K
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

16 | 2026
"Clorinde: les obscurités d'une guerrière"

Lì dove l'identità sfugge: Clorinda dalla pagina allo schermo

Letizia Granata

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1741

DOI : 10.54563/revue-k.1741

Référence électronique
Letizia Granata, « Lì dove l'identità sfugge: Clorinda dalla pagina allo schermo », *K* [En ligne], 16 | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 20 juillet 2026.
URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1741

Droits d'auteur
CC-BY

Lì dove l'identità sfugge: Clorinda dalla pagina allo schermo

Letizia Granata

TEXTE

1 Tra le figure che più intensamente hanno sollecitato la riflessione teorica attorno alla *Gerusalemme liberata*, Clorinda si staglia per la sua singolarità, configurandosi come un instabile punto di convergenza in cui identità femminile, vocazione guerriera, riconoscimento e conversione si intrecciano in forme perennemente provvisorie, impossibili da cristallizzare. Una linea critica ormai consolidata ha letto il personaggio a partire dalla tensione fra la sua appartenenza al mondo della guerra e la rivelazione finale del suo essere, in realtà, una donna. Nel passaggio dal dispositivo letterario di Torquato Tasso (1581) al suo adattamento cinematografico realizzato nel 1957 da Carlo Ludovico Bragaglia, Clorinda subisce uno slittamento che non riguarda tanto il piano narrativo, ma che investe più radicalmente il regime entro cui diventa visibile. Se nel poema tassesco la donna si dà già come un personaggio attraversato da tensioni difficilmente conciliabili – genere, appartenenza religiosa e funzione guerriera – nell'opera filmica tali contraddizioni si esplicano maggiormente attraverso "la visibilità" stessa del personaggio, che esemplifica l'inattuabilità di ogni possibile categorizzazione.

2 Il personaggio tassiano rivisitato da Bragaglia intercetta quella che Giovanni Careri, a proposito delle rappresentazioni figurative della *Gerusalemme liberata*, definisce una "fabbrica degli affetti" (Careri, 2010), nella quale identità, passioni e appartenenze si costituiscono, più che come dati stabili, come configurazioni mobili che prendono forma attraverso il corpo, il gesto e la relazione con l'altro. Guardare a Careri consente così di leggere anche il passaggio al cinema come un problema di rappresentazione della transizione: ciò che è in gioco è la resa visiva di un personaggio ambiguo e, soprattutto, la possibilità stessa di mostrare un'identità nel momento in cui essa si trasforma, sfuggendo alla propria definizione e destabilizzando il regime che tenta di renderla riconoscibile.

3 Assumere Clorinda come punto di osservazione permette di compiere un'interrogazione dei rapporti che legano identità e riconoscibilità a partire da una figura che non coincide mai pacificamente con le categorie che vorrebbero dominarla e, dunque, definirla. Né donna secondo i codici della femminilità normativa, né pienamente assimilabile al prototipo del guerriero, né, tantomeno, ascrivibile ad un'appartenenza religiosa univoca, Clorinda si delinea come luogo liminale in cui le distinzioni manichee che caratterizzano e strutturano la trama del racconto si incrinano, lasciando emergere una zona di indecidibilità.

4 Proprio questa dimensione interstiziale viene resa particolarmente evidente dalla performatività del corpo di Sylva Koscina, attraverso cui emerge la difficoltà di assegnare a Clorinda un'identità stabile, trasformando il suo personaggio in un vero e proprio agente di disturbo all'interno dell'iconografia epico-religiosa. In tal modo, ciò che nel poema si articolava come tensione interna alla narrazione, nel film si manifesta come crisi del regime del visibile, ovvero come impossibilità di far coincidere il soggetto con la forma che dovrebbe rappresentarlo. "Non si incontra tutti i giorni una donna come te nel deserto [...] non è la vita più adatta ad una donna quando c'è la guerra. E poi la zona è infestata da predoni, e gente simile non credo ti tratterebbe secondo le regole della cavalleria". Dice così il Tancredi di Bragaglia, prima ancora di conoscerne la reale identità. Una bellezza femminile candida, eterea, fin troppo regale per aggregarsi ad una carovana in viaggio verso la guerra, non potrebbe infatti mai destare il sospetto di essere in realtà una guerriera pronta a combattere in nome del proprio popolo e del proprio credo. Insospettabile proprio per il suo aspetto spiccatamente femminile, Clorinda scardina già i ruoli di genere non appena appare sullo schermo.

5 "Tra i più fecondi e longevi artigiani del cinema italiano" (Carpiceci, 2017, p. 11), Carlo Ludovico Bragaglia vanta una carriera quasi trentennale, durante la quale vive e attraversa alcune delle principali trasformazioni che interessano il cinema italiano tra anni Trenta e secondo dopoguerra. Il suo esordio con *O la borsa o la vita* (1933), reso possibile da Emilio Cecchi, conserva tracce evidenti di una sensibilità avanguardistica e di un'ambizione formale destinate a riemergere, successivamente, in modo più carsico che apertamente programmatico. La duttilità, la rapidità esecutiva e il rapporto estremamente

concreto con le condizioni materiali della produzione rivelano un talento registico "artigianale", che permise a Bragaglia di attraversare l'eterogeneità dei generi cinematografici, assimilandone le convenzioni e riattivandole secondo le esigenze del racconto e dello spettacolo.

6 Il genere commedico cui il regista si dedica fra gli anni Trenta e Quaranta, caratterizzato da equivoci, travestimenti e congegni narrativi, permette inoltre di comprendere il suo rapporto con il cinema fascista entro il quadro di una cinematografia leggera ed evasiva che, pur inscritta nelle strutture produttive e culturali del regime, trova nell'intrattenimento uno spazio di elaborazione altro rispetto alla propaganda esplicita. Bragaglia, infatti, lavora dentro le forme del cinema d'evasione, sfruttando i meccanismi del genere come spazio di movimento laterale rispetto alle pressioni e alle ingerenze del regime. Questa disponibilità a operare entro codici riconoscibili costituisce il presupposto della fase successiva, quando, negli anni Cinquanta e Sessanta, il regista attraversa l'avventuroso, il cappa e spada e il peplum.

7 È entro questo contesto che va collocata *La Gerusalemme liberata*, adattamento tassiano realizzato nel momento in cui il cinema italiano classico riorganizza il proprio immaginario attraverso la spettacolarità del costume, la riconoscibilità dei generi e la centralità del divismo.

8 Il film si colloca alle soglie della piena esplosione del peplum italiano, in un momento in cui l'elemento storico-mitologico torna a costituire uno spazio privilegiato di negoziazione tra tradizione letteraria, spettacolarità popolare e trasformazioni dell'industria cinematografica. Come osserva Francesco Di Chiara, il peplum va inteso soprattutto come dispositivo attraverso cui la cultura italiana rielabora, in fasi storiche diverse, il proprio rapporto con l'antichità, il mito romano, l'immaginario religioso e le forme sensibili della Storia (Di Chiara, 2015, p. 4). Non a caso, infatti, tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, esso domina gli incassi delle sale di periferia e apre la strada all'esportazione di massa del cinema italiano di genere negli Stati Uniti.

9 L'opera di Bragaglia, precedente di un anno al successo de *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958), appartiene dunque ad una fase

ancora embrionale del genere, in cui il repertorio storico-letterario non è stato del tutto assorbito dalla centralità muscolare del forzuto, ma tende già verso quella spettacolarizzazione dei corpi che diventerà uno degli assi decisivi del genere. Se il peplum postbellico sposta progressivamente l'attenzione dalle protagoniste femminili dei generi degli anni Cinquanta verso l'eroe maschile, fondando la propria mitologia sulla potenza fisica, sulla cura del corpo e sulla cultura della bellezza legata alla società dei consumi (pp. 9-10), *La Gerusalemme liberata* conserva tuttavia una tensione più ambigua, poiché il corpo di Clorinda/Sylva Koscina introduce, dentro l'impianto storico-avventuroso, una corporeità femminile insieme guerriera, divistica e desiderabile. Nel momento in cui il cinema italiano classico riconfigura il passato attraverso costume, colore, azione e attrazione spettacolare, la bellezza di Koscina diviene il punto in cui la figura tassiana viene resa visibile secondo le logiche del genere e del divismo, nonché il luogo dove tali logiche rivelano la loro instabilità, poiché il corpo femminile, oltre a richiamare lo sguardo spettatoriale su di sé, disturba dall'interno l'ordine iconografico, erotico e narrativo entro cui il film tenta di inscriverlo.

10 Le tensioni intrinseche alla Clorinda tassiana trovano ne *La Gerusalemme Liberata* del '57 una nuova morfologia visiva, affidata soprattutto alla presenza di Sylva Koscina, attrice associata a un'immagine di femminilità spiccatamente marcata. La sua Clorinda si definisce principalmente per il modo in cui il film ne organizza l'apparizione tramite il corpo, i costumi e la bellicosità, che insieme concorrono a costruire una personalità immediatamente riconoscibile e, al tempo stesso, non del tutto pacificata. Interrogare questa Clorinda significa dunque analizzare principalmente quali condizioni di visibilità il film predisponga, scegliendo i campi di possibilità da lasciare emergere e cosa, invece, cercare di ricondurre entro strutture già codificate.

11 Il visibile, infatti, non può essere inteso come uno spazio neutro nel quale i corpi, semplicemente, appaiono. Nel tentativo di assegnarle una posizione intelligibile, Bragaglia dà vita a un personaggio che prende forma attraverso una serie di attriti interni, nei quali il corpo trascende il ruolo che dovrebbe incarnare, lasciando affiorare una complessità che l'intreccio tende, almeno in parte, a contenere.

12 Il casting di Koscina appare decisivo proprio perché l'attrice introduce una tensione che non può essere ricondotta alla semplice opposizione binaria tra maschile e femminile. Per interpretare una figura complessa, eccedente, difficilmente assorbibile da ogni possibile binarismo, Bragaglia sceglie un corpo divistico sessualmente connotato e decide di travestirlo da guerriero, amplificando, anziché appianarle, le polarità proprie di Clorinda. Quest'azione produce un risultato profondamente interessante, ed è probabilmente l'elemento più innovativo e contemporaneo del film, perché replica sul piano filmico una dinamica densa di ambiguità già presente su quello della trama. Scegliendo un'attrice il cui corpo è già investito da una forte riconoscibilità divistica, Bragaglia accentua lo scarto tra la funzione guerriera del personaggio e la sua esposizione come oggetto del desiderio maschile. Clorinda appare simultaneamente come eroina e star, come corpo armato e corpo erotizzato, come figura d'azione e immagine sottoposta ad uno sguardo desiderante e sessualizzante. Bragaglia ricostruisce dunque l'ambiguità tassiana secondo le condizioni storiche e mediali del cinema italiano degli anni Cinquanta, ridefinendo la complessità di Clorinda nella relazione tra il personaggio e il corpo concreto dell'attrice che lo incarna. Nel momento in cui tali strategie rendono Clorinda più visibile, riconoscibile e spettacolare, il film rilancia la sua opacità dentro un nuovo regime di immagini. Attraverso Sylva Koscina, la guerriera tassiana diviene così il punto in cui il cinema storico-avventuroso incontra una forma di instabilità identitaria capace di eccedere le sue stesse categorie di rappresentazione.

13 È qui che torna utile la nozione di *female masculinity* elaborata da Jack Halberstam (Halberstam, 1998, pp. 1-44). La dimensione guerriera di Clorinda non si limita infatti a "mascolinizzare" un corpo femminile, come se il maschile fosse solo un attributo esterno assunto temporaneamente. Piuttosto, essa permette di pensare una forma di femminilità non coincidente con la passività, con la disponibilità amorosa o con la pura funzione ornamentale. Nel film, tuttavia, questa possibilità resta costantemente negoziata poiché l'energia militare del personaggio viene esposta, ma è al contempo ricondotta entro un percorso narrativo che ne limita la portata autonoma, orientandola verso il riconoscimento amoroso, la perdita e la redenzione.

14 Anche la riflessione di Angela Putino (Putino, 1996, pp. 135-150; Putino, 2010, pp. 108-111) sulla soggettività come pratica di sottrazione consente di precisare questo movimento. Clorinda non appare né come un'identità già costituita che il film si limita a rappresentare, né come un modello positivo da opporre linearmente all'ordine dominante. Al contrario, la sua forza consiste nella mancata adesione alle posizioni che il racconto le assegna. In quanto guerriera, non coincide con l'immagine della donna amata; in quanto oggetto del desiderio di Tancredi, non si lascia ridurre a pura passività; in quanto infedele destinata alla conversione e alla morte, continua tuttavia a conservare qualcosa della propria irriducibilità all'interno dell'economia narrativa. La sottrazione non va quindi intesa come fuga assoluta dal sistema della rappresentazione, ma come interruzione parziale dei suoi automatismi.

15 Da questo punto di vista, il corpo di Koscina diventa il luogo in cui il film mette alla prova la propria grammatica visiva. La messinscena espone Clorinda attraverso il costume, la presenza scenica, la costruzione dell'azione e il rapporto con gli altri personaggi, ma questa esposizione non si traduce mai in una disponibilità del tutto pacificata: anche nei momenti in cui il racconto sembrerebbe orientarsi verso una codificazione più stabile, la donna conserva un margine di disallineamento rispetto alle aspettative che la attraversano.

16 Il quadro fin qui ricostruito mostra come Clorinda sia una figura opaca, situata all'incrocio dei rapporti fra questione guerresca, identitaria e religiosa. La rappresentazione cinematografica del personaggio interviene proprio in questo snodo, ponendo il corpo dell'attrice in una precisa economia figurativa, in cui la riconoscibilità divistica e la codificazione dei ruoli di genere contribuiscono a determinare l'intelligibilità dei personaggi.

17 Un corpo, un genere, un'identità diventano infatti socialmente riconoscibili solo entro una griglia normativa che stabilisce in anticipo quali forme di apparizione siano leggibili. La decifrabilità, quindi, indica non solo la capacità di "capire" un soggetto, ma anche la sua possibilità di essere riconosciuto in quanto tale all'interno di un più ampio ordine discorsivo e sociale.

18 Seguendo tali considerazioni, appare opportuno richiamare il concetto di "mascherata" per provare a carpire meglio la complessa

poliedricità di Clorinda. In Butler, soprattutto attraverso la rilettura critica di Joan Riviere e della tradizione psicoanalitica, la mascherata femminile non viene intesa come un travestimento che copre una verità più profonda del genere, poiché, dietro la maschera, non esiste un'essenza originaria e stabile della femminilità. Riprendendo Lacan e Irigaray, Butler riattraversa la questione della mascherata, domandandosi se essa celi una femminilità autentica o se non sia, piuttosto, "il mezzo attraverso il quale vengono prodotte la femminilità e le discussioni sulla sua autenticità" (Butler, 2022, p. 69). Questo interrogativo permette di interpretare Clorinda non come semplice rivelazione visiva di un'identità già data, ma come frutto della costruzione prodotta da un insieme di codici, anche di natura cinematografica.

19 Ciò che viene riconosciuto come "femminile", dunque, è già il prodotto di una messa in scena regolata, di una ripetizione di norme, codici e formule sociali. Tuttavia, questa assunzione non è mai del tutto pacificata: poiché la norma deve essere continuamente ripetuta per produrre i suoi effetti, ogni ripetizione apre anche uno scarto, una possibilità di slittamento o di disidentificazione.

20 Per tale ragione la mascherata è ambivalente. Se da un lato può funzionare come adesione alla norma, perché consente al corpo di entrare nel campo del riconoscibile – una donna, per esempio, viene letta come tale perché incorpora una serie di codici culturalmente stabiliti come femminili – al tempo stesso, proprio perché espone la femminilità come costruzione, essa incrina l'idea che il genere coincida con una verità naturale del corpo, esponendo così il funzionamento artificiale, ripetitivo e teatrale della norma.

21 La mascherata, lungi dal coincidere con il mero travestimento guerriero, riguarda dunque l'intero processo attraverso cui il personaggio opera uno slittamento tra i ruoli che vorrebbero definirlo, dando vita a un'immagine di donna combattente che appare insieme eccezionale e comprensibile, perturbante e narrativamente controllabile.

22 Se la Clorinda di Bragaglia si delinea come un'eroina irriducibile ai regimi che ne determinano la visibilità, è soprattutto nella scena del duello con Tancredi e del battesimo finale che tale irriducibilità prende corpo con maggiore intensità, fino ad assumere i tratti di una crisi interna al dispositivo rappresentativo. In entrambi gli episodi – mettendo in scena due snodi decisivi della narrazione – il film

costruisce delle situazioni limite in cui l'immagine sembra scontrarsi contro ciò che non riesce del tutto a ordinare, ossia un corpo, una soggettività che oltrepassano le categorie attraverso cui dovrebbero essere rese visibili e riconoscibili.

23 La sequenza del duello si fonda su una dinamica di mancato riconoscimento, in cui Clorinda e Tancredi combattono senza conoscere l'identità dell'avversario, inscrivendo il confronto in uno spazio di sospensione nel quale il nome, il genere, l'appartenenza religiosa e la funzione narrativa vengono temporaneamente sottratti alla loro evidenza. Eppure, proprio questa apparente sottrazione non produce una neutralizzazione del soggetto, ma ne rivela, piuttosto, la costitutiva instabilità. A venir meno, infatti, non è soltanto il riconoscimento reciproco tra i due personaggi, bensì la possibilità stessa di ancorare il corpo a una definizione univoca, pienamente disponibile allo sguardo e al sapere.

24 È proprio su questo piano che lo scarto rispetto al testo tassiano assume un rilievo decisivo. Nella *Gerusalemme liberata* di Tasso, il duello tra Tancredi e Clorinda si svolge di notte, entro una condizione di oscurità che rende il mancato riconoscimento narrativamente e simbolicamente coerente con l'impossibilità di vedere causata dal buio. Bragaglia, invece, ambienta il combattimento in pieno giorno, producendo uno spostamento tanto più significativo quanto meno riconducibile a una semplice variazione scenografica. Il problema, infatti, non riguarda più soltanto ciò che resta nascosto allo sguardo, ma ciò che, pur essendo pienamente esposto alla visione, non diviene per questo automaticamente afferrabile. La luce solare, anziché risolvere l'enigma dell'identità, rende quest'ultimo più evidente, facendo emergere la distanza tra l'apparire del corpo e la sua possibilità di essere riconosciuto entro categorie stabili. La scelta che Bragaglia compie di non ambientare il duello nel cuore della notte riformula dunque la complessità della scena tassiana, attraverso una logica specificamente filmica, nella quale Clorinda viene alla luce non come soggetto finalmente ricondotto alla trasparenza, bensì come identità che si manifesta proprio nella sua strutturale ambiguità.

25 Proprio perché il duello rivela non una verità finalmente stabile, ma la complessità di un'identità irriducibile, il battesimo finale può essere letto come il tentativo di ricondurre tale apparizione entro un ordine

normativo capace di nominarla, disciplinarla e renderla nuovamente assimilabile. Se il duello costituisce il momento in cui l'identità si oscura pur nella piena visibilità dell'immagine, il battesimo rappresenta invece il gesto normativo attraverso cui il film tenta di risolvere questa opacità, reinscrivendo Clorinda entro un ordine cristiano, sessuale e narrativo. Qui il dispositivo assume una funzione più apertamente disciplinare e foucaultiana, nella misura in cui, attraverso il gesto sacramentale, la guerriera viene ricondotta alla fede cristiana e resa, almeno in apparenza, nuovamente decifrabile. Tuttavia, tale operazione non si compie senza lasciare residui: il sacramento, anziché stabilizzare l'identità del soggetto, mostra come essa non sia un dato originario, ma una costruzione sempre esposta al rischio della disarticolazione. Il corpo che riceve il battesimo, infatti, è lo stesso che, fino a quel momento, ha attraversato e destabilizzato le griglie della classificazione. La sua integrazione appare allora come un gesto tardivo, quasi riparativo, che interviene a posteriori nel tentativo di suturare una frattura già prodotta dall'immagine. Si potrebbe affermare dunque che, più che risolvere l'ambiguità di Clorinda, l'iniziazione cristiana ne espone paradossalmente la persistenza, lasciando intravedere l'impossibilità di cancellare del tutto ciò che, in lei, ha oltrepassato ogni forma di appartenenza stabile.

BIBLIOGRAPHIE

Addison, C., 2019, *The Female Knight in Renaissance Romance Epic: The Grace of the Tigress* in "Southern African Society for Medieval and Renaissance Studies", 29, pp. 73-97.

Butler, J., 2022, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione italiana di Sergia Adamo, Roma, Laterza; ed. or. 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge.

Careri, G., 2010, *La fabbrica degli affetti. La* Gerusalemme liberata *dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore.

Carpiceci, S., 2003, BRAGAGLIA, *Carlo Ludovico*, Treccani, Enciclopedia del Cinema: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ludovico-bragaglia_(Enciclopedia-del-Cinema)/

Carpiceci, S., 2017, *Ai margini del cinema italiano. Soubrette e maggiorate fisiche, artigiani e autori di film minori*, Pisa, Pacini.

Chiappelli, F., 1978, *La costruzione di un personaggio: Clorinda*, in "Lettere Italiane", 30, 4.

Di Chiara, F., 2015, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli.

Halberstam, J., 1998, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press.

Putino, A., 1996, *La cura di sé*, in Diotima (a cura di), *La sapienza di partire da sé*, Napoli, Liguori, pp. 135-150.

Putino, A., 2010, *Impersonale della politica*, in Tarantino S., Borrello G. (a cura di), *Esercizi di composizione per Angela Putino. Filosofia, differenza sessuale e politica*, Napoli, Liguori, pp. 108-111.

RÉSUMÉ

English

In the passage from Tasso's literary apparatus to Bragaglia's cinematic one, Clorinda emerges as an excessive and resistant figure. Through Sylva Koscina's bodily performativity, the construction of the gaze, and the tension between exhibition and reticence, the film amplifies the contradictions already present in the poem, presenting Clorinda as a disidentified subjectivity, irreducible to binary paradigms and to the disciplinary technologies that seek to regulate her body, role, and visibility.

INDEX

Keywords

identity, gender, visibility, masquerade, performativity

AUTEUR

Letizia Granata