

Orland szalony jako poemat o kobietach

Analiza postaci na tle tradycji epickiej:
Angelika, Marfiza i Bradamanta

Abstract

***Orlando furioso* by Ludovico Ariosto as a Poem on Women: Angelica, Marfisa, Bradamante and Their Heroic Epic Representation**

The article concerns Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso*, and its interpretation according to which it may be read as a poem about women who break the traditional male monopoly on heroism in the epic literature. The author aims to prove Ariosto's innovative approach by analyzing *Orlando Furioso*'s protagonists. Hence the paper is mainly dedicated to three of Ariosto's characters – Angelica, Marfisa and Bradamante. Those women are presented in a comparative perspective against their traditional prototypes with particular reference to those moments in the poem that render visible Ariosto's novelty in creating his protagonists. Angelica, Marfisa and Bradamante, especially in contrast with the poem's male cavalieri seem to be more in line with the canonical representations of heroism.

In the first part of the study, the author presents Ariosto's Angelica, often interpreted as a mere capricious object of man's desire. Nevertheless, the character appears as self-aware and confident, striving to make her own decision when it comes to choosing the partner for life. The second part of the article is dedicated to Ariosto's most canonical virago – Marfisa. Undeclared in the battlefield till the end of the poem, she often breaks her stereotypical comical image and consciously resigns from love. The last part of the study concentrates on Bradamante, who combines both *amori* and *armi*: the Christian knight, future founder of the Este noble family despite being in constant pursuit of her lover Ruggero, not sacrificing her passion for chivalry. According to the author of the article, Bradamante should be perceived as the central character of *Orlando Furioso*, as she carries the main idea of Ariosto's masterpiece.

Keywords

Orlando Furioso,
Ludovico
Ariosto,
Angelica,
Bradamante,
Marfisa, *querelle
des femmes*,
women, chivalry,
gender, canon

Orland szalony, będący syntezą antycznych inspiracji, karolińskiej tradycji pieśni o czynach i bretońskiej materii dotyczącej miłości dworskiej¹, powstawał w latach, gdy w literackim środowisku toczyła się żywa debata na temat kobiet, znana jako *querelle des femmes*. Poemat Ludovica Ariosta stanowił istotny głos w tej dyskusji. Dzieło o niespotykanej wcześniej popularności, na przekór konwencji rozpoczynania poematów epickich od deklaracji opiewania męskich czynów i prośby o natchnienie czy boskie wsparcie, rozpoczyna się od postawienia kobiet w jednym szeregu z rycerzami:

Płeć białą, bohaterzy, wojny i miłości
Śpiewać będę i godne pamięci dzielności
(I 1, w. 1–2)

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l' audaci imprese io canto
(I 1, w. 1–2)²

Wielu komentatorów i komentatorek *Orlanda szalonego* w pierwszych słowach poematu doszukuje się struktury chiazmu; badacze łączą kobiety („płeć białą”) z „miłością”, a bohaterów mężczyzn – z „wojnami”. Sugerują w ten sposób, że Ariosto od samego początku o kobietach pisze w sposób stereotypowy i kojarzy je wyłącznie z kulturą dworską³. Jak jednak zauważa Deanna Shemek:

Pierwszy wers Ariosta [...], tak jak zresztą opowiadane w dziele wydarzenia, daleki jest od przypisywania bohaterom obszarów działania ze względu na płeć. [...] Taki komentarz zakłada skomplikowaną operację organizacji odczytania wypowiedzi ze strony czytelnika. Co więcej, wymaga przeczytania wiersu w oderwaniu od Ariostowskiego przedstawienia bohaterów i wydarzeń w poemacie⁴.

Celem artykułu jest potwierdzenie tej opinii i spojrzenie na *Orlanda szalonego* jako na poemat o kobietach. Ariosto przeciwstawia się bowiem tradycyjnemu myśleniu o eposie i bohaterstwie. Wskazuje na to przede wszystkim kreacja trzech bohaterek: Angeliki, Marfizy i Bradamanty. Choć tworzone pod wpływem bogatej literackiej tradycji, wyłamują się one ze schematów przedstawiania postaci kobiecych, a występująca w poemacie od początku do końca Bradamanta wyrasta na główną bohaterkę. Analiza tych trzech postaci posłuży jako dowód na poparcie tezy, że autor *Orlanda szalonego* przełamuje utrwalony przez tradycję męski monopol na bohaterstwo.

¹ Na temat charakterystyki materii rzymskiej, karolińskiej i bretońskiej zob. A. Klimkiewicz, *Od błędu do utopii. Śladami „Orlanda Szalonego”*, Kraków 2009, s. 7–17.

² Cytaty źródłowe podaję w dwóch wersjach językowych: – oryginalne za wydaniem: L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Milano, 1954, a polskie, w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego, za wydaniem: L. Ariosto, *Orland szalony*, tłum. P. Kochanowski, wyd. J. Czubek, Kraków 1905. Ta edycja jest pełniejsza od późniejszego wydania w opracowaniu Romana Pollaka (Wrocław 1965), które pomija całkiem niektóre pieśni utworu. Cyfrą rzymską oznaczam numer pieśni, a cyfrą arabską numery oktaf i wersów.

³ Por. *ibidem*, s. 40.

⁴ D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, „MLN” 104 (1989), no. 1, s. 70–71. O ile nie podano inaczej, tłumaczenia są mojego autorstwa.

Angelika

Angelika to kobieta – by przywołać określenie, które zaproponował Italo Calvino – „uciekająca”⁵. Czytelnik poznaje ją w pierwszej pieśni i to wokół niej osnuto kluczowe dla akcji poematu wydarzenia. Bohaterka ta jest przedmiotem pożądania licznych *cavalieri* – w poprzedzającym dzieło Ariosta tekście Boiarda (*Orlando innamorato*, 1483–1495) król Karol obiecuje ją najdzielniejszemu z rycerzy – i staje się *spiritus movens* kolejnych *queste*. Mimo że w oktawach poematu pojawia się rzadko, a w drugiej części znika z oczu czytelników, Pio Rajna stwierdza: „wszystkie inne są kobietami, ona jedna jest Kobieta”⁶.

Jej imię brzmi ironicznie wobec faktu, że dla Ariostowskich protagonistów stanowi przyczynę głównie klęsk i frustracji. Choć, jak *donna angelicata*, jest przepiękna i trwa przy swej niedostępności, nie dzieje się to dlatego, że podobna jest aniołom, a platoniczne uczucie do niej nie sprawia, że zakochani w niej młodzieńcy doskonałą swą szlachetność. Wręcz przeciwnie – jej „zmysłowe piękno i ziemską urodę nie prowadzą do duchowego przeobrażenia, lecz do mentalnego i fizycznego upodlenia”⁷. Angelika, inaczej niż chociażby Beatrycze Dantego, jest jednak świadoma bycia przedmiotem pożądania wielu rycerzy. Twardo stąpa po ziemi, „jest nie tylko okrutna i wywyższająca się, lecz także kalkulująca”⁸ kolejne swoje ruchy. Jej ucieczka (I 10, w. 3–7), przez niektórych interpretowana jako element – rzekomo typowego dla kobiet – zwodzenia mężczyzn⁹, jest nie tyle elementem erotycznej gry, ile raczej mechanizmem obronnym i znakiem protestu.

Angelika nie jest jednak tylko kapryśną uwodzicielką; w gęstym lesie przeżywa wiele trudnych chwil. Gdy napotyka Rynalda, którego – o czym wspomina narrator na początku drugiej pieśni – niegdyś kochała, lecz teraz za sprawą magicznego napoju go sobie „obmierzyła” (II 2, w. 7), towarzyszy jej prawdziwy strach:

Nie tak prędko powraca pasterka swe nogi,
Kiedy gdzie blisko węża obaczy u drogi,
Jako prędko, gdy tego rycerza zoczyła,
Łękliwa Angelika wodza powróciła.
(I 11, w. 5–8)

Timida pastorella mai si presta
non volse piede inanzi a serpe crudo,
come Angelica tosto il freno torse,
che del guerrier, ch'è piè venia, s'accorse.
(I 11, w. 5–8)

⁵ Zob. I. Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano 2019, s. 26.

⁶ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze 1900, s. 43.

⁷ A. Klimkiewicz, *Od błędu do utopii...*, s. 154.

⁸ E. Franciulli, *Le figure femminili nell'Orlando Furioso. IV Continuazione e fine*, „Quaderni grigionitaliani” 29 (1959–1960), n. 4, s. 265.

⁹ Por. A. Condina, *Più donne che cavalieri. Orlando furioso: il poema di Bradamante, Tesis de Doctorato*, Universidad de Barcelona 2019 [praca doktorska], s. 249.

Charakterystykę bohaterki tworzą więc takie określenia, jak „łękliwa”, „wylękniona”, „płochliwa”. W dynamicznej narracji dotyczącej Angeliki powracają motywy ruchu, ucieczki i błędzenia:

Jako licha sarneczka w ojczystej dąbrowie,
Kiedy ujrzysz, że cicho skradłszy się, w parowie
Głodny lampart ostrym kłębem ubogiej macierzy
Lubo lwie szczenię w piersi albo w bok uderzy,
Z jednego chróstu bieży do drugiego z strachu
I drży nędzna i mniema nieboga z przestrchu,
Gdy się jej lada ziółko dotknie, że już w zębie
I że już jest u zwierza okrutnego w gębie:

Tak właśnie Angelika naonczas bieżała,
A gdzie i w którą stronę, sama nie wiedziała;
I półtora dnia całe, noc jedną błędziła
(I 34; I 35, w. 1–3)

Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio boschetto
alla madre veduta abbia la gola
stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto,
di selva in selva dal crudel s'invola,
e di paura triema e di sospetto:
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.

Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove:
trovassi al fine in un boschetto adorno
(I 34; I 35, w. 1–3)

Spryt i chłodna kalkulacja bohaterki ujawniają się z kolei, gdy królewna napotyka płaczącego za nią muzuluńskiego rycerza Sakrypanta. Saraceński wojownik wylewa łzy nad strumieniem, lamentując nad nieodwzajemnionym uczuciem Angeliki. Szczery afekt rycerza nie wzrusza jednak łamiącej serca kobiety:

Ale nie przeto go chce tego utrapienia
Zbawić albo jakiego dodać mu ulżenia
I za tak długie służby i za przeszłe szkody
Pocieszyć go i słusznej życzyć mu nagrody;
Ale najduje sztuki, wymyśla chytrności
Zatrzymać go w nadziei swojej życzliwości
Dotąd, ażby potrzebie swojej dogodziła,
A potem się do zwykłej twardości wróciła.
(I 51)

Ma non però disegna de l'affanno
che lo distrugge alleggerir chi l'ama,
e ristorar d'ogni passato danno
con quel piacer ch'ogni amator più brama:
ma alcuna finzione, alcuno inganno
di tenerlo in speranza ordisce e trama;
tanto ch'è quel bisogno se ne serva,
poi tomi all'uso suo dura e proterva.
(I 51)

Angelika daje się w tej scenie poznać jako kobieta niemająca skrupułów przed stosowaniem podstępów. Przedstawiona jest jako niewdzięczna i oschła, ale także świadoma swej urody, którą wykorzystuje do własnych celów. W naiwności nie przypuszcza, że Sakrypant zamierza targnąć się na jej cnotę. Nieświadomą niczego katajską królewnę przed tragedią ratuje tajemniczy rycerz pojawiający się znienacka; była to – jak się później okazuje – uzbrojona Bradamanta.

Uroda Angeliki przynosi bohaterom zgubę i wywołuje w nich najgorsze instynkty. Niekiedy wprawdzie walczący po dwóch stronach rycerze (Ferat i Rynald) dochodzą do wniosku, że razem wyruszą w pogoń za kobietą; Angelika nieoczekiwanie staje się w ten sposób przyczyną chwilowego zakopania toporu wojennego. Częściej jednak

spotykający królową bohaterowie tracą w obliczu jej urody zmysły. Paradoksalnie więc, zamiast chronić swoją wybrankę – czego można by oczekiwać od starających się o jej względy rycerzy – stanowią dla niej największe zagrożenie. Pustelnik rzuca na jej konia czar, tak by nie sposób było zapanować nad zwierzęciem, a potem, uśpiwszy Angelikę, stara się – na szczęście bezskutecznie – ją zgwałcić. Nawet Rugier, który ratuje bohaterkę z opresji, gdy ta przywiązana jest do skały na wyspie Ebuda i grozi jej pożarcie przez straszną orkę, rzuca się na kobietę, zapominając o tym, że przyrzekł wcześniej wierność Bradamancie (X 112–114).

Przykładem bohatera, którego los w najbardziej oczywisty sposób zależy od katajskiej królowny, jest tytułowy Orland. Bohater ten po tym, jak Angelika wychodzi za saraceńskiego piechura Medora, popada w szaleństwo. Zanim się to jednak stanie, zobaczywszy ukochaną we śnie, rycerz porzuca swego dowódcę, króla Karola, i oddała się, łamiąc tym samym rycerskie zasady, aby zdobyć wybrankę. Gdy od spotkanego pasterza dowiaduje się, że kobieta obdarzyła uczuciem innego, traci mądrość, z której niegdyś słynął:

Siekierą był on koniec pasterzowej mowy,
Która mu właśnie szyję odcięła od głowy
(XXIII 121, w. 1–2)

Questa conclusion fu la secure
che 'l capo a un colpo gli levò dal collo
(XXIII 121, w. 1–2)

Z powodu miłosnego zawodu Orland przemienia się w odczłowieczoną kreaturę, dokonuje nawet symbolicznego gestu zdarcia z siebie rycerskiej zbroi, na skutek czego traci swą tożsamość. Głodzi się, miota, sieje spustoszenie, płacze i wzdycha, traci nad sobą panowanie. Próbuje zabić Angelikę, ale ostatecznie dokonuje się to jedynie w wymiarze symbolicznym. Orland torturuje klacz bohaterki, myśląc ją w szale swą wybranką. W ten sposób, jak zauważa Anna Klimkiewicz:

[...] realizuje się zemsta nie tylko Orlanda, ale i innych postaci, rozgoryczonych niepowodzeniem, powodowanym przez ten sam obiekt pożądania. Postrzegany zbiorowo obraz (zabitej klaczy), który spełnia funkcję symbolizacji przedmiotu i zachowań, ma charakter „maskujący” oraz „działa” nie tylko w odniesieniu do przypadku Orlanda, ale i innych bohaterów. I tak, scena, w której Orlando bierze odwet na klaczy, jest jednocześnie kolektywnym obrazem zemsty ze strony innych postaci¹⁰.

Zemsta ta wynika z rozgoryczenia faktem, że upragniona – i według rycerzy starających się o względy Angeliki zasłużona – nagroda przypada w udziale komuś innemu. Bohaterka wzbudza pożądanie, które, jak pisze Anna Carocci, „odwraca podstawy tradycyjnej narracji rycerskiej, oddalając bohaterów od dworu i sprawiając, że nawet najlepsi zapominają o swojej powinności”¹¹. Katajska królowna z perspektywy

¹⁰ A. Klimkiewicz, *Od błędu do utopii...*, s. 151.

¹¹ A. Carocci, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo cinquecento*, cyt. za: A. Condina, *Più donne che cavalieri...*, s. 355.

męskich rozczarowań jest więc postacią negatywną, powodem kłopotów, cierpienia, niewdzięczną kobietą zasługującą na karę. To wątek powracający w dziełach powstałych już po wydaniu *Orlanda szalonego*. Ariosto pozostawił bowiem historię Angeliki otwartą – w pieśni XXX nawołuje wręcz do tego, by inni poeci „śpiewali” o tym, jak potoczyły się jej i Medora losy:

Niech idzie; materyją wszak jeszcze
najdziemy,
Iż o zabawach jego powiadać będziemy.
Angeliki co się tknie, od czasu onego,
Kiedy się z rąk wymknęła grabie szalonego,
Zaraz okręt najduje, dobrze sporządzony,
Na którym jako prędko w swe przybyła strony
I jako Medorowi państw scepter wolny dała,
Życzę, by lutnia potem uczeńsza śpiewała.
(XXX 16)

Lasciamo il paladin ch'errando vada:

ben di parlar di lui tornerà tempo
Quanto, Signore, ad Angelica accada,
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo,
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro,
forse altri canterà con miglior plettro.
(XXX 16)

A zatem w 1550 roku powstaje na przykład dzieło pod tytułem *Angelica innamorata* (*Angelika zakochana*) Vincenza Brusantina. Bohaterka dostępuje w nim zasłużonej kary – czarodziejka Alcyna rzuca na nią urok, przez który Angelika pała uczuciem do każdego napotkanego rycerza i za każdym razem jest to uczucie nieodwzajemnione. Postać, która na kartach *Orlando innamorato* i *Orlando furioso* w bezzwzględny sposób odrzucała wszystkich zalotników, sama zostaje w dziele Brusantina odrzucana i to nią gardzą kolejni rycerze, którym wyznaje ona miłość¹².

W poemacie Ariosta bohaterkę definiują jej relacje z mężczyznami, przed którymi ucieka. „Jako postać, nie posiada swej stałej, wyraźnej tożsamości – od początku określają ją nie tyle jej własne czyny, ile czyny innych oraz skomplikowane relacje z pozostałymi bohaterami”¹³, twierdzi Anna Klimkiewicz. Rzeczywiście, najczęściej czytelnik patrzy na Angelikę oczami rycerzy, dla których jest uosobieniem piękna. Pierwszy opis jej urody poznajemy z perspektywy Rynalda. Podkreśla się w nim anielską urodę postaci, blond włosy i piękną twarz, które stały się przyczyną „krętej sieci miłości”:

Ten, jedno jej co zajrzał, poznał warkocz złoty,
Choć z daleka, i one anielskie przymioty
I piękną twarz, dla której srodze skłopotany,
W krętej sieci miłości został uwikłany.
(I 12, w. 5–8)

Come alla donna egli drizzò lo sguardo,
riconobbe, quantunque di lontano,
rangelico sembiante e quel bel volto
ch'all'amorose reti il tenea involto.
(I 12, w. 5–8)

¹² Zob. R.A. Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca*, „Italianistica: Rivista di letteratura italiana” 21 (1992), n. 2/3, s. 737.

¹³ A. Klimkiewicz, *Od błędu do utopii...*, s. 93.

Kolejny opis wyglądu królowny pojawia się wówczas, gdy naga zostaje wystawiona na pożarcie przez orkę. Przywiązanej do skały Angelice przyglądamy się wtedy z perspektywy Rugiera. To opis dużo bardziej sensualny i poetycki, podkreślający kobiece piękno i obowiązujący w ówczesnej poezji miłosnej kanon urody. Angelika przyjmuje tu pewne cechy *donna angelicata*; jest posągowa, ma alabastrowe ręce; delikatną biel jej ciała porównano do kości słoniowej (X 95–96).

Narrator, w przeciwieństwie do adoratorów Angeliki, ukazuje ją w komentarzach w mniej wyidealizowany sposób, zwłaszcza gdy wspomina o jej przebiegłości względem zalotników. Przedstawienie bohaterki zostało więc od początku naznaczone „podwójną optyką”¹⁴. Wypowiada się ona jednak także w swoim imieniu; w pieśni ósmej, gdy po burzy wyrzucona została na wyspę Ebudę, Angelika użala się nad swoim losem. Przedstawiony lament to jedyne słowa tej postaci w *Orlandzie szalonym*:

Cóż wždy dalej, fortune, chcesz poczynąć ze mną?
Po co mię męczysz? Po co pastwisz się nade mną?
Co mi więcej wziąć możesz, jedno ten strokany
Żywot, na większe męki teraz zachowany?
Na coś mię z nawalności morskich wybawiła?
Czemum dni nieszczęśliwych dziś nie dokończyła?
Nie masz dosyć na moich żalach, że przez dzięki
Żywoteś mi na cięższe przydłużyła meki?

Nie wiem, żebyś już mogła nade mną przewodzić
I barziej nad to, coś mi zaszkoziła, szkodzić.
Przez cię, nędzna, z królestwa mego wypędzona,
Gdzie nie będę podobno nigdy przywrócona,
Przez cię, co jest daleko większa, utraciła
Dobrą sławę; bo chochiam skutkiem nie zgrzeszyła,
Przedsię ze mnie przyczyna i z mego tułania,
Że cierpie obmówiska i złe domniemania.

Każda za nic nie stoi i każda nie płaci,
Która cnotę i która czystość raz utraci.
To mi wadzi, zem młoda, i to, że mię mają
Za gładką, lubo prawdę lub fałsz powiadają.
Niestetyż! nie dziękuję niebu za te dary,
Bo stąd wszystko nieszczęście moje z każdej miary;
Dla tejem Argalego, brata, utraciła,
Ani go szcarowana zbroia wzwoliła.

Dicea: – Fortuna, che più a far ti resta
acciò di me ti sazi e ti disfami?
che dar ti posso ornai più, se non questa
misera vita? ma tu non la brami;
chòra a trarla del mar sei stata presta,
quando potea finir suoi giorni grami:
perché ti parve di voler più ancora
vedermi tormentar prima ch'io muora.

Ma che mi possi nuocere non veggio,
più di quel che sin qui nociuto m'hai.
Per te cacciata son del real seggio,
dove più ritornar non spero mai:
ho perduto l'onor, ch'è stato peggio;
che se ben con effetto io non peccai,
io do però materia ch'ognun dica
eh' essendo vagabonda io sia impudica.

Ch'aver può donna al mondo più di buono,
a cui la castità levata sia?
Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono
tenuta bella, o sia vero o bugia.
Già non ringrazio il ciel di questo dono;
che di qui nasce ogni ruina mia:
morto per questo fu Argalia mio frate,
che poco gli giovò l'arme incantate:

¹⁴ R.A. Pettinelli, *Figure femminili...*, s. 735.

Dla tej i król tatarski, Agrykan z Kafrona,
 W niwecz mego obrócił ojca, Galafrona,
 Co był królem w Indyj w w żyznem Kataju,
 A jam do tego przyszła, że po różnem kraju
 Od rana do wieczora odmieniam gospodę,
 Łzy pijąc i na swoją narzekając szkodę.
 Jeśliś mię czci zbawiła i ojca miłego
 I królestwa, na cóż mie chcesz chować gorszego?

Jeśliś mię w morzu teraz utopić nie chciała,
 I podomność się lekka śmierć nie podobała,
 Więc się napastw nademną i ześli co pręcej
 Dzikie zwierz, niech mię poźrze, a nie męcz mię więcej.
 Za najwiętsze odemnie, za nacięższe męki,
 Bylem tylko zginęła, będziesz miała dzięki
 (VIII 40–43; 44, w. 1–6)

per questo il re di Tartaria Agricane
 disfece il genitor mio Galafrone,
 ch'in India del Cataio era gran Cane;
 onde io son giunta a tal condizione,
 che muto albergo da sera a dimane.
 Se l'aver, se l'onor, se le persone
 m'hai tolto, e fatto il mal che far mi puoi,
 a che più doglia anco serbar mi vuoi?

Se l'affogarmi in mar morte non era
 a tuo senno erodei, pur ch'io ti sazii,
 non recuso che mandi alcuna fera
 che mi divori, e non mi tenga in strazii.
 D'ogni martir che sia, pur ch'io ne pèra,
 esser non può ch'assai non ti ringrazii.
 (VIII 40–43; 44, w. 1–6)

Nagromadzenie retorycznych pytań potęguje tragiczny wydźwięk tej sceny. Bohaterka jest zrozpaczona i zmęczona wszystkimi przygodami. Ma świadomość, że jej uroda doprowadziła do wielu nieszczęść. Piękno i młodość są z jej perspektywy przekleństwem i przyczyną żalosego położenia, z którego nie widzi wyjścia. Angelika podejmuje tu także ogólną refleksję na temat kobiecości i wynikających z niej społecznych oczekiwań. Podkreśla dramat bycia nieustannie ocenianą i traktowaną przez pryzmat urody. Jej wypowiedź można więc również interpretować jako moment narodzin figury „kobiety świadomej swojej niekorzystnej pozycji”¹⁵.

Po uwolnieniu przez Rugiera od czyhającej na jej życie orki, Angelika nie oddaje się w opiekę swemu wybawcy, co – jak zauważa Alessandro Condina – zrobiła chociażby Andromeda po uratowaniu przez Perseusza¹⁶. Bohaterka nie do końca wpisuje się więc w tradycyjne przedstawienie kobiet ratowanych przez mężczyzn z opresji. Prawdziwy zwrot w jej życiu dokonuje się, gdy spotyka rannego Medora, saraceńskiego piechura. Jak pisze Roman Pollak:

Z tą chwilą przemienia się ona całkowicie. Zjawiskowa, dumna i stroniąca od miłośników królewna staje się troskliwą opiekunką rannego, a ta jej troska na tle leśnego ustronia w miłość się przekształca, z całą prostotą i poezją tej przemiany¹⁷.

Angelika zakochuje się w potrzebującym pomocy młodzieńcu, którego Ariosto ukazuje za pomocą charakterystyki przypominającej opis idealnej kobiety: Medor

¹⁵ A. Condina, *Più donne che cavalieri...*, s. 252.

¹⁶ *Ibidem*, s. 253.

¹⁷ R. Pollak, *Wątki romansowe w staropolskim przekładzie „Orlanda szalonego”*, „Pamiętnik Literacki” 56/2 (1965), s. 359.

jest młody, ma piękną i gładką twarz, a jego oczy są ogniskiem uczucia, które powoli rodzi się w zaskoczony takim obrotem sprawy bohaterce (XIX 26–28). W scenie tej mamy do czynienia z sytuacją znaną z liryki miłosnej – miłość „oczu jest sprawą”¹⁸. Pobrmiewające w tym fragmencie echa poezji spod znaku *dolce stil nuovo* dotyczą jednak kobiety zakochującej się w mężczyźnie, nie odwrotnie. To męskie oczy – oczy delikatnego Medora – wzbudzają pożądanie Angeliki, która, co warto podkreślić, jest tu osobą inicjującą; to ona robi pierwszy krok, łamiąc przy tym znane z literatury konwenanse i podkreślając swoją wyjątkowość na tle bohaterek dominującej wtedy literatury dworskiej:

Tak zrzuciwszy wszytek wzgląd i wstyd Angelika,
Użyła śmiałych oczu, śmiałego języka
I prosiła, aby jej uleczył ból z raną,
Podobno niewiadomie od niego zadaną
(XIX 30, w. 5–8)

Dunque, rotto ogni freno di vergogna,
la lingua ebbe non men che gli occhi arditì;
e di quel colpo domandò mercede,
che, forse non sapendo, esso le diede.
(XIX 30, w. 5–8)

Można w tej scenie widzieć słabość Ariostowskiej postaci i jak Edoardo Francioli uważać, że wybierając na życiowego partnera saraceńskiego piechura, królowna „rezygnuje ze swojej godności i tożsamości (osobowości)”¹⁹. Myślę jednak, że Angelika wcale nie zdradza wówczas samej siebie. Od początku konsekwentnie przedstawiana była jako niezainteresowana tymi, którzy się w niej zakochiwali. Związek z Medorem uwypukla jej niezależność i wyjątkowość. Angelika na pierwszym miejscu stawia swoje szczęście i podąża za własnym wyborem, pomimo że związanie się z Medorem może być traktowane jako mezalians. Jest jedną z niewielu postaci, która znajduje prawdziwe szczęście w miłości. Jej historia na tle Ariostowskich protagonistów, doświadczanych przez los pasmem klęsk i niepowodzeń, w najpełniejszy sposób wypełnia *amori* zapowiadane w pierwszym wersie poematu. Być może dlatego scena, w której razem z Medorem zostawiają na drzewach i skałach pisemne znaki swojego uczucia (XIX 35–36), jest jednym z najczęściej uwiecznianych w sztuce epizodów *Orlanda szalonego*²⁰.

Angelika może wydawać się postacią chaotyczną, słabą, miotaną przez los, zagubioną i niesamodzielną. Występuje z początku głównie w odniesieniu do innych postaci i wydaje się, że wszyscy muszą jej pomagać – Bradamanta chroni ją przed Sakrypantem, Rugier – przed morskim potworem. Jej delikatność i piękno mieszają się z bezwzględnością, jaką okazuje w stosunku do adoratorów. Jej zmienność i niedostępność według niektórych komentatorów pozwala o Angelice mówić jako o „emblemacie kobiecości”²¹, łączącym kobiecość z ulotnością, niestałością, byciem obiektem pożądania.

¹⁸ Giacomo da Lentini, *Miłość to z serca zrodzone pragnienie*, w: *Przed Petrarquą. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej*, oprac. M. Woźniak, Kraków 2005, s. 41.

¹⁹ E. Francioli, *Le figure femminili...*, s. 269.

²⁰ Zob. M.S. Hansen, *Angelica's Virginity: The "Orlando Furioso" and the Female Body in Florentine Seicento Painting*, „MLN” 133 (2018), no. 1, s. 84.

²¹ *Ibidem*.

Bohaterka skutecznie broni się jednak przed uprzedmiotowieniem. Ucieka przed adoratorami, ponieważ nie chce, by ktoś inny decydował o tym, kogo powinna obdarzyć uczuciem. Jest postacią aktywną i dynamiczną, nie waha się użyć swoich wdzięków w celu realizacji miłosnych pragnień i zdobywa serce saraceńskiego piechura – nie tyle po to, aby zagrać na nosie licznym rycerzom, którzy dla niej dokonywali walecznych czynów, ile raczej dlatego, że postawiła ona na indywidualne szczęście. Jej lament z pieśni ósmej udowadnia, że jest świadoma swojej niekorzystnej pozycji ze względu na bycie kobietą. Ten jedyny moment, gdy narrator oddaje głos bohaterce, potwierdza obserwacje Pio Rajny, który zauważył, że Angelika wraz z rozwojem akcji staje się „rozważniejsza i poważniejsza”²², zwłaszcza w porównaniu z kapryśnym wizerunkiem bohaterki w *Orlando innamorato*. Orland, Rynald, Sakrypant czy Ferrat nie zaznają szczęścia w miłości. Angelice udaje się odnaleźć wzajemność, co tak bardzo nie współgra z losem pozostałych protagonistów, nieustannie miotających się między jednym niepowodzeniem a drugim, że po ślubie z Medorem królowa usuwa się w cień i na kartach poematu pojawia się jedynie epizodycznie bądź jako wspomnienie. Bohaterka, choć znika z oczu czytelnika, do końca pozostaje wyjątkowym głosem w sprawie wolnego wyboru w miłości²³ i dążenia do osobistego szczęścia na przekór społecznym oczekiwaniom.

Marfiza

Kolejna z Ariostowskich protagonistek reprezentuje typ *virago*. Określenie to było w renesansie jednym z najbardziej zaszczytnych komplementów²⁴. Ów męski pierwiastek najczęściej charakteryzowały zdolność do walki bądź sprawowania władzy, czyli odnoszenie sukcesów w dziedzinach tradycyjnie przypisywanych mężczyznom.

Filozoficzna dyskusja nad rzekomą ułomną naturą kobiet i możliwością ich udziału w wojnie, obecna już w piątej księdze *Państwa* Platona, kontynuowana była przez autorów i autorki czasów wczesnonowożytnych, piszących dzieła zarówno w obronie kobiet, jak i przeciw nim. Galeazzo Flavio Capra stwierdzał w duchu platońskim,

²² P. Rajna, *Le fonti...*, s. 43.

²³ Ariosto miał też wpływ na powstające w XVI wieku traktaty dotyczące miłości i piękna. Maiko Favaro (*Ariosto nella trattatistica amorosa del Cinquecento e del primo Seicento*, „Italianistica: Rivista della letteratura italiana” 37 (2008), n. 3, s. 140) pisze o wpływie poety na dyskurs dotyczący wolnego wyboru w miłości: „Ariosto odgrywa rolę także w dyskusji dotyczącej centralnego zagadnienia w szesnastowiecznej traktatystyce: wolnego wyboru w miłości. Zauważa się na ogół, że podczas gdy liryczni poeci skłaniają się do przyznawania, że w miłości wolny wybór nie ma znaczenia, autorzy traktatów podejmują wysiłek podważenia tej tezy”. Favaro nie podkreśla tego, jak bardzo Ariosto wyróżniał się na tle autorów lirycznych. Postać Angeliki jest moim zdaniem wyraźnym głosem popierającym wolność w wyborze ukochanej osoby.

²⁴ Zob. J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Kreczkowska, Warszawa 1991, s. 241.

że „[...] jeśli chodzi o inne przymioty ciała, jak zdrowie i siły, nie ustępują niewia-
sty mężczyznom, a gdyby nawet tak się zdarzyło, nie może to uszczknąć nawet naj-
mniejszej cząstki z ich doskonałości”²⁵. Filozof dodawał później, że częstszy udział
mężczyzn w walce wpływa wręcz na to, że są oni w niej słabsi, gdyż są znacznie
bardziej od kobiet przeciążeni. Autor traktatu jako dowód, że także kobiety zdolne
są do sukcesów na polu bitwy, powołuje się na udokumentowane liczną literaturą
osiągnięcia Amazonek.

Amazonki, określane często jako „konkurujące z mężczyznami”²⁶, stanowią pro-
totyp renesansowej *virago*. Powołują się na nie w swoich traktatach także Sperone
Speroni i Ludovico Domenichi, autor *La nobiltà delle donne*²⁷. Świat Amazonek,
jak pisze Maria Łukasiewicz-Chantry, stanowił pewien „świat na opak”; cechowały
je atrybuty typowo męskie: uzbrojone w łuk czy kołczan, polujące i stojące do bi-
tew, jako matki karmiły swoje dzieci „żółwiami, jaszczurkami czy węzami”²⁸. Dwie
spośród licznych mitycznych wojowniczek wymieniane są jako antyczny wzorzec
renesansowych bohaterek rycerskich poematów: Pentezylea i Kamila. Ta pierwsza,
najstynniejsza amazońska królowa, poległa w walce z Achillesem²⁹. Druga jest boha-
terką dziewiątej księgi *Eneidy* i to o niej Gerry Milligan pisze jako o „najtrwalszym
modelu kobiety-wojownika”³⁰.

Mityczna królowa Wolsków staje w dziele Wergiliusza naprzeciw wojsk Eneasza.
Czytelnik od razu zdaje sobie sprawę z tego, że jest to kobieta inna niż wszystkie:

Wojowniczka; – nie bawi jej z wikliny splecion
Koszycek i Minerwy nie ima się wrzecion;
Bój twardy lubi, wichry szybkie przemóc zdoła,
Biegnąc przez łąny zboża po wierzchu i zgoła
Leciuchnych kłósów w lotnym nie trącając pędzie,
Albo przez pełne morze, co wzdyma nurt wszędzie,
Nie maczając stóp szybkich, śmigłym pędem bieży.
Wybiegając z chat, w polach tłum wiejskiej młodzieży
I niewiaśt pilnie patrzy na idącą, zwłaszcza
Podziwiając purpurę królewskiego płaszcza,
Co kryje jej ramiona, i obręcz ze złota,
Co spina włos, licyjski kołczan, co blask miota
Z dala, i włócznię, którą pasterski mirt wieńczy³¹.

²⁵ G.F. Capra, *O doskonałości i godności kobiet*, tłum. A. Gallewicz, Warszawa 2020, s. 69.

²⁶ M. Łukasiewicz-Chantry, *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu. Italia i Polska*, Wrocław 2014, s. 174.

²⁷ G. Milligan, *Moral Combat: Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, London 2018, s. 26.

²⁸ M. Łukasiewicz-Chantry, *Kobieta jako postać literacka...*, s. 175.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. Milligan, *Moral Combat...*, s. 45.

³¹ Wergiliusz, *Eneida*, tłum. T. Karyłowski, Wrocław 2004, s. 236.

W historii Kamili ważne jest, że wychowywała się bez matki, a ojciec, wygnany król Wolsków, karmił córkę mlekiem dzikich zwierząt. Dorastanie w lesie i niekonwencjonalne żywienie świadczyły o jej „duchowej i biologicznej odmienności”³². Dziewczynka nabyła potrzebne do walki umiejętności, co pozwoliło jej pomóc ojca i zdobyć należne jej królestwo. Dziewica, niezainteresowana małżeństwem, wyruszyła na pomoc Turnusowi walczącemu z Eneaszem i poległa w bitwie. Wergiliusz wspomina, że po śmierci walecznej królowej inne kobiety zapragnęły wziąć z niej przykład i stanąć do walki. Postać tej *virago* ukazuje więc nie tylko nadzwyczajny potencjał kobiet, lecz także mechanizm motywacji do doskonalenia przez nie własnych umiejętności w sferach dotychczas uważanych za zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn. Kamila swoimi czynami daje przykład innym kobietom.

Najbliższą Kamili, wręcz jej „idealną córką”³³, a zarazem najbardziej wpasowującą się w model *virago* postacią u Ariosta jest Marfiza. Saraceńska wojowniczką, bliźniacza siostra Rugiera, która przez dużą część akcji walczy ramię w ramię ze swoim bratem nieświadoma pokrewieństwa, jest najprawdopodobniej pierwszą wojowniczką w literaturze włoskiej, która jako dziecko karmiona była mlekiem dzikich zwierząt³⁴. Czytelnik dowiadyuje się o tym w pieśni XXXVI, gdy bohaterowie za sprawą głosu maga Atlanta, pojawiającego się w kluczowym momencie starcia między Marfizą a Bradamantą, poznają swą historię. Występuje tu motyw anagnoryzmu, czyli rozpoznania bliskiej osoby w bohaterze dotychczas uznawanym za obcego (XXXVI 59, w. 7–8; XXXVI 60–62). Jak zauważa Alessandro Condina, kobiecość Marfizy nie jest ani przez moment podana w wątpliwość³⁵. W walce z Gwidonem w pieśni XIX zdradza ją złoty warkocz, a w pieśni XXVI „wszyscy się zdumieli”, gdy zdjęła swój szyszak. W pieśni tej znajduje się także jedyny w poemacie epizod przedstawiający, jak siostra Rugiera przywdziewa kobiecą strój:

Sluchajcie, gdzie Aldygier z Ryciardem zostali,
Aby zacząć Marfizę mile zabawiali.

Która porozumiawszy ich wolą, już była
Ubrać się po panieńsku chętnie pozwoliła.
Beł ubiór, co Lanfuzie między swemi dary
Magazeńczyk z Bajony posłał grabia stary;
A choć to rzadko zbroję z siebie zdymowała,
Szable nigdy od boku nie odpasowała,
Najrozkoszniejszą w ten czas płęć i członki swoje
Na ich prośby okrywa w białogłowskie stroje.
(XXVI 68, w. 7–8; XXVI 69)

ove Aldigier, Marfisa, Ricciardetto,
Malagigi e Vivian stanno a diletto.

Marfisa a' prieghi de' compagni avea
veste da donna et ornamenti presi,
di quelli ch'a Lanfusa si credea
mandare il traditor de' Maganzesi;
e ben che veder raro si solea
senza losbergo e gli altri buoni arnesi,
pur quel di se li trasse; e come donna,
a' prieghi lor lasciò vedersi in gonna.
(XXVI 68, w. 7–8; XXVI 69)

³² G. Milligan, *Moral Combat...*, s. 46.

³³ P. Rajna, *Le fonti...*, s. 49.

³⁴ G. Milligan, *Moral Combat...*, s. 59.

³⁵ A. Condina, *Più donne che cavalieri...*, s. 263.

Pio Rajna dostrzega tu pewną niekonsekwencję Ariosta i zwraca uwagę na nie do końca koherentny wizerunek Marfizy³⁶. Są jednak badacze i badaczki, do których zalicza się między innymi Margaret Tomalin, którzy widzą w tym epizodzie jedynie chęć podkreślenia kobiecości bohaterki³⁷. Nieco później następuje przecież jedno z najważniejszych dla niej wystąpień dotyczących niezależności. Okrutny Mandrykard, zobaczywszy piękną wojowniczkę, pragnie oddać ją Rodomontowi w zamian za obiecaną mu Doralikę. Wtedy Marfiza uświadamia chciwemu mężczyźnie, że jedyną osobą, do której należy, jest ona sama:

Podniowszy bohaterka wzrok z twarzą wstydlivy:

„W jednym się mylisz – rzekła – w drugiemś
prawdziwy.

Tak jest, jużbych ja twoją była prawem wojny –
Widziałam twoje męstwo i coś czynił zbrojny –
Gdyby którykolwiek z tych, coś ich zrzucił z koni,
Mojem bęł i swej dla mnie dobył na cię broni.

Wiedz, żem wolna, i to wiedz, żem jest własna swoja:
Mnie ode mnie wziąć ręka niech spróbuje twoja!

Szablą, tarczą, kopiją umiem i ja robić,
Zsadzać z koni rycerzów, męstwo siłą zdobić
Nie nowina mi. – Drzewo i konia mego

Daj!” – gniewliwa na giermka krzyknęła swojego.
Suknię i białogłowski strój długi zdejmuję,
Ozdobę dużych członków, mężna, ukazuje,
Członków, co wyrażały Gradywa samego,
Prócz twarzy Kupidowej, wzroku niebieskiego.
(XXVI 78–80)

Marfisa, alzando con un viso altiero
la faccia, disse: – Il tuo parer molto
erra.

Io ti concedo che diresti il vero,
ch’io sarei tua per la ragion di guerra,
quando mio signor fosse o cavalliero
alcun di questi c’ hai gittato in terra.

Io sua non son, né d’altri son che mia:
dunque me tolga a me chi mi desia.

So scudo e lancia adoperare anch’io,
e più d’un cavàlliero in terra ho posto.
Datemi l’arme, – disse – e il destrier
mio-,

agli scudier che l’ubbidiron tosto.
Trasse la gonna, et in farsetto uscio;
e le belle fattezze e il ben disposto
corpo mostrò, ch, in ciascuna sua parte,
fuor che nel viso, assimigliava a Marte.
(XXVI 78–80)

Fragment ten ukazuje świadomą decyzję bohaterki, która ceni sobie indywidualizm i z własnej woli nie bierze udziału w tym, co składa się na *amori* z pierwszego wersu poematu. Marfizy miłość nie interesuje nie dlatego, że ona sama nie wpisuje się w kanony piękna i żaden z rycerzy nie jest nią zainteresowany, przeczy temu bowiem wcześniejszy fragment dotyczący kobiecego stroju, lecz dlatego, że wybiera dla siebie drogę rycerskich wyzwań. Bohaterka bynajmniej nie traktuje swego dziewictwa jako cechy, która czyni ją bardziej wartościową na rynku matrymonialnym. To gest, dzięki któremu, co zauważa Ita MacCarthy, Marfiza „wycofuje się z patriarchalnej

³⁶ P. Rajna, *Le fonti...*, s. 53.

³⁷ M. Tomalin, *Bradamante and Marfisa: An Analysis of the “Guerriere” of the “Orlando Furioso”*, „The Modern Language Review” 71 (1976), no. 3, s. 540.

wymiany kobiet między ojcem a przyszłym mężem³⁸. Ariosto problematyzuje tu rolę kobiet podczas wojny i kwestię wolności. Prowokuje do ogólnej refleksji, co w tradycji poematów rycerskich było zabiegiem nowatorskim. „Żadna wcześniejsza postać rycerki nie była przedstawiona w sposób, który pobudzał czytelnika do ogólnych refleksji na temat roli kobiet³⁹, stwierdza Pamela Joseph Benson. Nawet współcześni poeci pisarze, jak na przykład Ortensio Lando, ostrzegają mężczyzn przed walczącymi kobietami⁴⁰. Lando zauważa też, że współczesne mu niewiasty jeżdżące konno z hełmem na głowach noszą przy sobie egzemplarz *Orlanda szalonego*⁴¹. Motyw *virago* nie pozostał więc bez wpływu na zmiany społeczne.

Wątek płci kulturowej najbardziej widoczny jest w pieśni XIX, w której pojawia się historia osobliwego wyzwania polegającego na pokonaniu dziesięciu mężczyzn w walce i zaspokojeniu seksualnie dziesięciu kobiet. Oktawy, w których Marfiza uznaje, że drugą część zadania jest w stanie wykonać za pomocą swego miecza, składają się na komiczną warstwę wizerunku bohaterki, przekonanej o tym, że każdy problem można rozwiązać siłowo⁴² (XIX 74–75). Epizod ten kończy się dzięki interwencji siły nadprzyrodzonej. Po tym, jak Marfiza i jej przeciwnik Gwidon postanawiają zaatakować mściwe niewiasty z miasta Alessandretta⁴³, by ani saraceńska wojowniczką, ani dzielny młodzieniec nie musieli tracić życia, Astolfo dmie w magiczny róg, na dźwięk którego Marfiza i wszyscy inni uciekają w popłochu. Tę scenę następująco komentuje Chiméne Bateman: „pozbawiony godności odwrót bohaterki z wyspy sugeruje, że nie była ona w stanie poradzić sobie z węzłem różnicy płciowej, że odwieczny dylemat napięcia i przyciągania płciowego nie może być rozwiązany poprzez siłę bądź naiwne i lekceważące podejście zaprzeczające biologicznej płci⁴⁴. Rzeczywiście, Ariosto sprowadza ten temat do granicy absurdu, czym kala nieco wizerunek Marfizy jako odważnej bohaterki i nadaje jej rys komiczny. Wojowniczką jeszcze zanim dociera do Alessandretty, podczas burzy na morzu, przeżywa chwile słabości:

Marfiza, która była zawsze niestrwożona,
Próżno to, strachem była w on czas przerażona.
(XIX 47, w. 7–8)

Marfisa, che già fu tanto sicura,
non negò che quel giorno ebbe paura.
(XIX 47, w. 7–8)

³⁸ I. MacCarthy, *Marfisa and Gender Performance in the "Orlando Furioso"*, „Italian Studies” 60 (2005), no. 2, s. 183.

³⁹ P.J. Benson, *The Invention of The Renaissance Women: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, Pennsylvania 1992, s. 125.

⁴⁰ G. Millgan, *Moral Combat...*, s. 63.

⁴¹ *Ibidem*, s. 61.

⁴² A. Condina, *Più donne che cavalieri...*, s. 267.

⁴³ Alessandrettę zamieszkuje porzucone niegdyś przez swoich kochanków kobiety, które w ramach zemsty prześladowują wszystkich mężczyzn. Historię mściwych białogłów opisano w pieśniach XVIII–XX; zob. też G.B. Squarotti, *Le donne al potere e altre interpretazioni. Boccaccio e Ariosto*, Lecce 2011.

⁴⁴ Ch. Bateman, *Amazonian Knots: Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors*, „MLN” 122 (2007), no. 1, s. 20.

Komiczny rys Marfizy nie zdominował jednak charakterystyki tej postaci. Ita MacCarthy podkreśla, że widać to szczególnie wyraźnie, gdy porówna się tę kreację bohaterki do tej z poematu Boiarda. W *Orlando innamorato* Marfiza jest rycerką tak kochającą przebywanie w zbroi, że nie zdejmuje jej od pięciu lat⁴⁵. U Ariosta od początku ukazano ją jako poszukującą przygód i świadomą swojej rycerskiej tożsamości. Gdy w pieśni XVIII pojawia się w poemacie po raz pierwszy, narrator od razu wskazuje na jej męstwo, dzielność, pragnienie sławy i indywidualizm:

Zdała się być każdemu mężczyzną, a ona
Była dziewica, męstwem daleko wślawiona.

avea sembianza d'uomo, e feminera,
ne le battaglie a maraviglia fiera.

Marfiza miała imię, a takiej śmiałości,
Takiego serca była i takiej dzielności,
Że nieraz więc zagrzała czoła Orlandowi
Na koniu z szablą w rękę, nieraz Rynaldowi;
W nocy i we dnie sama we zbroi jeździła
Po górach, po równinach i zawždy szukała
Tam i sam potykać się z rycerzmi mężnemi,
Chcąc nieśmiertelnej sławy dostać między niemi.
(XVIII 98, w. 7–8; XVIII 99)

La vergine Marfisa si nomava,
di tal valor, che con la spada in mano
fece più volte al gran signor di Brava
sudar la fronte e a quel di Montalbano;
e 'l di e la notte armata sempre andava
di qua di là cercando in monte e in piano
con cavallieri erranti riscontrarsi,
et immortale e gloriosa farsi.
(XVIII 98, w. 7–8; XVIII 99)

Marfiza jest jedną z niewielu postaci w poemacie, której nie trapi pytanie o to, czy w imię prywatnego szczęścia można poświęcić żołnierski obowiązek⁴⁶. Cieszy ją walka i zdobywanie honoru poprzez bohaterskie czyny. Na jej tarczy widnieje feniks, ptak „wiecznie żyjący” (XXV 97, w. 6), symbol indywidualizmu bohaterki, którą bycie *virago* bezsprzecznie satysfakcjonuje. To kobieta, która nie potrzebuje do szczęścia spełnienia w małżeństwie. Ariosto zdaje się nawet chwalić jej waleczną postawę, podkreślając niezwykłą rozpoznawalność wojowniczkki. Wystarczyło wypowiedzieć jej imię – „więcej też nie było potrzeba” (XX 4, w. 7). O wyjątkowym stosunku autora do Marfizy świadczy też fakt, że bohaterka nie zostaje na kartach poematu uśmiercona, co było częstym losem pojawiających się w epice wojowniczek⁴⁷. Kamila po tym, jak nie udaje jej się wyprosić pojedynku z Eneaszem, zafascynowana lśniąca zbroją, którą dostrzegła, zostaje trafiona w pierś i ginie, co według Thomasa P. Roche’a można interpretować jako podkreślenie słabości bohaterki: „Wydaje mi się, że Ariosto dokładnie wniknął w Wergiliański dylemat i jego Marfiza wkracza do poematu dokładnie w punkcie, w którym Kamila Wergiliusza się poddaje”⁴⁸.

Marfiza trzyma się z dala od miast, prowadzi tułaczę życie. Ucieka tym samym od środowiska domowego, zdominowanego przez kobiety w tradycyjnych rolach.

⁴⁵ I. MacCarthy, *Marfisa and Gender Performance...*, s. 180.

⁴⁶ Ch. Bateman, *Amazonian Knots...*, s. 9.

⁴⁷ M. Tomalin, *Bradamante and Marfisa...*, s. 540.

⁴⁸ T.P. Roche, *Marfisa: Or, Camilla Domesticated*, „MLN” 103 (1998), no. 1, s. 116.

Rycerka nawet podczas podróży woli trzymać się z dala od współtowarzyszy, ponieważ nie godzi się według niej poruszać w dużej grupie osób (XX 102, w. 6–8; XX 103). Występuje często jako osoba pomagająca innym. W pieśni XX spotyka starą kobietę, Gabrynę, która myśląc, że na jej drodze stanął rycerz, prosi o pomoc w przeprawie na drugą stronę potoku (XX 109). Marfiza jest też bohaterką rezygnującą ze swojej korzyści, by działać na rzecz wspólnego dobra, jak wtedy, gdy „srogie rozwieść swary usiłuje” (XXVI 110, w. 7) i stara się załagodzić konflikt w saraceńskim obozie. Chrzt Marfizy (pod koniec walczy już po stronie dowodzonej przez króla Karola) nie zmienia jej wojowniczego usposobienia. Bohaterka do końca pozostaje wierna swojej naturze, a do chrześcijańskich wojsk dołącza pełna zaszczytów, witana jako utytułowana rycerka⁴⁹. Istotne jest, że do końca pozostaje wojowniczką niepokonaną przez żadnego mężczyznę. Jest kluczową postacią w dwóch pieśniach, których temat dotyczy przede wszystkim kobiet⁵⁰. Stanowi uosobienie Ariostowskich „wojen” i ilustrację tezy, że jedynym, co powstrzymuje kobiety przed udziałem w wojnach, jest brak dostępu do odpowiedniego przygotowania, a także wychowanie ukierunkowane na życie rodzinne. Marfiza jest bohaterką epicką *par excellence*. Inspiruje takie autorki, jak na przykład wenecką pisarkę Moderatę Fonte, która w poemacie *Tredici canti del Floridoro* w postaci Risamante kontynuuje tę tradycję, dostarczając argumentów wspierających tezę, że na płęć kulturową wpływ mają przede wszystkim wychowanie i edukacja, a *virago* nie musi być jedynie komicznym dodatkiem do historii o walecznych czynach mężczyzn, ale może być pełnoprawną protagonistką takich utworów:

Se quando nasce una figliola il padre
 la ponesse col figlio a un'opa eguale,
 non saria nelle imprese alte e leggiadre
 al frate inferior né disuguale,
 o la ponesse in fra l'armate squadre
 seco o a imparar qualche arte liberale,
 ma perché in altri affar viene allevata
 per l'educazion poco è stimata

[Kiedy rodzi się córka, gdyby ojciec
 W takie same jak syna wprowadzał ją sztuki,
 Nie byłaby w sprawach wzniosłych i pięknych
 Gorsza od brata czy nierówna;
 Lub gdyby wziął ją w wojenne szyki
 Ze sobą lub dał ją uczyć sztuk wyzwolonych,
 Ale ponieważ wychowuje się ją do innych rzeczy,
 Jej edukacja jest mało doceniana]⁵¹.

⁴⁹ I. MacCarthy, *Marfisa and Gender Performance...*, s. 178.

⁵⁰ D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms and Love...*, s. 81.

⁵¹ M. Fonte, *Floridoro: A Chivalric Romance*, ed. V. Finucci, transl. J. Kisacky, Chicago 2006, s. 447 (przekład polski: M. Skowron, G. Franczak).

Bradamanta

Epizod w zamku Trystanowym pojawia się dopiero w trzeciej edycji *Orlanda szalonego* (1532). Pieśń XXXII niemal w całości poświęcono Bradamancie – poza kilkoma początkowymi oktawami córka króla Amona i Beatrycze jest w niej postacią centralną, co w pełnym dygresji dziele Ariosta stanowi zjawisko niesłychanie rzadkie⁵². Dlatego historia ta stanowić będzie punkt wyjścia do rozważań nad złożoną naturą bohaterki, której ze wszystkich postaci kobiecych autor poświęca najwięcej miejsca, „zarówno jeśli chodzi o liczbę oktaw, jak i obecność we wszystkich fazach diegezy”⁵³.

Motywowana zazdrością o Marfizę Bradamanta – nie wie jeszcze, że jej wybranek i słynna wojowniczką, o których krążą plotki, jakoby mieli się ku sobie, są rodzeństwem – w pieśni XXXII wyrusza w podróż, by zemścić się na rywalce. W drodze spotyka islandzką posłankę Ułanię. Ułania i towarzyszący jej trzej rycerze niosą tarczę, którą król Karol podarować ma najdzielniejszemu z wojowników, naznaczając go tym samym na przyszłego męża władczyni Islandii. Bradamanta po usłyszeniu tej osobliwej historii oddała się od spotkanych podróżnych, martwi się niezgodą, która zapanować może nad rycerzami za sprawą zazdrości o królową („gniew wielki upatruje/ Między młodzią francuską”, XXXII 59, w. 4–5). Dociera do zamku Trystanowego, gdzie zamierza odpocząć.

Tam jednak zamiast upragnionego odpoczynku czeka ją kolejna *queste*. Na noc leg wedle starodawnego zwyczaju zasłużyć może bowiem tylko rycerz, który pokona wszystkich innych przybyszów szukających w fortecy schronienia bądź kobieta uznana za najpiękniejszą. Ukrywająca swą pleć za zbroją Bradamanta bez większych problemów wygrywa walki z mężczyznami. Po dotarciu do zamku następuje wielokrotnie powtarzana w poemacie charakterystyczna dla motywu *virago* scena demaskacji:

Odważona rycerka już się poczyniała
Rozbierać, już tarcz, już hełm jasny zdejmowała,
Kiedy niespodziewanie błysnął warkocz złoty,
Jak jej spadło zawicie subtelnej roboty,
I po szerokich plecach wolno rozpuszczony,
Do zdumienia wielkiego przywiódł goście ony.
„Co to – mówią – za cud jest, że tak męskie siły
W ciele subtelnym dziewczem miejsce ulubili?”
(XXXII 78)

La donna, cominciando a disarmarsi,
s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;
quando una cuffia d'oro, in che celarsi
solcano i capei lunghi e star di piatto,
uscì con l'elmo; onde caderon sparsi
giù per le spalle, e la scoprìro a un tratto
e la feron conoscer per donzella,
non men che fiera in arme, in viso bella.
(XXXII 79)

Pan zamku, zobaczywszy, że przybyła do niego białogłowa, nakazuje wedle zwyczaju, który „nie może być sposobem żadnym odmieniony” (XXXII 98, w. 6), by zwołane kobiety dokonały sądu nad urodą Bradamanty oraz Ułanii. Ukochana Rugiera

⁵² F. Feretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'Orlando furioso*, „Lettere Italiane” 62 (2010), n. 1, s. 21.

⁵³ A. Condina, *Più donne che cavalieri...*, s. 279.

wygrywa również ten pojedynek (XXXII 98, w. 7–8). Bradamanta nie zgadza się jednak na wypędzenie z zamku Ulanii i wygłasza przemowę w jej obronie. Dzięki swojej przebiegłości „chrześcijańska wojowniczką nie pokonuje lokalnego prawa, ale nim manewruje”⁵⁴, aby przy zachowaniu zasad panujących na zamku obie bohaterki mogły w nim przenocować:

Ja tej sprawy bronić chcę i ujmę się za to.
Cóż na tem, przyrodzenie chocia mnie bogato
Pięknemi dosyć hojnie przymioty nadało?
Mnie do tych krajów wjechać za męża się zdało
I sprawy moje męskie podobno widzicie,
Lubo to za białą pleć wszyscy dziś sądzicie.
Jestem, nie jestem: na tem co należy komu?
Jam wjechała do tego jako żołnierz domu.

Sila sama na świecie jam takich widziała,
Co jem długi włos nosić piieszczota kazała;
Przecię oni męskiej płci nie zbyli dla tego.
Więc jeśli nie jako mąż i jam tak dobrego
Dzisiaj dostała stania, uważyc możecie:
Czemuz mię dziewką, czemu białą płcią mieć
chcecie?
A prawa wasze każą, tak mieć chcą zwyczajem,
Iż dla panny opuścić panna ma te kraje.

Ale nic to, żem białą płcią jest: niech tak będzie,
Choć z trudnością pono z was kto tego dowiedzie;
Jednak, abym ja gładkość tej swą celowała,
Przypaść pewnie nie będę z wami na to chciała,
Bo tem nagrodę cnoty i męstwa mojego
Chcecie, widzę, umyślnie ćmić dnia dzisiejszego.
A słuszną, iż nie stracę tego dla gładkości,
Czegom szablą nabyła przez swoje dzielności.
(XXXII 101–103)

Io ch'è difender questa causa toglio,
dico, o più bella o men ch'io sia di lei,
non venni come donna qui, né voglio
che sian di donna ora i progressi miei.
Ma chi dirà, se tutta non mi spoglio,
s'io sono o s'io non son quel ch'è costei?
E quel che non si sa non si de' dire,
e tanto men, quando altri n'ha a patire.

Ben son degli altri ancor c'hanno le
chiome
lunghe, com'io, né donne son per questo.
Se come cavallier la stanza, o come
donna acquistata m'abbia, è manifesto:
perché dunque volete darmi nome
di donna, se di maschio è ogni mio gesto?
La legge vostra vuol che ne sian spinte
donne da donne, e non da guerrier vinte.

Poniamo ancor che, come a voi pur pare,
io donna sia (che non però il concedo),
ma che la mia beltà non fosse pare
a quella di costei; non però credo
che mi vorreste la mercé levare
di mia virtù, se ben di viso io cedo.
Perder per men beltà giusto non parmi
quel c'ho acquistato per virtù con l'armi.
(XXXII 102–104)

Argumentacja Bradamanty podważa słusność zastosowania prawa w jej przypadku. Zadaje ona pytania o role płciowe i potencjalnie niemożliwe do wskazania różnice między nią a jakimkolwiek *cavaliere*. Przyznaje, że do zamku wjechała jako żołnierz i podjęła wyzwanie pokonania w walce przeciwników, czym odcina się od postrzegania jej wyłącznie przez pryzmat tradycyjnych ról płciowych. Sprytnie

⁵⁴ Ch. Ross, *Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano*, „Italica” 68 (1991), no. 2, s. 157.

manewruje kategoriami, zadając retoryczne pytania i wskazując na to, że także rycerze mogą nosić długie włosy. Odważnie występuje przeciwko traktowaniu aspektów fizycznych jako wyznaczników przynależności do określonej płci. Choć wypiera się później „zwycięstw dziewczych” (XXXII 104, w. 7), mówiąc, że w przeciwnym razie wymazałoby to zasługi zdobyte dzielnością (męstwo i uroda kobieca zdają się wzajemnie wykluczać), jej kreacja dowodzi, że można pogodzić ze sobą sukces w sferze „wojen” i „miłości”.

Bohaterka w pieśni XXXII problematyzuje swe uwikłanie w płęć i zagubienie między rolami do wypełnienia – rolą dzielnej wojowniczką, rolą męską i tą tradycyjnie przypisywaną kobiecie rolę tęskniącej ukochanej. Epizody związane z maskowaniem biologicznej płci pojawiają się w poemacie już wcześniej, chociażby w pieśni XXV, ukazującej historię Fiordyspiny, która zakochuje się w Bradamancie, myśląc, że jest ona mężczyzną. Tę „niepewność roli Bradamanty”⁵⁵ opisuje Margaret Tomalin, podkreślając pewien dualizm, z jakim mierzy się każdy, kto usiłuje scharakteryzować tę nieprzeciętną bohaterkę.

Bradamanta od samego początku daje się poznać jako dzielna wojowniczka ratująca z opresji inne kobiety (staje po stronie Ulanii w pieśni XXXII, a w pieśni XXXVII dzięki niej kobiety wyzwalają się spod opresji tyrana Marganora). W pierwszej pieśni pokonuje usiłującego zgwałcić Angelikę Sakrypanta. Wtedy po raz pierwszy pojawia się motyw onieśmienia bohatera pokonanego przez nieznanego sobie rycerza kobietę:

Dziewica, na wszytek świat wslawiona z gładkości,
Ale jeszcze daleko sławniejsza z dzielności,
Z śmiałego serca. Ale azaż takich mało,
Co ich toż od niej także, co ciebie potkało?
Imię jej, jeśli wiedzieć pragniesz, Bradamanta.
(I 70, w. 1–5)

Ella è gagliarda et è più bella molto;
né il suo famoso nome anco t'ascondo:
fu Bradamante quella che t'ha tolto
quanto onor mai tu guadagnasti al mondo.
(I 70, w. 1–4)

Już w początkowym opisie bohaterki narrator zwraca uwagę zarówno na jej urodę („wslawiona z gładkości”), jak i siłę („sławniejsza z dzielności”). W charakterystyce Bradamanty Ariosto łączy więc cnotę właściwą męskim bohaterom (waleczność) z przypisywaną częściej kobietom cechą fizycznego piękna – gładkością.

Badacze i badaczki analizujący kreację tej bohaterki starają się wskazać, które cechy, kobiece czy też męskie, są dla jej charakteru dominujące. Pio Rajna twierdzi, że „Bradamancie wypada czuć się jak kobieta, ale działać jak mężczyzna”⁵⁶, Francesco Ferretti – że „otrzymała podwójnie męską rolę, będąc nie tylko rycerzem, lecz także przede wszystkim poszukiwaczką i kochanką”⁵⁷. Badacz ten wskazuje na fakt, że w parze Bradamanta–Rugier to kobieta konsekwentnie dąży do ponownego

⁵⁵ M. Tomalin, *Bradamante and Marfisa...*, s. 541.

⁵⁶ P. Rajna, *Le fonti...*, s. 476–477.

⁵⁷ F. Ferretti, *La follia dei gelosi...*, s. 22.

spotkania z ukochanym, podczas gdy ten nie tylko walczy na wojnie, lecz także wdaje się w romans z czarodziejką Alcyną i nie jest swojej wybrance wierny. Inni przekonują, że kobieca natura Bradamanty bierze górę nad jej wojennym usposobieniem. Nie bez powodu jej imię (Bradamante) zawiera w sobie słowo *amante* ‘ukochana’⁵⁸, a miłość bohaterki do saraceńskiego wojownika determinuje prawie wszystkie jej działania. Pio Rajna wskazuje na niewspółmierność uczuć Bradamanty i Rugiera:

Dla Bradamanty Ariosta miłość jest najwyższym z wszystkich uczuć, które wrzuca ją w każde działanie [...]. Rugier to kochanek racjonalny i spokojny, nie ma w nim nic z gorączkowej egzaltacji Tristana, Lancelota czy Palamidesa. Miłość zajmuje tylko jedno miejsce w jego myślach i bynajmniej nie jest to miejsce uprzywilejowane. Potwierdza to jego życie: zakochany bohater nie porzuca innych zajęć i pragnień; jego wybranka zaś jest niemalże przesiąknięta uczuciem [...]⁵⁹.

Wtórzuje mu Edoardo Francioli:

Bradamanta jako postać kobieca pomimo wszystkich cnót, jakie poeta z konieczności schlebiana jej zmuszony jest przypisać bohaterce, w poemacie występuje jako kobieta kochająca, która tylko w miłości widzi swój kres, cel swojej egzystencji. Jesteśmy skłonni widzieć w niej kobietę walczącą i kochającą jednocześnie, miłość pozostaje jednak jej głównym atrybutem. Wszystkie działania determinowane są płonącym w jej piersiach ogniem⁶⁰.

Uczuciowość Bradamanty najwyraźniej widać w licznych fragmentach poświęconych jej tęsknocie za ukochanym. Jest ona w poemacie Ariosta postacią, która rozpacza najczęściej⁶¹. Lamenty bohaterki skoncentrowane są głównie w drugiej części poematu. W pieśni XXV Rugier listownie zapewnia ukochaną, że po wypełnieniu zobowiązań wobec swego dowódcy przyjmie chrzest i ją poślubi. Najpierw chce pomóc swojemu panu wydostać się z oblężenia (XXV 89–91). Jak zauważa Francesco Feretti, trudno wyobrazić sobie sytuację mniej elegijną niż ta, w której miłość musi ustąpić miejsca wojnie⁶². Rozgoryczona i stęskniona Bradamanta z walecznej postaci epickiej, która przeważała w początkowych pieśniach poematu, staje się wówczas bohaterką romansową i to ona, kobieta, przejmie elegijną konwencję. Zwrot w jej charakterystyce miał według Ferettiego rozpocząć się w pieśni XXX, gdy Bradamanta niecierpliwi się, oczekując na ukochanego⁶³, a następnie rozwinąć się w pieśni XXXII:

⁵⁸ Ch. Bateman, *Amazonian Knots...*, s. 3.

⁵⁹ P. Rajna, *Le fonti...*, s. 472.

⁶⁰ E. Francioli, *Le figure femminili...*, s. 258.

⁶¹ F. Feretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, „Italianistica: Rivista di letteratura italiana” 37 (2008), n. 3, s. 63.

⁶² *Ibidem*, s. 69.

⁶³ F. Feretti, *La follia dei gelosi...*, s. 25.

Nigdy tak pilno czasu więzień nie rachuje,
 O którym sobie wyniść z oków obiecuje;
 Nie czeka z taką banit tęsknicą godziny,
 Co mu ojczyznę wróci, matkę, żonę, syny,

Z jaką troskliwa dziewczka; bo tak się jej zdało,
 Iż lub to słońce biegań zwykłych uchybiało,
 Lub konie, co je ciągną, razem pochramiały,
 Albo koła z swych złotych osi pospadały.
 Każdy tak się jej wielki być zda dzień i długi,
 Jako ów, gdy do swej stać Febowi usługi
 Żyd mężny kazał; noc zaś widzi się jej taka,
 W jaką się duży rodził Herkules, dwojaka.
 (XXX 10, w. 4 –8; XXX 11)

A chi aspetta di carcere o di bando
 uscir, non par che 'l tempo più soggiorni
 a dargli libertade, o de l'amata patria
 vista gioconda e disiata.

In quel duro aspettare ella talvolta
 pensa ch'Eto e Piròo sia fatto zoppo;
 o sia la ruota guasta, ch' dar volta
 le par che tardi, oltr'all'usato, troppo.
 Più lungo di quel giorno a cui per molta
 fede nel cielo il giusto Ebreo fe' intoppo,
 più de la notte ch'Ercole produsse,
 pareo lei ch'ogni notte, ogni di fusse.
 (XXX 10, w. 4 –8; XXX 11)

Bradamanta nie przypomina już tak bardzo walecznych Amazoнок czy Kamili będących prototypami renesansowych *virago*. W jej słowach pobrzmiwają echa Owidiańskich *Heroid*, utworów Katullusa, średniowiecznych „pieśni kobiet”⁶⁴, a także bliższego Ariostowi języka miłosnej poezji Petrarki, w której „emocje wahają się od melancholii i rezygnacji do ekstazy, a potem znowu depresji”⁶⁵:

Quel mi trasporta ognor di male in peggio
 Né lo posso frenar, che non ha freno;
 E mi fa certa che mi mena a morte
 Perch'aspettando il mal noccia più forte

[Z każdą godziną cierpienia on prowadzi mnie w najgorsze
 I nie jestem w stanie tego powstrzymać
 Upewniam się tylko, że grozi mi śmierć,
 Gdyż w oczekiwaniu ból rani najmocniej]⁶⁶
 (XXXII 22, w. 5–8)

Widoczny tu motyw charakterystyczny dla poezji Petrarki – miłość, która jest przyczyną zejścia na złą drogę i wręcz skazuje na śmierć – u Ariosta przyjmuje formę wyznania zakochanej kobiety. Pio Rajna, pisząc o literackich źródłach kreacji Bradamanty, wskazuje także teksty Boccaccia, szczególnie *Filostrata* i *Fiammette*⁶⁷. Pierwsze dzieło zainspirowane zostało *Roman de Troie* Benoîta de Sainte Maure'a.

⁶⁴ Na temat tradycji pieśni kobiet zob. M. Pabisiak, G. Urban-Godziek, *Alby tradycyjne i dworskie. Wybór pieśni romańskich w przekładzie Magdaleny Pabisiak*, „Terminus” 22 (2020), z. 2, s. 165.

⁶⁵ G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*, Kraków 2005, s. 139.

⁶⁶ Fragment ten nie został przetłumaczony przez Piotra Kochanowskiego, podaje w tłumaczeniu własnym.
⁶⁷ P. Rajna, *Le fonti...*, s. 477.

Boccaccio przeniósł nacisk z tematyki wojennej na tę miłosną i głównym wątkiem poematu pisanego oktawą uczynił oczekiwanie Troilusa, który został opuszczony przez swoją ukochaną, Chryzejdę. Uznawana zaś za pierwszą we włoskiej literaturze powieść psychologiczną⁶⁸ *Fiammetta* to historia oczekującej powrotu kochanka kobiety. Bohaterka, a zarazem narratorka, opowiada o swej nieszczęśliwej miłości, by nauczyć inne kobiety „ostrożności i niewiary względem mężczyzn”⁶⁹. Jej ukochany Panfil obiecał wrócić za trzy bądź cztery miesiące. Tak się jednak nie stało – Fiammetta dowiaduje się później, że jej wybranek poślubił inną kobietę. Jak mówi: „Smutne dni, o których później mówić muszę, zamienię w skargę żalną, jeśli to potrafię”⁷⁰.

Podobnie jest w przypadku Bradamanty, która wraz z kolejnymi pieśniami poematu upodabnia się do tradycyjnej bohaterki kobiecej biernie oczekującej na powrót ukochanego. Tę tendencję można zauważyć znacznie wcześniej niż we wskazanej przez Ferettiego pieśni XXX. Już podczas pobytu na Jasnej Górze (w Montalbano) bohaterka zajmuje się typowo „kobięcymi” zadaniami: haftuje i zwierza się ze swoich rozterek powiernicze. Tęskniąca Bradamanta kontempluje potem wschód słońca, trapi ją bezsenność, zamyka się w pokoju czy wspina na wysoką wieżę, by stamtąd wypatrywać ukochanego. Bohaterka podsycy fałszywe nadzieje i rozpoznaje Rugiera w każdym, kto pojawia się na horyzoncie (XXXII 14, w. 4–8; XXXII 15). Do poczucia opuszczenia i tęsknoty dołączają później gniew i zazdrość o Marfizę. Gdy pasterz informuje Bradamantę, że dzielna rycerka widywana jest często u boku Rugiera, jej żal osiąga punkt kulminacyjny. W porywie uczuć rozważa ona nawet samobójstwo. Jej lament pełen jest pytań retorycznych i oskarżeń wobec ukochanego. Jak *Fiammetta* Boccaccia ostrzegająca czytelniczki przed podstępą naturą mężczyzn czy wcześniej Ariadna z pieśni 64 Katullusa, która zarzuca mężczyznom nieszczerłość⁷¹, tak i Bradamanta, przepełniona żalem i zazdrością, wskazuje na zdradę będącą wadą „płci ułomnej” (XXXII 22, w. 5). Bohaterka jest rozgoryczona niesprawiedliwością świata i przekonana, że nie zasłużyła sobie niczym na tak okrutne traktowanie (XXXII 39, w. 7–8; XXXII 40–42). Jak zauważa przywoływany przeze mnie wielokrotnie Francesco Feretti:

W momencie, gdy Bradamanta wypowiada się niczym podręcznik do miłosnej psychologii, niczym uczona i odczytana bohaterka, Ariosto jakby przekazywał swojemu czytelnikowi lekarstwa na miłość (*remedia amoris*), pewną maskę ochronną, dzięki której można się trzymać z dala od szaleństwa⁷².

⁶⁸ K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2019, s. 70.

⁶⁹ G. Boccaccio, *Fiammetta*, tłum. J. Feldhorn, Kraków 1923, s. 53.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 8.

⁷¹ „Żadna niech odtąd kobieta nie wierzy w przysięgi mężczyzn, żadna niech nie ma nadziei, że jego przysięgi są szczerze! Nie boją się mężowie przysięg, nie boją obietnic, póki starają się zdobyć coś, czego dusza ich pragnie”, Katullus, *Poezje wszystkie*, tłum. G. Franczak, A. Klęczar, Kraków 2013, s. 403.

⁷² F. Ferretti, *La follia dei gelosi...*, s. 30.

Gdy Orland dowiaduje się o tym, że wybranka jego serca poślubiła saraceńskiego piechura, zupełnie traci zmysły. Chce zabić Angelikę, torturuje jej klacz, morduje przypadkowe osoby, wrywa sobie włosy. Symbolem utraty rozumu jest scena, gdy po trzydniowej głodówce zrzuca rycerską zbroję, pozbawiając się niejako tożsamości *cavaliere*. Po tym, jak popada w obłąd, usuwa się w cień i do czasu, gdy Astolfo nie powróci z wyprawy na Księżyc razem z jego rozumem w ampułce, nie zajmuje uwagi narratora. Tymczasem Bradamanta, której elegijna natura rzekomo wyprzeć miała jej zamięłowanie do rycerskich przygód, nie tylko nie zrzuca zbroi, ale też dzięki niej nie popelnia samobójstwa:

To mówiąc, upłakana dziewczka już, już sobie
Piers białą umyśliła przebić w onej dobie:
Porywa się z pościeli, łzami umoczonej,
Gniew jej leci z wściekłością z twarzy zapalonej;
Potem chyżo dobywszy broni, uderzyła
W bok lewy, nic nie pomniąc, iż we zbroi była.
Zdumieje się zaś potem i mówi do siebie:
„Tak to umrzeć tu marnie chciałam, nie w potrzebie!”
(XXXII 43)

Così dicendo, di morir disposta,
salta del letto, e di rabbia infiammata
si pon la spada alla sinistra costa;
ma si ravvede poi che tutta è armata.
Il miglior spirito in questo le s'accosta,
e nel cor le ragiona: „O donna nata
di tant'alto lignaggio, adunque vuoi
finir con sì gran biasmo i giorni tuoi?”
(XXXII 44)

Bradamanta nie jest więc ogarnięta takim samym szaleństwem jak tytułowy bohater poematu⁷³. Nie jest też na tyle zdominowana przez elegijną konwencję, by nie podjąć żadnej inicjatywy i nie zamierza do końca życia płakać w odosobnieniu. Bohaterka podkreśla ponadto, że wywodzi się z wysokiego rodu, dlatego też nie wypada jej umrzeć w tak niegodny sposób. Przekuwa gniew i rozpacz w pragnienie zemsty, po czym wyrusza na poszukiwanie Marfizy i Rugiera. Nie traci jednak zmysłów, bo w drodze zatrzymuje się w zamku, gdzie pokonuje przeciwników w walce i ratuje z opresji Ulanię dzięki retorycznym zdolnościom.

Gdy w pieśni XXII Rugier pojedynkuje się z Pinabelem i prosi ukochaną, by pozostała w oddali i nie angażowała się w walkę, Bradamanta nie idzie za tą wskazówką, nie godzi się na rolę biernej obserwatorki wydarzeń. Ostatecznie to ona – kobieta – zada śmiertelny cios przeciwnikowi swego wybranka (XXII 97). Potem bohaterka znów straci z oczu Rugiera, w czym będzie widziała rezultat swojego uniesienia się gniewem:

Pełna smutku wielkiego i ciężkiej żalości,
Że w niej więcej, niż miłość, gniew mógł. „Tyś to sprawił,
Zły gniewie, żeś mię mego miłego pozbawił”
(XXIII 7, w. 2–4)

Spesso di cor profondo ella sospira,
di pentimento e di dolor compunta,
ch'abbia in lei, più ch'amor, potuto l'ira.
– Lira – dicea – ha dal mio amor
disgiunta. (XXIII 7, w. 1–4)

⁷³ Zachowanie Bradamanty do szaleństwa Orlanda porównuje Francesco Feretti (*ibidem*, s. 31).

Maggie Günsberg podkreśla, że gdy w *Bradamancie* biorą górę cechy uważane za męskie, kobieta zostaje niejako ukarana, co ostatecznie może dowodzić niemożliwości współistnienia tego, co kobiece, i tego, co męskie⁷⁴. Bohaterka dopiero czternaście pieśni później ponownie zobaczy swego ukochanego, jednak paradoksalnie dzieje się to po tym, jak porzuca formę „kobiety opuszczonej” i bierze sprawy w swoje ręce. Dzięki uczuciu gniewu dociera na miejsce, gdzie toczą się walki, i daje tam pokaz rycerskich umiejętności (XXXVI 39, w. 1–4), a także znajduje ukochanego i jego rzekomą nową wybrankę, którą od razu atakuje (XXXVI 46–49). Wtedy mag Atlante wyjawia, że Rugier i Marfiza są rodzeństwem.

Edoardo Francioli widzi w pojedynku dwóch rycerek punkt kulminacyjny w rozwoju przyszłej założycielki dynastii rodu d'Este, która ponownie miała przejść później na stronę melancholijną i elegijną. W tej perspektywie porywy gniewu Bradamanty i jej zasługi na polu walki byłyby jedynie zajęciami oddalającymi ją od wypełnienia swego przeznaczenia jako żony i matki przyszłych władców Ferrary. Jej bierność może się przejawiać chociażby w momencie, kiedy nie sprzeciwia się zdaniu rodziców, chcących ją wydać za Leona, przyszłego władcę Konstantynopola (XLIV 38). Po początkowym oszołomieniu, poczuciu bezradności i wylanych łzach Bradamanta ostatecznie nie pogrąża się w rozpacz. Owszem, lamentuje nad tragiczną sytuacją, ale już chwilę później zwraca się do samego Karola Wielkiego, by ten nie zgodził się na jej ślub z nikim, kto w pierw nie pokona jej w walce. Czyni to dzięki „zwykłej śmiałości”, czyli charakteryzującej ją odwadze:

Mam to już – rzekła – z pańskiej twej
szczodroblewości.
Tego pragnę, aby ten, co węzłem miłości
Małżeńskiej ośmielił się ze mną być ściśniony,
Do pojedynku na plac wychodził przestrony
I ukazał lub szablą lub grotem stalonym,
Że mię męstwem, wygrali, kupił doświadczonem.
Jeśli też moją bronią będzie uśmierzony,
Niech sobie w inszych krajach słabszej szuka żony.
(XLIV 67)

– Il don ch'io bramo da l'Altezza vostra,
è che non lasci mai marito darne, –
disse la damigella – se non mostra
che più di me sia valoroso in arme.
Con qualunque mi vuol, prima o con giostra
o con la spada in mano ho da provarme.
Il primo che mi vinca, mi guadagni:
chi vinto sia, con altra s'accompagni.
(XLIV 67)

Trudno całkowicie zgodzić się z tymi badaczami i badaczkami, którzy utrzymują, że w końcowych pieśniach poematu Bradamanta przyjmuje już tradycyjnie kobiecą rolę i wyrzeka się rycerskiej tożsamości. Zmienność emocji, z którą mierzy się ta bohaterka, wcale nie jest równoznaczna z tym, że ostatecznie decyduje się ona poświęcić mężowi. W żadnym miejscu poematu Ariosta nie pada z jej ust podobna deklaracja.

Dlatego uważam, że postać ta nie może być definiowana głównie przez stosunek do miłości. *Amori* nie oddalają jej od rycerskich powinności, co mogłoby sugerować, że

⁷⁴ M. Günsberg, *Donna Liberata? The Portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic*, w: *Women and Italy: Essays on Gender, Culture & History*, eds. Z. Barański, S.W. Vinvall, London 1991, s. 192.

„przeznaczeniem kobiety-wojowniczkki jest podporządkowanie zarówno jej męskich, jak i kobiecych cech mężczyźnie [...]”, a to z kolei miałyby być „karą za przekraczanie płciowych granic”⁷⁵. Twierdzenie, że Bradamanta jest przykładem wykluczania się obu tych cech nie znajduje potwierdzenia w pieśniach poematu. Fragmenty, w których bohaterka przybiera tradycyjny strój kobiety porzuconej, choć obszerne, nie umniejszają jej inicjatywy, zaangażowania i determinacji w odnalezieniu ukochanego, z którym rozłączył ją los, na co zwracał uwagę już Torquato Tasso w *Apologii Jerozolimy wyzwolonej*:

Nie ulega wątpliwości, że bardziej przystoi mężczyźnie [rola] kochającego, a kobiecie – kochanej, ponieważ doskonałością kobiet jest piękno, które pobudza do kochania, tak jak doskonałością mężczyzn jest wartość okazywana podczas działania, które podejmuje się dla miłości. [...] Stosowność ta nie dotyczy jednak *Orlanda szalonego*, w którym Rugier jest bardziej kochany niż kocha, a Bradamanta kocha bardziej niż jest kochana, podąża za Rugierem, próbuje go uwięzić, podejmuje wszystkie te działania, które wydawałyby się raczej odpowiednie dla rycerza, który zdobyć chce miłość swojej wybranki [...]⁷⁶.

Bradamanta jest postacią obecną w poemacie od pierwszej do ostatniej pieśni, czego nie można powiedzieć chociażby o tytułowym bohaterze, który po zawodzie miłosnym popada w szaleństwo i nie bierze czynnego udziału w akcji. Trzeba też przyznać, że jej nieustanne wątpliwości dotyczące uczuć Rugiera nie są zupełnie nieuzasadnione, gdyż ukochany bohaterki wdaje się we wspomniany już romans z czarodziejką Alcyną. Saraceński wojownik nie może się także oprzeć urokom zwiedzania świata i dobrze się bawi w gospodach Polski czy Węgier (X 73–74). Bradamantę cechują stałość i wierność, mimo że rzewniej okazuje swoje uczucia i tęsknotę za wybrankiem. Nie jest typową kobietą wojowniczką, którą czeka śmierć na polu walki, jak dzieje się to w przypadku Kloryndy u Tassa. Bohaterka Ariosta nie tylko nie ginie w bitwie, ale ponadto ma do spełnienia ważne zadanie – jej przeznaczeniem jest założenie dynastii. Jeśli więc *Orland szalony* miałby być wzorowany na starożytnych poematach epickich, rolę Eneasza spełniałaby w nim Bradamanta⁷⁷. Jako jedyna bohaterka od początku do końca akcji poematu konsekwentnie podąża za obiektem swoich uczuć i osiąga swój cel. W ostatniej, XLVI pieśni, poślubia Rugiera, który wcześniej zostaje ochrzczony.

Chiméne Bateman zauważa, że dwa fragmenty poematu, w których narrator pisze wprost o różnorodności swego dzieła, pojawiają się w odniesieniu do Bradamanty⁷⁸. Utrwała to wizerunek bohaterki jako tej, którą charakteryzuje różnorodność. Odnosi ona sukcesy na polu walki i cieszy się odwzajemnionym uczuciem, łączy cechy dzielnego wojownika oraz pięknej damy. Popada w melancholię i tęskni za wybrankiem,

⁷⁵ *Ibidem*, s. 190.

⁷⁶ T. Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, w: *idem, Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano 1959, s. 421.

⁷⁷ F. Feretti, *La follia dei gelosi...*, s. 22.

⁷⁸ Ch. Bateman, *Amazonian Knots...*, s. 8.

ale nie pozostaje postacią bierną. Dlatego Bradamanta, jak pisze Alessandro Condina, jest postacią „najbardziej złożoną i dopracowaną”, „najbogatszą, a zarazem najbardziej koherentną”⁷⁹. Łączy w sobie „pleć białą, bohaterki, wojny i miłości” i wyrasta na główną bohaterkę poematu.

Rozważania końcowe

We współczesnych dyskusjach na temat miejsca dzieła Ariosta we wczesnonowożytnym sporze o kobiety dominuje przekonanie, że usytuowanie poety po którejkolwiek ze stron sporu jest problematyczne. Ita MacCarthy za cechę poematu uznaje „sprzeczny pogląd dotyczący kobiet”⁸⁰. Jak pisze: „Poemat zarówno je przeklina, jak i wychwala”⁸¹. W galaktyce postaci kobiecych u Ariosta, prócz wyróżniających się głównych bohaterek, są i kobiety okrutne, jak chociażby mieszkanki Alessandretty, kobiety niewierne, jak na przykład postać epizodyczna, żona Jokonda (pieśni XXVII)⁸², a pośród bohaterów męskich są i tacy, w których usta autor wkłada mizoginistyczne słowa:

„Próżne, kłamliwe, chytne, złe, pełne zazdrości
Bez porady i wiary, w fałsz, w zdradę ubrane,
Na ten świat dla zarazy mężczyznom zesłane!”
(XXVII 121, w. 6–8)

prive d'amor, di fede e di consiglio,
temerarie, crudeli, inique, ingrato,
per pestilenzia eterna al mondo nate.
(XXVII 121, w. 6–8)

Wykrzykuje je saraceński wojownik, Rodomont, po miłosnych zawodach i wysłuchaniu historii o niewiernych ukochanych. W egzordium kolejnej pieśni narrator nawołuje czytelniczki do pominięcia jej lektury, ponieważ dotyczy ona negatywnych przykładów zachowań kobiet. Dodaje od razu:

Turpin ją wpisał mądry, więc też ja dla niego,
Lecz wam nie na złość ani z uporu żadnego.
Bo język mój i pióro zawsze na tem było,
Aby te, co was zdołają, przymioty chwaliło.
Czynilem to i jeszcze czynić dotąd będę,
Póki tchu ostatniego i ducha nie zbędę.
(XXVIII 2, w. 2–8)

Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo,
non per malivolenzia né per gara.
Ch'io v'ami, oltre mia lingua che l'ha espresso,
che mai non fu di celebrarvi avara,
n'ho fatto mille prove; e v'ho dimostro
ch'io son, né potrei esser se non vostro.
(XXVIII 2, w. 2–8)

Narrator deklaruje przychylność kobietom i zobowiązuje się do ich wychwalania. Wiele badaczy i badaczek zwracało jednak uwagę na brak konsekwencji poety w realizacji

⁷⁹ A. Condina, *Più donne che cavalieri...*, s. 289.

⁸⁰ I. MacCarthy, *Women and the Making of Poetry in the Ariosto's "Orlando Furioso"*, Leicester 2007, s. XI.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Jokond, który zawrócił z drogi, by zabrać ze sobą pozostawiony krzyżyk, zastał żonę w objęciach sługi.

pochwały „płci białej – nie tylko ze względu na pojawiające się na kartach poematu okrutne bohaterki, lecz także dlatego, że postaci, które miały być przykładami kobiecej niezależności i przekraczania norm przypisywanych płciom, podtrzymują wizję płci propagowaną przez kulturę dworską, która – jak dowodziła Joan Kelly-Gadol⁸³ – nie sprzyjała kobietom. W myśl takiego założenia Angelika jest interpretowana przez pryzmat bycia umykającym obiektem pożądania i sprowadzona do roli przedmiotu, którego istnienie zależy od obserwujących ją mężczyzn. Marfiza jest głównie deheroizowana poprzez elementy komiczne, a jej niekonsekwencja przejawia się w podległości Karolowi Wielkiemu i przejściu na stronę chrześcijańską w wojnie. Bradamanta z kolei poświęca dla miłości swoje rycerskie usposobienie i wpisuje się w rolę żony oraz założycielki rodu.

Charakterystyka bohaterek Ariosta znacząco wykracza poza ramy tradycyjnych wizerunków postaci kobiecych. Angelika jest postacią, która dokonuje wolnego wyboru w miłości na przekór konwenansom, Marfiza do samego końca akcji poematu nie zostaje pokonana przez żadnego wojownika i świadomie rezygnuje z miłości, a Bradamanta konsekwentnie dąży do uczuciowego spełnienia, nie tracąc swoich rycerskich przymiotów.

Refleksję na temat Angeliki, Marfizy i Bradamanty w poemacie Homera z Ferrary warto na koniec uzupełnić o konfrontację z męskimi protagonistami dzieła, którzy w dużo wyraźniejszy sposób odbiegają od ideału niż omówione tu bohaterki⁸⁴. Tytułowy Orland porzuca rycerski obowiązek i opuszcza obóz, by podążyć za ukochaną, potem popada w szaleństwo i traci swą tożsamość. Odzyskuje rozum dopiero w wyniku księżycowej wyprawy Astolfi. Uważany za główną postać dzieła Rugier nie dość, że nie jest wierny ukochanej Bradamancie, to jeszcze pokonuje w ostatniej scenie Rodomonta za pomocą uderzenia pięścią między oczy, sprzeniewierzając się rycerskiemu kodeksowi i przypieczętowując koniec znanego dotąd świata. Między innymi dlatego *Orland szalony* to poemat o straconych złudzeniach i próbie odnalezienia się w rzeczywistości, w której rycerze – przekonani, że za dzielne czyny należą im się nagroda – konfrontują się z rozczarowaniem. Tak dzieje się w przypadku tytułowego Orlanda, który rozgoryczony faktem, że jego trofeum – Angelika – przypadło innemu mężczyźnie, w dodatku dużo mniej zasłużonemu na polu bitwy, traci zmysły i dokonuje przerażających czynów.

Fundamenty, na których oparty był dawny rycerski świat, są w poemacie Ariosta kruszone między innymi za sprawą kobiet. Omawiane przeze mnie protagonistki podążają za własnymi pragnieniami i nie dają się wtłoczyć w męskie wyobrażenia o tym, jak powinny się zachowywać. Na tle odbiegających od bohaterskich wzorców mężczyzn odnoszą indywidualne sukcesy – Angelika w sferze miłości (*amori*),

⁸³ J. Kelly-Gadol, *Did Women have a Renaissance?*, w: *Becoming Visible: Women in European History*, ed. R. Bridenthal, Boston 1977, s. 137–164.

⁸⁴ Zob. M. Skowron, *Dziś prawdziwych rycerzy już nie ma? „Orland szalony” jako poemat o antybohaterach*, w: *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, red. A. Müller, M. Januszkiewicz, Kraków 2021, s. 175–194.

Marfiza w sferze wojennej (*armi*), a Bradamanta, która w poemacie odpowiada roli Eneasza, łączy w sobie oba te elementy i wyrasta na główną bohaterkę dzieła. O postaciach kobiecych w tym dziele Deanna Shemek pisze, że „ich bogactwo i złożoność są najmocniejszym komentarzem Ariosta do *querelle des femmes*”⁸⁵. Virginia Cox wskazuje, że ich kreacja była jednym z czynników niezwyklej popularności tego poematu wśród kobiet⁸⁶. Praktyka nazywania córek imieniem Marfizy czy Bradamanty⁸⁷ dowodzi ponadto, że tekst Ariosta wpływał nie tylko na świat literacki. Pierwszy wers poematu, „płeć białą, bohaterzy, wojny i miłości”, może więc być traktowany jako w całości dotyczący kobiet. Ariosto w ten sposób odnosi się do wczesnonowoczesnego *querelle des femmes* – nie tylko poprzez wychwalanie kobiet w egzordiach poszczególnych pieśni, powoływanie się na autorów piszących o kobietach czy pojedyncze epizody skoncentrowane wokół grup kobiet, ale przede wszystkim poprzez uczynienie postaci kobiecych protagonistkami poematu.

Bibliografia

Źródła

- Ariosto L., *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Milano, 1954.
 Ariosto L., *Orlando furioso*, ed. G. Sansoni, Firenze 1905.
 Ariosto L., *Orland szalony*, tłum. P. Kochanowski, wyd. J. Czubek, Kraków 1905.
 Ariosto L., *Orland szalony*, tłum. P. Kochanowski, wyd. R. Pollak, Wrocław 1965.
 Boccaccio G., *Fiammetta*, tłum. J. Feldhorn, Kraków 1923.
 Calvino I., *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano 2019.
 Fonte M., *Floridoro: A Chivalric Romance*, ed. V. Finucci, transl. J. Kisacky, Chicago 2006.
 Katullus, *Poezje wszystkie*, tłum. G. Franczak, A. Kłęczar, Kraków 2013.
 Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.
 Tasso T., *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, w: T. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano 1959.
 Wergiliusz, *Eneida*, tłum. T. Karyłowski, Wrocław 2004.

Opracowania

- Bateman Ch., *Amazonian Knots: Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors*, „MLN” 122 (2007), no. 1, s. 1–23.
Becoming Visible: Women in European History, ed. R. Bridenthal, Boston 1977.

⁸⁵ D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms and Love...*, s. 72.

⁸⁶ V. Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore 2011, s. 177.


⁸⁷ Zob. G. Milligan, *Moral Combat...*, s. 60.

- Benson P.J., *The Invention of The Renaissance Women: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, Pennsylvania 1992.
- Burckhardt J., *Kultura odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Kreczkowska, Warszawa 1991.
- Capra G.F., *O doskonałości i godności kobiet*, tłum. A. Gallewicz, Warszawa 2020.
- Cordina A., *Più donne che cavalieri. Orlando furioso: il poema di Bradamante*, Universidad de Barcelona 2019 [praca doktorska].
- Cox V., *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore 2011.
- Favaro M., *Ariosto nella trattatistica amorosa del Cinquecento e del primo Seicento*, „Italianistica: Rivista della letteratura italiana” 37 (2008), n. 3, s. 133–146.
- Feretti F., *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, „Italianistica: Rivista di letteratura italiana” 37 (2008), n. 3, s. 63–75.
- Feretti F., *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'Orlando furioso*, „Lettere Italiane” 62 (2010), n. 1, s. 20–62.
- Franciulli E., *Le figure femminili nell'Orlando Furioso. IV Continuazione e fine*, „Quaderni grigionitaliani” 29 (1959–1960), n. 4, s. 256–270.
- Hansen M.S., *Angelica's Virginity: The "Orlando Furioso" and the Female Body in Florentine Seicento Painting*, „MLN” 133 (2018), no. 1, s. 83–99.
- Klimkiewicz A., *Od błędu do utopii. Śladami „Orlanda Szalonego”*, Kraków 2009.
- Łukasiewicz-Chantry M., *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu. Italia i Polska*, Wrocław 2014.
- MacCarthy I., *Marfisa and Gender Performance in the "Orlando Furioso"*, „Italian Studies” 60 (2005), no. 2, s. 178–194.
- MacCarthy I., *Women and the Making of Poetry in the Ariosto's "Orlando Furioso"*, Leicester 2007.
- Milligan G., *Moral Combat: Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, London 2018.
- Pabisiak M., Urban-Godziek G., *Alby tradycyjne i dworskie. Wybór pieśni romańskich w przekładzie Magdaleny Pabisiak*, „Terminus” 22 (2020), z. 2, s. 157–197.
- Pettinelli R.A., *Figure femminili nella tradizione cavalleresca*, „Italianistica: Rivista di letteratura italiana” 21 (1992), n. 2/3, s. 727–738.
- Pollak R., *Wątki romansowe w staropolskim przekładzie „Orlanda szalonego”*, „Pamiętnik Literacki” 56/2 (1965), s. 347–360.
- Przed Petrarką. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej*, oprac. M. Woźniak, Kraków 2005.
- Rajna P., *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze 1900.
- Roche T.P., *Marfisa: Or, Camilla Domesticated*, „MLN” 103 (1998), no. 1, s. 113–133.
- Roncaccia A., *Struktura „Orlanda szalonego” między eposem a romanssem rycerskim*, „Terminus” 21 (2019), z. 3, s. 287–315.
- Ross Ch., *Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano*, „Italica” 68 (1991), no. 2, s. 155–175.
- Shemek D., *Of Women, Knights, Arms and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, „MLN” 104 (1989), no. 1, s. 68–97.
- Skowron M., *Dziś prawdziwych rycerzy już nie ma? „Orland szalony” jako poemat o antybohaterach*, w: *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, red. A. Müller, M. Januszkiewicz, Kraków 2021.

- Squarotti G.B., *Le donne al potere e altre interpretazioni. Boccaccio e Ariosto*, Lecce 2011.
- Tomalin M., *Bradamante and Marfisa: An Analysis of the "Guerriere" of the "Orlando Furioso"*, „The Modern Language Review” 71 (1976), no. 3, s. 540–552.
- Urban-Godziek G., *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*, Kraków 2005.
- Women and Italy: Essays on Gender, Culture & History*, eds. Z. Barański, S.W. Vinvall, London 1991.
- Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2019.

MAJA SKOWRON

@ maja.skowron[at]alumni.uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-7525-4353>

Maja Skowron – Master of Arts, graduated Inter-Faculty Individual Studies in the Humanities (Jagiellonian University) and Italian Philology (Pedagogical University of Kraków). Research interests: Renaissance literature in Italy. Recent publications: “Kobiece reguły gry. Spór o kobiety w dialogu “Il merito delle donne” Moderaty Fonte”, *Terminus* 22 (2020), no. 3; “Dziś prawdziwych rycerzy już nie ma? ‘Orland szalony’ jako poemat o antybohaterach”, in *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, eds. A. Müller, M. Januszkiewicz, Kraków 2021.