K
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

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

Da Marfisa a Clorinda: metamorfosi e crisi della donna guerriera tra Rinascimento e Controriforma

Rosario Carbone

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1783

DOI : 10.54563/revue-k.1783

Référence électronique
Rosario Carbone, « Da Marfisa a Clorinda: metamorfosi e crisi della donna guerriera tra Rinascimento e Controriforma », *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/1783

Droits d'auteur
CC-BY

Da Marfisa a Clorinda: metamorfosi e crisi della donna guerriera tra Rinascimento e Controriforma

Rosario Carbone

TEXTE

1 Nella tradizione letteraria occidentale, e soprattutto nell'immaginario epico, la figura della donna guerriera occupa una posizione di grande rilievo (Andes, 2001), ma al tempo stesso problematica. Fin dalle sue prime formulazioni, che affondano le radici nel mito delle Amazzoni, essa appare come una presenza instabile e di confine: una donna che combatte e si sottrae ai ruoli tradizionalmente associati al genere femminile mette inevitabilmente in discussione l'assetto sociale, culturale e ideologico che la circonda. Per questa ragione, la donna guerriera tende spesso a essere rappresentata come una figura eccentrica e potenzialmente destabilizzante, che i testi tentano variamente di integrare, contenere o, in ultima istanza, neutralizzare.

2 Nei poemi cavallereschi del XV e XVI secolo, proprio nelle donne guerriere si riscontrano "i tratti di maggiore novità riguardo alle figure femminili" (Pettinelli, 1992, p. 728). All'interno di questi testi è possibile rintracciarne diverse: Ancroia e Rovenza – eroine eponime, rispettivamente, di un lungo poema in ottave e di un poemetto di fine Quattrocento, entrambi anonimi (Perrotta, 2021[1]) – Meridiana e Antea nel *Morgante* di Pulci, Bradamante e Marfisa di Boiardo e Ariosto, ma anche figure come la Nicandra di Trissino o la Mirinda di Bernardo Tasso[2], fino al personaggio di Clorinda nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

3 Sebbene tutte queste eroine presentino numerosi caratteri comuni, Marfisa e Clorinda appaiono particolarmente affini per via di alcuni elementi peculiari che le distinguono da figure più "ortodosse" come Bradamante, la cui eccezionalità viene progressivamente ricondotta entro una funzione matrimoniale e dinastica. Eppure, un'analisi più attenta lascia emergere anche delle divergenze, relative in particolar modo al diverso percorso che le caratterizza e al differente trattamento che viene loro riservato da parte dei rispettivi autori. La

distanza fra gli itinerari delle due eroine, così come l'esito cui vengono condotte, può essere letta come il segnale di una crisi della donna guerriera, in cui sembra riflettersi, almeno in parte, il passaggio dall'orizzonte ideologico rinascimentale a quello della Controriforma.

4 Marfisa e Clorinda presentano percorsi di vita sorprendentemente affini, che rimandano a un modello epico ben preciso, quello della Camilla virgiliana. Marfisa è figlia di Ruggiero di Risa e sorella del cavaliere saraceno Ruggiero: di origine cristiana, viene allevata dal mago Atlante finché, ancora bambina, non viene rapita dagli Arabi ed educata alla religione islamica. Cresciuta lontano dalla propria famiglia, diventa una guerriera formidabile e regina dell'India, combattendo tra le fila dei Saraceni del re Agramante; solo più tardi, quando Atlante le rivela le sue vere origini, si convertirà al cristianesimo insieme al fratello ritrovato.

5 Analogamente, Clorinda, figlia del re etiope Senapo, viene separata alla nascita dalla famiglia a causa del suo aspetto albino e affidata al servo Arsete, che la cresce lontano dalla corte e, contravvenendo al desiderio materno, la educa nella religione islamica, occultandole le sue origini cristiane [3]. Il colore candido della sua pelle "simboleggia la purezza e l'eccezionalità del suo destino, e nel contempo suggerisce la presenza nel suo aspetto di una natura perturbante" (Gigante, 2007, p. 191). Anche Clorinda manifesta fin dall'infanzia un'attrazione naturale per le armi e, una volta adulta, diventa una celebre condottiera saracena, protagonista della difesa di Gerusalemme contro i crociati, finché non sarà uccisa da Tancredi, il quale la battezzerà in punto di morte. Entrambe le eroine conoscono un'infanzia segnata dal contatto con la natura selvaggia, una formazione non convenzionale che segnerà la loro stessa personalità: Marfisa viene allattata da una leonessa insieme al fratello dopo la morte dei genitori (Ariosto, 2012, XXXVI, 62, 5-8, p. 1178), invece Clorinda è nutrita dalle mammelle di una tigre mentre si trova momentaneamente abbandonata nella foresta (Tasso, 2009, XII, 31, 3-8, pp. 757-758). Come loro, anche Camilla era cresciuta con il padre nei boschi tra animali selvaggi e pastori, nutrita dal latte di cavalle selvatiche ed educata all'uso di arco e frecce. Questi dati biografici segnalano fin dall'inizio una frattura identitaria che distingue le due eroine da altre guerriere del poema cavalleresco. A differenza di personaggi come Bradamante, la cui

appartenenza religiosa e culturale è chiara e stabile, Marfisa e Clorinda vivono in una condizione di scarto tra origine e appartenenza, che si riflette nelle loro scelte e nel loro statuto all'interno del racconto.

6 Un secondo elemento di somiglianza riguarda l'adesione piena e consapevole ai tradizionali codici guerrieri maschili. Marfisa e Clorinda combattono come veri e propri cavalieri, non come donne eccezionalmente armate: guidano eserciti, affrontano duelli, incutono timore agli avversari e vengono riconosciute come nemiche temibili. La loro competenza militare è reale, continuativa e pienamente inserita nella logica del conflitto. Ecco come Boiardo e Ariosto presentano rispettivamente Marfisa:

> Marfisa la dongella è nominata
> (questa che io dico) e fo cotanto fiera
> che ben cinque anni sempre stete armata,
> da il sol nascente al tramontar di sera,
> perché al suo dio Macon si era avotata
> con sacramento, la persona altera,
> mai non spogliarsi sbergo e piastre e maglia
> sinché tre re non prende per bataglia
> (Boiardo, 2011, I, XVI, 29, pp. 607-608).

> 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 dì e la notte armata sempre andava
> di qua e di là cercando in monte e in piano
> con cavallieri erranti riscontrarsi,
> et immortale e gloriosa farsi
> (Ariosto, 2012, XVIII, 99, p. 607).

7 Mentre Tasso introduce così la prima apparizione effettiva di Clorinda nella vicenda:

> Mentre son in tal rischio, ecco un guerriero
> (ché tal parea) d'alta sembianza e degna;
> e mostra, d'arme e d'abito straniero,
> che di lontan peregrinando vegna.

> La tigre, che su l'elmo ha per cimiero,
> tutti gli occhi a sé trae, famosa insegna,
> insegna usata da Clorinda in guerra;
> onde la credon lei, né 'l creder erra
> (Tasso, 2009, II, 38, pp. 138-139).

8 Strettamente connessa a questa adesione ai codici guerrieri è l'estraneità di entrambe all'amore, al matrimonio e alla dimensione familiare. Marfisa e Clorinda non sono pensate come future spose né come figure destinate a garantire continuità dinastica e conservano fino alla fine la loro verginità [4]. Questo è forse l'elemento che più le distingue da Bradamante, la cui vicenda amorosa e matrimoniale rappresenta uno degli assi portanti del poema ariostesco [5]. L'eroismo di Marfisa e di Clorinda non è destinato a conciliarsi con l'unione con un uomo, ma si fonda su un'identità interamente costruita attorno alla guerra, all'autonomia e al rifiuto dei ruoli femminili tradizionali. Tasso rende esplicito questo aspetto nelle ottave di presentazione di Clorinda:

> Costei gl'ingegni feminili e gli usi
> tutti sprezzò sin da l'età più acerba:
> a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi
> inchinar non degnò la man superba.
> Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi,
> ché ne' campi onestate anco si serba;
> armò d'orgoglio il volto, e si compiacque
> rigido farlo, e pur rigido piacque.

> Tenera ancor con pargoletta destra
> strinse e lentò d'un corridore il morso;
> trattò l'asta e la spada, ed in palestra
> indurò i membri ed allenogli al corso.
> Poscia o per via montana o per silvestra
> L'orme seguì di fer leone e d'orso;
> seguì le guerre, e 'n esse e fra le selve
> fèra a gli uomini parve, uomo a le belve
> (II, 39-40, pp. 139-140).

9 Da ciò consegue un'ulteriore affinità, che riguarda il rapporto problematico con la propria femminilità. Entrambe le guerriere agiscono

secondo modelli maschili e sembrano sospendere, almeno in parte, i tratti tradizionalmente associati al genere femminile. Tuttavia, questa sospensione non cancella, di fatto, la loro femminilità, che resta visibile e significativa. Marfisa e Clorinda combattono come uomini, ma non cessano mai di essere percepite come donne, e proprio questa compresenza contribuisce alla loro carica problematica[6]. Ariosto descrive Marfisa come una "persona ch'al vestire e a' movimenti / avea sembianza d'uomo, e femin'era" (Ariosto, 2012, XVIII, 98, 6-7, p. 607), ma se in Boiardo era risoluta a non spogliarsi mai della sua armatura (Boiardo, 2011, I, XVI, 29, 7-8, p. 608), nel *Furioso* arriva addirittura a indossare abiti femminili: "Marfisa a' prieghi de' compagni avea / veste da donna et ornamenti presi" (Ariosto, 2012, XXVI, 69, 1-2, p. 873). Benché appaia tanto nell'aspetto quanto nelle azioni come un uomo, Marfisa è presentata comunque come una donna molto bella: nell'*Inamoramento* si legge che "tanto è gagliarda, e ancor non è men bela" (Boiardo, 2011, I, XVI, 28, 8, p. 607) e più avanti Boiardo si sofferma per un'intera ottava sulla descrizione della sua bellezza:

> Leï è senza elmo e 'l viso non nasconde;
> non fo veduta mai cosa più bella:
> rivolto al capo avìa le chiome bionde
> e gli ochi vivi assai più ch'una stella.
> A sua beltate ogni cosa risponde,
> destra negli ati e d'ardita favella,
> brunetta alquanto e grande di persona.
> Turpin la vidde, e ciò di lei ragiona
> (I, XXVII, 59, p. 933).

10 Allo stesso modo, anche Clorinda appare con le sembianze di un uomo ("ecco un guerriero / (ché tal parea) d'alta sembianza e degna", Tasso, 2009, II, 38, 1-2, pp. 138-139) e tale la crede Tancredi all'inizio del loro celebre duello, prima di scoprire la sua vera identità ("Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima / degno a cui sua virtù si paragone", XII, 52, 1-2, p. 770), ma la guerriera possiede comunque una bellezza tale da farlo innamorare: "Egli mirolla, ed ammirò la bella / sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse" (I, 47, 5-6, pp. 85-86). Nel corso del primo duello con il principe normanno, la donna perde l'elmo, e il suo aspetto (in particolar modo i capelli) viene descritto

secondo i classici stilemi petrarcheschi: “ché, rotti i lacci a l’elmo suo, d’un salto / (mirabil colpo!) ei le balzò di testa; / e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo ’l campo apparse” (III, 21, 5-8, pp. 191-192). Che le donne guerriere dei romanzi cavallereschi siano anche molto belle non è una novità, ma questo elemento si inserisce comunque all’interno di quella profonda contraddizione identitaria che, più di altre figure affini della tradizione, sembra caratterizzare Marfisa e Clorinda a partire dalle rispettive vicende biografiche. Tale ambiguità non ha carattere transitorio, ma è strutturale, e non giunge mai a una piena risoluzione: la loro stessa esistenza mette in tensione categorie fondamentali quali maschile e femminile, cristiano e musulmano, natura e cultura, guerra e amore. In questa prospettiva, le due guerriere appaiono come personaggi di confine, difficilmente integrabili in un sistema di valori rigidamente definito.

11 Eppure, nonostante le numerose affinità, tra Marfisa e Clorinda intercorrono delle differenze non meno significative. Innanzitutto, uno dei dati più evidenti è il diverso peso che le due eroine hanno all’interno delle rispettive opere in cui compaiono. Nei poemi di Boiardo e Ariosto, Marfisa è un personaggio che resta sostanzialmente secondario rispetto ai grandi poli narrativi dell’intreccio e le sue pur numerose avventure si inseriscono in modo episodico nella trama, senza determinare snodi decisivi dell’azione complessiva. Clorinda, al contrario, occupa nella *Gerusalemme liberata* una posizione centrale: essa è una delle principali figure dello schieramento musulmano e il fulcro di uno dei nuclei narrativi più rilevanti del poema, quello amoroso-tragico che la lega a Tancredi. Proprio questo legame assegna a Clorinda un’importante funzione strutturale, poiché consente al poema di intrecciare in modo indissolubile guerra, amore e destino individuale.

12 Un’ulteriore linea di divergenza tra Marfisa e Clorinda concerne la diversa dinamica della loro conversione. Marfisa, infatti, non appena viene a conoscenza delle proprie origini, aderisce alla nuova fede e può così essere progressivamente riassorbita all’interno dello schieramento cristiano senza che ciò comporti una crisi definitiva della sua identità guerriera. La donna riceve il battesimo in una scena solenne che sottolinea il carattere pubblico e pienamente ritualizzato della sua scelta:

> Apparecchiar per lo seguente giorno,
> et ebbe cura Carlo egli medesmo,
> che fosse un luogo riccamente adorno,
> ove prendesse Marfisa battesmo.
> I vescovi e gran chierici d'intorno,
> che le leggi sapean del cristianesmo,
> fece raccorre, acciò da loro in tutta
> la santa fé fosse Marfisa instrutta.

> Venne in pontificale abito sacro
> l'arcivesco Turpino, e battizzolla:
> Carlo dal salutifero lavacro
> con cerimonie debite levolla
> (Ariosto, 2012, XXXVIII, 22-23, 1-4, pp. 1224-1225).

13 La conversione di Marfisa si configura dunque come un evento immediato e consapevole, sancito dall'autorità ecclesiastica e inserito nel quadro di una piena integrazione nell'ordine cristiano.

14 Diverso è il percorso di Clorinda. Nel canto XII della Liberata, dopo aver appreso da Arsete la verità sulle proprie origini e sulla fede dei genitori, ella non accoglie l'invito alla conversione, ma ribadisce con fermezza la propria adesione all'Islam, fede ricevuta e interiorizzata fin dall'infanzia:

> Rasserenando il volto, al fin gli dice:
> "Quella fé seguirò che vera or parmi,
> che tu co 'l latte già de la nutrice
> sugger mi fèsti e che vuoi dubbia or farmi;
> né per temenza lascierò, né lice
> a magnanimo cor, l'impresa e l'armi,
> non se la morte nel più fer sembiante
> che sgomenti i mortali avessi inante"
> (Tasso, 2009, XII, 41, p. 763).

15 La scelta di Clorinda è motivata in termini etici e identitari: la fedeltà alla religione in cui è cresciuta si intreccia alla coerenza cavalleresca e al rifiuto di qualunque mutamento imposto dalla paura o dalla violenza. Solo nel momento estremo della fine, ferita mortalmente da

Tancredi, Clorinda chiede il battesimo, in una scena d'intensa concentrazione lirica e spirituale:

> "Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
> tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
> a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona
> battesmo a me ch'ogni mia colpa lave".
> In queste voci languide risuona
> un non so che di flebile e soave
> ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
> e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.
>
> Poco quindi lontan nel sen del monte
> scaturia mormorando un picciol rio.
> Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
> e tornò mesto al grande ufficio e pio.
> Tremar sentì la man, mentre la fronte
> non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
> La vide, la conobbe, e restò senza
> e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!
>
> Non morì già, ché sue virtuti accolse
> tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
> e premendo il suo affanno a dar si volse
> vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.
> Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
> colei di gioia trasmutossi, e rise;
> e in atto di morir lieto e vivace,
> dir parea: "S'apre il cielo; io vado in pace"
> (XII, 66-68, pp. 779-781).

16 La sua conversione, tardiva e privata, si realizza nell'emergenza e nel silenzio, lontano da ogni cornice pubblica, e ha come unico orizzonte la salvezza dell'anima, non la trasformazione della vita terrena. La morte avviene nel segno della riconciliazione con il nemico e con la fede cristiana; Clorinda "altro non compie che l'ultimo atto di un processo di chiarificazione interiore che si è venuto svolgendo, progressivamente e coerentemente, dai funesti presagi dell'esordio sino all'estremo congedo concitato e franto" (Caretti, 2001a, p. 138). Si osserva, dunque, da un lato una conversione tempestiva, ordinata e socialmente riconosciuta; dall'altro un'adesione finale, maturata sul

limite tra vita e morte, che conferisce a Clorinda una più accentuata tensione tragica.

17 Accanto a queste diversità per lo più esteriori, le due eroine presentano anche una differente definizione caratteriale. Infatti, il personaggio di Marfisa risulta relativamente poco articolato, definito soprattutto attraverso tratti comportamentali stabili – l'ira, l'orgoglio, la ferocia guerriera – più che attraverso conflitti interiori o processi di trasformazione. Questo aspetto è in linea con "la particolare natura della narrativa ariostesca fondata essenzialmente sulla fluidità dinamica dell'azione" (Caretti, 2001b, p. 31) e caratterizzata dall'"assenza di personaggi di forte rilievo e di complessa psicologia" (ib.). Come spiegava Caretti, infatti,

> L'Ariosto non mirava a figure autonome, alla creazione di caratteri veri e propri, né in senso obbiettivamente realistico né come riflesso lirico e intimista della propria autobiografia. Egli intendeva piuttosto creare delle figure che, di volta in volta, riflettessero soltanto un aspetto tipico della natura umana e non già che ne esaurissero l'infinita varietà. Agiva dunque nei confronti dei personaggi con intenti riduttivi e semplificatori, senza preoccuparsi di una immediata e circostanziata definizione (del ritratto a tutto tondo, in piena luce), ma curando soprattutto la coerenza dei loro atteggiamenti nell'orditura complessiva dell'opera. Perciò la vita affettiva dei personaggi ariosteschi non è mai approfondita, se non per scorci rapidissimi ed essenziali, nella sua interna dialettica (ib.).

18 Invece, in un'opera come la *Gerusalemme liberata*, piena di intensità e "dominata dalla dissonante vita degli affetti, i personaggi hanno naturalmente un rilievo eccezionale" (Caretti, 2001c, p. 107). Infatti, Clorinda presenta una costruzione psicologica molto più complessa e stratificata, in quanto l'azione non è un elemento totalizzante, ma è affiancata da una profondità di pensiero, da esitazione e sofferenza; in questo personaggio si esemplifica insomma "la nuova dimensione psicologica tassiana, il suo intrepido intimismo" (ib.). È proprio il rapporto con la fragilità a costituire una differenza essenziale fra le due eroine. Marfisa, tanto in Boiardo quanto in Ariosto, è caratterizzata da una sicurezza incrollabile: crudele, impetuosa, spesso spietata, non sembra conoscere esitazione né dubbio, e la sua identità appare compatta, impermeabile a ogni forma di vulnerabilità emotiva.

La sua forza, fisica e psicologica, si traduce in una sostanziale insensibilità verso l'altro, che esclude tanto la compassione quanto l'amore. Clorinda, invece, viene introdotta fin dal canto II della *Gerusalemme liberata* attraverso un gesto di magnanimità nei confronti di Sofronia e Olindo, che ne rivela immediatamente la statura morale e la profonda umanità: "Clorinda intenerissi, e si condolse / d'ambeduo loro e lagrimonne alquanto. / Pur maggior sente il duol per chi non duolse, / più la move il silenzio e meno il pianto (Tasso, 2009, II, 43, 1-4, p. 142). Si osserva qui, per la prima volta, "quella condizione di intima perplessità che connoterà tutte le apparizioni di Clorinda, a dispetto della sua straordinaria virtù militare" (Russo, 2014, p. 92). Pur essendo austera, disciplinata e rigorosa, Clorinda è una figura attraversata dal dubbio e dall'incertezza. Ne è un segno anche la reazione di sospensione dopo che Tancredi le rivela il suo amore: "Ella riman sospesa, ed ambo mira / lontani molto, né seguir le cale" (Tasso, 2009, III, 31, 3-4, p. 198), così come l'atteggiamento riflessivo e il timore che seguono alla rivelazione delle sue vere origini da parte di Arsete: "ed ella pensa e teme, / ch'un altro simil sogno il cor le preme" (XII, 40, 7-8, pp. 762-763), brevi momenti che mostrano però una soggettività fragile, capace di interrogarsi e di soffrire. Tuttavia, questa fragilità, come si è detto, non sfocia mai nell'amore (Clorinda resta estranea al sentimento amoroso, che agisce solo unilateralmente attraverso Tancredi) e si manifesta invece come compassione, senso di giustizia, inquietudine morale.

19 Marfisa, al contrario, pur condividendo con Clorinda l'originaria estraneità all'amore nei poemi di Boiardo e Ariosto, conosce nella tradizione post-ariostesca un'evoluzione radicale. Infatti, nel corso del Cinquecento, l'eroina è divenuta la protagonista di alcuni poemi a lei interamente dedicati. Il primo fu la *Marphisa bizarra* (1531) di Giovan Battista Dragoncino da Fano, poema in quattordici canti in cui la protagonista eponima si innamora del bellissimo Filinoro e, seguendo le orme di Orlando, perde il controllo di sé fino a diventare appunto "bizarra" (Delcorno Branca, 2016). Quest'opera, dedicata a Federico II Gonzaga, riprendeva però un progetto iniziato precedentemente da Pietro Aretino, pubblicato definitivamente solo nel 1535 con il titolo *Tre primi canti di Marfisa*, che non fu mai portato a compimento dall'autore (Romei, 1995). Infatti, i tre canti di Aretino ruotano intorno alle vicende di Angelica e Medoro (Aretino, 1995), ma

non arrivano a raccontare l'ira di Marfisa per la morte di Ruggero, come preannunciato dal proemio. Segue, nel 1550, *Gli dui primi canti di Marphisa innamorata* di Marco Bandarini, che però accenna solo brevemente all'avventura dell'eroina in una selva incantata e alle sue nozze con Ziliante dalle quali sarebbero dovuti nascere i progenitori dei conti vicentini (Paluani, 1899; Chiarelli, 2023). Chiude questo ciclo Danese Cataneo con l'*Amor di Marfisa* (Cataneo, 2021), pubblicato nel 1562 in tredici canti e destinato a influenzare il giovane Tasso (Sacchi, 2006). Il poema "propone un innovativo approfondimento psicologico dell'eroina eponima che non trova riscontro nella coeva produzione di genere" (Chiarelli, 2023, p. 239) e si concentra sulle sofferenze amorose di Marfisa per Guidon Selvaggio.

20 A queste opere se ne possono aggiungere altre, in cui però spesso Marfisa "ricopre un ruolo solo ancillare" (p. 232): il *Sacripante* (1535 e 1537) di Lodovico Dolce, che vede l'eroina innamorata del giovane Selannio, il *Ruggiero* (1543) di Bartolomeo Orioli e *La morte di Ruggiero* (1556) di Giovan Battista Pecatore, nei quali proseguono ancora le vicende dell'amore di Marfisa per Guidon Selvaggio, la *Bradamante gelosa* (1552) di Secondo Tarantino, in cui viene descritta la gelosia dell'eroina eponima nei suoi confronti per una presunta relazione fra lei e Ruggero, e *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria* (1557) di Girolamo Bossi, in cui Eliodoro, progenitore degli Asburgo, "si innamora ricambiato di Marfisa, prospettando, sulla falsariga della coppia Ruggero/Bradamante, un'unione matrimoniale solo annunciata" (p. 238)[7].

21 Tutti questi poemi registrano una progressiva trasformazione dell'eroina da valorosa guerriera a fanciulla innamorata. Particolarmente interessante è il poema di Dragoncino, in cui Marfisa, pur conservando il carattere collerico e irascibile che la contraddistingueva già nei poemi precedenti, viene per la prima volta rappresentata come un soggetto vulnerabile, esposto alla crisi e al turbamento emotivo. L'innamoramento si manifesta in modo improvviso e totalizzante al momento dell'arrivo di Filinoro alla corte di Carlo Magno, in una scena che ricalca consapevolmente l'apparizione di Angelica nell'Inamoramento de Orlando. Dragoncino descrive così la reazione di Marfisa:

> Ma non fu prima al real spatio drento
> che Marphisa gli pose adosso il sguardo,
> e immota, quasi fuor del sentimento,
> sentì nel petto l'amoroso dardo;
> cominciando fra sé dolce lamento,
> dicea: "Dove son'io, ch'agghiaccio et ardo?",
> et mentre gli occhi havea nel novo sole
> mosse 'l bel sarracin queste parole:
> (Dragoncino, 1532, I, 25) [8]

22 L'esperienza amorosa incrina le certezze di Marfisa e la conduce a una dolorosa messa in discussione del proprio valore cavalleresco. Più avanti, mentre è alla ricerca dell'amato, la regina pronuncia un lungo lamento che culmina in una drastica svalutazione delle proprie virtù guerriere:

> Che mi val questa spada et questa lancia,
> e intorno haver quest'armatura fina?
> che mi val esser del sangue di Francia
> et corona portar come regina?
> che mi val questa mia giovenil guancia,
> l'animo, la fortezza et la dottrina?
> che mi val col sudor temperare 'l foco,
> che contra Amor ogni virtù val poco?
> (VII, 16).

23 Nonostante questi momenti di crisi, Marfisa conserva anche nel poema di Dragoncino una fisicità marcatamente virile ("statura et forma et fronte / di viril, di robusto homo feroce", VII, 31, 1-2) e non mancano improvvisi scatti d'ira, in linea con la sua tradizione letteraria. Tuttavia, tali eccessi vengono filtrati attraverso una chiave comico-ironica che li ridimensiona (Taliani, 2020). Emblematico, tra gli altri, è l'episodio nel quale un usignolo, svegliandola da un sogno in cui credeva di aver ritrovato l'amato Filinoro, scatena in lei una furia spropositata. Il canto dell'uccello diventa per Marfisa un motivo di profondo turbamento, provocando una reazione violenta e quanto mai "bizzarra":

> Hor non so dir con qual roina et furia
> risorge in piè Marphisa impatïente

> per vendicarse di sì grave ingiuria
> sopra l'uccel ch'anchor qui vede et sente,
> discende a l'acqua ove non è penuria
> di sassi et n'empie l'elmo suo lucente;
> su 'l margin verde poi ritorna in alto
> ontra l'uccel con furïoso assalto.
> (Dragoncino, 1532, VII, 40)

24 In un inseguimento che si distende su due canti (Dragoncino, 1532, VII, 40-50; XII, 65-72), Marfisa tenta invano di colpire l'uccello con dei sassi, ma il volatile non smette di cantare, svolazzando di ramo in ramo quasi come se si prendesse gioco di lei. La sequenza raggiunge eccessi comici familiari, che ricordano l'inseguimento del ladro Brunello nell'*Inamoramento*[9], dopo che questi le aveva rubato la spada (Boiardo, 2011, II, V, 41-42, pp. 1156-1157). Anche in quel caso, infatti, si assiste a un lungo inseguimento (II, X, 57-61, pp. 1314-1316; XVI, 1-9, pp. 1467-1471) in cui la regina corre disperatamente dietro al ladro senza riuscire ad acciuffarlo, venendo da lui ripetutamente schernita e sbeffeggiata, anche in modi piuttosto volgari (II, V, 42, pp. 1156-1157).

25 Il parallelismo è significativo anche in virtù della nuova connotazione che Dragoncino ha voluto dare a Marfisa. Nell'*Inamoramento*, in cui la donna conserva intatti tutti i caratteri della guerriera, essa viene privata dal ladro della sua spada, simbolo delle sue doti belliche; mentre adesso un piccolo uccello l'ha privata del suo sogno d'amore, provocando in lei i medesimi effetti. La scena appare però surreale anche perché rievoca al lettore la matta bestialità e la distruzione perpetrata da Orlando all'interno del bosco, ma questa volta ai danni di un innocuo usignolo (Taliani, 2020, p. 177). Questo cambiamento può essere letto come una rappresentazione del mutato centro di interesse di Marfisa dall'"arme" agli "amori". Il confronto, inoltre, mette in luce che la deformazione comica del personaggio non è una novità introdotta da Dragoncino, ma è presente sin dalle prime apparizioni boiardesche di Marfisa, presentata già nell'*Inamoramento* come una figura eccessiva attraverso la lente del riso. In Ariosto invece l'ironia agisce in modo più sottile, l'autore del *Furioso* minimizza e attenua gli aspetti più ridicoli e comici del personaggio, ma non li elimina del tutto. In alcuni episodi, per esempio, Ariosto sembra velatamente mettere in discussione quella scissione fra

genere e sesso biologico che caratterizza Marfisa (Mac Carthy, 2005; Carbone, 2025) attraverso scene che ne mostrano i limiti in forme decisamente parodiche. Nel canto XIX, ad esempio, Marfisa insiste con i suoi compagni per essere inclusa in un sorteggio che stabilirà chi di loro dovrà sconfiggere in combattimento dieci guerrieri e poi soddisfare sessualmente altrettante donne (Ariosto, 2012, XIX, 63-108, pp. 654-666). Alla fine, viene selezionata proprio lei, ma il testo non rivela in che modo avrebbe svolto la seconda prova. La donna ammette di essere mal equipaggiata, ma è fiduciosa di superare la sfida servendosi della sua spada: "et a Marfisa non mancava il core, / ben che mal atta alla seconda danza; / ma dove non l'aitasse la natura, / con la spada supplir stava sicura" (XIX, 69, 5-8, pp. 655-656). Il lettore si chiede dunque come l'arma supplirà alla mancanza biologica, ma la curiosità non viene mai soddisfatta: "la sua testardaggine sembra un rifiuto ad accettare la sua anatomia come inadeguata" (Mac Carthy, 2005, p. 190, trad. mia). Attraverso questo episodio, il personaggio viene messo davanti alla consapevolezza che la sua differenza anatomica in quanto donna è anche inferiorità biologica.

26 Nel quadro fin qui tracciato sembra quindi emergere un'importante differenza: la fragilità di Clorinda è costitutiva del personaggio e si manifesta fin dall'inizio come tratto identitario stabile, legato alla sua profonda umanità, alla capacità di compassione e al tormento morale, ma del tutto estraneo alla dimensione amorosa. Al contrario, la fragilità di Marfisa non appartiene al personaggio originario di Boiardo e Ariosto, che resta sempre compatto, sicuro di sé e impermeabile al dubbio: essa è il risultato di una rielaborazione post-ariostesca che interviene su una figura percepita come eccessiva e problematica. Pur senza eliminare completamente la sua carica destabilizzante, i poemi successivi tendono spesso a controllare o normalizzare l'eccentricità di Marfisa secondo due direttrici principali: da un lato utilizzando il filtro dell'ironia e della deformazione comica; dall'altro attraverso una vera e propria normalizzazione ideologica, che snatura la guerriera trasformandola in una fanciulla innamorata, talvolta destinata persino al matrimonio. In ogni caso, Marfisa, in tutti i poemi in cui compare, rimane un personaggio fortemente orientato all'azione; le sue tensioni identitarie emergono attraverso il comportamento, gli eccessi, le reazioni improvvise, ma raramente si traducono in un vero e proprio tormento interiore. Anche

quando Marfisa si innamora o attraversa momenti di smarrimento, il conflitto resta esterno, episodico, e può essere assorbito dal flusso narrativo. Clorinda, invece, è costruita come un personaggio profondamente introspettivo. I suoi dubbi, la sua pietà e la sua esitazione non sono transitori, ma tratti strutturali della sua identità, che la rendono incapace di aderire pienamente a una delle due parti in conflitto.

27 Il confronto tra Marfisa e Clorinda sembra dunque riflettere il mutamento di paradigma che segna il passaggio dal *Furioso* alla *Liberata*, quando "uno stato d'animo inquieto e sbigottito andò subentrando alla sicurezza energica e vigorosa che per un secolo aveva alimentato, negli uomini di stato e negli scrittori, generose speranze e magnanimi disegni" (Caretti, 2001d, p. 89). Infatti, con Tasso si fa avanti "lo spirito nuovo e inquieto d'una età percossa dall'urto violento della Riforma e intimamente desiderosa d'una sincera *renovatio* morale" (p. 90): i personaggi si ripiegano sul proprio intimo, dando vita a una psicologia complessa, fatta di dubbi e conflitti interiori. Clorinda appare come l'incarnazione di questa svolta, in cui l'epica non si fonda più sul conflitto esterno – l'avversario, l'ostacolo narrativo – ma su una tensione interna, divenuta elemento strutturale dell'identità stessa dell'eroe. Con Tasso, insomma, i personaggi si confrontano con un "nemico interno" (Forni, 2018), una lotta interiore che attraversa stabilmente il soggetto, orientandone le scelte verso una soluzione necessaria. Si assiste così allo spostamento da una rappresentazione ironica del conflitto a una carica di *pathos* che anticipa il Barocco e la sensibilità moderna. Da un lato Marfisa agisce in un universo governato dal caso, dalla molteplicità e dall'imprevedibilità, dall'altro Clorinda si muove invece entro un disegno provvidenziale, un destino già scritto. Ciò comporta una differenza nell'esito narrativo: mentre nel primo caso tutto può mutare – Marfisa si converte, cambia schieramento, i suoi eccessi sono ridicolizzati ma riassorbiti – nel secondo la traiettoria sembra ineluttabile. La distanza emerge anche nella voce narrante: all'ironia distaccata e sorridente di Ariosto, Tasso oppone un tono partecipe, coinvolto e patetico. Marfisa, come gran parte dei personaggi ariosteschi, possiede un'identità salda, "un'espressione di sé sottratta al divenire" (p. 23), e si muove in quel "tempo desacralizzato e capriccioso di combinazioni ironiche e imprevedibili" (p. 19) proprio del *Furioso*. Clorinda, al contrario,

mostra “un’identità lacerata” (p. 23) ed è perfetta esemplificazione della “figura dell’io conflittuale che interroga il proprio destino o il proprio animo” (p. 10). Il suo battesimo in punto di morte è l’epilogo drammatico di una guerra interiore, il momento in cui l’eroina “si realizza negandosi, in una luce incerta ormai ai margini della storia” (p. 19). Se Marfisa agisce con la sicurezza di chi sa chi è, Clorinda è “la donna senza identità che trova sé stessa in un ultimo sguardo oltre il mondo” (p. 14). Il suo cammino non è una sequenza di avventure, ma un itinerario introspettivo verso una verità che insieme la smentisce e la redime, confermando che nella *Liberata* “quel che più importa combattere si trova infatti dentro di noi” (p. 12).

28 In questa prospettiva, Marfisa e Clorinda appaiono come un sintomo del mutato contesto culturale e ideologico, che è determinante nel decretare la sopravvivenza della prima e la morte della seconda. Infatti, il poema cavalleresco rinascimentale (e quello ariostesco in particolare), grazie alla sua “struttura estremamente aperta, tutta percorsa da una energia dinamica, nella quale non appare alcun centro stabile” (Caretti, 2001c, p. 35) offre strumenti narrativi adatti a gestire figure segnate da ambiguità e contraddizioni. L’ironia, la moltiplicazione degli episodi, il ricorso al comico e all’eccesso permettono di assorbire tensioni che, in un altro contesto, risulterebbero destabilizzanti. La donna guerriera può così oscillare tra codici maschili e identità femminile, tra guerra e amore, tra autonomia e integrazione, senza che ciò metta in crisi l’assetto complessivo del poema. In questo quadro si colloca il personaggio di Marfisa, che rappresenta uno dei casi più significativi di donna armata capace di mantenere la propria ambiguità senza diventare un elemento di rottura. L’evoluzione che il personaggio subisce nei poemi successivi al *Furioso* mostra come tali contraddizioni restino sempre narrativamente governabili: la guerriera può trasformarsi da figura dura e inflessibile a donna innamorata e fragile, senza perdere del tutto il proprio carattere ambiguo, ma anche senza mettere in crisi l’assetto complessivo del mondo cavalleresco. Le tensioni che attraversano Marfisa vengono frequentemente assorbite attraverso il comico, l’eccesso o la ridicolizzazione; l’amore la mette in difficoltà, ma non sospende la guerra né incrina l’ordine eroico maschile: anche quando nel poema di Dragoncino Marfisa diventa “bizarra”, alla fine torna in sé e può continuare a offrire i suoi servigi di guerriera alla causa

cristiana; perciò, può continuare a vivere e agire nel poema senza richiedere una soluzione tragica o definitiva.

29 Al contrario, Clorinda, con i suoi dubbi, la sua capacità di provare pietà e la sua posizione incerta all'interno del conflitto religioso, rappresenta una figura problematica rispetto all'impianto ideologico del poema. A differenza di Marfisa, Clorinda è più difficile da integrare o trasformare, perché la sua presenza sembra mettere in discussione l'ideale eroico cristiano e la logica stessa della guerra santa. Se in Marfisa l'amore introduce elementi comici o parodici, che consentono di ridurre la carica destabilizzante del personaggio senza eliminarlo, in Clorinda, invece, l'amore assume una forma radicalmente diversa. Il sentimento di Tancredi, non ricambiato e non riconosciuto come motore narrativo dalla stessa Clorinda, interrompe la logica bellica e produce una frattura insanabile. Si pensi, per esempio, all'atteggiamento di Tancredi nel canto III che cerca di evitare lo scontro con Clorinda, senza rispondere all'attacco di quest'ultima (Tasso, 2009, III, 24, 1, p. 194) e al successivo tentativo del cavaliere di rivelarle il suo amore (III, 27-28, pp. 196-197), oppure alla scena in cui lui si incanta a contemplarla anziché correre al duello con Argante (VI, 25-30, pp. 370-374): questo gesto porterà alla sua sostituzione da parte di Ottone che verrà rapidamente sconfitto. Alla fine dello stesso canto, Tancredi crede che Clorinda si sia avvicinata al campo per lui (in realtà era Erminia che indossava l'armatura di Clorinda), ed esce al suo inseguimento (VI, 114, p. 428), una decisione che lo porterà, nel canto successivo, a rimanere prigioniero del castello di Armida, non potendo, di conseguenza, ripresentarsi al duello con Argante (VII, 23-49, pp. 445-461). Nel celebre duello del canto XII l'eroe cristiano cade in uno stato di disperazione inconsolabile nel momento in cui si accorge che il guerriero che ha ferito a morte è in realtà proprio la donna amata (XII, 67, p. 780), e ancora nel XIII i sensi di colpa gli impediscono di debellare gli incanti della selva di Saron (XIII, 32-49, pp. 828-838). Si tratta di esempi concreti di come questo sentimento amoroso, pur non ricambiato, contribuisca continuamente a sviare l'eroe cristiano dall'obiettivo principale della guerra santa.

30 È in queste differenze che sembra quindi risiedere il diverso destino narrativo delle due eroine: se Marfisa può continuare a vivere, a combattere e a trasformarsi perché il sistema cavalleresco entro cui agisce tollera l'ambiguità e dispone di strumenti per governarla, la

presenza di Clorinda – segnata da una contraddizione non risolta e inserita in un poema che richiede coerenza, unità e una chiara gerarchia di valori – non può essere prolungata senza compromettere l'ordine complessivo del testo. Per questo motivo, la sua eliminazione, pur sublimata in una scena di straordinaria intensità lirica, appare come una risposta alla necessità di ricomporre un ordine ideologico che la sua stessa esistenza aveva reso instabile. Là dove Marfisa può essere accolta e trasformata, Clorinda resta irriducibile, non assimilabile, e per questo destinata a scomparire.

BIBLIOGRAPHIE

Andres, S., 2001, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa, ETS.

Aretino, P., 1995, *Poemi cavallereschi*, Roma, Salerno Editrice.

Ariosto, L., 2012, *Orlando furioso*, Milano, Rizzoli.

Boiardo, M. M., 2011, *Orlando innamorato* (*L'inamoramento de Orlando*), Milano, Rizzoli.

Carbone, R., 2025, "*So scudo e lancia adoperare anch'io*". *Marfisa donna e cavaliere*, in "Peloro", X, 1, pp. 363-378.

Caretti, L., 2001a, *Appendice I. Lettura della* "*Liberata*", in Id., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, pp. 121-150.

Caretti, L., 2001b, *La poesia del* "*Furioso*", in Id., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, pp. 28-40.

Caretti, L., 2001c, *La poesia della* "*Liberata*", in Id., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, pp. 102-110.

Caretti, L., 2001d, *Il Tasso e l'epoca sua*, in Id., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, pp. 87-94.

Cataneo, D., 2021, *Amor di Marfisa*, Lucca, Pacini Fazzi.

Chiarelli, A., 2023, *Da guerriera a innamorata: l'evoluzione del personaggio di Marfisa nella tradizione epica italiana*, in "AOQU", IV, 1, pp. 223-249.

Delcorno Branca, D., 2016, *Sulle orme di Ariosto, ma non solo. La "Marfisa bizzarra" di Giovanbattista Dragoncino da Fano*, in Bartuschat, J., Strologo, F. (a cura di), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna, Longo, pp. 403-426.

Dragoncino da Fano, G. B., 1532, *Marphisa bizarra*, stampato in Vinegia a dì VII di Marzo MDXXXII per Bernardino di Viano vercellese.

Forni, G., 2018, "*Il nemico interno*". *Politica, spiritualità e letteratura fra Cinque e Seicento*, Novara, Interlinea.

Gigante, C., 2007, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice.

Mac Carthy, I., 2005, *Marfisa and Gender Performance in the "Orlando*

furioso", in "Italian Studies", 60, II, pp. 178-195.

Paluani, G. L., 1899, *Due poemi poco noti del secolo* XVI, Padova, Tipografia Fratelli Gallina.

Perrotta, A., 2021, *Rovenza e Ancroia: donne, guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento*, in Pepe, C., Porciani, E. (a cura di), *Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini / Crossing Gender Boundaries Brave Women Living in Texts and Images*, Santa Maria Capua Vetere, DiLBeC Books, pp. 113-120.

Pettinelli, R. A., 1992, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", 21, 2-3, pp. 727-738.

Romei, D., 1995, *Introduzione*, in Aretino, P., *Poemi cavallereschi*, Roma, Salerno Editrice, pp. 24-27.

Russo, E., 2014, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, Roma-Bari, Laterza.

Sacchi, G., 2006, *Fra Ariosto e Tasso. Vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale.

Taliani, M., 2020, *Il rovescio comico della follia amorosa: la Marfisa bizzarra, in Cabani*, M. C., Foschi Albert, M., Tulli, M. (a cura di), *Il comico: Teorie, forme, rappresentazioni*, Pisa, Pisa University Press, pp. 173-184.

Tasso, T., 2009, *Gerusalemme liberata*, Milano, Rizzoli.

NOTES

1 Mi riferisco al Libro della Regina Ancroia (Venezia, 1479) e al poemetto *Dama Rovenza del martello* (Venezia, 1482).

2 Queste ultime compaiono, rispettivamente, nell'*Italia liberata dai Goti* (1547-1548) di Gian Giorgio Trissino e nell'*Amadigi* (1560) di Bernardo Tasso.

3 Com'è noto, questo episodio della biografia di Clorinda è prelevato dalle *Etiopiche* di Eliodoro (Gigante, 2007, p. 192).

4 L'eroina ariostesca è subito presentata come "La vergine Marfisa" (Ariosto, 2012, XVIII, 99, 1, p. 607); mentre Clorinda è appellata "vergine gloriosa" (Tasso, 2009, II, 47, 3, p. 144).

5 Bradamante andrà in sposa a Ruggero e dalla loro discendenza nascerà la casata d'Este.

6 Nel caso di Marfisa, gli aspetti problematici legati al genere di appartenenza e alla volontà di agire come un uomo emergono soprattutto in alcuni episodi del *Furioso*, in cui Ariosto sottolinea i limiti di questa identità ibrida

facendo di Marfisa il simbolo delle questioni riguardanti l'identità di genere (Mac Carthy, 2005; Carbone, 2025).

7 Bossi, e prima di lui Bandarini, non sono i soli a far convolare a nozze Marfisa, snaturando non poco il personaggio originario. Già nella continuazione dell'*Inamoramento* di Niccolò degli Agostini, Marfisa era andata in sposa a Gradasso (*Inam.*, VI, II, 51-54) e, alla fine, dopo che quest'ultimo venne ucciso per opera di Gano, si era chiusa in convento (*Inam.*, VI, VII, 21).

8 Non disponendo ancora di un'edizione critica, a cui io stesso sto lavorando, le citazioni dalla *Marphisa bizarra* sono tratte dall'esemplare a stampa della seconda edizione (1532) custodito presso la Biblioteca della Fondazione G. Cini di Venezia (Dragoncino, 1532). La trascrizione è per lo più conservativa, con essenziali ammodernamenti della punteggiatura e degli aspetti paragrafematici.

9 Già in Boiardo le vicende di Marfisa, e in particolare questo episodio, sono connotate da eccessi comici ed esilaranti.

RÉSUMÉ

English
The essay compares two celebrated female warriors of Renaissance poems: Marfisa and Clorinda. Both are marked by an inner contradiction, yet while Marfisa remains manageable and integrable within the chivalric order, Clorinda generates a crisis that cannot be absorbed and can be resolved only through death and the final baptism. The divergence between these two figures reflects the shift from the ideological horizon of the Renaissance to that of the Counter-Reformation.

INDEX

Keywords
Female warrior, Chivalric epic, Marfisa, Clorinda, Renaissance

AUTEUR

Rosario Carbone