenta un personaggio destabilizzante per tutti gli altri, la causa di tutti i problemi narrativi presenti nell'opera. Le modalità usate da Ariosto per espellere Angelica dalla storia e tornare all'equilibrio, sono estremamente diverse da quelle che abbiamo visto fino ad ora dagli autori delle altre giunte.

¹⁰ Carocci, A., op. cit., p. 10

La bellissima storia d'amore con Medoro e il finale in grandi linee positivo, possono essere viste come una prova del carisma di Angelica che, nonostante sia un cattivo esempio per le donne dell'epoca, lascia la storia del Furioso insieme al compagno da lei scelto.

2.2. *L'Orlando furioso di Ariosto*

Adesso, tornando alla nostra analisi, parliamo dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, che è un'opera epica, complessa, ricca di personaggi e di trame narrative. Il protagonista è effettivamente il paladino carolingio Orlando, ma la storia, che viene narrata cronologicamente, alterna fatti, luoghi e personaggi diversi senza mai renderla noiosa, anzi, sempre piena di colpi di scena. I personaggi sono davvero tanti, per questo motivo ci limiteremo ad analizzare solo quelli di Orlando e di Angelica, così da poter poi fare un confronto con i medesimi personaggi all'interno della commedia di Greene, *The history of Orlando Furioso*.

Le tematiche centrali restano comunque la furia e la pazzia di Orlando, che scaturiscono in seguito alla scoperta del "tradimento" da parte della donna che egli ama, cioè Angelica.

In questo capitolo analizzeremo i Canti 19, 23 e 24, in cui leggeremo del personaggio di Angelica che si innamorerà di Medoro, del protagonista Orlando che piano piano scoprirà di non essere ricambiato dalla donna che ama, ed infine del momento in cui egli stesso impazzirà totalmente e, accecato dalla follia, non si comporterà più come un cavaliere, bensì come un bruto.

2.2.1. *Canto 19*

Tutto parte dal Canto 19, dove vediamo Angelica, vestita con umili panni, che giunge per caso nel luogo dove si trova Medoro, un soldato saraceno rimasto gravemente ferito in combattimento:

16

*Seguon gli Scotti ove la guida loro
per l'alta selva alto disdegno mena,
poi che lasciato ha l'uno e l'altro Moro,*

*l'un morto in tutto, e l'altro vivo a pena.
Giacque gran pezzo il giovine Medoro,
spicciando il sangue da sí larga vena,
che di sua vita al fin saria venuto,
se non sopravvenia chi gli diè aiuto.*

17

*Gli sopravvenne a caso una donzella,
avolta in pastorale et umil veste,
ma di real presenza e in viso bella,
d'alte maniere e accortamente oneste.
Tanto è ch'io non ne dissi piú novella,
ch'a pena riconoscer la dovreste:
questa, se non sapete, Angelica era,
del gran Can del Catai la figlia altiera.¹¹*

Angelica vaga sola per il bosco, convinta di non riuscire a trovare nessuno all'altezza della sua compagnia. Questo suo atteggiamento infastidisce Amore che, non potendo più tollerare il suo comportamento, decide di scagliarle una freccia rendendola prigioniera d'amore per il giovane Medoro:

20

*Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
che del suo re che giacea senza tetto,
piú che del proprio mal si dolea forte;
insolita pietade in mezzo al petto
si sentí entrar per disusate porte,
che le fe' il duro cor tenero e molle,
e piú, quando il suo caso egli narrolle.*

21

*E rivocando alla memoria l'arte
ch'in India imparò già di chirurgia
(che par che questo studio in quella parte*

¹¹ Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, Bari, Laterza, 1928, canto 19, strofe 16-17

*nobile e degno e di gran laude sia;
e senza molto rivoltar di carte,
che 'l patre ai figli ereditario il dia),
si dispose operar con succo d'erbe,
ch'a più matura vita lo riserbe.¹²*

Angelica, invaghita del giovane soldato, cura le ferite di Medoro con delle erbe medicinali. Nella Strofa 23 arriva un pastore dal bosco che stava cercando la sua mucca scomparsa. Angelica lo convince ad aiutare il giovane ferito trasportandolo in un luogo sicuro in cui egli potesse guarire completamente e rimettersi in sesto. Dopo aver aiutato Medoro a riprendere le forze sufficienti per salire sul cavallo del pastore seppellisce, sotto sua richiesta, i cadaveri dei suoi compagni morti durante il combattimento. I giorni passano e quanto più la ferita del giovane soldato guarisce, tanto più si allarga la ferita aperta nel cuore di Angelica causata dalla freccia di Amore.

26
*Né fin che nol tornasse in sanitade,
volea partir: cosí di lui fe' stima,
tanto se intenerí de la pietade
che n'ebbe, come in terra il vide prima.
Poi vistone i costumi e la beltade,
roder si sentí il cor d'ascosa lima;
roder si sentí il core, e a poco a poco
tutto infiammato d'amoroso fuoco.¹³*

L'Angelica di Ariosto è una donna forte, indipendente, che pensa con la sua testa ed è piena di iniziativa. È la stessa donna che decide di seguire il suo cuore e, nonostante la dichiarazione di Orlando, decide di non ricambiare quell'amore, che in cuor suo sentiva forzato, e di proseguire per la sua strada. Così facendo incontra il suo vero amore e decide di compiere il suo primo passo prendendo l'iniziativa e dichiarandosi a Medoro:

¹² Ariosto, L., op. cit., canto 19, strofe 20-21

¹³ Ariosto, L., op. cit., canto 19, strofa 26

30

*Se di disio non vuol morir, bisogna
che senza indugio ella se stessa aiti:
e ben le par che di quel ch'essa agogna,
non sia tempo aspettar ch'altri la 'nviti.
Dunque, rotto ogni freno di vergogna,
la lingua ebbe non men che gli occhi arditi:
e di quel colpo domandò mercede,
che, forse non sapendo, esso le diede.¹⁴*

Angelica e Medoro danno sfogo alle loro passioni e, nella casa del pastore, per rendere legittima la loro unione, decidono di sposarsi. I due amanti trascorrono più di un mese di passione in vari luoghi, dove consumano il loro amore e in cui lasciano le loro firme intrecciate in mille modi diversi. Si tratta di quelle stesse firme e di quelle dichiarazioni d'amore che poi Orlando troverà e che saranno la causa scatenante di tutta la sua follia.

33

*Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante:
né persona fu mai sí avventurosa,
ch'in quel giardin potesse por le piante.
Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.*

34

*Fêrsi le nozze sotto all'umil tetto
le più solenni che vi potean farsi;
e più d'un mese poi stero a diletto
i duo tranquilli amanti a ricrearsi.
Più lunge non vedea del giovinetto
la donna, né di lui potea saziarsi;*

¹⁴ Ariosto, L., op. cit., canto 19, strofa 30

*né per mai sempre pendergli dal collo,
il suo disir sentia di lui satollo.¹⁵*

Dopo aver passato tutto questo tempo insieme, i due giovani decidono di partire per fare ritorno in India e Angelica decide di pagare la gentilezza, la disponibilità e l'ospitalità del pastore, donandogli il bracciale prezioso che aveva ricevuto precedentemente da Orlando come pegno del suo amore.

37

*Poi che le parve aver fatto soggiorno
quivi più ch'a bastanza, fe' disegno
di fare in India del Catai ritorno,
e Medor coronar del suo bel regno.
Portava al braccio un cerchio d'oro, adorno
di ricche gemme, in testimonio e segno
del ben che 'l conte Orlando le volea;
e portato gran tempo ve l'avea.¹⁶*

Notiamo che Angelica non tentenna nel donare il bracciale, lei lo aveva conservato non per un sentimento di affetto che provava nei confronti di Orlando, o perché le riportava alla mente il paladino, bensì solo perché era prezioso ed era consapevole dell'utilità che un oggetto di tale valore avrebbe potuto avere. Per questo motivo se ne libera facilmente, senza rimpianti:

39

*Non per amor del paladino, quanto
perch'era ricco e d'artificio egregio,
caro avuto l'avea la donna tanto,
che più non si può aver cosa di pregio.
Se lo serbò ne l'Isola del pianto,
non so già dirvi con che privilegio,
là dove esposta al marin mostro nuda
fu da la gente inospitale e cruda.*

¹⁵ Ariosto, L., op. cit., canto 19, strofe 33-34

¹⁶ Ariosto, L., op. cit., canto 19, strofa 37

40

*Quivi non si trovando altra mercede
ch'al buon pastore et alla moglie dessi,
che serviti gli avea con sí gran fede
dal dí che nel suo albergo si fur messi,
levò dal braccio il cerchio e gli lo diede,
e volse per suo amor che lo tenessi.
Indi saliron verso la montagna
che divide la Francia da la Spagna.¹⁷*

Così con il Canto 19 salutiamo definitivamente Angelica e Medoro, che sono ormai partiti, e proseguiamo la nostra analisi con il Canto 23, fondamentale per comprendere al meglio i personaggi ariosteschi e le differenze che troviamo nel raffronto con quelli di Greene.

2.2.2. Canto 23

In questi versi troviamo il conte Orlando che, dopo aver vagato per due giorni senza una meta, ignaro, giunge nei luoghi dove Angelica e Medoro, precedentemente, avevano vissuto la loro passione amorosa:

101

*Il merigge facea grato l'orezzo
al duro armento et al pastore ignudo;
sí che né Orlando sentia alcun ribrezzo,
che la corazza avea, l'elmo e lo scudo.
Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo;
e v'ebbe travaglioso albergo e crudo,
e più che dir si possa empio soggiorno,
quell'infelice e sfortunato giorno.¹⁸*

¹⁷ Ariosto, L., op. cit., canto 19, strofe 39-40

¹⁸ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofa 101

Orlando inizia a notare i nomi di Angelica e Medoro incisi su ogni albero o pietra che egli trova sul suo cammino, inizialmente fatica a credere che sia stata davvero Angelica a scrivere tutto ciò, perché ha fiducia nella donna che ama.

102

*Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
fu certo esser di man de la sua diva.
Questo era un di quei lochi già descritti,
ove sovente con Medor veniva
da casa del pastore indi vicina
la bella donna del Catai regina.*

103

*Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.¹⁹*

Ciononostante, egli prosegue dubbioso il suo percorso, finché non si imbatte in una grotta caratterizzata da un altro graffito, scritto da Medoro, che conferma l'amore tra i due amanti e la passione che avevano sfogato in quel luogo ameno.

106

*Aveano in su l'entrata il luogo adorno
coi piedi storti edere e viti erranti.
Quivi soleano al più cocente giorno
stare abbracciati i duo felici amanti.
V'aveano i nomi lor dentro e d'intorno,*

¹⁹ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofa 102-103

*più che in altro dei luoghi circostanti,
scritti, qual con carbone e qual con gesso,
e qual con punte di coltelli impresso.*

107

*Il mesto conte a piè quivi discese;
e vide in su l'entrata de la grotta
parole assai, che di sua man distese
Medoro avea, che parean scritte allotta.
Del gran piacer che ne la grotta prese,
questa sentenza in versi avea ridotta.
Che fosse culta in suo linguaggio io penso;
et era ne la nostra tale il senso:*

108

*— Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi:*

109

*e di pregare ogni signore amante,
e cavalieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia.²⁰*

Dopo la lettura di questi versi da parte di Medoro, Orlando non può fare altro che scontrarsi con la dura realtà e sente montare in lui la rabbia e la gelosia, ma

²⁰ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofe 106-109

riesce ancora a domarle perché si fa strada nella sua mente il pensiero che forse, tutto quello che ha letto fino ad ora è falso, ed è stato scritto di proposito con il solo scopo di screditare la sua amata o di ferire il suo orgoglio. Così facendo si fa forza e si dirige verso la casa del pastore:

114

*Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera:
che voglia alcun così infamare il nome
de la sua donna e crede e brama e spera,
o gravar lui d'insopportabil some
tanto di gelosia, che se ne pèra:
et abbia quel, sia chi si voglia stato,
molto la man di lei bene imitato.*

115

*In così poca, in così debil speme
sveglia gli spirti e gli rifranca un poco;
indi al suo Brigliadoro il dosso preme,
dando già il sole alla sorella loco.
Non molto va, che da le vie supreme
dei tetti uscir vede il vapor del fuoco,
sente cani abbaïar, muggiare armento:
viene alla villa, e piglia alloggiamento.²¹*

Il paladino si ritrova così ad alloggiare nella casa del pastore, proprio dove erano stati e si erano sposati precedentemente Angelica e Medoro, lì, invece di trovare pace e serenità, continua a leggere i graffiti lasciati dai due amanti ovunque, sulle finestre, sui muri, sull'uscio:

117

*Quanto più cerca ritrovar quiete,
tanto ritrova più travaglio e pena;
che de l'odiato scritto ogni parete,
ogni uscio, ogni finestra vede piena.*

²¹ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofe 114-115

*Chieder ne vuol: poi tien le labra chete;
che teme non si far troppo serena,
troppo chiara la cosa che di nebbia
cerca offuscar, perché men nuocer debbia.*²²

Il pastore gli racconta ogni dettaglio della storia d'amore tra i due giovani, a partire dalla ferita di Medoro guarita dalla dolce Angelica, fino al matrimonio, accennando perfino al bracciale di Orlando che la principessa gli aveva donato come ringraziamento per l'aiuto e l'ospitalità che avevano ricevuto. Come abbiamo detto prima, quel braccialetto era un pegno d'amore donato da Orlando ad Angelica per suggellare l'affetto che egli provava per lei. Vedendo la facilità con cui ella lo aveva dato al pastore, il paladino cade nello sconforto più totale e capisce che tutto l'amore che aveva letto lungo quel tragitto era vero, e che non si trattava di uno stratagemma per screditare Angelica, bensì ella stessa era stata l'autrice di quei graffi d'amore.

119

*come esso a prieghi d'Angelica bella
portato avea Medoro alla sua villa,
ch'era ferito gravemente; e ch'ella
curò la piaga, e in pochi dì guarilla:
ma che nel cor d'una maggior di quella
lei ferì Amor; e di poca scintilla
l'accese tanto e sí cocente fuoco,
che n'ardea tutta, e non trovava loco:*

120

*e senza aver rispetto ch'ella fusse
figlia del maggior re ch'abbia il Levante,
da troppo amor constretta si condusse
a farsi moglie d'un povero fante.
All'ultimo l'istoria si ridusse,
che 'l pastor fe' portar la gemma inante,*

²² Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofa 117

*ch'alla sua dipartenza, per mercede
del buono albergo, Angelica gli diede.*²³

Disperato, Orlando, cerca conforto stendendosi nel letto ma, dopo aver compreso che in quello stesso letto vi era giaciuta Angelica insieme a Medoro, la tristezza si fa sempre più largo nella sua mente così, piangendo disperato, raccoglie tutte le sue cose ed esce dalla casa del pastore allontanandosi sempre di più, finché una volta solo, poté finalmente liberarsi da tutto quel dolore urlando:

123

*In tanto aspro travaglio gli soccorre
che nel medesmo letto in che giaceva,
l'ingrata donna venutasi a porre
col suo drudo più volte esser doveva.
Non altrimenti or quella piuma abborre,
né con minor prestezza se ne leva,
che de l'erba il villan che s'era messo
per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso.*

124

*Quel letto, quella casa, quel pastore
immantinente in tant'odio gli casca,
che senza aspettar luna, o che l'albore
che va dinanzi al nuovo giorno nasca,
piglia l'arme e il destriero, et esce fuore
per mezzo il bosco alla più oscura frasca:
e quando poi gli è avviso d'esser solo,
con gridi et urlì apre le porte al duolo.*²⁴

Orlando è accecato dal dolore e afferma, dopo aver fatto quelle scoperte e aver provato tanta sofferenza, di non essere più l'uomo di prima, e così facendo dichiara guerra alla donna che aveva osato “tradirlo”:

²³ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofe 119-120

²⁴ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofe 123-124

128

*Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingratisima l'ha ucciso:
sí, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza.*²⁵

Il paladino vaga per tutta la notte, poi torna nella grotta dove aveva trovato l'iscrizione di Medoro sul sasso, e sfoga tutta la sua rabbia e la sua tristezza distruggendo tutto ciò che gli capita sotto gli occhi:

129

*Pel bosco errò tutta la notte il conte;
e allo spuntar della diurna fiamma
lo tornò il suo destin sopra la fonte
dove Medoro insculse l'epigramma.
Veder l'ingiuria sua scritta nel monte
l'accese sí, ch'in lui non restò dramma
che non fosse odio, rabbia, ira e furore;
né piú indugiò, che trasse il brando fuore.*

130

*Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, et ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
Cosí restar quel dí, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran piú, né a gregge:
e quella fonte, già sì chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;*²⁶

²⁵ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofa 128

²⁶ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofe 129-130

Alla fine, dopo avere espresso tutta la sua foga, crolla esausto sull'erba e vi rimane per tre giorni e tre notti. Intanto la follia si era fatta definitivamente strada nella sua mente e, al volgersi del quarto giorno, si strappa di dosso tutti i vestiti, lascia lì tutte le armi e l'armatura e diviene pazzo. Appare come se avesse lasciato definitivamente alle sue spalle l'Orlando soldato rinascendo come l'Orlando furioso:

132

*Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così si serba,
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso.*

133

*Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia, sí orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda.²⁷*

In questo modo termina il Canto ventitreesimo.

Leggiamo adesso l'ultima strofa che ha come protagonista il pastore il quale, dopo aver sentito tutto il fracasso causato da Orlando, accorre per vedere cosa stesse succedendo:

136

*I pastor che sentito hanno il fracasso,
lasciando il gregge sparso alla foresta,*

²⁷ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofe 132-133

*chi di qua, chi di lá, tutti a gran passo
vi vengono a veder che cosa è questa.
Ma son giunto a quel segno il qual s'io passo
vi potria la mia istoria esser molesta;
et io la vo' piú tosto diferire,
che v'abbia per lunghezza a fastidire.*²⁸

Nel Canto 23 notiamo una notevole differenza tra il personaggio di Orlando presente nell'opera ariostea e quello presente nell'opera di Greene. Innanzitutto, questo Orlando non ha avuto nessuna conferma dell'amore che Angelica prova nei suoi confronti, a differenza di quello che vedremo in seguito con Greene, ma, nonostante ciò, si autoconvince dell'amore ricambiato dalla donna e, per questo motivo, considera un gravissimo tradimento il comportamento di Angelica, che sceglie di stare con Medoro piuttosto che con lui.

Altra differenza sostanziale fra le due opere, è la grandissima fiducia che il paladino ha nei confronti della sua amata; infatti, fino all'ultima evidenza lui continua a negare la colpevolezza di Angelica credendo che si tratti di uno stratagemma per screditarla, di una grande bugia inscenata per scatenare la sua gelosia. Ma, tutte quelle idee di innocenza nei confronti di Angelica, sfumano improvvisamente quando il pastore gli mostra il famoso bracciale regalatogli dalla principessa. Questo particolare dettaglio, che nell'Ariosto è un espediente in grado di far esplodere completamente la rabbia del personaggio di Orlando che, fino a quel momento, era riuscito a controllare, all'interno della commedia di Greene è completamente inesistente. Il suo Orlando è un uomo più superficiale e meno fiducioso, che al minimo dubbio lascia venir fuori tutta la sua gelosia, impazzendo un po' troppo presto rispetto al dovuto.

Un'altra differenza si può notare anche nel personaggio di Sacripante e il ruolo che esso svolge. Infatti, nell'epica ariostea Sacripante è solo uno dei pretendenti di Angelica, ma non ha un ruolo attivo nel causare la pazzia di Orlando, in quanto è il paladino da solo che, vagando per la foresta, scopre i messaggi d'amore tra Medoro ed Angelica. Le iscrizioni sui tronchi, sui sassi, nelle grotte, sono realtà, la

²⁸ Ariosto, L., op. cit., canto 23, strofa 136

principessa ne è direttamente coinvolta. Al contrario nella commedia di Greene, Sacripante, oltre ad essere un pretendente, è anche colui che inscena il finto tradimento, e che scrive le poesie d'amore che Orlando in seguito troverà nella foresta, l'unica causa che porterà poi alla pazzia del paladino protagonista.

Nell'opera di Greene il piano di Sacripante è lungo e complesso, il suo unico scopo è quello di allontanare Orlando da Angelica per poterla sposare ed ereditare il regno del padre, non vi è traccia di amore puro da parte di Sacripante per la principessa, che è infatti costretta dal suo stesso padre a recarsi in esilio dopo l'accusa di tradimento.

Nell'opera di Ariosto, invece, tutti i pretendenti sono genuinamente innamorati di Angelica e della sua bellezza, ne sono come incantati, infatuati, ma lei non trova interesse per nessuno di loro, e per questo decide di fuggire autonomamente dal castello. Come ben notiamo, i personaggi delle due opere, oltre ad essere strutturati psicologicamente in modo diverso, hanno anche fini diversi e le storie si svolgono in modo così differente da fare fatica anche a collegarle tra loro se non per i soli nomi dei protagonisti.

2.2.3. Canto 24

Proseguendo con l'analisi del personaggio di Orlando, ci soffermiamo sul Canto 24.

Nei primi versi leggiamo lo svolgersi della pazzia e della furia di Orlando che, avendo ormai perso il senno, si comporta come un bruto. Il fracasso causato dal paladino attira l'attenzione di alcuni pastori, che si recano sul posto per andare a controllare cosa stesse succedendo:

4

*Signor, ne l'altro canto io vi dicea
che 'l forsennato e furioso Orlando
trattesi l'arme e sparse al campo avea,
squarciati i panni, via gittato il brando,
svelte le piante, e risonar facea
i cavi sassi e l'alte selve; quando*

*alcun 'pastori al suon trasse in quel lato
lor stella, o qualche lor grave peccato.*²⁹

I pastori giunti sul posto, vista la pazzia di Orlando, cercano di scappare, ma egli è implacabile e non permette loro di fuggire, compiendo una strage di uomini e facendo, di seguito, altrettanto con i loro animali:

6
*Per una gamba il grave tronco prese,
e quello usò per mazza adosso al resto:
in terra un paio addormentato stese,
ch'al novissimo di forse fia desto.
Gli altri sgombraro subito il paese,
ch'ebbono il piede e il buono aviso presto.
Non saria stato il pazzo al seguir lento,
se non ch'era già volto al loro armento.*³⁰

Orlando attacca chiunque con forza sovrumana e ovunque si rechi, uccide persone e animali. I contadini cercano invano di difendersi come possono ma si rendono subito conto che egli, oltre ad essere diventato pazzo, è stato reso invincibile dalla magia:

10
*Fece morir diece persone e diece,
che senza ordine alcun gli andaro in mano:
e questo chiaro esperimento fece,
ch'era assai più secur starne lontano.
Trar sangue da quel corpo a nessun lece,
che lo fere e percuote il ferro invano.
Al conte il re del ciel tal grazia diede,
per porlo a guardia di sua santa fede.*

11
Era a periglio di morire Orlando,

²⁹ Ariosto, L., op. cit., canto 24, strofa 4

³⁰ Ariosto, L., op. cit., canto 24, strofa 6

*se fosse di morir stato capace.
Potea imparar ch'era a gittare il brando,
e poi voler senz'arme essere audace.
La turba già s'andava ritirando,
vedendo ogni suo colpo uscir fallace.
Orlando, poi che più nessun l'attende,
verso un borgo di case il camin prende.³¹*

Orlando continua a vagare, uccide tutto ciò che incontra, distrugge ogni luogo che visita, combatte a mani nude contro animali feroci, vincendo sempre, mangia tutto ciò che trova, senza curarsi del fatto che si tratti di cibo crudo o cotto, nei suoi modi non rimane niente dell'Orlando cavaliere, piuttosto è come se si fosse trasformato nella versione “animale” di sé stesso:

*13
E quindi errando per tutto il paese,
dava la caccia e agli uomini e alle fere;
e scorrendo pei boschi, talor prese
i capri isnelli e le damme leggiere.
Spesso con orsi e con cingiai contese,
e con man nude li pose a giacere:
e di lor carne con tutta la spoglia
più volte il ventre empì con fiera voglia.³²*

Alla fine, troviamo il paladino che continua a vagare per tutta la Francia, finché non raggiunge un ponte sopra ad un fiume con accanto una torre ed in quel luogo finalmente si ferma.

Qui si interrompe la narrazione ariostea di Orlando e continua, nello stesso canto ventiquattresimo, quella degli altri personaggi della storia. E sempre qui si interrompe anche la nostra analisi dell'opera ariostea, in quanto i punti in comune con l'opera di Greene sembrano ridursi sempre di più.

³¹ Ariosto, L., op. cit., canto 24, strofe 10-11

³² Ariosto, L., op. cit., canto 24, strofa 13

Anche in queste strofe del Canto 24 abbiamo notato delle differenze con l'opera di Greene: la pazzia di Orlando è infatti rappresentata in modo completamente diverso. In Greene, come vedremo più approfonditamente in seguito, le scene della sua follia saranno farsesche ed estremamente comiche, mentre nell'Ariosto sono giustamente tragiche, crude, permettono al lettore di cogliere la tragedia che il protagonista sta vivendo in quel momento, la disperazione che ha preso il sopravvento trasformando il valoroso paladino in una bestia senza scrupoli che prosegue il suo vagare massacrando tutto ciò che incontra lungo il suo tragitto.

Ovviamente la differente scelta di narrazione porta ad una interpretazione diversa da parte del pubblico che legge l'opera. Tutto ciò è anche legato alla diversa tipologia di opere che stiamo trattando, in quanto quella ariosteica è un'epopea epica in versi, mentre quella di Greene è una commedia teatrale; questo vuol dire avere un pubblico diverso a cui riferirsi e innanzitutto un fine diverso da raggiungere.

Quindi, grazie a questa analisi, posso affermare che si tratta di due opere legate tra di loro da personaggi e vicende simili, che però vengono trattati in modo diverso a seconda dello stile, del periodo storico in cui sono state composte e del genere che stanno rappresentando.

Sono due opere legate tra loro indissolubilmente, ma allo stesso tempo distanti tra loro tanto da non sembrare quasi affatto l'una lo spunto per l'altra.

Capitolo 3: L'adattamento di Greene

L'opera che Robert Greene si prefissa di scrivere, contrariamente a quello che si può pensare dal titolo, non è una trasposizione teatrale dell'intero poema di Ariosto, ma un adattamento dei soli capitoli 19, 23 e 24. Per questo motivo Greene lascia inalterati i nomi di alcuni personaggi modificando però le loro azioni, i loro interessi e la loro funzione all'interno dell'opera. Il fulcro di tutta l'opera non è infatti la pazzia di Orlando, così come è trattato nell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, bensì l'amore, in questo caso corrisposto, per Angelica che alla fine, trattandosi di una commedia, trionferà in un perfetto lieto fine.

Un obiettivo di Greene è quello di moralizzare il personaggio un po' troppo trasgressivo di Angelica presente nell'opera ariostea.

3.1. Le differenze tra le due opere

La Angelica ariostesca è infatti una donna libera che, nonostante la dichiarazione d'amore di Orlando, segue il suo cuore e si innamora di Medoro causando la pazzia del paladino protagonista.

Al contrario, la Angelica che troviamo in Greene è la tipica eroina presente nelle storie d'amore, che si innamora del cavaliere che reputa perfetto per lei rimanendogli fedele per tutta l'opera nonostante le avversità. Sembrerebbe un personaggio quasi assoggettato all'amore per il protagonista Orlando, soprattutto nella parte centrale dell'opera, anche se questa tesi un po' vacilla se si leggono attentamente l'inizio e la parte finale della commedia.

Greene, a differenza di ciò che accade nel poema ariostesco, crea un dramma incentrato sulla gelosia dove però la fedeltà di Angelica ad Orlando non è mai messa in discussione, in quanto il suo presunto tradimento con Medoro si rivela essere solo una calunnia inscenata da Sacripante per motivi puramente politici. Il pubblico infatti, sin dall'inizio, conosce tutta la verità ed è indotto a credere che il dramma è basato sul contrasto tra l'amore romantico e gli interessi dinastici tipici dell'epoca medievale causati dalla legge salica.

La legge salica era una legge che prevedeva l'impossibilità per una figlia femmina di ereditare il trono del proprio padre. Per questo motivo i nobili del tempo

che avevano avuto come unico erede una figlia femmina, dovevano adoperarsi per trovare un buon partito da far sposare alla propria figlia che fosse in grado di governare i possedimenti ereditati. Da questo punto di vista, la scelta di Greene di far promulgare un bando a Marsilio per dare la possibilità alla figlia di scegliere liberamente il suo futuro marito tra i corteggiatori appare particolarmente innovativa e diversa dalla realtà in cui erano i padri che sceglievano il marito per le proprie figlie. Altra particolarità è la scelta di Marsilio di indire una gara di eloquenza in cui fare sfoggio della propria bravura nell'esaltare la bellezza delle donne piuttosto che un torneo o un combattimento. Facendo ciò egli attira alla sua corte numerosi pretendenti, cavalieri sia cristiani che musulmani, con l'intento di farli gareggiare per la mano di Angelica, non con le armi ma con le parole, per dimostrare in tale occasione l'intensità e la sincerità del loro amore:

Marsillus

[...] none but one must haue this happy prize,

At which you all haue leueld long your thoughts:

Set each man forth his passions how he can,

*And let her Censure make the happiest man.*³³

In questi versi di Marsilio si capisce però che il vero scopo della gara da lui indetta, non è quello di esaltare la propria bravura o le proprie imprese con un lungo discorso ampolloso in cui dare sfoggio di magniloquenza retorica, bensì di affidare ad Angelica la decisione di giudicare da sola i pretendenti e capire se essi sono veramente interessati alla sua persona, oppure mirano semplicemente a sposarla per ereditare il regno paterno.

Continuando la lettura dell'opera, realizziamo che l'unico ad aver colto il vero fine di Marsilio, è il paladino Orlando, il quale comprende che il cuore della donna non si conquista nello stesso modo in cui si vince una battaglia. Il discorso di Orlando, a differenza degli altri, è breve, semplice. Le parole che sceglie, con le quali evita di vantarsi delle imprese militari per cui è famoso, sono essenziali, e così facendo riesce ad attirare l'attenzione di Angelica limitandosi semplicemente ad

³³ Hayashi, T., op. cit., atto I, scena 1, vv. 16-19, p. 19

affermare il suo amore e chiedendole, in maniera alquanto esplicita, se anche lei nel medesimo modo, avverte quella passione che lui stesso non riesce ad esprimere:

*What I dare doo for faire Angelica.
But leauing these, such glories as they bee;
I loue, my Lord.
Angelica her selfe shall speak for mee.*³⁴

Il discorso di Orlando ottiene l'effetto sperato, riesce a fare centro nel cuore di Angelica che sceglie il paladino come suo futuro sposo. Ovviamente gli altri pretendenti contestano la scelta della ragazza e si lamentano con il re Marsilio per aver lasciato tale libertà alla figlia, permettendole che scegliesse Orlando piuttosto che uno di loro. Malgrado tutte queste lamentele, Marsilio continua imperterrito a difendere il diritto di scelta della figlia Angelica:

*Marsillus
Why, think you, Lords, with hautie menaces
To dare me out within my Pallace gates?
Or hope you to make conquest by constraint
Of that which neuer could be got by loue?
Passe from my Court, make hast out of my land
Stay not within the bounds (of) Marsillus holds*³⁵

3.2. Il personaggio di Sacripante

Nonostante le sue parole e le sue buone intenzioni, Marsilio non potrà evitare il piano segreto che uno dei pretendenti, Sacripante, sta preparando, a conclusione della prima scena, per vendicarsi dell'affronto subito a causa di Angelica e della sua libera scelta.

Per spiegare al pubblico il sentimento di vendetta che anima il personaggio di Sacripante in seguito alla scelta della donna che gli ha impedito di realizzare le sue ambizioni politiche, Greene scrive un monologo. In questo monologo egli esplicita tutti i pensieri di Sacripante e vi possiamo leggere, per la prima volta, delle

³⁴ Hayashi, T., op. cit., atto I, scena 1, vv. 134-137, p. 22

³⁵ Hayashi, T., op. cit., atto I, scena 1, vv. 222-227, pp. 24-25

informazioni riguardanti il suo piano per screditare Orlando e far rivoltare i pretendenti. Questi si uccideranno tra di loro, finché alla fine non rimarrà come superstite solo lui, Sacripante, a cui Marsilio darà sia la mano di Angelica che la tanto agognata corona. In particolare, nella parte finale si coglie in maniera chiara come in realtà egli non nutra il minimo interesse per Angelica quanto piuttosto per il trono, la corona, lo scettro e quindi il potere:

Sacripant

Boast not too much Marsilius in thy selfe,

Nor of contentment in Angelica;

For Sacrepant must haue Angelica,

And with her Sacrepant must haue the Crowne:

By hooke or crooke I must and will haue both.

Ah sweet Reuenge incense their angrie mindes,

Till all these Princes welt(e)ring in their blouds,

The Crowne doo fall to Countie Sacrepant.

Sweet are the thoughts that smother from conceit:

For when I come and set me downe to rest,

My chaire presents a throne of Maiestie:

And when I set my bonnet on my head,

Me thinkes I fit my forehead for a Crowne:

And when I take my trunchion in my fist,

A Scepter then comes tumbling in my thoughts.³⁶

Capiamo quindi la poca importanza che Sacripante dà ad Angelica in quanto viene vista soltanto come fine per ottenere ciò che vuole realmente, cioè il regno di Marsilio. Sempre continuando su questo stesso ragionamento, leggiamo, in seguito, di un'udienza privata tra Sacripante e Angelica che ovviamente non ha come fine unico quello di dissuadere la ragazza, bensì di farla desistere dalla sua scelta d'amore. In questi versi Sacripante la tratta con disprezzo quasi come se Angelica fosse una serva e non l'erede al trono, la attira nel suo dialogo fingendo di non riuscire più a nascondere il dolore che prova dopo il suo rifiuto:

³⁶ Hayashi, T., op. cit., atto I, scena 1, vv. 249-263, p. 25

Sac: Angelica, shall I haue a word or two with thee?

Ang: What pleaseth my Lord for to command?

Sac: Then know my loue, I cannot paint my grief³⁷

In conseguenza a questo dialogo farsesco, troviamo la risposta di Angelica che, a causa della sua innocenza con cui afferma l'amore che prova per Orlando, riesce a lasciare un senso di profonda irritazione in Sacripante che è interessato solo alla corona:

Angelica

Let not my Lords deniall breed offence,

Loue doth allow her fauors but to one,

Nor can there sit within the sacred shrine

Of Venus, more than one installed hart.

Orlando is the Gentleman I loue,

And more than he may not inioy my loue.

Sac: Damsell, be gone, fancie hath taken leaue;

Where I tooke hurt, there haue I heald my selfe³⁸

Alla fine di questo breve dialogo notiamo infatti Sacripante che, estremamente infastidito dall'ulteriore rifiuto di Angelica, la scaccia in malo modo usando anche un termine che serve a far capire al pubblico il suo punto di vista, che è naturalmente anche quello della maggior parte degli uomini dell'epoca, nei confronti delle donne che vengono considerate capricciose e volubili dal punto di vista passionale. La parola in questione usata da Greene è "*fancie*", che letteralmente vuol dire capriccio, ma può essere intesa nel linguaggio rinascimentale inglese come un'allusione ad una propensione delle donne alla lussuria. Sacripante si convince infatti che Angelica si sia innamorata di Orlando non per una sincera fedeltà amorosa ma per un suo semplice capriccio personale.

Così come ci fa notare Gelber nel suo commento, la cospirazione che Sacripante metterà in atto, in seguito sarà accettata da tutti i personaggi maschili proprio perché legata alla loro tradizionale mentalità misogina.

³⁷ Hayashi, T., op. cit., atto II, scena 1, vv. 471-473, p. 31

³⁸ Hayashi, T., op. cit., atto II, scena 1, vv. 506-513, p. 32

That is, the speeches have no validity in the moral judgement of Angelica, whose conduct is beyond reproach; but they serve to introduce the stock arguments against women and thus direct the attention of the audience to the popular controversy about women. Set against these jaundiced views of her sex, Angelica's virtues stand out sharply. Moreover, her admirable qualities of fidelity, patient sufferance, and forgiveness - in contrast to her moral defects in Ariosto's poem - suggest the core of the feminine theme. Greene's thematic intention was apparently to illustrate, through the idealization of Angelica, that women must be judged as individuals. Greene was thus reflecting the sixteenth-century shift from a prejudiced view of women as the inferior sex to a greater stress on their individuality.³⁹

Sacripante rappresenta l'uomo che racchiude perfettamente questa mentalità; infatti, egli considera un grosso errore la scelta di Marsilio di lasciare la libertà a sua figlia di decidere quale uomo sposare.

Così facendo Sacripante decide di mettere in atto il suo piano per screditare Angelica agli occhi di tutta la corte. Egli si convince che Angelica, a causa della sua propensione lussuriosa di donna volubile, avrebbe accettato di andare in compagnia di Medoro nei luoghi più appartati della foresta, nonostante questo personaggio nella rappresentazione teatrale sia solo un fante o un soldato semplice di Marsilio:

Sacripant

Medor & Angelica

Are still so secret in their private walkes,

As that they trace the shadie lawndes,

And thickest shadowed groues;

Which well may breed suspition of some loue.⁴⁰

Inoltre, pensando che le sue parole possano non essere credute da tutti, Sacripante decide di inventare delle false prove scrivendo e appendendo in giro per

³⁹ Gelber, Norman, "Robert Greene's "Orlando furioso": a study of Thematic Ambiguity", *Modern Humanities Research Association*, vol.64, n.2, 1969, p. 266

⁴⁰ Hayashi, T., op. cit., atto II, scena 1, vv. 536-540, p. 33

la foresta i famosissimi versi d'amore che anche nell'Ariosto portarono il povero Orlando alla follia:

Sac:

Ile slily haue engravn on everie barke

The names of Medor and Angelica.

Hard by Ile haue some roundelays hung vp,

Wherein shalbe some posies of their loues,

Fraughted so full of fierie passions,

As that the Countie shall perceiue by prooffe,

*Medor hath won his faire Angelica.*⁴¹

Il personaggio di Medoro non è un soldato ferito come nell'Ariosto, ma è un soldato semplice di Marsilio che compare solo in una scena dell'opera teatrale, dove si avvicina ad Angelica dicendole che la guerra è iniziata. Partendo da questa scena Sacripante sceglierà Medoro come uomo fantoccio per incastrare Angelica, collegandosi così al Canto 19 del poema dell'Ariosto.

3.3. La furia di Orlando

Riferendosi invece agli episodi raccontati nel Canto 23, Greene mette in scena una sostanziale differenza rispetto a quanto troviamo nell'opera di Ariosto. Come ha illustrato Robert Hunter nel suo "*Shakespeare and Comedy of Forgiveness*", Greene attribuisce a Sacripante il compito di innescare nella mente di Orlando il tarlo della gelosia, ma costruisce anche una nuova personalità femminile rispetto alla Angelica di Ariosto, portandola ad agire per tutto il dramma in funzione della sua fedeltà per l'uomo che ama, cioè Orlando. Al fine di dimostrare tale fedeltà, Angelica, durante tutta la parte centrale della commedia, accoglie tutte le accuse che le rivolgono senza reagire: "*The function of Greene's Angelica is to love, to suffer, and to forgive, and she does her job admirably enough. Her love is the ideal romantic emotion, granted to one man only, and for life*".

⁴¹ Hayashi, T., op. cit., atto II, scena 1, vv. 549-555, p. 33

All'interno dell'opera, Angelica, in seguito alle calunnie di Sacripante, subisce torti da tutti i personaggi maschili trovandosi costretta ad assecondare tutte le loro volontà per il solo amore nei confronti di Orlando. Tuttavia, per ironia della sorte, il primo torto in assoluto, Angelica lo riceve proprio dallo stesso Orlando. Hunter, infatti, nota che il paladino perde troppo facilmente e troppo velocemente la fiducia nei confronti della propria amata. Non appena Orlando legge i versi nella foresta, esprime subito "*his own overly credulous belief in the calumnies*", senza pensare nemmeno per un attimo che si potesse trattare di un inganno:

Orl: What, dares Medor court my Venus?

What may Orlando deeme?

Aetna forsake the bounds of Sicily,

For now in me thy rest[l]esse flames appeare,

*Refusd, contemnd, disdaind: what worse than these? Orgalio.*⁴²

Questa è una differenza sostanziale rispetto all'Orlando di Ariosto, il quale ha prove evidenti della reale colpa di Angelica. L'Orlando di Greene invece, che in un primo momento si era dimostrato così alternativo rispetto agli altri pretendenti, avendo compreso subito le intenzioni di Marsilio ed essendo riuscito a far innamorare facilmente la bella principessa con le sue parole semplici, schiette e genuinamente innamorate, si dimostra essere in realtà come tutti gli altri uomini, vale a dire incapace di avere fiducia nella donna che ama e pronto a perdere subito la ragione in seguito ad una gelosia che si dimostrerà del tutto infondata.

Subito dopo aver letto i versi nella foresta egli chiama il suo scudiero, Orgalio, per avere una sua opinione riguardo alle poesie d'amore fasulle. In questo momento egli precipita definitivamente nella trappola di Sacripante, poiché, lo scudiero interpellato, non solo dà voce a ciò che il paladino Orlando già considera una prova dell'adulterio di Angelica:

Org: My Lord.

Orl: Boy, view these trees carued with true loue knots,

The inscription Medor and Angelica:

And read these verses hung vp of their loues.

⁴² Hayashi, T., op. cit., atto II, scena 1, vv. 660-665, p. 36

Now tell me, boy, what dost thou thinke?

*Org: By my troth, my Lord, I thinke Angelica
is a woman.*

Orl: And what of that?

*Org: Therefore vnconstant, mutable, hauing
their loues hanging in their eye-lids; that as they are
got with a looke, so they are lost againe with a wink.⁴³*

Oltre a ciò, Orgalio, sollecita il suo cavaliere a non meravigliarsi per il comportamento della donna. In tal modo egli rende ancora più verosimile la calunnia, ricorrendo alla diffusa convinzione misogina secondo la quale le donne erano indotte dalla loro natura fisica a tradire il loro amore e a cercare più uomini per soddisfare le loro pulsioni lussuose.

Dopo aver ascoltato le parole di Orgalio, che hanno la funzione involontaria di invelenire il suo pensiero già particolarmente negativo, Orlando, invece di rigettare queste insinuazioni in nome dell'amore che prova per Angelica, trae spunto da esse per un lungo monologo in cui sostiene che ciò che ha compiuto l'amata è la prova della negatività del genere femminile:

*Orl: Foemineum seruile genus, crudele, superbum:
Discurteous women, Natures fairest ill,
The woe of man, that first created cursse;
Base female sex, sprung from blacke Ates loynes,
Proud, disdainfull, cruell and vniust:
Whose words are shaded with inchanging wiles,
Worse than Medusas, mateth (s, terza pers sing) all our mindes,
And in their harts sits shameles trecherie/treachery
Turning a truthles vile circumference.⁴⁴*

In questo monologo leggiamo che la donna è associata al peccato originale e per questo è vista come il "peccato più bello della natura", nata dall'inganno: ella è crudele, volubile, ingiusta, paragonata ad una creatura persino peggiore di Medusa,

⁴³ Hayashi, T., op. cit., atto II, scena 1, vv. 666-676, p. 36

⁴⁴ Hayashi, T., op. cit., atto II, scena 1, vv. 718-726, p. 37

in grado di ingannare la mente dell'uomo con il tradimento. Sempre in riferimento ad Eva che è rappresentata, a causa della sua trasgressione, come la prima peccatrice e per questo considerata inaffidabile, la donna è la causa di tutti i mali dell'uomo e delle sue sofferenze.

Le donne erano viste come biologicamente predisposte al tradimento, di conseguenza gli uomini assumevano un atteggiamento rigido e diffidente nei loro confronti, cercando di controllare il più possibile il comportamento della donna amata. In questo contesto si giunge a un paradosso secondo il quale la donna, essendo predisposta a cedere facilmente alle attenzioni a lei rivolte, non dovrebbe mai essere in grado di amare profondamente: come potrebbe amare un uomo e poi tradirlo a causa di corteggiamenti altrui, se in realtà non è mai stata in grado di amare nessuno? Ecco qui il paradosso del pensiero dell'epoca che, ovviamente, non ha consistenza scientifica in quanto si tratterebbe di un discorso fondato solo sul pregiudizio sbagliato che gli uomini nutrivano nei confronti delle donne.

È chiaro, comunque, che questo impietoso monologo, come ci indica Gelber, non viene composto da Greene seguendo le sue personali convinzioni misogine, bensì indica il momento più disperato della gelosia di Orlando che coincide anche con il principio della sua pazzia. In questa fase egli perde il contatto con la realtà circostante tanto da restare ignaro delle ulteriori ingiuste conseguenze che la cospirazione di Sacripante provoca in Angelica, come ad esempio l'esilio e in seguito il processo e la condanna a morte.

Ovviamente tutti questi discorsi negativi nei riguardi delle donne non possono affatto essere rivolti alla protagonista Angelica, innocente e ingiustamente accusata dall'inizio alla fine della commedia nella quale si rivela essere una eccezione tra tutte le donne.

Come già detto, la gelosia porta Orlando alla pazzia: troviamo, nella parte centrale dell'opera, Angelica in esilio, che vaga lontana dal regno del padre, ed Orlando che impazzisce e compie delle azioni quasi imbarazzanti. Queste scene irrompono nell'opera senza preavviso, cambiando completamente lo schema utilizzato fino a quel momento da Greene. L'atmosfera sarebbe dovuta essere tragica in quel preciso punto della storia, perché rappresenta un momento triste e confuso della vita di Orlando, al contrario viene resa quasi farsesca con scene

esagerate che hanno come unico scopo quello di far ridere il pubblico senza voler narrare in realtà qualcosa di vero e importante per lo svolgimento del racconto. Come noi sappiamo, il testo di Greene è corrotto, per questo motivo queste scene non sono state scritte dalla mano di Greene, bensì aggiunte in seguito dalla compagnia degli Uomini della regina, che hanno avuto il copione dell'opera mettendola in scena più volte.

Nell'opera di Greene, troviamo un esempio degli effetti della cospirazione attuata da Sacripante ai danni della povera Angelica, nell'episodio del padre Marsilio il quale, dopo aver creduto al presunto adulterio di sua figlia, è costretto ad autorizzare i commilitoni di Orlando, giunti nel frattempo nel suo regno, i paladini carolingi, detti anche Pari di Francia, tra cui Oliver, ad inseguirla per catturarla, processarla e di conseguenza condannarla.

In questa scena, notiamo Marsilio che, distrutto già dalla scelta di aver dovuto esiliare la figlia, chiede inutilmente ai paladini, se non sia troppo doloroso per un padre, essere costretto ad accettare in nome della legge che, una volta catturata, Angelica sia messa a morte per aver disonorato Orlando, e con lui tutto l'impero di Carlo Magno:

Oliver

*Not onely exile shall await Angelica,
But death and bitter death shall follow her;
Then y(i)eeld vs right Marsillus, or our swords
Shal make thee feare to wrong the Pieres of France.*

*Mar: Wordes cannot daunt mee, Princes, bee
assurde.
But law and justice shall ouerrule in this,
And I will burie fathers name and loue.
The hapless maide bannisht/ed from out my Land,
Wanders about in woods and waies vnknowne,
Her if yee finde with furie persecute,
I now disdain the name to be her Father.
Lords of France, what would you more of me?⁴⁵*

⁴⁵ Hayashi, T., op. cit., atto IV, scena 1, vv. 1148-1160, pp. 48-49

Nonostante le parole di Marsilio, i paladini la braccano, la catturano e la processano. Considerandola colpevole, la loro intenzione finale è quella di bruciarla viva per adulterio. In tutto ciò Angelica si comporta in modo completamente passivo: nonostante la sua reale innocenza, lei smette addirittura di difendersi, come se sapesse che in realtà le sue parole sono come il vento per le orecchie degli uomini che hanno già deciso il suo destino. Per questo motivo accetta la sua ingiusta colpa e la sua fine.

Malgrado ciò, il personaggio perfetto di Angelica, l'eroina amorosa delle commedie romantiche, compie l'ennesimo atto d'amore nei confronti dell'uomo che ha causato l'inizio del suo tormento, ovvero Orlando; infatti, nell'atto V, le poche parole che dice sono dette con l'unico scopo di discolpare totalmente il paladino:

*Angelica. Father, if I may dare to call thee so,
And Lordes of France come from the Westerne
seas.
In quest to finde mightie Orlando out,
Yet ere I die let me haue leaue to say,
Angelica held euer in her thoughts,
Most deare the loue of Countie Palatine:
What wretch hath wrongd vs with suspect of loue,
I know not I, nor can accuse the man:
But by the heauens whereto my soule shall flue, fly
Angelica did neuer wrong Orlando.
I speake not this as one that cares to hue,
For why, my thoughts are fully malecontent,
And I coniure/conjure you by your Chivalrie,
You quit Orlandos wrong vpon Angelica.⁴⁶*

In questo discorso Angelica esprime il suo volere, ovvero quello di non accusare l'uomo da lei amato; infatti, parla con dolcezza e, nonostante i suoi pensieri siano

⁴⁶ Hayashi, T., op. cit., atto V, scena 2, vv. 1460-1474, p. 57

dolorosi, ella invoca l'etica cavalleresca in quanto ritiene che Orlando sia stato maltrattato per qualcosa che in realtà riguardava sé stessa.

3.4. *Il lieto fine*

Dopo queste parole di Angelica, al verso 1475, prende la parola un soldato semplice che si propone di salvare la fanciulla con un combattimento per dimostrare la sua innocenza:

*Mar: Braue souldier for so much thy courage
These men are princes, dipt within the blood saies
Of Kings most royall, seated in the West,
Vnfit to accept a challenge at your hand.
Yet thanks that thou wouldst in thy Lords defence
Fight for my daughter, but her guilt is knowne.⁴⁷*

Marsilio parla al soldato semplice spiegandogli che lui si sta proponendo di combattere contro principi che si battono con onore per il re di Francia e che per questo non dovrebbero accettare il guanto di sfida che egli ha lanciato loro; tuttavia, lo ringrazia per il suo lottare per la salvezza della vita di Angelica, anche se nell'ultimo verso egli continua a rimarcare la convinzione comune a tutti gli uomini dell'epoca, cioè la certezza della colpevolezza di sua figlia.

Con l'arrivo di questo personaggio, Angelica cambia il suo modo di comportarsi e sembra ritrovare il suo vecchio ardore che avevamo colto all'inizio della commedia:

*Ang: I, rest thee souldier, Angelica is false,
False, for she hath no triall of her right:
Souldier, let me die for the misse of all.
Wert thou as stout as was proud Theseus,
In vaine thy blade should offer my defence:
For why, these be the champions of the world,
Twelue Peeres of France*

⁴⁷ Hayashi, T., op. cit., atto V, scena 2, vv. 1498-1503, p. 58

*that neuer yet were foild.*⁴⁸

Infatti, con queste parole Angelica vuole bloccare il cavaliere, vuole salvargli la vita, in quanto non merita di essere salvata perché è “falsa”. Ella chiede al soldato di lasciarla morire, a causa della “mancanza di tutti”, ed è qui che cogliamo lo spinoso riferimento alla colpevolezza che tutti le attribuivano: infatti con l’espressione “mancanza di tutti”, ella intendeva la mancanza di fiducia nei suoi confronti e, per esteso, nell’intero genere femminile. Questa risposta di Angelica, insieme alla piccata invocazione dell’*etica cavalleresca* espressa nel discorso precedente, indica un chiaro riferimento alla mancanza di quell’etica che i paladini avevano manifestato nei suoi confronti, in quanto, piuttosto che difendere una fanciulla in pericolo la stavano condannando a morte. Tutto ciò ci permette di intuire che in realtà Angelica non è un personaggio passivo e sottomesso, bensì è una donna irreprensibile moralmente, come sostiene Gelber nella sua tesi.

Inoltre, come sostiene Hunter, persino nel momento in cui sta per essere bruciata viva, ella dimostra la fedeltà nei confronti del suo innamorato.

Si può affermare che Angelica è una donna che sin dall’inizio dell’opera, ad eccezione della minima libertà datale dal padre, riguardo alla scelta del suo sposo, è stata schiacciata, oppressa e perseguitata dalla mentalità misogina di tutti i personaggi maschili. È una donna che è consapevole della propria innocenza che prova a dimostrare in precedenza, ma alla fine capisce che gli uomini non le crederanno mai perché troppo convinti della colpevolezza intrinseca delle donne e che quindi si tratterebbe di una guerra persa in partenza. Così facendo, lei dimostra la sua maturità, accetta il suo destino a testa alta e prova, nonostante tutto, a salvare l’uomo che ama sempre in nome dell’amore.

Angelica, oltre ad essere l’eroina perfetta per una commedia romantica, rappresenta anche la donna perfetta, un po' come se Greene con quest’opera volesse aprire gli occhi agli uomini dell’epoca dimostrando quanto sbagliate fossero le loro idee, i loro pregiudizi, ed esaltando, al contrario, le donne con il loro coraggio, la loro intelligenza e il loro senso del sacrificio che sono in grado di esprimere nonostante tutto.

⁴⁸ Hayashi, T., op. cit., atto V, scena 2, vv. 1504-1510, p. 58

Tornando alla commedia, Orlando verso la fine dell'opera, ovviamente rinsavisce, così come succede alla fine dell'Orlando ariosteo, solo che nell'opera teatrale non troviamo il personaggio di Astolfo, bensì abbiamo quello di Melissa. Essa è una fata che entra in scena e, approfittando di un momento in cui Orlando domanda da bere, versa una miscela fatata nel suo vino che permette al paladino di acchetarsi. Melissa invoca con parole latine la guarigione di Orlando. Una musica deliziosa lo fa addormentare e, allo spegnersi di questa melodia, egli si risveglia sano di mente. A questo punto egli capisce che Angelica è in pericolo, che sta per essere bruciata viva dai Pari di Francia, e la vuole salvare a tutti i costi.

Così si maschera da soldato semplice ed entra di soppiatto alla corte di Marsilio. È proprio lui, infatti, il soldato che lancia il guanto di sfida agli altri paladini e si propone come combattente per salvare Angelica, e con essa il suo onore, da una morte certa.

Nessuno lo riconosce e questo serve ad accentuare la morte di Sacripante che nel duello viene sconfitto, apparentemente, da un soldato semplice, e per questo viene umiliato in pubblico. Si tratta di una perfetta punizione che il vero antagonista di tutta la storia merita e che fornisce alla commedia il finale migliore, con il trionfo del bene e la sconfitta del male:

Sac: Why, what are thou that brauest me thus?

Orl: I am, thou seest, a mercenarie souldier

Homely, yet of such haughtie thoughts;

As noght can serue to quech th'aspiring thoghtes

That burn as doe the fires of Cicely,

Vnlesse I win that princely diademe,

That seemes so ill vppon thy cowards head.

*Sac: Coward? To armes, sir boy, I will not brooke
these braues,*

If Mars himselfe euen from his fine throne,

Came armde with all his furnitures of warre.

They fight (and Sacripant falls)

Oh, villaine, thou hast slaine a prince.

Orl: Then maist thou think that Mars himself

Came down to vaile thy plumes, and heaue thee

from thy pompe.

Proud that thou art, I recke not of thy gree,

But I will haue the conquest of my sword,

Which is the glorie of thy diadem.

Sac: These words bewraie thou art no base born

moore,

But by desent sprong from some roiall line,

*Then freely tell me whats thy name.*⁴⁹

In questo dialogo Sacripante scopre, nell'atto della morte, che solo un cavaliere di alto lignaggio possiede l'abilità, l'esercizio delle armi e soprattutto il modo di parlare forbito di cui questo finto soldato semplice ha dato prova.

Tutto ciò si collega alla condanna a morte di Angelica e al momento in cui questo soldato semplice la salva dal rogo. Infatti, nella tradizione cavalleresca, ad un soldato non sarebbe stato mai permesso di affermare che un cavaliere mente. È il mascheramento di Orlando che, infatti, gli consente di dirlo ad uno dei paladini carolingi, Oliver, che aveva chiesto di eseguire il rogo di Angelica:

Orl: Frenchman, for so thy quaint aray imports,

Be thou a Piere, or be thou Charlemaine,

Or hadst thou Hector or Achilles hart,

Or neuer daunted thoughts of Hercules,

That did in courage far surpasse them all,

I tell thee, sir, thou liest in thy throate,

The greatest braue transalpine France can brooke,

In saying that sacred Angelica,

Did offer wrong vnto the Palatine:

I am a common mercenary souldier,

Yet for I see my Princesse is abusd

By new come straglers from a forren coast,

I dare the proudest of these western Lords

*To cracke a blade in triall of her right.*⁵⁰

⁴⁹ Hayashi, T., op. cit., atto V, scena 1, vv. 1359-1381, p. 54

⁵⁰ Hayashi, T., op. cit., atto V, scena 2, vv. 1481-1494, p. 57

In questi versi Orlando dichiara che il paladino sta mentendo, che la principessa Angelica è in realtà innocente ed è stata accusata ingiustamente e per questo motivo lancia il guanto di sfida, chiedendo un combattimento con il più orgoglioso dei paladini. Ovviamente, un soldato semplice non potrebbe nemmeno provare a chiedere quel “*trial by combat*” (inteso in italiano come il combattimento a singolar tenzone) che l’autore mette in scena come espediente affinché Orlando si liberi del travestimento che ha indossato fino a poco tempo prima.

Questa tipologia di combattimento sfrutta la volontà provvidenziale, per questo motivo la vittoria di Orlando attesta la reale innocenza di Angelica e anche il fatto che Orlando stesso ha finalmente perduto la follia, e può tornare al suo ruolo di campione carolingio:

Orl: So was I, Lordinges: but giue mee leaue a while.

Humbly as Mars did to his Paramour,

So to submit to faire Angelica.

Pardon, thy Lord, faire saint Angelica,

Whose loue, stealing by steps into extremes,

Grew up suspition to a causeles lunacie.

Angelica: O no, my Lord, but pardon my amis,

For had not Orlando lovde Angelica,

Nere had my Lord falne into these extreames,

Which we will parle private to our selues:

Nere was the Queene of Cypres halfe so glad,

As is Angelica to see her Lord,

Her deare Orlando settled in his sense.⁵¹

Dopo la vittoria di Orlando, con queste parole il paladino si sottomette ad Angelica e le chiede di essere perdonato per la sua gelosia trasformata in follia. Angelica lo riconosce, ma in queste battute finali sembra quasi ritornare alla donna remissiva che noi troviamo nella parte centrale della commedia, poiché gli chiede infatti di essere perdonata per avergli causato tale follia.

⁵¹ Hayashi, T., op. cit., atto V, scena 2, vv. 1549-1562, p. 59

Con questo atteggiamento il personaggio di Angelica sembra quindi regredire e tornare ad essere la donna sottomessa all'uomo, l'unica ad addossarsi la colpa di tutti i fatti accaduti e che quindi chiede il suo perdono.

A conclusione di tutta la storia, troviamo l'ultima battuta di Marsilio che, come padre, è contento di scoprire chi è il salvatore di sua figlia e di darla in sposa all'uomo che ella aveva sempre amato:

*Marsilius: I stand amazde, deepe ouerdrencht
with ioy,
To heare and see his vnexpected ende,
So well I rest content, yee Pieres of France,
Sith it is provde Angelica is cleare,
Her and my Crowne I freely will bestow,
Vpon Orlando the County Palatine.*⁵²

Marsilio è infatti pieno di gioia nell'osservare questo finale inaspettato: tutto si è risolto per il meglio, Angelica si è dimostrata innocente mentre il soldato si è dimostrato essere il paladino Orlando. Il re accetta nuovamente sua figlia, la dichiara sua erede e acconsente alla sua unione con Orlando, al quale cede la sua corona e la carica di re.

⁵² Hayashi, T., op. cit., atto V, scena 2, vv. 1579-1585, p. 60

Conclusioni

Il continuo trattamento altalenante che Greene compie nei confronti del personaggio di Angelica ci rende complessa la comprensione del pensiero dell'autore nei riguardi della donna. A mio parere, Greene sembra aver voluto rendere la donna costantemente perfetta, corretta, irreprensibile e anche intelligente, perché in grado di capire le situazioni e comportarsi nel modo più corretto, anche con ironia, come dimostrano alcune battute in grado di far cogliere ad un lettore attento le sfumature più irriverenti nei suoi discorsi e pensieri, restando infine sempre e comunque innamorata, incantata da quell'amore che la rende quasi serva dell'uomo per il quale prova un sentimento così forte.

Anche l'uomo innamorato, però, nell'opera rappresenta una figura alquanto atipica rispetto al solito cavaliere. Orlando, infatti, sin dall'inizio si dimostra molto più aperto e disponibile con Angelica, a partire dal discorso che enuncia durante la gara indetta da Marsilio, nel quale troviamo un uomo che elogia poco sé stesso, molto la donna amata e per di più la rende partecipe della sua scelta con domande precise riguardanti il suo amore più o meno ricambiato.

Anche lui, come Angelica, nella parte centrale dell'opera sembra che si snaturi: la sua gelosia e in seguito la sua follia lo portano a comportarsi nella maniera più sbagliata rispetto a come era stato presentato all'origine dell'opera.

Il finale ricongiunge i due innamorati, li fa ritornare nella loro dimensione iniziale. L'amore trionfa facendo riappacificare tutti e rendendo felici sempre i personaggi positivi della commedia.

Bibliografia

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, Bari, Laterza, 1928

Carocci, Anna, “Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento”, in Guido Baldassarri et al (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Roma, Adi Editore, 2016

Crupi, Charles W., *Robert Greene*, Boston, Twayne, 1986

Gelber, Norman, “Robert Greene’s “Orlando furioso”: a study of Thematic Ambiguity”, *Modern Humanities Research Association*, vol.64, n.2, 1969

Hayashi, Tetsumaro, *A textual Study of Robert Greene’s Orlando Furioso with an Elizabethan Text*, Ball State University, Muncie, Indiana, 1973