

LO SCUDO DI ARTEMIDORA GENERE E FORMAZIONE NELL'AMOR DI MARFISA DI DANESE CATANEO*

Tancredi Artico
Université Libre de Bruxelles

RIASSUNTO: Concentrandosi sul poema epico-cavalleresco *Amor di Marfisa* (1562) di Danese Cataneo, il presente articolo mira a sottolineare gli aspetti della ricezione e dell'aggiornamento del modello ariostesco per quello che riguarda la questione di genere e la formazione dell'eroina. Cataneo recupera selettivamente l'eredità ariostesca, raccogliendo dal capolavoro gli spunti narrativi e tematici utili alla definizione di un canone della "virtù donnesca" e integrandoli con il repertorio della classicità, in particolare con il mito di Lucrezia. Marfisa e il personaggio di nuovo conio di Artemidora, regina d'Islanda e nuova Bradamante, sono due eroine in formazione, destinate a rappresentare – una volta compiuto il loro percorso – i gradi più alti della virtù femminile: la regina-vergine e la regina-sposata.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, Marfisa, epica rinascimentale, studi di genere, virtù donnesca, Lucrezia

ABSTRACT: Focusing on the epic-chivalric poem *Amor di Marfisa* (1562) by Danese Cataneo, this article aims to investigate how the later epic tradition rewrites and reshapes the model of Ariosto concerning gender issues and the education of the heroine. Cataneo selects from Ariosto those narrative structures and literary themes useful for the definition of a canon of "virtù donnesca", and reshapes them with classical myths, such as the myth of Lucretia. Marfisa and the newly invented character of Artemidora – the queen of Iceland, very similar to the original Bradamante – are two heroines-in-training: once they have completed their journey, they are destined to reach the highest degrees of feminine virtue, the virgin-queen and the married-queen.

KEY-WORDS: Ariosto, Marfisa, Renaissance Epic, Gender Studies, virtù donnesca, Lucretia

* Il presente articolo è parte del progetto di ricerca *Soft. The Survival of Tolerance*, finanziato dal Fonds National de la Recherche Scientifique belga e condotto presso l'Université Libre de Bruxelles. Un sentito ringraziamento va a Guglielmo Barucci e agli amici Clara Stella, latrice di preziosi consigli, Angelo Chiarelli e Lies Verbaere.

AOQU – *L'eroc giovane*, a cura di G. Barucci e F. Ferrari, III, 1 (2022) - <https://riviste.unimi.it/aoqu>
ISBN 9788855267533 - DOI 10.54103/2724-3346/18440 

Vero caposaldo del racconto epico di ogni età, la formazione dell'eroe è uno dei temi più frequentati dai poeti eroici attivi nella vivace stagione tra il terzo *Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*:¹ quasi ingenuo a un genere che punta a fornire modelli di comportamento, esso viene svolto nelle sue più varie forme e definendo molteplici tipi di carattere, dal cavaliere gentiluomo, al generale, al principe, nel tentativo di definire un canone per le alte gerarchie dei moderni apparati statali.² Tra i molti testi degni di interesse spicca l'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo, una continuazione ariostesca in tredici canti impressa nel 1562: come nei poemi coevi, il raggiungimento del grado di perfezione da parte dell'eroe costituisce uno dei nodi principali del racconto (al punto che la trama nel suo insieme si può intendere come «una dilatazione narrativa, diciamo macrotestuale, [...] del tema di “Ercole al bivio”»),³ ma, a differenza che nei vari Trissino, Alamanni, Giraldi e Bolognetti, la *Marfisa* si rivela aperta a un'inusuale prospettiva femminile, recuperando con intelligenza un versante diegetico e tematico della favola ariostesca – la vicenda di Marfisa e le sue implicazioni di genere – e aggiornandolo alle tendenze culturali del pieno Cinquecento. Nelle pagine che seguono, tracciando un profilo del personaggio che matura, si considererà sia la questione dell'eroismo femminile, sia il suo intrecciarsi alle vicende del genere eroico, seguendo questi due binari d'indagine a partire da un importante catalizzatore di temi: lo scudo della regina d'Islanda.⁴

¹ Una stagione ampia e multiforme, ma anche ben circoscritta per quanto riguarda il canone dei testi e i principali assi tematici che vi si sviluppano: per averne un'idea si vedano rispettivamente i quadri di AUZZAS 1980 e di NAVONE 2012 e, sul versante delle questioni, gli importanti lavori di BALDASSARRI 1982, di ZATTI 1996 e di CASADEI 1997.

² All'illuminante panoramica storico-culturale offerta da DOMENICHELLI 2002, vanno aggiunti i lavori di MAZZACURATI 1996, di JOSSA 2002 e di FAVARO 2021 (in particolare, le pp. 54-88, corredate di un ricchissimo spoglio bibliografico).

³ L'ottima intuizione si deve a ROSSI 2001, p. 114. Il mito di Ercole ha un valore essenziale nelle rappresentazioni del potere espresse dalla cultura cinquecentesca (per una bella panoramica a cavallo tra letteratura e arti vd. QUONDAM 2003) ed è presenza invadente anche nel genere eroico: come pilastro fondante del paradigma etico emerge sia nei poemi di Trissino e di Giraldi, studiati da GALLO 2004 e da JOSSA 2008, sia in quello di Bolognetti (*Costante*, I 64 ss., su cui si vedano i primi ragguagli di FAVARO 2021: 77-78 e note).

⁴ Identificare una bibliografia sul tema dell'eroismo femminile è operazione complessa: gli studi sulla figura della donna nella prima età moderna abbondano (sia quelli di carattere complessivo, sia quelli su specifici generi), ma l'interesse per il poema dopo Ariosto è piuttosto scarso. Oltre ai titoli che si citeranno nel seguito, giova allora ricordare gli studi sul *Furioso* di SHEMEK 2003, di MAC CARTHY 2007 e di STOPPINO 2012, i

Poco più che menzionato nel *Furioso*, lo scudo diventa il baricentro della *Marfisa*: se le scene di lotta contro l'eresia che lo ornano (IV 53-80) sono la bussola che orienta il lettore nell'allegoria storica del racconto carolingio,⁵ l'oggetto riveste altresì il ruolo di possibile chiave di volta della vicenda di crescita della protagonista da una dimensione cavalleresca in cui l'amore allontana dai doveri ma è desiderato e inseguito, a una eroica di castità assoluta. Sulla sua superficie istoriata romanzo ed *epos* si incontrano e una molteplicità di linee tematiche fondamentali per la comprensione del poema e del suo genere di appartenenza trovano un punto di fuga. Lo scudo di Artemidora – questo è il nome dato da Cataneo all'anonima regina d'Islanda del *Furioso* – ha dunque un doppio valore: da un lato esprime un approccio eroico all'eredità ariostesca, finalizzato a trasportare temi e strutture dell'archetipo nel paradigma della nascente epica volgare; dall'altro scandisce le fasi di una vicenda di formazione inusuale tanto per il soggetto che la vive, quanto per il modo in cui si sviluppa, compressa nello spazio interiore degli affetti e dai tratti sorprendentemente moderni.⁶

1. «IVI EI FECE LA TERRA, IL MARE, IL CIELO»: CENNI SULLO SCUDO

Lo scudo di Artemidora nasce e cresce fuori dal *Furioso*, nei frammenti autografi e nelle ottave espunte dall'edizione del 1532 note come *Stanze «Per la storia d'Italia»*. Nel *Furioso* resta solo un lievissimo segno della sua esistenza, a XXXII 50-60, dove il poeta accenna al fatto che, inviato alla corte di Carlo dalla regina d'Islanda in qualità di dono al più forte cavaliere che vi si trovi (e a costui spetterà anche la mano della bellissima regina),

quadri di COX 2011 e di MILLIGAN 2018, e il più circoscritto affondo di STOPPINO 2013 sulle funzioni discorsive dei *topoi* della rappresentazione femminile.

⁵ Cataneo rovescia la prospettiva antipapale del modello ariostesco delle *Stanze «Per la Storia d'Italia»* in una celebrazione del primato di Roma: su questo aspetto del poema, che ha attirato l'attenzione della critica, vd. D'AMICO 2008: 107 *passim*; e BRUSCAGLI 2004: 285-287.

⁶ Rispetto agli altri poeti eroici coevi, Cataneo mostra grande attenzione per il fattore dell'interiorità: la crescita dell'eroe, pedissequamente relegata al raggiungimento di una dimensione etica nei testi citati alla nota 3, diventa nella *Marfisa* quasi una *Bildung* in senso moderno.

porterà «discordia e rissa e nimicizia immensa / fra paladini ed altri» (60, 6-7).⁷ Da quel momento in avanti, tuttavia, il lettore non ne ha più notizia e si dovrà attendere l'edizione Giolito del 1546 delle *Rime* d'autore per ritrovarne traccia. Nelle 84 stanze espunte, Ariosto ne disegna a ritroso la parabola: forgiato per volere della Sibilla Cumana dai ciclopi e da altri demoni infernali – su questi secondi artefici il cattolicissimo Cataneo sorvola – al tempo della donazione di Costantino il Grande a papa Silvestro I, è passato per il regno dei Goti e poi in Islanda, da dove ha ripreso la strada di Francia:

E che da vecchi e savi cheri avea
udito dir che la savia Sibilla
ch'abitò a Cume, e fu detta cumea,
formò lo scudo all'infernal favilla,
nel tempo che a Silvestro dar volea
Costantino a guardar questa gran villa.
[...]
rimesse [*i.e.* la Sibilla] i fuochi, i martelli e l'incudi
dove sudâr Vulcani e Piragmoni,
Steropi e Bronti e cent'altri demoni.
(ARIOSTO, *Stanze*, I 5, 1-6; e 13, 6-8)

Nell'*Amor di Marfisa* lo scudo compie lo stesso percorso, ma descrive una traiettoria ideologica del tutto nuova. I primi sei versi di IV 71, riagganciandosi puntualmente all'ipotesto delle *Stanze*, mostrano come il recupero delle trame sospese di Ariosto si giovi di uno scavo accurato, volto a reintegrare nella continuazione del *Furioso* i materiali ad esso collaterali:⁸

⁷ Nel *Furioso* sono accolte, in maniera difficoltosa e non troppo lineare, una parte delle quindici ottave che la critica ha denominato *Scudo della regina Elisa*: su questo frammento e sulla sua integrazione nella trama vd. la nota di commento di Emilio Bigi a p. 1054 dell'edizione di riferimento (ARIOSTO, *Orlando furioso*) e FERRETTI 2010: 45-48.

⁸ A questo proposito va notato che Cataneo si discosta dal modello per quanto riguarda l'ecfrasi dell'oggetto, inventando del tutto le immagini raffigurate sul proprio scudo, a eccezione della prima (cfr. ARIOSTO, *Stanze*, 22, 1-6 e CATANEO, *Marfisa*, IV 56, 1-4). Il recupero, per quanto ristretto, è lo stesso significativo dei processi della riscrittura del *Furioso*: è un omaggio al modello che prelude e dà risalto allo sviluppo autonomo del resto dell'ecfrasi.

Queste immagini egregie, in cui natura
posta, e non l'arte aver pareva la mano,
la Sibilla Cuma fe' con gran cura
scolpir a Bronte, a Sterope e a Vulcano,
quando a Silvestro le romane mura
cedette il primo imperator cristiano[.]
(*Marfisa*, IV 71, 1-6)

Anche in Cataneo, come in Ariosto, lo scudo transita per il regno di Gotia e da lì in Islanda, prima di fare ritorno in Francia, ma nella *Marfisa* hanno diversa fisionomia sia il mittente, la cui figura e i cui progetti vengono ora a definirsi compiutamente, sia la richiesta a cui esso si accompagna: sono le due novità che determinano, sull'esile supporto del *Furioso*, l'aprirsi di uno scenario narrativo ampio e ricco di novità tematiche.

Come prima cosa, la regina d'Islanda acquista ora un nome e uno spessore. Laddove nel *Furioso* era genericamente bella («la più bella donna che mai fosse»),⁹ nella *Marfisa* ha lineamenti più specifici e che sono proprio quelli del personaggio in formazione. Si tratta di un fattore di grande importanza nella prospettiva di un poema come teatro anatomico delle due figure della donna-cavaliere e della regina:¹⁰ Artemidora occupa uno dei tre vertici di un triangolo che comprende anche la protagonista e Bradamante, configurandosi come eroina e regina in erba, desiderosa di apprendere il mestiere delle armi sotto la guida di Marfisa (si delinea in tal modo un rapporto analogo a quello che lega Pallante a Enea, ma con evidente spostamento di genere), per lo specifico fine di

⁹ Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXII 53, 2, che ribadisce, senza nulla aggiungere, l'iperbole di 52, 3 («di beltà sopra ogni beltà miranda»). Di cotanta bellezza Cataneo dà una descrizione, che però non spicca per fantasia: vd. *Marfisa*, XIII 66-70.

¹⁰ Oltre a Marfisa e Artemidora, compaiono anche due delle dieci mogli di Guidone il Selvaggio (le quali peraltro narrano quanto accaduto all'isola delle «femine omicide» dopo la partenza degli eroi cristiani, concludendo così un altro filo narrativo femminile lasciato aperto nel poema ariostesco: vd. *Marfisa*, V 40-74), Bradamante, che riveste la doppia funzione di modello etico e di amica e consigliera per Marfisa (vd. *ivi*, V 11-12), e la maga-curatrice Dorilea, figlia del tiranno di Guascogna, che avrà modo di presentarsi solo nella versione manoscritta della *Marfisa* in ventiquattro canti (su questa redazione vd. l'attento lavoro di trascrizione e inquadramento svolto da CHIARELLI 2021).

mettere alla prova il proprio futuro sposo, al pari della progenitrice estense.¹¹ La sua figura si definisce nel corso dell'ambasciata che la messaggera Ullania, leggendo una lettera scritta da Artemidora stessa, porta a Marfisa:

Diciesette [*i.e.* anni] insin qui n'ho corsi a pena,
 e tre servir potrò la dama altiera,
 pria ch'io mi legghi a marital catena,
 come ch'io faccia ogni vasal mio spera.
 E già d'alta speranza ho l'alma piena,
 se duce è a me quell'inclita guerriera,
 di far profitto, ond'io provar con l'armi
 possa il valor di chi vorrà sposarmi[.]
 (*Marfisa*, II 47)

Artemidora, Marfisa e Bradamante definiscono i tre volti della femminilità eroica regale (la regina e donna-guerriera in formazione; quella sposata; quella vergine), volti che si legano e si definiscono nella cornice di significati di genere espressi nel racconto grazie allo scudo, la cui funzione è acutamente reinventata rispetto al precedente ariostesco: da premio per il valore maschile – e, si noti, proprio di quel valore che presuppone una totale reificazione della donna, intesa come ricompensa al vincitore di una gara agonistica (*Orlando furioso*, XXXII 57-58) –, diventa ora un riconoscimento attribuito al merito femminile. Capovolgendone la funzione, Artemidora intende farne un mezzo per celebrare le vittorie di Bradamante e di Marfisa: sia quella sui tre re Boreali (XXXII 76 e XXXIII 69), sia soprattutto quella su Marganorre (XXXVII 26 ss.), il tiranno misogino che umiliava le malcapitate di passaggio nel suo regno costringendole a levarsi la gonna (e che aveva fatta prigioniera tra le altre anche Ullania, la messaggera della regina d'Islanda), che è vittoria emblematica della virtù donnesca. Le ottave 43 e 44 del canto II compiono

¹¹ Artemidora nasce dunque grazie al facile rimontaggio di caratteristiche delle donne guerriere ariostesche: fedele fino in fondo alla propria idea di *epos*, Cataneo evita di sfruttare la tipologia romanzesca della regina bella e fonte di errore (studiata da ALHAIQUE PETTINELLI 1992) e anziché fare della regina d'Islanda «un'Angelica del nord, una maliarda abituata ad aizzare la gelosia e la rivalità dei pretendenti» (FERRETTI 2010: 46), costruisce un personaggio piuttosto simile a Bradamante (sul tema del «marriage by duel», con considerazioni che però non si possono estendere al caso di Cataneo, vd. STOPPINO 2012: 18-57).

questa prima ed essenziale trasformazione dello scudo, raffinando il modello di Ariosto in chiave eroica e riducendone la polifonia di opinioni sul tema della *querelle de femmes* al solo ritratto della virtù eroica muliebre:¹²

Or poi che dame han vinti e liberati
con l'arme tre sì forti cavalieri,
che meco d'avanzar s'eran vantati
i più famosi gallici guerrieri,
dame i tuoi gravi oltraggi han vendicati
quel reo struggendo e suoi statuti fieri,
e dame racquistar lo scudo a nui,
vo' che di dame ei sia, non più d'altrui.

E perché oggi Marfisa e la cognata
di più valor d'ogni altra donna sono,
e debbo ad ambedue mostrarmi grata,
quello e me stessa insieme ad ambe dono.
Ma sendo Bradamante accompagnata
col sposo, e seco assisa in real trono,
abbial sì degna vergine, a cui parmi
più convenirsi, or che più adopra l'armi.
(*Marfisa*, II 43-44)

Oltre a introdurre un discrimine essenziale tra Bradamante e Marfisa,¹³ la decisione di reindirizzare lo scudo a un nuovo destinatario e sulla base di diversi motivi delinea un rovesciamento totale di valori: da simbolico premio alla virtù virile, lo si intende ora come

¹² La *querelle des femmes* è «uno dei filoni privilegiati della riflessione ariostesca», quello intorno a cui il narratore costruisce, nella seconda parte del poema, il più denso capitolo di “inchiesta conoscitiva”: sulla varietà di opinioni e sulla loro connessione profonda con la struttura della *quête* ha scritto pagine illuminanti ZATTI 1990: 52-58 (la citazione a p. 52; per una esaustiva rassegna bibliografica sul tema della *querelle des femmes* in Ariosto, invece, vd. LUCIOLI 2018: 101, n. 2).

¹³ Il fatto che Bradamante sia sposata sarà fondamentale tanto per definire il paradigma della perfetta virtù muliebre (che, come vedremo più avanti, si vuole sciolta da legami affettivi), quanto per rimarcare quello *status* di donna-oggetto elegiaca e lirica contratto nella seconda metà del *Furioso* (FERRETTI 2013) e in una certa misura in contrasto con il modello dell'eroismo femminile.

strumento per l'eroina, parte di un corredo che la perfetta donna armigera userà in battaglia. Quello che nel *Furioso* era un semplice mezzo di complicazione della trama, introdotto per aggiungere un nuovo filo al gomitolo del racconto, si fa nella *Marfisa* indispensabile crocevia di significati, riassumendo in sé il duplice capovolgimento della prospettiva sul genere letterario e sul genere: da oggetto cavalleresco si è tramutato in oggetto epico, e di un'epica nella quale il femminile ha larga parte.

2. TRA IDENTITÀ CAVALLERESCA ED EPICA

Il grande progetto di un'investitura epica per Marfisa viene tuttavia compromesso subito, già al canto II, dalla prepotente emersione dell'*eros*. Nella lettera con cui Artemidora dona lo scudo, infatti, affiora anche la volontà della regina di sposare Guidone Selvaggio, verso il quale Marfisa nutre un affetto incerto, che lungo i canti I e II un doppio intervento da parte di Venere e Amore tramuta in sfrenato desiderio sensuale. La guerriera reagisce all'ambasciata di Ullania con profondo turbamento (segno di una facoltà di giudizio inquinata dalla passione) e rigetta le richieste di Artemidora: la regina d'India, che al nome di Guidone «arrossì più volte e si fe' smorta» (II 62, 3), rifiuta sia l'incarico di maestra d'arme della futura rivale, sia il dono dello scudo, proponendo al contempo una soluzione di comodo alla richiesta di Artemidora di trovarle un consorte – meglio se il Selvaggio – tra i paladini di Francia.¹⁴

Il doppio rifiuto costituisce un momento di frattura di proporzioni rilevanti e i cui effetti sono destinati a protrarsi per tutto il racconto, il quale altro non è, in definitiva, che la storia di evidente ispirazione ariostesca del rinsavimento della protagonista dall'insania amorosa, sullo sfondo della guerra tra Carlo e i Longobardi.¹⁵ Ricusando di fare da

¹⁴ Soluzione che consiste nel bandire una giostra a copione dalla quale dovrà risultare vincitore uno dei due re Boreali, di modo che Artemidora sia per forza di cose costretta ad abbandonare le sue mire sul Selvaggio.

¹⁵ Vista con questa lente, la *Marfisa* si mostra nella sua natura di riscrittura eroica del *Furioso*, piuttosto che di semplice continuazione. Il percorso dei due eroi eponimi è infatti speculare e concentra nello scarto conclusivo la ragione epica della correzione: Marfisa, pur rischiando molte volte, non impazzisce, salvando il proprio decoro di eroe da quel destino di follia tanto umano, quanto poco consono agli standard di comportamento del moderno gentiluomo.

guida ad Artemidora nel mestiere delle armi, Marfisa si svincola da un grado come quello di maestra che implica un'eccellenza assoluta e irreversibile, e nel fare ciò respinge anche il modello di perfezione eroica femminile che a tale eccellenza si associa, fondato sulle qualità "maschili" della fortezza e del coraggio (Jacob Burckhardt aveva ragione a sostenere che le varie forme rinascimentali della virtù muliebre, dall'esercizio della poesia a quello delle armi, sono plasmate replicando quella virile),¹⁶ ma anche su una caratteristica che la topica impone solo alla donna: la castità.¹⁷ Tanto quanto nel *Furioso* l'illibatezza di Marfisa è una caratteristica di perfezione "maschile", così anche in quello di Cataneo acquista un valore virile, nel quale è inoltre funzionale al consolidamento di una specifica figura di donna all'interno dell'ordine patriarcale.¹⁸

Questo tratto essenziale della «virtù donnesca» – così la chiamerà Torquato Tasso in un famoso *Discorso*, distinguendola dalla virtù femminile – fa da base al soliloquio di Marfisa del canto V, su cui sarà d'uopo tornare anche in seguito ma che, per ora, ci interessa per le ottave 18 e 19:

Per dominar, per comandar altrui,
per reggere e frenar popoli e regni
qui, tua mercé Signor, prodotta fui,
e per i miei servar virginei pegni.
L'aver, fanciulla, ucciso già colui
che stuprar mi volea mostronne i segni,
e l'aver io ne i diciotto anni sette

¹⁶ Cfr. BURCKHARDT 1968: 361-366 e in particolare p. 364, dove si tratta della «virago»: «Il vanto maggiore e che più frequentemente si trova ripetuto, per le grandi donne italiane di quel tempo, si è di avere mente ed animo veramente virili. Basta guardare al contegno del tutto virile della maggior parte delle eroine della poesia cavalleresca, soprattutto del Bojardo e dell'Ariosto, per rendersi conto che qui si tratta di un ideale ben determinato».

¹⁷ Su questo tema vd. il puntuale affondo di LUCIOLI 2018: 117-119, che prende in considerazione i riusi ariosteschi di alcuni trattati sul comportamento muliebre, tra i quali alcuni quasi coevi alla *Marfisa*.

¹⁸ Sulla verginità come «ribellione» vd. MAC CARTHY 2005. ORSI 2010 la definisce a p. 84 una forma «di trasgressione del modello sociale patriarcale» e propone una lettura di alcuni episodi di scontri tra generi della tradizione, sempre vinti dalla parte maschile, come allegorie del riassetto della «giusta» gerarchia sociale (un aspetto su cui insiste anche GUNSBERG 1987). La verginità di Marfisa, tuttavia, è inquadrata già nel *Furioso* in un altro canone, quello della perfezione maschile della virago: cfr. MAC CARTHY 2007: 77-78.

reami vinti e le lor genti rette.

Ben sarei di dominio indegna allora
che altrui di me dominio e imperio dessi.
Viltà troppo userei, se avendo ognora
verginità servata, or la perdessi.
S'oltra la libertà, tanti altri ancora
privilegi a le vergini hai concessi,
sarò dunque io, col perder l'onestade,
priva e di quelli e de la libertade?
(*Marfisa*, V 18-19)

Il discorso si conclude, all'ottava 21, con un'esemplificazione che da un lato si riconnette a quella gerarchia interna tra personaggi ariosteschi accennata da Artemidora a II 44 (gerarchia nella quale si stabilisce la superiorità di Marfisa su Bradamante), dall'altro apre il discorso verso l'orizzonte della cultura cinquecentesca, agganciando la biografia di Marfisa del *Furioso*, neutra e ancora legata agli stereotipi dell'amazzone quattro-cinquecentesca,¹⁹ al contesto della discussione sulla virtù delle donne, in particolare di quelle destinate a regnare:²⁰

Non mai, da che la libertà tra quante
donne illustri fur mai, può farmi chiara.
Fu già Semiramis, or Bradamante
è nel reggere e in arme egregia e rara;
ma però, vinte Amor lor forze tante,

¹⁹ Per due ottime analisi sulla genealogia di Marfisa vd. BALDAN 1981 e MAC CARTHY 2005, utili per ricostruire gli antecedenti di Boiardo e della tradizione antica, mentre per due ricche panoramiche sulla figura dell'amazzone tra il Quattro e il Cinquecento vd. ANDRES 2001 e STOPPINO 2012: 58-87, che considera la cultura antecedente ad Ariosto per risalire fino all'episodio delle «femine omicide» del *Furioso*.

²⁰ Un capitolo stimolante a proposito del contesto in cui nasce la *Marfisa* riguarda il legame con i trattati sulla cortesia e sul comportamento femminile: ai cenni che si offriranno in seguito e che intendono soltanto stimolare una riflessione su una questione complessa, vanno aggiunti la panoramica di SANSON 2016, l'indagine sul mercato librario veneziano di DIALETI 2004, le riflessioni sul genere cavalleresco di COX 1997, che offre acute deduzioni sulla ricezione del personaggio di Marfisa (pp. 139-141), e quelle di LUCIOLI 2018, che studia come i poeti post-ariosteschi trovassero nel *Furioso* un modello di "libro per le donne" da imitare (pp. 104-107).

poco tal libertà fece lor cara,
perché ambe, non volendo a sì dannose
voglie por freno, a l'uom le sottopose.
(*Marfisa*, V 21)

Riprendendo i termini di una discussione viva già dal Medioevo, Cataneo stabilisce nell'illibatezza la fondamentale differenza tra i modelli di perfezioni incarnati da Bradamante e da Marfisa.²¹ In un rapporto tra generi nel quale il possesso sessuale maschile diminuisce la perfezione eroica femminile (poiché implica una forma di dominio), la verginità è lo spartiacque che divide la perfezione assoluta dalla perfezione relativa: colei che serba la sua verginità è anche libera, mentre il resto delle donne, anche quelle che si uniscono all'uomo nel santo nodo del matrimonio, sono in qualche misura asservite.²² Su questo stesso motivo, intorno al quale si gioca tutto il significato del percorso di Marfisa, costantemente sospesa tra il cedere e il resistere alla pulsione dei sensi, insisterà anche il Tasso del *Discorso della virtù femminile e donnesca*, giungendo a una conclusione che, leggendo le ottave di Danese, perderà in parte quel tratto di innovatività quasi rivoluzionaria che alcuni critici vi hanno voluto cogliere:²³ l'impudicizia, secondo Tasso, non rovescia la virtù donnesca nel suo contrario, nella stessa misura in cui non è di danno alla virtù maschile (lo dimostrano i casi di Semiramide e di Cleopatra); ma, in ogni caso, ne diminuisce di qualche grado il pregio («Non negherò [...] che maggior lode Semiramis e Cleopatra non avessero meritato, se state non fossero impudiche»).²⁴

²¹ Sulla castità come valore fondamentale del giudizio rinascimentale sulla donna vd. SANSON 2016: 11 e note.

²² Allungando il filo del ragionamento su Artemidora si noterà come il suo personaggio nasca fin dall'inizio sotto la stella di una perfezione solo relativa: il suo desiderio di sposarsi fa sì che possa ambire a essere al massimo una nuova Bradamante (colei che è anche il suo esplicito punto di riferimento), vale a dire una donna la cui virtù guerresca si piega verso il modello della virtù regale-domestica.

²³ Cfr. BONI 2017: 220, che definisce la posizione di Tasso «rivoluzionaria, quando non “eretica”, nei confronti della tradizione».

²⁴ Cfr. TASSO, *Discorso*: 64-65 (un passo su cui ragionano sia DOGLIO 1997: 21-22; sia FERRETTI 2013: 4-5). Tra i moltissimi titoli della precettistica femminile editi in questo giro d'anni vale la pena ricordare l'autorevole DOMENICHI, *Nobiltà delle donne*, che si sofferma su Semiramide a p. 33v e, soprattutto, a p. 86v, dove mette a fuoco il valore delle donne in guerra, stabilendo un paradigma importante per la riflessione del Cinquecento maturo.

La posizione di Cataneo, pur essendo simile (Bradamante e Semiramis si sono dimostrate «egregie e rare», benché il matrimonio ne abbia scemato la gloria), si distacca da quella tassiana, poiché calata in un altro genere letterario: il poema eroico esalta la perfezione assoluta dei suoi tipi umani, dunque Marfisa dovrà per forza percorrere la strada della castità e della virtù, superando il cedimento avuto nel declinare il dono dello scudo e quell'ideale – ancorché, come vedremo, solo relativa – incoronazione ad esso sottesa. Il gesto, che anche da un punto di vista diegetico produce uno iato (stroncato il progetto di Artemidora significa creare notevoli complicazioni sul piano dell'intreccio), viene così ad assumere un valore determinante sotto il profilo della costruzione dell'identità: non accettare lo scudo significa precludersi, almeno temporaneamente, l'opportunità di raggiungere la perfezione epica, riattivando il circuito di significati regressivi e cavallereschi legati alla devianza amorosa. Una devianza che, tuttavia, viene vissuta interamente all'interno dell'animo, senza digressioni, fughe dal teatro di guerra o errori romanzeschi ma, per quello che leggiamo nell'edizione, nella forma della *psicomachia* o “tempesta dei pensieri”, un motivo che è il vero *fil rouge* di questa continuazione del *Furioso* e che ha discreto interesse in ottica tassiana.²⁵

In quanto parte dell'armatura, lo scudo ha un ruolo in quel processo per il quale vestire nuove armi coincide, per l'eroe, con l'acquisto di una maturità eroica.²⁶ Interrompere tale processo significa restare a un livello imperfetto di virtù, frenando l'ascesi alla Ercole verso l'Olimpo dell'*ethos*. Non è forse errato sostenere che nella *Marfisa* succeda l'inverso di quello che accadrà nella *Liberata*: nel poema tassiano, sul finire del canto XVII, Rinaldo riceve lo scudo del mago di Ascalona istoriato con le glorie degli Estensi a suggello di un percorso di redenzione dal peccato che lo restituisce al suo glorioso destino; nell'epopea di Cataneo, all'opposto, l'offerta dello scudo è declinata proprio perché l'eroe

²⁵ Il motivo è di virgiliana memoria (*Aen.* VIII 19), ma la lezione di Cataneo pare avere un peso su Tasso, anche al netto della presenza di un così importante antecedente: cfr. *Marfisa*, VI 61, 5-6 e 62, 1 e, tra le varie occorrenze, *Gerusalemme liberata*, X 3, 5.

²⁶ Un tema ampiamente dibattuto, a proposito del quale si veda almeno il bel percorso tra epica antica e moderna di PALUMBO 2018. Nella *Marfisa*, va detto, se ne parla solo molto alla larga: il poeta decide di non dedicargli alcuno spazio, recuperando l'oggetto e la sua storia pregressa dalla tradizione ariostesca, e questo pur avendo contezza del valore di questo *topos* (la forgiatura delle armi di Carlo V nell'officina di Vulcano si ritrova sia nel progetto della *Marfisa* in quarta rima, sia nel *Peregrinaggio di Rinaldo*, due testi incompiuti ma il cui disegno complessivo emerge dagli argomenti in prosa conservati nel ms. Chig. I.VI.238).

non intende abbracciare il futuro di virtuosa e casta perfezione, ma lasciarsi aperta la possibilità dell'errore, in particolare di quello amoroso. Pur sapendo quale sia il comportamento da tenere per diventare quell'*exemplum* di virtù che ambisce a essere e che Bradamante non è riuscita a incarnare pienamente, Marfisa nel segreto del suo cuore desidera Guidone e sarebbe più che disposta, pur di possederlo, ad abbandonare la velleità di raggiungere il sommo della perfezione eroica. Proprio per questo produce a gettito continuo ipotesi di fuga dal campo per raggiungere l'amato (salvo poi scartarle), instaurando un dialogo in filigrana con la Bradamante ariostesca, che nel canto II del *Furioso*, in un'analoga situazione di incertezza tra «la morale feudale della fedeltà al signore e alla causa collettiva e le istanze devianti dell'eros e dell'avventura», lasciava la custodia di Marsiglia, cioè il suo ufficio di capitano nella guerra contro i Mori, per dedicarsi alla ricerca di Ruggiero.²⁷ Nel dono dello scudo è sottesa un'elezione: Marfisa decide però di non rifiutare la via di una femminilità eroica "meno perfetta", evitando quel compimento di sé nel segno della castità che è scritto nel suo futuro e al quale dovrà, per forza di cose, pervenire.

Vi arriverà, ma senza ritrovare, alla fine della sua salita, l'oggetto emblematico dell'avvenuta maturazione. È alla luce di questo che lo scudo ha, come anticipato, un valore solo relativo come suggello della maturazione dell'eroe: la protagonista completa l'itinerario ma non la vestizione (non riceverà alcunché al termine del percorso) e lo scudo su cui sono raffigurate le storie di re e imperatori in lotta contro l'eresia andrà infine a Carlo, suo legittimo destinatario in quanto alter ego di quel Carlo V vincitore dei Riformati tedeschi e, non da ultimo, in quanto uomo.²⁸ Anche al netto di questo, la dimensione complessiva del racconto – che non è raggiunta nella *princeps*, ma della quale resta traccia negli *Argomenti* in prosa – insiste ancora sulla funzione simbolica dell'oggetto come suggello della formazione di Marfisa: esso sarebbe ricomparso al canto XXXIII e la

²⁷ Si confrontino, a tal riguardo, *Marfisa*, II 21, 3-8 («Che dèe, misera, far? Quinci il rispetto / de l'onor suo la sforza a raffrenarsi, / quindi stimol d'amor le punge il petto, / né sa, confusa, se gir debba o starsi. / Pur vincendo il pensier più onesto il meno, / a tal andata per allor pon freno») e *Orlando furioso*, II 65, 1-4 («quinci l'onore e il debito le pesa, / quindi l'incalza l'amoroso foco. / Fermasi al fin di seguitar l'impresa, / e trar Ruggier de l'incantato loco»). La citazione a testo proviene da ZATTI 1990: 72.

²⁸ Come mi fa giustamente notare Clara Stella, il ritorno dello scudo in mano a Carlo riequilibra non soltanto l'assetto encomiastico, ma anche quello patriarcale.

guerriera lo avrebbe accettato, ma solo per ridonarlo a sua volta a Carlo. L'opportunità di chiudere la parabola di incertezza amorosa viene di nuovo mancata: la vergine guerriera dovrà lottare contro i suoi demoni fino al canto XXXIX, quando un intervento *ex machina* di Dio la libererà dal veleno d'Amore, a guerra ormai conclusa. L'imperfezione, se così la vogliamo vedere, si spiega facilmente considerando che il poema conserva un alto gradiente romanzesco (quantomeno sotto il profilo formale), che l'autore inserisce volutamente per contrasto con le strutture diegetiche e tematiche dell'epica, ma che viene a legarsi in maniera difficoltosa con la sua controparte. Se Tasso, grazie alla perfetta simbiosi di *epos* e romanzo, salderà con circolarità l'allegoria storica nella vicenda del personaggio d'invenzione, nella *Marfisa* lo strabismo accentuato tra i due poli (epica significa storia, morale, unità; romanzo significa finzione, diletto, digressione) fa ancora sì che l'esecutore del destino e il *trait d'union* con il presente cinquecentesco debba essere il personaggio storicamente vero di Carlo, anziché quello inventato di Marfisa. Eppure, nonostante questo, viene immediato pensare all'imperfezione anche in termini di genere, figurandosela come una scelta conservatrice da parte di Cataneo, che abbraccia l'elemento femminile e gli dà ampissima parte nel proprio progetto di racconto ibrido, senza però alzarlo a vertice assoluto della piramide di significati epici, come invece fa con l'eroe. Anche se Marfisa lo volesse, il destino non le riserba alcuno scudo.

3. MITI E FORME DELL'ADOLESCENZA EROICA

Focalizzato sul delineare la perfetta figura di eroina, il poema non manca di dare anche qualche pennellata sulla formazione adolescenziale, addentrandosi nella preistoria ariostesca del personaggio per il tramite del mito classico e completando così il ritratto dato nel *Furioso*. Una traccia di questo motivo affiorava già nelle parole di Marfisa del canto V citate in precedenza, quando ai vv. 5-6 dell'ottava 18, nel mezzo del discorso sulla virtù matura, si produceva un'interessante analessi sulle prime, difficili esperienze del mondo, con messa a fuoco sulla sessualità assai rilevante per il nostro discorso. La guerriera, dialogando con se stessa, ricordava l'episodio del tentato stupro del re di Persia,

che Ariosto aveva inventato rispetto a Boiardo, salvo lasciare il tema completamente privo di sviluppo:

E mi vendero in Persia per ischiava
a un re che poi cresciuta io posi a morte:
che mia virginità tor mi cercava.
Uccisi lui con tutta la sua corte;
tutta cacciai la sua progenie prava,
e presi il regno; e tal fu la mia sorte,
che diciotto anni d'uno o di due mesi
io non passai, che sette regni presi.
(*Orlando furioso*, XXXVIII 15)

Il ricordo dell'antecedente ariostesco è notevole perché arricchisce il ritratto dell'eroe riallacciandosi a un motivo costante sia lungo il poema, sia lungo la carriera di Cataneo come autore, e aggiungendo un altro utile tassello alla disamina sulla femminilità eroica: la castità, negli anni adolescenziali, implica una resistenza che rimonta all'esempio di Lucrezia narrato da Tito Livio, cioè uno tra i miti più fortunati in quel processo rinascimentale di risistemazione dell'etica antica in un nuovo codice.²⁹ Di questo codice restano ampie tracce nello scrittorio del poeta: di fianco al modello secondario di Clelia, ricordata a XI 52 quale pietra di paragone per Marfisa adulta,³⁰ il mito di Lucrezia ha diffusione capillare nelle carte di Danese, che lo sfruttò nel poema e volle inoltre dedicare una tragedia eponima alla nobildonna romana, conservata manoscritta e incompleta (ne

²⁹ Per una veloce ma utile rassegna di opere incentrate su questo mito vd. CERBO 2016: 1-2, che ricorda anche le altre fonti classiche – oltre a Livio – che narrano la vicenda della moglie di Collatino (p. 1, n. 4).

³⁰ Cfr. *Marfisa*, XI 52, dove alla carrellata di antecedenti illustri proposti per la protagonista, qui intenta a guardare un torrente, si aggiungono il personaggio di Livio e le antiche regine delle Amazzoni Marpesia e Artemia: «Ella, altiera, il cavallo oltra cacciando, / e da le diece sue dame seguita, / sembra la generosa Clelia quando, / mal da l'etrusche guardie custodita, / le sue compagne in Roma rimenando, / fu di passar la notte il Tebro ardita. / Marpesia par, che con ardita fronte / varchi il grand'Ebro, o Artemia il Termodonte». Per Lucrezia e per Clelia vd., rispettivamente, LIVIO, *Ab urbe cond.*, I 57-58 e II 13.

sopravvivono solamente tre atti) in uno dei codici Chigiani che ci tramandano la sua opera.³¹

Tra la *Lucretia* e l'*Amor di Marfisa* si stabilisce un nesso più che astratto: le situazioni oggetto di travaso da un testo all'altro sono diverse, secondo una dinamica di ibridazione che – quale che sia il rapporto cronologico tra le due opere – spinge il poema eroico verso soluzioni che ammiccano all'*evidentia* e alla gestualità della tragedia. Prima tra queste, il basilare motivo del rossore, che connota Marfisa ogniqualvolta le è fatto cenno di Guidone Selvaggio e che nella *Lucretia* aveva una funzione essenziale a livello di intreccio, come *semeion* rivelatore dell'avvenuto stupro (e anche Marfisa si cela alla vista altrui quando arrossisce, proprio per non rivelare la sua passione amorosa: così per esempio a II 25, 7-8). In secondo luogo, l'elemento di forte impatto scenico dell'agitazione, che induce la guerriera afflitta dalle pene d'amore a passeggiare nervosamente (II 25, 3-4; XI 10, 4-6) e che trova anch'esso una spiegazione esplicita nella tragedia, dove la dolente protagonista:³²

[...] ora passeggia, or siede
né trova loco, e sol de l'aspra occulta
sua passion che dentro al cor sopporta
con segni sì dogliosi altrui fa fede.
(*Lucretia*, Atto I, scena II, c. 397r)

³¹ Un interessante caso di riscrittura si ha nel primo canto della *Marfisa*, quando, nel raccontare le ripetute sconfitte patite da Amore contro Marfisa, il mito emerge per rifrazione, attraverso lo specchio del *Triumphus Pudicitie* di Francesco Petrarca, un testo fondamentale per la riflessione femminile della prima età moderna (LUCIOLI 2013): cfr. *Tr. Pud.* 133-135 («Queste gli strali / avean spezzato, e la pharetra a lato / a quel protervo, e spennacchiato l'ali») e *Marfisa*, I 34, 5-8 («perché [Amore] a tremarne non pur solito era, / sempre ch'in van di vincerla fe' prova, / ma ad essergli anco addosso i propri strali / da lei spezzati e spennacchiate l'ali»).

³² Si citi, a margine e a titolo puramente esemplificativo, un passo dal primo atto della *Canace* di Sperone Speroni: «Rauca sonar la voce e le parole / con subiti sospiri / interromper nel mezzo, / star inquieto, andare / frettoloso e voltarsi / spesso [...] / son certissimi segni / del conceputo suo nuovo furore» (p. 8r). Ancora dalla tragedia di Cataneo, invece, si menzioni la battuta di Sesto Tarquinio con cui comincia la *pièce*, a c. 289r: «Mentre i servi apparecchiano i cavalli / per la nostra partita, / passeggiam, fido amico, in questa loggia / ch'io non posso star fermo o trovar loco. / Deh come è 'l ver che tosto il pentimento / seguita i nostri falli, / quando son, come è 'l mio, gravi e nefandi, / e ch'ei con le minacce de la pena / sempre ci crucia il cor, ci dà tormento».

Infine, quale fattore più importante, la linea tematica della resistenza allo stupro, svolta nel rispetto della tradizione e tracciando un percorso intertestuale preciso con l'ottava 20 dal canto V citata in precedenza, dove parimenti si evinceva il proposito di connettere il tema dell'«integrità del corpo femminile» alla «forza di istituzioni quali il matrimonio e lo stato»:³³

[...] ch'è 'l pudico onor suo morto e distrutto,
cui dèe la donna, e sia qual esser voglia,
stimar più che 'l terreno imperio tutto,
più ch'altro ben ch'aver possa tra noi,
e porlo innanzi anco a la vita istessa.
(*Lucretia*, Atto I, scena II, c. 399r-v)

La quantità di passi simili prova la congruenza tra i due testi e conferisce all'eroina una tridimensionalità che nel poema ariostesco le sfugge. La scelta di Cataneo di premere sul tasto tragico e di avvicinare la propria protagonista a Lucrezia, scartando altre nobilissime alternative – su tutte quella offerta dalla Camilla virgiliana, messa a frutto da Tasso e trasmigrata da Clorinda a tante donne cavaliere della narrativa seicentesca³⁴ –, è un altro motivo a supporto della candidatura di Cataneo come uno tra i migliori e più felici continuatori di Ariosto. Tale definizione ne esalta tanto il rispetto verso l'archetipo, quanto soprattutto la capacità di ampliarne l'orizzonte in un risultato originale e di notevole compattezza, cogliendo gli spunti disseminati nel modello e costruendo su di essi un racconto complesso, che affronta con intelligenza il complicato tema dell'identità come formazione.

³³ SHEMEK 1998: 87.

³⁴ Si citi infine, riguardo a Camilla, un passo del più tardo *Giudicio*, che esprime un concetto universale sulla presenza delle donne guerriere nel poema epico (II 125): «ma s'alcuno desiderò mai ne l'*Iliade* Pentesilea, non può desiderare ne la mia *Gierusalemme* la persona finta d'una guerriera ad imitazione de l'Amazzoni; nè so conoscere la cagione per la quale Pentesilea si rimanesse tra le cose da Omero tralasciate: perché, dovendo il poeta cercar la meraviglia, niuna cosa ci pare più meravigliosa de l'ardire o de la fortezza femminile; laonde Virgilio occupò questa parte del meraviglioso de la quale Omero s'era dimenticato».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2012.
- ARIOSTO, *Scudo della regina Elisa* = Ludovico Ariosto, «*Lo scudo della regina Elisa*». *Frammento autografo*, in Santorre Debenedetti, *I frammenti autografi dell'«Orlando furioso»*, Torino, Chiantore, 1937, 149-154.
- ARIOSTO, *Stanze* = Ludovico Ariosto, *Stanze «Per la storia d'Italia»*, in CASADEI 1997, 155-183.
- BOLOGNETTI, *Costante* = Francesco Bolognetti, *Il Costante*, Bologna, Giovanni Rossi, 1566.
- CATANEO, *Marfisa* = Danese Cataneo, *Amor di Marfisa*, edizione del testo e commento a cura di Tancredi Artico, Lucca, Pacini Fazzi, 2021.
- CATANEO, *Lucretia* = Danese Cataneo, *Lucretia, Tragedia in verso sciolto*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VI.238, cc. 387r-418r.
- DOMENICHI, *Nobiltà delle donne* = Ludovico Domenichi, *La nobiltà delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.
- LIVIO, *Ab urbe cond.* = Titus Livius, *Ab urbe condita*, Paris, Les Belles Lettres, 1958-2004.
- PETRARCA, *Tr. Pud.* = Francesco Petrarca, *Triumphus Pudicitie*, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca - Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- SPERONI, *Canace* = Sperone Speroni, *Canace*, Firenze, Doni, 1546.
- TASSO, *Discorso* = Torquato Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.

TASSO, *Giudicio* = Torquato Tasso, *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno, 2000.

VIRGILIO, *Aen.* = Virgilio, *Enaide*, a cura di Ettore Paratore, traduz. con testo a fronte di Luca Canali, 6 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2008.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALHAIQUE PETTINELLI 1992 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», 21, 2/3 (1992), 727-738.

ANDRES 2001 = Stefano Andres, *Le amazzoni nell'immaginario occidentale*, Pisa, ETS, 2001.

AUZZAS 1980 = Ginetta Auzzas, *La narrativa nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldi - Manlio Pastore Stocchi, 2 tt., Vicenza, Neri Pozza, 1980, t. II, 99-138.

BALDAN 1981 = Paolo Baldan, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 501 (1981), 518-529.

BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

BONI 2017 = Fabio Boni, *La riflessione di Torquato Tasso sulla donna nel "Discorso della virtù femminile e donnesca"*, in «Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis», 9, 1 (2017), 215-223.

BRUSCAGLI 2004 = Riccardo Brusciagli, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di Gianni Venturi - Monica Farnetti, 2 tt., Roma, Bulzoni, 2004, t. II, 269-292.

BURCKHARDT 1968 = Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, nuova edizione riveduta, introduzione di Eugenio Garin, traduzione di Diego Valbusa, Firenze, Sansoni, 1968.

- CASADEI 1997 = Alberto Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 1997.
- CERBO 2017 = Anna Cerbo, *La Lucrezia di Paolo Regio. Ideologia e retorica teatrali*, in Paolo Regio, *Lucrezia*, Edizione, introduzione e note di Anna Cerbo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017, 1-46.
- CHIARELLI 2021 = Angelo Chiarelli, "L'Amor di Marfisa" de Danese Catanco dans la tradition du poème épique de la Renaissance italienne, tesi di dottorato, Université Libre de Bruxelles - Università della Calabria, supervisori Claudio Gigante e Maria Cristina Figorilli, a.a. 2020/2021.
- COX 1997 = Virginia Cox, *Women as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, a cura di Gino Bedani - Zygmunt Barański - Anna Laura Lepschy - Brian Richardson, Leeds, Society for Italian Studies, 1997, 134-145.
- COX 2011 = Virginia Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011.
- D'AMICO 2008 = Juan Carlos D'Amico, *Les boucliers dans les poèmes chevaleresques: entre modèles classiques, histoire et prophétie*, in *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, Études réunies et présentées par Matteo Residori, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2008, 61-111.
- DIALETI 2004 = Androniki Dialeti, *The Publisher Gabriele Giolito de' Ferrari, Female Readers, and the Debate about Women in Sixteenth-Century Italy*, in «Renaissance and Reformation», 28, 4 (2004), 5-32.
- DOGLIO 1997 = Maria Luisa Doglio, *Il Tasso e le donne*, in TASSO, *Discorso*, 11-39.
- DOMENICHELLI 2002 = Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- FAVARO 2021 = Maiko Favaro, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021.
- FERRETTI 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca: costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), 63-75.

- FERRETTI 2010 = Francesco Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'“Orlando furioso”*, in «Lettere Italiane», 62, 1 (2010), 20-62.
- FERRETTI 2013 = Francesco Ferretti, *Pudicizia e «virtù donnesca» nella “Gerusalemme liberata”*, in «Griseldaonline», 13 (2013), reperibile online all'indirizzo <<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9198/9077>>.
- GALLO 2004 = Valentina Gallo, *Paradigmi etici dell'eroico e riuso mitologico nel V libro dell'“Italia” di Trissino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXI, 595 (2004), 373-414.
- GUNSBERG 1987 = Maggie Gunsberg, “Donna liberata?” *The Portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic*, in «The Italianist», VII (1987), 7-35.
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- JOSSA 2008 = Stefano Jossa, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'“Ercole” di G.B. Giralddi Cinzio*, in *Giovan Battista Giralddi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di Paolo Cherchi - Micaela Rinaldi - Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, 145-156.
- LUCIOLI 2013 = Francesco Luciola, *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2013.
- LUCIOLI 2018 = Francesco Luciola, *L'“Orlando furioso” nel dibattito sulla donna in Italia in età moderna*, in «Italianistica», XLVII, 1 (2018), 99-129.
- MAC CARTHY 2005 = Ita Mac Carthy, *Marfisa and Gender Performance in the “Orlando furioso”*, in «Italian studies», 60, 2 (2005), 178-195.
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's “Orlando Furioso”*, Leicester, Troubador, 2007.
- MAZZACURATI 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in «Cheiron», III, 6 (1986), 25-36.
- MILLIGAN 2018 = Gerry Milligan, *Moral Combat. Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto, Toronto University Press, 2018.
- NAVONE 2012 = Matteo Navone, *Epica italiana*, in *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, vol. II, t. I, *L'epica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, 297-388.

- ORSI 2010 = Marianna Orsi, *La verginità tra virtù e trasgressione nella "Gerusalemme liberata"*, in «Esperienze letterarie», XXV, 3 (2010), 83-94.
- PALUMBO 2018 = Matteo Palumbo, *Metamorfosi dell'eroe epico: da Achille a Orlando e Tancredi*, in «Ascende sovra tutte le stelle»: le forme del "poema" dal Tre al Seicento, a cura di Vincenzo Caputo, «Studi Rinascimentali», 16 (2018), 73-88.
- QUONDAM 2003 = Amedeo Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003.
- ROSSI 2001 = Massimiliano Rossi, «Ad imitazione de gli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile»: Danese Cataneo e la scultura colossale alla metà del Cinquecento, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Udine, 26-27 ottobre 2000, a cura di Lorenzo Finocchi Gherzi, Udine, Forum, 2001, 97-118.
- SACCHI 2005 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005.
- SANSON 2016 = Helena Sanson, *Women and Conduct in the Italian Tradition, 1470-1900: An Overview*, in *Conduct Literature for and about Women in Italy, 1470-1900: Prescribing and Describing Life*, ed. Helena Sanson - Francesco Luciola, Paris, Classiques Garnier, 2016, 9-38.
- SHEMEK 1998 = Deanna Shemek, *Dall'insulto verbale all'oltraggio fisico: i racconti di Isabella di Luna nel Bandello*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, Pisa, Maria Pacini Fazzi editore, 1998, 77-95.
- SHEMEK 2003 = Deanna Shemek, *Dame erranti: donne e trasgressione nell'Italia del Rinascimento*, presentazione di Adriana Cavarero, postfazione di Christiane Klapisch-Zuber, traduzione di Olivia Guaraldo, Mantova, Tre Lune, 2003 [ed. orig. *Ladies Errant. Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Durham - London, Duke University Press, 1998].
- STOPPINO 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the "Orlando Furioso"*, New York, Fordham University Press, 2012.
- STOPPINO 2013 = Eleonora Stoppino, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana: alcune osservazioni*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors. Toward a*

Festschrift, a cura di Machtelt Israëls - Louis A. Waldman - Guido Beltramini *et alii*, 2 voll., Firenze - Milano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies - Officina Libraria, 2013, vol. II, 531-538.

ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

ZATTI 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.