GIORGIO MELEDANDRI

Il «nome inclito e degno» di Isabella: l'appropriazione dell'altro da sé nel Furioso

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Atena altra e Atena nera. Rappresentazione dell'altro nella letteratura italiana del Rinascimento»
a cura di E. Tinelli, E. Santagata

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIORGIO MELEDANDRI

Il «nome inclito e degno» di Isabella: l'appropriazione dell'altro da sé nel Furioso

Esaminando la figura di Isabella, e soffermandosi in particolare sul momento della sua prima apparizione nel Furioso *(canti XII-XIII) e su quello della sua morte (canto XXIX), il contributo intende mettere in rilievo le strategie narrative e la fitta rete di rimandi intertestuali attraverso cui Ariosto plasma l'identità del personaggio, riconducendone l'alterità entro schemi valoriali condivisi e coordinate culturali tutt'altro che estranee al suo pubblico.*

Tra i nuovi personaggi che Ariosto concepisce e introduce nel *Furioso*, rinnovando la galleria di donne e cavalieri offerta dal poema di Boiardo e dalla tradizione epica e romanzesca, Isabella sembra caratterizzarsi per le diverse dimensioni dell'alterità che in lei si sovrappongono. La figlia del re di Galizia incarna infatti non solo l'alterità religiosa, in quanto saracena in un'opera destinata a concludersi con la vittoria dei cristiani, ma anche l'alterità femminile, in quanto oggetto del desiderio e oggetto di scambio per i personaggi maschili ai quali sono connaturati la rivendicazione del dominio e l'esercizio del possesso su tutto ciò che risulta irriducibile alla propria soggettività e che, pertanto, va addomesticato oppure obliterato per sempre. Tuttavia, i tratti con cui la giovane si affaccia per la prima volta nell'universo ariostesco sono affatto diversi da quelli che la connotano nel momento in cui esce di scena: pagina dopo pagina, l'inerme principessa pagana lascia gradualmente il posto a una risoluta martire cristiana, suggellando un arco narrativo di cui gioverà ricordare qui i punti principali.

Isabella fa la sua comparsa alla fine del canto XII, quando Orlando la incontra in una grotta dove è tenuta prigioniera; ma il suo nome e la sua storia verranno rivelati solo nel canto successivo. Prima di allora, di lei non conosciamo nient'altro che i tratti letterariamente convenzionali con cui è raffigurata: i segni della sofferenza che si manifestano sul suo corpo idealizzato secondo una topica, un uso dei tropi e una sensibilità cromatica di ascendenza petrarchesca;[1] e inoltre la sua giovanissima età, la sua estrema bellezza e la sua verginità, che quasi la inchiodano a una dimensione terrena in cui dominano passione e desiderio, irrazionalità e illusione.[2]

[1] Ci riferiamo in particolare alle reminiscenze petrarchesche che, intrecciate con la memoria della *descriptio mulieris* boccacciana di *Teseida*, XII, 58-59, traspaiono in *Orlando furioso* (d'ora in poi *OF*), XII, 94, 1-6: «La vergine a fatica gli rispose, / interrotta da fervidi signiozzi, / che dai coralli e da le preziose / *perle* uscir fanno i dolci accenti mozzi. / Le *lacrime* scendean tra *gigli e rose*, / là dove avien ch'alcuna se n'inghiozzi» (L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, 267; corsivi nostri). Cfr. *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora in poi *RVF*), XLVI, 1: «L'oro et le *perle* e i *fior' vermigli e i bianchi*»; CXXXI, 5-6, 9-10: «e 'l bel viso vedrei cangiar sovente, / et bagnar gli occhi, […] / et le *rose vermiglie* in fra le neve / mover da l'òra, et discovrir l'avorio»; CLVII, 12-14: «*perle* et *rose vermiglie*, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle; / fiamma i sospir', le *lagrime* cristallo»; CC, 10-11: «la bella bocca angelica, di *perle* / piena et di *rose* et di dolci parole» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004 [nuova ed. aggiornata], 240, 644, 738 e 865; corsivi nostri). Per quanto riguarda il *Furioso*, si farà sempre riferimento al testo del 1532, e tutte le citazioni saranno tratte dall'edizione qui indicata.

[2] Si veda *OF*, XII, 91: «In mezzo la spelonca, appresso a un fuoco, / era una donna di *giocondo viso*; / *quindici anni* passar dovea di poco, / quanto fu al conte, al primo sguardo, aviso; / et *era bella* sì, che facea il loco / salvatico parere un paradiso; / ben ch'avea *gli occhi di lacrime pregni*, / del *cor dolente* manifesti segni» (corsivi nostri). Tali elementi, a quest'altezza del poema, paiono subito suggerire l'attinenza della prigioniera Isabella al «tema dell'irrazionalità dei comportamenti umani dominati dal desiderio, perlopiù dalla passione amorosa e dalle inutili afflizioni e conseguenze che essa provoca con il miraggio di una felicità illusoria (sfruttato da Atlante per intrappolare i personaggi nel suo secondo castello)»; tema che «fa da denominatore comune alla narrazione dei primi tredici canti e viene evocato in diversi proemi (canti II, V, VIII, IX, X, XI, XII)» (A. RONCACCIA, *Struttura*, in A. Izzo [a cura di], *Lessico critico dell'*Orlando furioso, Roma, Carocci, 2016, 405-426: 412).

In effetti, il carattere astratto della figura di Isabella troverebbe immediata conferma nel canto XIII: già nell'esordio, dove il poeta esibisce con ironia la natura finzionale dell'universo del *Furioso*,[3] ma soprattutto nelle ottave 3-31, in cui la nobile galiziana racconta a Orlando le sue vicende. Innamorata del cavaliere cristiano Zerbino, principe di Scozia, che ne ricambia i sentimenti, Isabella non può sposarlo per motivi politico-religiosi, essendo vietati i matrimoni interconfessionali. Per ricongiungersi comunque all'amata, Zerbino, d'accordo con lei, la fa rapire dal suo amico più fedele: Odorico di Biscaglia. Quando, a causa di una tempesta, la nave su cui viaggia naufraga nei pressi della Rochelle, la principessa pagana riesce a salvarsi salendo a bordo di una scialuppa; tuttavia, guadagnata la riva, si trova davanti a un nuovo pericolo: Odorico, disposto a tradire la fiducia dell'amico pur di soddisfare «l'ingordo suo appetito»,[4] tenta di violarla, e riuscirebbe nel suo proposito se non venisse costretto alla fuga dall'arrivo di una turba di gente che, però, si rivela essere una banda di ladroni. I briganti sequestrano Isabella e, in attesa di consegnarla a un mercante intenzionato a offrire una vergine al sultano, la tengono prigioniera nella caverna in cui sopraggiunge Orlando.

In questo racconto, com'è noto, il tema tipicamente romanzesco dell'amore tra due giovani contrastato da una lunga sequenza di peripezie viene svolto con il ricorso a schemi diegetici le cui fonti sono state individuate da Pio Rajna nel suo monumentale studio del 1876,[5] dove si rileva che tanto negli avvenimenti qui rammentati quanto negli ulteriori sviluppi della storia di Isabella e Zerbino la rielaborazione di alcuni episodi del *Roman de Guiron*[6] si intreccia con il riuso di specifici elementi di due novelle di Boccaccio. Del romanzo francese, infatti, fanno parte segmenti narrativi incentrati su Carados Briés Bras (parr. 784-803) e su Guiron e Danain (parr. 758-770, 808-809, 1007-1011, 1197-1214, 1331-1334) nei quali, come in Ariosto, incontriamo il motivo del paladino tradito dal fido compagno che ha il compito di raggiungere in sua vece la donna amata. Analogamente, le novelle

[3] *OF*, XIII, 1: «Ben furo aventurosi i cavallieri / ch'erano a quella età, che nei valloni, / ne le scure spelonche e boschi fieri, / tane di serpi, d'orsi e di leoni, / trovavan quel che nei palazzi altieri / a pena or trovar puon giudici buoni: / donne, che ne la lor più fresca etade / sien degne d'aver titol di beltade». Qui l'esordio, che – sulla scorta di P. GERVASI, S. PEZZINI, *«Or che di mente ho lucido intervallo». Un'interpretazione dei proemi nell'*Orlando furioso, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, IX (2017), 2, 419-444: 433 – si può considerare «il luogo privilegiato per ridefinire il sistema di relazioni tra la materia narrata, il narratore, la sua esperienza e quella di chi legge», è imperniato sull'ironica contrapposizione «tra realtà sociale, constatata nell'esperienza diretta, e finzione poetica, immaginata richiamando una tipologia tradizionale» (così, in merito a *OF*, I, 22 si esprime A. RONCAGLIA, *Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia medievale*, in *Ludovico Ariosto*. Convegno internazionale. Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana-Reggio Emilia-Ferrara [27 settembre-5 ottobre 1974], Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, 229-250: 235). Rimarcando la distanza tra mondo esperito e mondo raccontato, Ariosto dunque amplifica il carattere letterario e convenzionale insito tanto nella storia di Isabella quanto negli aspetti atti da principio a determinare l'identità stessa della principessa saracena, a cui dopo questo intervento il poeta cede la parola affinché si faccia narratrice delle vicende romanzesche che la vedono protagonista. Per una disamina delle modalità con cui Ariosto, in vari livelli del testo, ricorre al meccanismo dell'ironia per indicare al lettore la dimensione finzionale dell'universo del *Furioso*, si veda C. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'*Orlando furioso *in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014, in particolare 13-52.

[4] *OF*, XIII, 21, 6.

[5] P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studii*, Firenze, Sansoni, 1876, 195-199.

[6] Di questa seconda *branche* del ciclo di Guiron le Courtois disponiamo oggi di una pregevolissima edizione critica, allestita nell'ambito delle attività del «Gruppo Guiron» e articolata in due volumi: *Il ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII*, edizione critica diretta da L. Leonardi e R. Trachsler, vol. IV: *Roman de Guiron. Parte prima*, a cura di C. Lagomarsini, vol. V: *Roman de Guiron. Parte seconda*, a cura di E. Stefanelli, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020. Nei riferimenti all'opera si adotta la numerazione dei paragrafi proposta nel testo di tale edizione.

decameroniane di Alatiel (II, 7) e di Gerbino[7] (IV, 4) condividono tra loro, e con i passi del *Furioso* menzionati, le linee essenziali della trama: una principessa saracena si imbarca su una nave per raggiungere il futuro marito, ma un evento traumatico che si verifica durante il viaggio le impedisce di arrivare a destinazione, originando una serie di traversie nella prima novella e la morte stessa della principessa nella seconda.[8]

Da un lato tali ipotesti, specialmente quelli boccacciani, corroborano l'impressione iniziale: Isabella sembra ancora aderire al ruolo della fanciulla la cui bellezza è fonte perenne di desiderio e di conflitto, e dunque, per lei, di pericoli; dall'altro la memoria letteraria, con la sua rete di rapporti e significati, contribuisce a creare nel pubblico un più specifico orizzonte d'attesa legato all'identità del personaggio. Non è, quindi, privo di implicazioni il fatto che nel canto XIII la bellissima donna nella grotta si riveli essere una principessa saracena, cioè una figura che la letteratura medievale, a partire dalle *chansons de geste*, aveva più volte associato ai concetti di dissolutezza, lascivia e carnalità:[9] come il pubblico sa bene, nei romanzi e nei poemi cavallereschi i paladini cristiani si imbattono non di rado in principesse saracene che li bramano e che possono intrecciare con loro una relazione amorosa – relazione non destinata, peraltro, a generare legami duraturi e legittimi.[10] Non deve sfuggire, inoltre, che in Boccaccio la principessa saracena Alatiel riesce a emanciparsi dalla sua condizione di inermità, a superare le traversie e ad assicurarsi il favore della fortuna proprio nel momento in cui accetta di rinunciare alla verginità e alla castità, rinegoziandone il significato:[11] vengono così rovesciati i tratti che all'inizio del racconto definivano la protagonista e la accomunavano al personaggio ariostesco. Isabella, per di più, è una saracena spagnola; le viene dunque attribuita un'identità nazionale e religiosa che nelle donne del *Furioso* è sistematicamente correlata all'inclinazione per la lussuria, all'incostanza e, in definitiva, alla mancanza di remore nel passare da un amante all'altro: si pensi a Doralice, figlia

[7] Come già osservava RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*…, 195, n. 1, *Zerbino* è la forma di area veneto-emiliana corrispondente a *Gerbino*. Una sintesi relativa all'origine e al significato del nome, alle sue varianti grafiche e al suo uso antonomastico è offerta da F. FRANCESCHINI, Salabaetto *e i nomi di tipo arabo ed ebraico nel* Decameron, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLII (2013), 2, 107-125: 114.

[8] Si noti altresì che in *Decameron*, IV, 4 il legame tra i due innamorati è ostacolato da ragioni di ordine politico, in maniera non dissimile da quanto avviene nel *Furioso*. Per ulteriori considerazioni sulle analogie tra le novelle boccacciane e la storia di Isabella si veda J.A. CAVALLO, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004, 105-106. Da G. SANGIRARDI, *La presenza del* Decameron *nell'*Orlando Furioso, «Rivista di letteratura italiana», X (1992), 1-2, 25-67: 49-51 si ricavano inoltre indicazioni utili a contestualizzare il rapporto tra i due ipotesti e *OF*, XIII, 3-31 nel più ampio quadro della rielaborazione ariostesca degli spunti forniti dal Certaldese.

[9] Cfr. P. BANCOURT, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du Roi*, 2 voll., Aix-en-Provence-Marseille, Université de Provence-Jeanne Lafitte, 1982, vol. II, 758-759 e R. KABBANI, *Imperial Fictions. Europe's Myths of Orient*, revised and expanded edition, London, Pandora, 1994, 15-16.

[10] Cfr. A. PASQUALINO, *Le vie del cavaliere. Dall'epica medievale alla cultura popolare*, Milano, Bompiani, 1992, 185-189 e J.A. CAVALLO, *The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013, 133.

[11] Emblematica, in tal senso, la celebre conclusione della novella (*Decameron*, II, 7, 121-122): «E essa [*scil.* Alatiel], che con otto uomini forse diecimilia volte giaciuta era, allato a lui [*scil.* il re del Garbo] si coricò per pulcella e fecegliele credere che così fosse; e reina con lui lietamente poi più tempo visse» (G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, vol. IV: *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1976, 184).

del re di Granata Stordilano;[12] a Fiordispina, figlia del re di Spagna Marsilio;[13] e a Fiammetta, figlia di un anonimo albergatore di Valenza.[14] Gli episodi che riguardano la condotta amorosa di questi tre personaggi sono collocati immediatamente dopo l'ingresso della giovane galiziana nel poema e poco prima della sua uscita di scena, quasi a suggerire ancora una volta che le vicende di altre donne saracene presenti nell'opera o nella tradizione letteraria preludano agli sviluppi futuri della storia di Isabella.

In realtà, però, i paralleli che sia l'intratestualità sia l'intertestualità a livello diegetico invitano a istituire servono piuttosto a far risaltare per contrasto la fedeltà e la castità del personaggio, secondo un modello narrativo che Leonzio Pampaloni ha definito «a sviluppo bipolare»:[15] situazioni analoghe conducono a esiti diversi e opposti. Una conferma in tal senso, d'altronde, proviene dall'intertestualità a livello lessicale e sintagmatico, che pertanto merita di essere presa in esame. Come ha dimostrato una ricca messe di studi,[16] la *Commedia*, insieme con i testi di Petrarca, è una fonte che compenetra di sé l'intero *Furioso*: i «materiali danteschi» – osserva icasticamente Giulio Ferroni – «sono come una

[12] Nel canto XIV Doralice viene presa con sé da Mandricardo, che ha appena assaltato la sua scorta, e, sebbene in un primo momento «piangendo ella dimostri, quanto / possa donna mostrar, dolore e lutto» (XIV, 53, 3-4), nel giro di pochi istanti cambia atteggiamento nei confronti del cavaliere, comincia a trattarlo con gentilezza e non si fa scrupoli a concedersi a lui la notte stessa; né si fa scrupoli, nel canto XXX, a concepire l'idea di riversare il proprio amore su Ruggiero, che ha appena ucciso Mandricardo davanti ai suoi occhi.

[13] Fiordispina, nel canto XXV, prega gli dèi affinché Bradamante, di cui si è innamorata, si tramuti in un uomo, così da non dover rinunciare più all'appagamento fisico; e quando Ricciardetto, fratello gemello di Bradamante, la va a trovare spacciandosi per la sorella, Fiordispina vuole credere che le sue preghiere siano state esaudite: si dedica subito, perciò, al primo di una lunga serie di incontri notturni con lui, «sì che durò il piacer per alcun mese» (XXV, 70, 2).

[14] La giovane Fiammetta, la cui storia è narrata nel canto XXVIII, viene coinvolta in un *ménage à trois* dal re dei Longobardi Astolfo e dal cavaliere italiano Iocondo, due uomini giovani e belli con cui condivide tutto, anche il letto. Nonostante questo, la saracena di «tenerella e quasi acerba etade» (XXVIII, 53, 2) riesce a trovare il tempo e il modo di passare una notte con un terzo uomo: il suo ex-amante Greco.

[15] L. PAMPALONI, *Per un'analisi narrativa del «Furioso»*, «Belfagor», XXVI (1971), 2, 133-150: 149: «Esso [*scil.* il modello a sviluppo bipolare] consiste nel correlare due storie attraverso la similarità di base (situazioni) e l'opposizione di vertice (esito). Ariosto utilizza questo modello specialmente attraverso l'accostamento di due storie in successione lineare. Per esempio la "libidinosa furia" di Ruggiero con Angelica da una parte e la paterna protezione di Orlando con Olimpia dall'altra. […] Oppure le vicende di Doralice a confronto con quelle di Isabella: […] Doralice è fidanzata di Rodomonte, ma per strada viene rapita dal tartaro Mandricardo. Prima piange e si dispera, ma l'intraprendente Mandricardo non fatica molto a consolarla, e finiscono a letto insieme, onde "si levâr piú allegri la dimane" (XIV,63). Isabella è fidanzata di Zerbino, e per strada viene rapita da Odorico, ma non si arrende: "io mi difesi con piedi e con mano, / et adopra'vi sin a l'ugne e il morso […]" (XIII,28). Entrambe perdono il fidanzato. Ma Isabella, quando il suo Zerbino viene ferito a morte, "Sopra il sanguigno corpo s'abbandona, / e di copiose lacrime lo bagna […]" (XXIV,86). Poi decide di ritirarsi in monastero per piangere e ricordare, disposta a morire piuttosto che tradire anche solo la memoria dell'amato. Doralice invece, "per non si veder priva d'amore, / avria potuto in Ruggier porre il core" (XXX,72). In Ruggiero che le ha appena ucciso Mandricardo».

[16] Senza alcuna pretesa di esaustività, ricordiamo almeno i seguenti: G. MARUFFI, *La Divina Commedia considerata quale fonte dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata*, Napoli, Pierro, 1903; C. SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la* Commedia, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, 51-83; L. BLASUCCI, *Ancora sulla "Commedia" come fonte linguistica e stilistica del "Furioso"*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXV (1968), 188-231; C. OSSOLA, *Dantismi metrici nel "Furioso"*, in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, Milano, Feltrinelli, 1976, 65-94; R. D'ALFONSO, *Ricezione dantesca nell'«Orlando furioso» (XXIII 127-XXXV 21,4)*, «Schifanoia», IV (1987), 53-71; S. VAZZANA, *Postille sulla presenza di Dante in Ariosto*, «L'Alighieri», XXVIII (1987), 1, 22-44; S. JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996, 79-89; C. RIVOLETTI, *Ariosto e Dante. Sulla funzione modellizzante di alcuni aspetti narrativi e realistici della* Commedia, «AOQU», IV (2023), 1, 103-136; E. TONELLO, *«Quanto il tempo toglie, io innesto nuovo». La presenza di Dante in Ariosto*, «Storie e linguaggi», IX (2023), 2, 127-139.

linfa sanguigna che circola dentro l'arioso movimento del poema».[17] In tale contesto, particolare rilevanza assumono gli echi di Dante rinvenibili nelle parole che Ariosto mette sulla bocca dei suoi personaggi. È perciò significativo notare che nel canto XIII Isabella parla intrecciando reminiscenze verbali della *Commedia* con sintagmi di matrice petrarchesca, e – ciò che più conta – si presenta quasi come una novella Francesca da Rimini:

Isabella sono io, che *figlia fui*
del re mal fortunato di Gallizia.
(*OF*, XIII, 4, 1-2)[18]

Fuor de la ricca mia patria, che *siede*
tra verdi campi allato alla *marina*,
aveva un bel giardin sopra una riva[.]
(*OF*, XIII, 10, 5-7)

Ma voglio sappi *la prima radice*
che produsse quel mal che mi flagella[.]
(*OF*, XIII, 5, 5-6)

Siede la terra dove *nata fui*
su la *marina* dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
(*Inferno*, V, 97-99)[19]

Ma s'a conoscer *la prima radice*
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.
(*Inferno*, V, 124-126)

Nell'*Inferno*, a Francesca e a Paolo è conferito uno *status* di eccezionalità che si esplica innanzitutto nel loro poter restare insieme nell'aldilà e continuare, così, a peccare mentre viene scontata la pena.[20] Non sorprenderà, dunque, che uno *status* di eccezionalità in qualche modo analogo sia attribuito a Isabella. La principessa di Galizia è infatti l'unico personaggio del *Furioso* a cui è esplicitamente riservata questa felice sorte ultraterrena: nel canto XXIX, la sua anima ascenderà al terzo cielo – il cielo di Venere, da cui provengono e dove ritornano gli spiriti amanti – e si ricongiungerà con quella di Zerbino.[21]

Ma affinché, attraverso il filtro dell'intertestualità dantesca, la prima e l'ultima immagine di Isabella – l'affascinante pagana e lo spirito nel terzo cielo – possano coerentemente richiamarsi a vicenda, tra questi due estremi non può che situarsi un percorso mediante il quale Ariosto, servendosi di strategie narrative e intertestuali volte a rettificarne il profilo identitario, consente al personaggio di emanciparsi dal ruolo di principessa saracena in pericolo e di liberarsi dei tratti che più rimandano a quell'alterità avvertita come un ostacolo per l'accesso al paradiso.

Punto di svolta all'interno di tale percorso di rimodulazione dell'identità è la morte violenta di Zerbino (canto XXIV), perché un evento così traumatico conduce Isabella verso la normalizzazione

[17] G. FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, 171.
[18] Qui e nelle citazioni successive i corsivi sono nostri.
[19] D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di E. Pasquini-A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987, 82-83.
[20] Tale aspetto è stato incisivamente sottolineato da D. CANFORA, *Vademecum dantesco*, Torino, Aragno, 2018, 17: «Basta che due anime *gentili* si incontrino, perché scocchi una scintilla destinata a trasformarsi in incendio. E quell'incendio può essere anche inestinguibile, come nel caso di Francesca, che apertamente dichiara di amare ancora Paolo ("che, come vedi, ancor non m'abbandona", v. 105). Altra singolarità, che rende straordinarie queste due figure nell'ambito della *Commedia*: non mancano i dannati che rivendicano la giustezza della propria azione e non mostrano pentimento ovvero appaiono pentiti ma convinti di meritare almeno un risarcimento del proprio nome tra i vivi (si pensi, a titolo assai diverso, ai casi di Farinata e di Pier della Vigna). Ma Francesca e Paolo sono il solo caso di dannati che continuano […] a consumare il peccato mentre scontano la pena».
[21] *OF*, XXIX, 30, 1-4: «Dio così disse, e fe' serena intorno / l'aria, e tranquillo il mar più che mai fusse. / Fe' l'alma casta al terzo ciel ritorno, / e in braccio al suo Zerbin si ricondusse».

o addirittura l'azzeramento della sua alterità in duplice senso: da un lato, la scomparsa dell'oggetto d'amore depotenzia la sua fatale femminilità, in quanto non solo si scongiura l'ipotesi dell'amplesso con il cavaliere – in seguito opportunamente sublimato nell'abbraccio oltremondano degli spiriti amanti –, ma si elimina anche la possibilità che l'energia del personaggio si indirizzi verso qualsiasi altro obiettivo amoroso. Infatti, mentre Isabella esprime il desiderio di morire con lui, Zerbino la incita a continuare a vivere; solo nel caso in cui Isabella dovesse essere senza più difese, la morte del corpo sarebbe in effetti da preferire alla sua appropriazione da parte di altri:[22] viene messo in atto, così, un graduale processo di ottundimento e marginalizzazione di quella corporalità in cui, secondo un'ottica androcentrica, risiede il principale pericolo dell'alterità femminile. Dall'altro lato, la fedeltà a Zerbino e la conseguente preservazione della castità implicano l'assorbimento dell'alterità religiosa: intenzionata comunque a togliersi la vita dopo l'avvenuta morte dell'amato, Isabella viene salvata da un santo eremita che la convince a desistere dal suo proposito e a dirigersi con lui verso un monastero in Provenza, dove la giovane si sarebbe monacata.[23] In questo modo al quadro della riformulazione identitaria si aggiunge un altro importante tassello: la conversione della musulmana al cristianesimo.

A completare il processo sin qui delineato sarà l'autonomia che Isabella, ormai interamente responsabile della propria esistenza, deve conseguire; quell'autonomia che le permetterà di trasformarsi da oggetto del desiderio in soggetto della volontà, da fanciulla inerme in coraggiosa martire cristiana. E l'occasione di tale conseguimento è offerta dall'arrivo di Rodomonte, che si sbarazza dell'eremita e inizia a corteggiarla, tentando di nascondere la sua natura rozza e violenta (canto XXIX). Ma Isabella, artefice del proprio destino e decisa a non venire meno alla parola data a Zerbino, comprende le reali intenzioni del guerriero pagano e lo sconfigge sul piano dell'astuzia: gli prepara un unguento che dovrebbe conferire l'invulnerabilità e si offre di provarlo su sé stessa, per dimostrarne l'efficacia; si spalma quindi l'unguento sul collo e chiede a Rodomonte di colpirla. Il cavaliere non si fa pregare e le taglia di netto la testa, che fa tre balzi proprio come, secondo la tradizione, era accaduto alla testa di San Paolo.[24]

---

[22] *OF*, XXIV, 83-84: «Zerbin la debol voce rinforzando, / disse: "Io vi priego e supplico, mia diva, / per quello amor che mi mostraste, quando / per me lasciaste la paterna riva; / e se commandar posso, io vel commando, / che fin che piaccia a Dio, restiate viva; / né mai per caso pogniate in oblio / che quanto amar si può v'abbia amato io. // Dio vi proveder à d'aiuto forse, / per liberarvi d'ogni atto villano, / come fe' quando alla spelonca torse, / per indi trarvi, il senator romano. / Così (la sua mercé) già vi soccorse / nel mare e contra il Biscaglin profano: / e se pure avverrà che poi si deggia / morire, allora il minor mal s'elleggia"».

[23] *OF*, XXIV, 88-89: «Il venerabile uom, ch'alta bontade / avea congiunta a natural prudenzia, / et era tutto pien di caritade, / di buoni esempi ornato e d'eloquenzia, / alla giovan dolente persuade / con ragioni efficaci pazïenzia; / et inanzi le puon, come uno specchio, / donne del Testamento e nuovo e vecchio. // Poi le fece veder, come non fusse / alcun, se non in Dio, vero contento, / e ch'eran l'altre transitorie e flusse / speranze umane, e di poco momento; / e tanto seppe dir, che la ridusse / da quel crudele et ostinato intento, / che la vita sequente ebbe disio / tutta al servigio dedicar di Dio».

[24] *OF*, XXIX, 24-25; 26, 1-4: «"Io voglio a far il saggio esser la prima / del felice liquor di virtù pieno, / acciò tu forse non facessi stima / che ci fosse mortifero veneno. / Di questo bagnerommi da la cima / del capo giù pel collo e per lo seno: / tu poi tua forza in me prova e tua spada, / se questo abbia vigor, se quella rada". // Bagnossi, come disse, e lieta porse / all'incauto pagano il collo ignudo, / incauto, e vinto anco dal vino forse, / incontra a cui non vale elmo né scudo. / Quel uom bestial le prestò fede, e scorse / sì con la mano e sì col ferro crudo, / che del bel capo, già d'Amore albergo, / fe' tronco rimanere il petto e il tergo. // Quel fe' tre balzi; e funne udita chiara / voce, ch'uscendo nominò Zerbino, / per cui seguire ella trovò sì rara / via di fuggir di man del Saracino». Sulla leggenda della testa di San Paolo e sul motivo della decapitazione, si vedano le osservazioni di N. MORATO, *Canto XXIX*, in G. Baldassarri, M. Praloran (diretta da), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, vol. II, a cura di A. Izzo e F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, 161-183: 167-168, a cui si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici.

A questo punto il poeta interrompe la narrazione per elogiare la virtù della donna, che aveva scelto di perdere la vita pur di non perdere la castità,[25] e procede a una celebrazione dinastica incardinata sul dato onomastico, cioè sul «nome inclito e degno» di Isabella, che per volontà divina potrà essere assegnato solo a chi incarna i più alti valori estetici, morali e intellettuali, e che risuonerà per l'eternità sui monti sacri alle Muse e ad Apollo, magnificato dagli scrittori:

> Alma, ch'avesti più la fede cara,
> e 'l nome quasi ignoto e peregrino
> al tempo nostro, de la castitade,
> che la tua vita e la tua verde etade,
>
> vattene in pace, alma beata e bella!
> Così i miei versi avesson forza, come
> ben m'affaticherei con tutta quella
> arte che tanto il parlar orna e còme,
> perché mille e mill'anni e più, novella
> sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
> Vattene in pace alla superna sede,
> e lascia all'altre esempio di tua fede.
>
> […]
>
> «Per l'avvenir vo' che ciascuna ch'aggia
> il nome tuo, sia di sublime ingegno,
> e sia bella, gentil, cortese e saggia,
> e di vera onestade arrivi al segno:
> onde materia agli scrittori caggia
> di celebrar il nome inclito e degno;
> tal che Parnasso, Pindo ed Elicone
> sempre Issabella, Issabella risuone».
> (*OF*, XXIX, 26, 5-8; 27; 29)

Che questo encomio sia rivolto a un'Isabella in carne ed ossa – e cioè a Isabella d'Este – è provato ancora una volta dai riferimenti intertestuali: sebbene, come ha rilevato Carlo Ossola, nel *Furioso* l'intertestualità si intensifichi ogni volta che muore un personaggio,[26] il fittissimo mosaico di tessere intertestuali che Ariosto realizza in questo passo resta probabilmente ineguagliato. Qui infatti l'autore istituisce un sistema assai complesso nel quale – tra stratificazioni, incroci e rimandi – le suggestioni petrarchesche provenienti da un sonetto in morte di Laura (CCCXV) e dal *Triumphus Mortis* si intersecano con la rielaborazione di un passo del canto IX dell'*Eneide* e con la parziale riscrittura dell'egloga V dell'*Arcadia*, a sua volta ricca di richiami a Petrarca e a Virgilio.[27]

Occorre adesso sottolineare che queste fonti rispecchiavano i principali interessi letterari di Isabella d'Este: nel 1501 la marchesa aveva fatto contattare Aldo Manuzio per l'acquisto del *Vergilius* e delle *Cose volgari* di Petrarca; nel 1503 un suo corrispondente, Iacopo d'Atri, aveva raggiunto

[25] In virtù di tale scelta, come rilevato da F. LUCIOLI, *L'*Orlando furioso *nel dibattito sulla donna in Italia in età moderna*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLVII (2018), 1, 99-129: 126, Isabella verrà non solo «proposta quale modello di fedeltà e castità femminile», ma anche «inclusa in cataloghi *de claris mulieribus* accanto a figure tratte dalla storia, dal mito e dalle Scritture». Inoltre, l'esemplarità della donna casta che ricorre allo stratagemma dell'unguento miracoloso e si fa decapitare pur di conservare la propria virtù era ricordata, con probabile allusione al passo ariostesco, nella seconda redazione del *Cortegiano*: cfr. M.C. CABANI, *Ariosto e Castiglione*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLV (2016), 2, 27-48: 40.

[26] OSSOLA, *Dantismi metrici*…, 92, n. 39.

[27] Per un'analisi più approfondita dei richiami intertestuali presenti nel testo ariostesco, ci permettiamo di rinviare a G. MELEDANDRI, *Umanisti, pastori e cavalieri alla corte degli Este: l'*Arcadia *tra le* Pastorali *e il* Furioso, «Rinascite della modernità», IV (2024), 57-85: 79-80.

Sannazaro e lo aveva avvertito che a Venezia era stata pubblicata un'edizione non autorizzata dell'*Arcadia*; infine, quattro anni più tardi, Isabella – sempre con l'intervento di Iacopo d'Atri – aveva chiesto al poeta napoletano la cortesia di inviarle dei suoi versi.[28] Inoltre, l'elogio della castità richiamava alla mente la *Lotta tra Amore e Castità* del Perugino, uno «dei cinque quadri allegorici dello Studiolo con i quali, mediante un complesso simbolismo moraleggiante, [Isabella d'Este] intendeva esaltare la *castitas* o *virtus* femminile, che lei stessa avrebbe incarnato, intesa forse anche come contrapposizione alla disonestà che per sua stessa natura l'uomo possedeva e dalla quale avrebbe dovuto riscattarsi».[29]

In conclusione, le strategie narrative e intertestuali tramite cui Ariosto riconduce l'alterità del personaggio entro schemi valoriali rassicuranti, all'interno dei confini di una tradizione culturale e letteraria ben nota ai fruitori del testo, trovano il loro punto di arrivo nella figura di Isabella d'Este. A ben guardare, l'apparente esotismo della principessa saracena – forse giustificabile con la volontà, da parte di Ariosto, di infittire con un apporto personale il gruppo di personaggi in origine pagani che Boiardo aveva legato alle istanze encomiastiche[30] – è sin da principio un debole velo dietro cui si cela una prossimità estrema. Estrema al punto che i parenti più stretti della principessa di Galizia si sarebbero potuti trovare non nella Spagna musulmana, ma a Mantova, nella stanza in cui Isabella d'Este aveva ascoltato i versi del *Furioso* dalla viva voce di Ariosto.[31]

[28] Le notizie qui sommariamente riportate si ricavano da V. CIAN, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga. Note e documenti*, «Giornale storico della letteratura italiana», IX (1887), 6-136: 83-84; G. FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, 11-12; C. VECCE, voce *Sannazaro, Iacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XC, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, 261-268: 265.

[29] R. TAMALIO, voce *Isabella d'Este, marchesa di Mantova*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, 625-633: 631.

[30] Secondo l'originale lettura proposta da E. LEVI, *L'«Orlando furioso» come epopea nuziale*, «Archivum romanicum», XVII (1943), 459-496: 483-484, la conversione di Ruggiero, al quale è strettamente connesso il motivo encomiastico, risulta funzionale al rispecchiamento di Ercole d'Este nel paladino.

[31] Così scriveva Isabella d'Este, il 3 febbraio 1507, al fratello Ippolito, ringraziandolo per aver inviato Ariosto presso di lei, che aveva partorito da pochi giorni il figlio Ferrante: «la ringratio de la visitacione et particularmente di havermi mandato il dicto m. Ludovico per che, ultra che 'l me sia stato accetto, representando la persona di la S. V. R.ma, luy anche per conto suo mi ha adduta gran satisfactione havendomi, cum la naratione de l'opera che 'l compone, facto passare questi dui giorni, non solum senza fastidio, ma cum piacere grandissimo, che in questa, come in tutte le altre actione [*sic*] sue, ha havuto buon Iudicio ad elegere la persona in lo caso mio» (si cita da M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Genève, Olschki, 1930-1931, vol. II, 79).