

La rappresentazione delle emozioni nella
Gerusalemme liberata

Telepóczy Lili

Indice

I. Introduzione	1
I. 1. La storia delle emozioni	2
II. Il ruolo degli affetti nella <i>Gerusalemme liberata</i>	4
III. “Amore alma è del mondo, Amore è mente”	7
III.1. La passione di Rinaldo e Armida.....	14
III. 2. Altri amori.....	17
IV. “L’ira è nimica della dissimulazione”.....	19
IV. 1. Il furore e il “cor magnanimo”	20
V. Insolito spavento, timor e vergogna.....	25
VII. Conclusione	28
VI. Bibliografia	30

I. Introduzione

Nei *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* Tasso descrive il poema eroico come un “picciol mondo” dove “là si trovino concili celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli.”¹ Questo microcosmo, rappresentato anche nell'opera principale di Tasso, la *Gerusalemme liberata*, è il materiale ideale per condurre un'analisi nell'ambito di ricerca della “storia delle emozioni”. Nella ricerca italiana questo campo di studio è stato finora sottorappresentato, soprattutto per quanto riguarda l'età moderna, nonostante ci siano possibilità di analisi abbondanti.²

Nell'ambito internazionale invece, la storia delle emozioni viene ampiamente utilizzata. Un contributo fondamentale per il campo è il termine di comunità emotive (*emotional communities*), introdotto da Barbara H. Rosenwein, con il quale indica gruppi che hanno valori, modi di sentire e modi di esprimere i propri sentimenti molto condivisi. I membri di questa comunità sono spesso individuabili attraverso testi scritti, i quali possono offuscare, dissimulare o proprio mettere in risalto le emozioni che accomunano il gruppo.³ Nel presente lavoro, seguendo un approccio socio-culturale, cerchiamo di contestualizzare la rappresentazione di certi stati emotivi presenti nella *Gerusalemme liberata* e di individuare nell'esercito cristiano una possibile comunità emotiva ideale, che viene posto come esempio alla comunità emotiva della corte rinascimentale, centro politico-amministrativo e culturale dell'epoca. Anche il lato musulmano può essere interpretato come una comunità emotiva, ma nel presente lavoro ci concentriamo sul campo cristiano. La nostra scelta è giustificata dal fatto che a partire dal 1565, entrando al servizio della famiglia d'Este, Tasso si trova in un ambiente intellettuale influenzato fortemente anche dall'ideologia della Controriforma e, in virtù del suo ruolo di poeta cortigiano, scrive le sue opere per il pubblico della corte rinascimentale.

Quando si indaga sulla rappresentazione delle emozioni è necessario prendere in considerazione anche i requisiti del genere letterario in questione, perciò abbiamo studiato anche i *Discorsi* e alcuni dei *Dialoghi*⁴, dove Tasso discute come devono essere illustrate certe

¹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 36; T. Tasso, *Értekezések a költészet művészetéről és különösképpen a hőskölteményről*, ford. Koltay-Kastner J., Szegedi E., Bp., Universitas, 1997.

² A. Arcangeli, *Introduzione: verso una storia dell'esperienza*, in *Sensibilità moderne: Storie di affetti, passioni e sensi (secoli XV-XVIII)*, a cura di A. Arcangeli e T. Plebani, Roma, Carocci, 2023, p. 21.

³ B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 2006, p. 22.

⁴ T. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 1-331.

passioni e quali di queste devono essere attribuite agli eroi epici, designando in tal modo i confini della rappresentazione delle emozioni nel poema epico-cavalleresco. È inevitabile fare riferimento anche ai trattati etici dell'epoca, come punto di riferimento per individuare i costumi, le norme e le virtù prevalenti all'interno della corte cinquecentesca.

L'obiettivo quindi della nostra ricerca è quello di individuare nella *Gerusalemme liberata* i termini e le espressioni che denotano emozioni e di contestualizzare questi, in modo tale da comprendere come nel pensiero tassiano si intrecciano le passioni con l'ideale eroico, i modelli comportamentali delle corti e i valori cristiani.

I. 1. La storia delle emozioni

A partire dalla fine del XX secolo, la storia delle emozioni (*history of emotions*) è diventata un campo di maggior rilievo negli studi storici. Attraverso l'analisi di testi di ogni genere, opere letterarie e oggetti, si cercava di gettare luce al modo in cui l'esperienza emotiva umana è stata rappresentata nel corso dei secoli, influenzata dal contesto storico-sociale e dalle norme etiche prevalenti nella data epoca.

Si deve far differenza tra i due principali approcci usati nelle ricerche sulle emozioni: l'essenzialismo e il costruttivismo sociale.⁵ L'approccio essenzialista sostiene che le emozioni umane sono state invariabili nel tempo, non sono quindi cambiate rispetto al presente e non cambieranno nel futuro. L'approccio socio-costruttivista invece, afferma che il modo in cui le emozioni sono vissute, espresse e interpretate, è fortemente condizionato dall'ambiente socioculturale. La tesi principale degli studiosi che lavorano in questo campo è quindi che le emozioni non sono entità innate, ma piuttosto sono costruite socialmente dall'interazione tra gli individui, dai valori culturali e dalle pratiche sociali prevalenti in una determinata società ed epoca storica.⁶ Un'altra teoria che si unisce a quest'ultima è la cosiddetta "teoria cognitiva"⁷, che dice che così come sia i valori, sia le idee a cui tali valori sono legati differiscono, anche le emozioni saranno percepite diversamente a seconda del contesto. Nel caso della presente analisi, il contesto può essere temporale, infatti il vocabolario del Cinquecento legato alle

⁵ Su questo si vedano: J. Plamper, *The history of emotions: An introduction*, New York, Oxford University Press, 2015; R. Boddice, *The History of Emotions*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

⁶ W. M. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 13.

⁷ T. Dixon, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 218.

emozioni mostra diversità rispetto a quello usato oggi, ma anche sociale, trattandosi dell'esperienza della corte e non di quello dei livelli sociali inferiori.

Nella ricerca sulla storia delle emozioni, i nomi di Barbara H. Rosenwein e William M. Reddy sono particolarmente importanti, in quanto essi hanno introdotto nuovi concetti nel campo. Due termini di base, vengono messi in uso da Reddy. Il regime emotivo⁸ (*emotional regime*) indica una società nella quale gli individui sono imposti ad un complesso di pratiche e un insieme di norme emotive, con gravi sanzioni per chi infrange queste. Coerente con ciò è il fatto che nella corte rinascimentale, la mancata considerazione dei valori affettivi da parte del cortigiano, portava con sé conseguenze negative nella carriera, come la perdita della posizione privilegiata. Il rifugio emotivo⁹ (*emotional refuge*) invece, può essere un'organizzazione, un rituale o un gruppo che fornisce una liberazione dalle norme forzate dal regime, creando così una sorta di protezione dallo sforzo emotivo.

Rosenwein conia il termine, come già discusso nell'introduzione, delle comunità emotive. Nel caso delle corti italiane del Cinquecento "l'intimità, la riservatezza, la prudenza, il decoro sono valori destinati a mettere la sordina alle passioni che, per loro natura, tendono invece al clamore, alla condivisione, alla destrutturazione violenta degli equilibri esistenti."¹⁰ Questi valori, centrali per il controllo delle emozioni, trovano piena espressione nei trattati etici dell'epoca. Il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, il *Galateo* di Giovanni della Casa e la *Civil conversazione* di Stefano Guazzo sono tre dei testi più importanti che presentano le qualità e le virtù che un uomo deve possedere per diventare un cortigiano perfetto, con un comportamento elegante e distinto in ogni occasione.¹¹

Un tema centrale di questi trattati è quello della simulazione e dissimulazione, sui quali il trattatello: *Della dissimulazione onesta* (1641) di Torquato Accetto¹², ci dà una chiara sintesi. Con la dissimulazione si ricorre ad una coreografia di gesti e diverse sfumature linguistiche, essa diventa quindi essenziale non solo per il dominio delle proprie emozioni, ma anche per l'affermazione sociale. Éva Vigh, a proposito dell'etica-retorica barocca italiana, scrive: "Fra le categorie nuove e reinterpretate dall'etica cortigiana, la disposizione della finzione all'insegna della giusta autodifesa è, dunque, la virtù la cui interpretazione durante tutto il

⁸ Ivi, p. 129.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Bari, Laterza e Figli, 1995, p. 9.

¹¹ Su questo si vedano: A. Quondam, *Forma del vivere: L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Mulino, 2010; Vigh É., *Az udvari élet művészete Itáliában*, Budapest, Balassi, 2004.

¹² T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997; T. Accetto, *A tisztességtől való védekezésről*, ford. Vigh É., Szeged, JATEPress, 1997; Vigh É., *Tasso és az udvar*, in T. Tasso, *Malpiglio, avagy az udvarról-Beltramo, avagy az udvariasságról*, trad. di Vigh É., Budapest, Eötvös, 2004, pp. 42- 68.

Cinquecento è lo specchio dei cambiamenti verificatisi nella società di corte.”¹³ Come afferma anche Rosenwein, la finzione stessa scopre quali norme emotive vengono seguite nel periodo dato.¹⁴

Questi percorsi teorici sono finora poco utilizzati nell’analisi di opere della letteratura italiana della prima età moderna, nonostante offrano possibilità interpretative anche per la letteratura tassiana. Adottando la prospettiva e la metodologia della storia delle emozioni negli studi tassiani si ha quindi la possibilità di individuare le norme legate ai valori emotivi prevalenti all’epoca, in una data comunità.

II. Il ruolo degli affetti nella *Gerusalemme liberata*

Considerando il contesto storico dell’oggetto della presente ricerca, è importante esaminare brevemente l’etimologia della parola ‘emozione’. Questa espressione deriva dal latino *emotio*, a sua volta dal verbo *emovere*, che si riferisce all’atto di indurre movimento, agitare o scuotere. Tale concetto non si riferisce soltanto ai cambiamenti dell’anima, ma anche ai moti fisici del corpo come il battito del cuore, la circolazione del sangue e le reazioni somatiche che accompagnano gli stati emotivi.¹⁵ Il termine ‘emozione’ ha cominciato ad essere comunemente utilizzato per la descrizione di una categoria individuale di stati emotivi, solo a partire dal Settecento.¹⁶ Le espressioni che anche Tasso usa nelle sue opere e le quali all’epoca si riferivano ad un moto dell’animo e ad una inclinazione sentimentale, sono ‘affetto’, dal latino *affectus* e ‘passione’, da *passio*. Inoltre, alcune emozioni degne dell’eroe epico vengono indicate addirittura come ‘virtù’ o ‘virtuosità cristiana’, fatto spiegabile considerando che nell’epoca non esiste ancora una scienza separata che discuti le emozioni, sono quindi l’etica, la retorica, la fisiognomia e la teologia ad occuparsi del tema che hanno il compito di porre modelli comportamentali al pubblico, con un approccio quasi pedagogico. Nella *Gerusalemme liberata*, Tasso presenta al contempo passioni distruttive, ideali morali e virtù eroiche, facendo uso di un’ampia scala di affetti che occupano l’animo umano, a prescindere dal contesto storico. Baffetti osserva nel suo saggio sul tema, che il fulcro unificatore sul quale Tasso costruisce il

¹³ Vigh É., *Barocco etico-retorico nella letteratura italiana*, Szeged, JATEPress, 2001, p. 26.

¹⁴ B. H. Rosenwein, *Generations of Feeling: A History of Emotions 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 32.

¹⁵ Su questo si veda: Tasi R., *Az isteni szó barokk sáfárai*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, p. 143.

¹⁶ Su questo si vedano: T. Dixon, *From Passions to Emotions*, op. cit., p. 27; D. Boquet e P. Nagy, *Pour une histoire des émotions: L'historien face aux questions contemporaines*, in *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, a cura di D. Boquet, P. Nagy, Paris, Beauchesne, 2008, pp. 15-51.

suo poema risiede proprio nelle passioni che animano i personaggi e i quali generano conflitti e soluzioni, vicende tumultuose ed esiti tragici.¹⁷

Nella corte rinascimentale il cortigiano si trova in un contesto dove la sua posizione e il suo prestigio dipendono interamente dal principe o dal potente. Come Amedeo Quondam, studioso dei trattati etici dell'età moderna, sintetizza questo ruolo: "Il (moderno) gentiluomo è virtuoso quando dimostra di esserlo performativamente, cioè quando impiega la competenza acquisita (con lo studio e l'esperienza) nelle diverse sue pratiche ordinarie di relazione: se sa apparire (prima ancora che essere) prudente, giusto, forte, temperato, liberale, magnifico, umano, clemente, magnanimo, affabile, faceto, aggraziato ecc."¹⁸ A questo modello subentrò anche quello posto dalla Chiesa postridentina, la quale "propose come modelli di vita – canonizzandoli – uomini la cui fisionomia morale recava soprattutto i tratti dell'obbedienza, della castità, del servizio eroico, del sacrificio della persona a gloria dell'istituzione, della penitenza macerante".¹⁹

Per il pubblico cortese, Tasso presenta queste virtù integrate nella figura di Goffredo di Buglione, che appare come una sintesi dei due sistemi ideologici (cortese e cattolico). Nel primo canto della *Gerusalemme liberata* Dio sceglie come capitano delle truppe cristiane il cavaliere Goffredo, dopo aver visto che la sua anima è piena di affetti onorevoli che, intensificati, potranno portare in atto il volere divino, ovvero la liberazione della Città Santa.

[Dio] s'affissò poi ne' principi cristiani;
e con quel guardo suo ch'a dentro spia
nel più segreto lor gli affetti umani,
vide Goffredo che scacciar desia
de la santa città gli empi pagani,
e pien di fè, di zelo, ogni mortale
gloria, imperio, tesor mette in non cale. (I, 8)

Giovanni Careri, nel suo libro che si focalizza sul rapporto tra la rappresentazione testuale e quella artistica degli affetti della *Gerusalemme liberata*, scrive: "Attraversando il cielo, lo sguardo del Padre penetra l'involucro corporeo del cavaliere cristiano per accedere direttamente al luogo segreto dei suoi affetti dove scopre lo zelo, la fede e il desiderio di agire, mentre i compagni si preoccupano del potere terreno e dei tesori."²⁰ Lo sguardo divino di Dio

¹⁷ G. Baffetti, *Fra distanza e passione: Una poetica dell'occhio patetico*, «Lettere Italiane», LIII (1) 2001, p. 51.

¹⁸ A. Quondam, op. cit., p. 758.

¹⁹ F. Gaeta, *Dal comune alla corte rinascimentale*, in *Letteratura italiana: Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, p. 172

²⁰ G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 27.

è sempre rivolto verso i suoi soldati: “con quel guardo suo ch’a dentro spia / nel più segreto lor gli affetti umani” (I, 8, 3-4). È in netto contrasto Maometto, al quale si rivolgono le preghiere dei musulmani, risultando cieco e sordo e incapace di aiutare i suoi fedeli: “così pregava, e le preghiere ir vote, / ché ‘l sordo suo Macon nulla n’udiva” (XX, 114, 1-2).

La mano divina si ritrae temporaneamente soltanto “per gli errori nostri o per giudizi occulti” (II, 86, 2-3), infatti per poter imporre un “novello ordin di cose” (XIII, 73, 5) i cavalieri devono prima sconfiggere le proprie passioni, che governano i loro animi. Maiko Favaro, a proposito della virtù eroica, osserva l’utilizzo di Tasso di un registro linguistico, improntato alla morale, esprimendo in più occasioni una condanna dei vizi e delle colpe degli avversari dei cristiani (e anche dei cristiani stessi). Anche Lucifero, privato della sua grandezza e della sua eloquenza straordinaria, appare ridotto alla miseria della sua condizione di peccatore, al pari di qualsiasi altra anima dannata.²¹ Infatti gli interessi del re delle forze infernali sono personali, vuole vendicarsi di Dio per avergli causato tante sofferenze (come il bandimento dal Paradiso), dolore che esprime anche nel testo: “Ma che rinnovo i miei dolor parlando? / Chi non ha già le ingiurie nostre intese?” (IV, 12, 1-2)

Tasso scrive nei *Discorsi* sulla figura dell’eroe ideale: “Ma l’illustre dell’eroico è fondato sovra l’eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sovra la pietà, sovra la religione, e sovra l’azioni nelle quali risplendono queste virtù.”²² Il comandante cristiano del poema tassiano non verrà influenzato o sedotto da passioni umane, essendo capace di governare i propri sentimenti, persino quando l’intero campo si dispera ed è in lutto per la morte tragica di Dudone, capo della schiera cristiana degli avventurieri.

Quando Goffredo entrò, le turbe alzarò
la voce assai più flebile e loquace;
ma con volto né torbido né chiaro
frena il suo affetto il pio Buglione, e tace. (III, 67, 3-6)²³

Questo modello di comportamento viene posto da Tasso come esempio da seguire nella corte rinascimentale. Anche Baldassare Castiglione si occupa degli affetti dell’animo nel suo trattato, i quali “modificati dalla temperanza, sono favorevoli alla virtù, come l’ira che aiuta la forza, l’odio contra i scelerati aiuta la giustizia, e medesimamente l’altre virtù son aiutate dagli affetti;

²¹ M. Favaro, *Le virtù del tiranno e le passioni dell’eroe «Il Forno overo della nobiltà» e la trattatistica sulla virtù eroica*, «Studi Tassiani», LXIV-LXV 2016, p. 23.

²² Tasso, *Discorsi*, op. cit., p. 68.

²³ Nel presente saggio si utilizza questa edizione del poema eroico di Tasso: *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR Rizzoli, 2023.

li quali se fossero in tutto levati, lassariano la ragione debilissima e languida, di modo che poco operar potrebbe, come governor di nave abbandonato da' venti in gran calma.”²⁴ Aggiunge però: “quando un animo è concorde di questa armonia, per mezzo della ragione poi facilmente riceve la vera fortezza, la quale lo fa intrepido e sicuro da ogni pericolo e quasi sopra le passioni umane.”²⁵ Il cortigiano e il cavaliere ideale sono quindi accomunati dalle virtù (quindi affetti come la magnanimità, la pazienza e l'affabilità) che devono possedere e dall'appartenenza a una rispettiva comunità emotiva, con esperienze emotive simili agli altri membri, ovvero la corte e l'esercito.

L'affetto dal quale la nostra analisi prende avvio è l'amore, passione assai ambigua, la quale presenza nel poema eroico viene discussa nei *Discorsi* e attraverso il quale Tasso presenta esempi valorosi da seguire e disonorevoli da evitare.

III. “Amore alma è del mondo, Amore è mente”²⁶

Nei *Discorsi* Tasso giustifica la presenza dell'affetto dell'amore in un poema epico-cavalleresco, scrivendo che alcuni seguaci della scuola aristotelica “assegnavano dunque l'amore piuttosto alla comedia. Ma io fui sempre di contrario parere, parendomi ch'al poema eroico fossero convenienti le cose bellissime, ma bellissimo è l'amore, come stimò Fedro appresso Platone.”²⁷ Poi aggiunge: “ma se l'amore è non solo una passione e un movimento dell'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo della volontà, come volle San Tomaso [Tommaso d'Aquino], l'amore sarà più lodevole ne gli eroi, e per conseguente nel poema eroico.”²⁸ Infine, fa riferimento anche a Dante: “Ma non dee l'opinione di Dante esser tralasciata, perché la sua autorità, in questa lingua, non mediocre, può esser fondamento della nostra opinione. Egli dice ne' libri *Della volgare eloquenza* che tre sono le cose che devono esser cantate nel sommo stile: la salute e l'amore e la virtù; la salute come utile, l'amor come piacevole, la virtù come onesta. Ma s'il sommo stile è il tragico, in quanto è l'istesso con l'eroico o in quanto il contiene, l'amore senza fallo dee esser cantato dal poema eroico.”²⁹ Riassumendo quindi il pensiero di Tasso, egli ritiene che l'amore non solo sia adatto, ma addirittura necessario in un poema cavalleresco, essendo non solo una passione sensitiva, ma anche un atto nobile della volontà. Tommaso d'Aquino, citato da Tasso, sostiene che, se le

²⁴ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di E. Piccolo, Napoli, Vico Acitillo, 2009, p. 235.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ T. Tasso, *Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, p. 473.

²⁷ Tasso, *Discorsi*, op. cit., p. 104.

²⁸ *Ivi*, p. 106.

²⁹ *Ivi*, p. 107.

passioni dell'anima sono regolate dalla ragione, esse non solo appartengono alla virtù, ma contribuiscono persino alla perfezione dell'animo cristiano.³⁰ Nella Gerusalemme liberata, tuttavia, i personaggi che sono protagonisti di episodi amorosi, quasi senza eccezione, sono lontani dal ragionamento e comportamento razionale.

Con l'entrata in scena del cristiano Tancredi, viene introdotta la passione amorosa e la figura del cavaliere innamorato, ma infelice.

Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
(tranne Rinaldo) o feritor maggiore,
o più bel di maniere e di sembianti,
o più eccelso ed intrepido di core.
S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti
rende men chiari, è sol follia d'amore:
nato fra l'arme, amor di breve vista,
che si nutre d'affanni, e forza acquista. (I, 45)

Questi arde, e fuor di spene
così vien sospiroso, e così porta
basse le ciglia e di mestizia piene. (I, 49, 1-4)

Cavallini osserva nel suo saggio che tratta l'uso degli aggettivi nel poema di Tasso, come l'aggettivo "sospiroso" mostri perfettamente il tratto caratteristico di Tancredi, ovvero l'amore infelice.³¹ Pur essendo un guerriero valoroso, Tancredi non viene scelto da Dio come capo delle armi, perché "la follia d'amore" rende le sue decisioni meno affidabili, che non rispecchierebbero quindi in modo diretto il volere divino. Nella maggior parte dei casi, nel poema, gli episodi amorosi "costituiscono un pericoloso errore per i singoli cavalieri cristiani, che vengono meno alla loro missione davanti a Dio, e diventano nel contempo un ostacolo alla conclusione del racconto."³²

L'amore di Tancredi è rivolto verso la guerriera musulmana Clorinda, che prova a sua volta forti passioni, ma non verso il cavaliere, che vede come un nemico da combattere, piuttosto verso la sua patria e i suoi doveri di guerriera. Il primo duello di questa coppia destinata al finale tragico annuncia quello mortale del canto XII. Il cavaliere, dopo aver riconosciuto la donna amata nell'avversario, non lotta, ma cerca invano di professare il suo amore, offrendo alla guerriera il proprio cuore, dimora della forte passione che lo lega a lei.

³⁰ Rosenwein, *Generations of Feeling*, op. cit., p. 300.

³¹ G. Cavallini, *Su alcuni usi dell'aggettivo nel Tasso epico*, «Italianistica», XXIV (2/3) 1995, p. 356.

³² F. Tomasi, nell'introduzione alla *Gerusalemme liberata* (p. 17), op. cit. alla nota 23.

Percosso, il cavalier non ripercote,
né sì dal ferro riguardarsi attende,
come a guardar i begli occhi e le gote
ond' Amor l'arco inevitabil tende. (III, 24, 1-4)

«I patti sian,» dicea «poi che tu pace
meco non vuoi, che tu mi tragga il core.
Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace
ch'egli più viva, volontario more:
è tuo gran tempo, e tempi è ben che trarlo
omai tu debbia, e non debb'io vietarlo. (III, 27, 3-8)

Clorinda rifiuta l'amore del cavaliere, mostrandosi una guerriera ambiziosa e concentrata su un unico scopo, ovvero quello di sconfiggere le armi nemiche. Il suo coraggio si rivela in piena forma quando si propone di incendiare la macchina da guerra costruita dai cristiani. "Clorinda pagherà con la vita la propria ambizione, ma per la prima volta nella storia della letteratura europea tale aspirazione alla parità nella guerra viene espressa in modo così esplicito."³³ È proprio questa parità che segnerà anche il destino tragico della donna, portando al duello nel quale non viene riconosciuta da Tancredi.

L'amore di Tancredi è talmente forte da non permettergli di cedere alle forti tentazioni della maga Armida, che simulando la disperazione di una vergine in difficoltà, seduce numerosi cavalieri cristiani, tra i quali anche Rinaldo, il cavaliere cristiano con la forza fisica più enorme.

Ma contra l'arme di costei non meno
si mostrò di Tancredi invitto il core,
però ch'altro desio gli ingombra il seno,
né vi può loco aver novello ardore (V, 65, 1-4)

Trattandosi di un amore proibito, data l'appartenenza alle due armi opposte e la differenza di religione, il finale sarà destinato ad essere tragico. Al loro secondo e ultimo duello, Tancredi non riconosce Clorinda nel guerriero che ha dinanzi, quindi combatte con tutte le sue forze. L'affetto dell'amore non è presente all'inizio di questa scena, il suo posto viene occupato da quello del furore guerresco, presente in entrambi i cavalieri.³⁴

Torna l'ira ne' cori, e li trasporta,
benché debili, in guerra. Oh fera pugna,
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
ove, in vece, d'entrambi il furor pugna! (XII, 62, 1-4)

³³ Careri, op. cit., p. 106.

³⁴ Al furore dedicheremo un capitolo successivo, essendo anche questo un affetto determinante nel poema.

Solo dopo aver commesso l'atto fatale, Tancredi riconosce nel nemico ucciso la donna amata e, contemporaneamente, in sé stesso il proprio peggior nemico: "Temerò me medesimo; e da me stesso / sempre fuggendo, avrò me sempre appresso." (XII, 77, 7-8). Gli affetti qui presenti sono lontani da quel tipo di amore descritto nei canti precedenti. La scena di Tancredi afflitto e tormentato dalla morte dell'amata ricorda l'immagine figurativa del "tormento d'amore" che Ripa descrive così nell'*Iconologia*: "mostrerà detta figura il petto aperto e lacerato da uno Avoltore, stando in atto di mostrare con le mani le sue passioni et il suo tormento."³⁵

Qui tronca le parole, e come il move
suo disperato di morir desio,
squarcia le fasce e le ferite, e piove
da le sue piaghe essacerbate un rio (XII, 83)

Con la morte, Clorinda subisce diverse trasformazioni, la più importante di queste è la conversione al cristianesimo. Tibor Klaniczay, nel suo saggio sulla filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino e Leone Ebreo, osserva che secondo questo pensiero, l'amore non è un concetto che si riferisce principalmente al legame sentimentale tra un uomo e una donna, ma piuttosto al desiderio di formare un'unione con Dio.³⁶ La guerriera che in precedenza era impassibile all'amore prova questo affetto proprio verso Dio e, in una certa misura anche per il suo uccisore, al quale appare dal cielo, alleviando il suo dolore e dicendo:

Se tu medesimo non t'invidii il Cielo
e non travii co 'l vaneggiar de' sensi
vivi e sappi ch'io t'amo, e non te 'l celo,
quanto più creatura amar conviensi (XII, 93, 1-4)

L'amore che Tancredi si aspettava di ricevere da Clorinda non è mai ricambiato; invece, viene offerto un amore cristiano, puro e privo di passioni.

Nella corte rinascimentale, sarà il comportamento virtuoso a portare all'amore tra il cortigiano e la sua 'dama'. Come Baldassare Castiglione scrive: "perché se la bellezza, i costumi, l'ingegno, la bontà, il sapere, la modestia e tante altre virtuose condizioni che alla donna avevamo date, saranno la causa dell'amor del cortegiano verso lei, necessariamente il fin ancor di questo sarà virtuoso; e se la nobiltà, il valor nell'arme, nelle lettere, nella musica, la

³⁵ C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012, p. 574.

³⁶ Klaniczay T., *A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban*, in «Filológiai Közlöny», XXI (4) 1975, pp. 362-373.

gentilezza, l'esser nel parlar, nel conversar pien di tante grazie, saranno i mezzi con i quali il cortegiano acquisterà l'amor della donna, bisognerà che 'l fin di quello amore sia della qualità che sono i mezzi per li quali ad esso si perviene."³⁷ L'esempio offerto attraverso la figura di Tancredi dimostra che virtù come il valor nell'arme, la nobiltà e la gentilezza, pur essendo fondamentali, non risultano sufficienti, se l'amore non è orientato verso un fine cristiano e se a dominare l'animo è esclusivamente questo affetto.

Alla coppia di Tancredi e Clorinda, si collega anche la figura di Erminia, principessa del regno di Antiochia, che rappresenta l'amore non corrisposto e dissimulato. Appare per la prima volta nel terzo canto, dove dalle mura delle città, indica i principali cavalieri cristiani al re musulmano Aladino, simulando disprezzo, ed è in particolar modo attenta alla figura di Tancredi.

Poi gli dice infingevole, e nasconde
sotto il manto de l'odio altro desio (III, 19, 1-2)

Egli è il prence Tancredi: oh prigioniero
mio fosse un giorno! e no 'l vorrei già morto;
vivo il vorrei, perch'in me desse al fero
desio dolce vendetta alcun conforto (III, 20, 1-4)

Erminia "nasconde sotto il manto de l'odio altro desio", ma nonostante le parole dissimulanti, il testo fa percepire la forte passione che la lega al cavaliere cristiano, del quale è stata prigioniera nel passato. Il desiderio di farlo prigioniero nasconde un senso quasi erotico delle parole, un desiderio di possessione dell'uomo, al quale al tempo stesso vuole appartenere. Castiglione scrive nel *Cortegiano* sulla difficoltà della dissimulazione dell'amore: "Vero è che gli occhi, se non son governati con arte, molte volte scoprono più gli amorosi desideri a cui l'om men vorria, perché fuor per essi quasi visibilmente traluceno quelle ardenti passioni, le quale volendo l'amante palesar solamente alla cosa amata, spesso palesa ancor a cui più desiderarebbe nasconderle."³⁸ Entra in vigore quindi l'arte del simulare e dissimulare, strategie di comportamento utilizzate spesso dai cortigiani per sopravvivere e fare carriera all'interno della corte. Essere abili nel dissimulare, significava saper celare i propri sentimenti dietro a un'apparenza studiata di modestia e prudenza.³⁹

³⁷ Castiglione, op. cit., p. 206.

³⁸ Ivi, p. 211.

³⁹ Ivi, p. 77.

Questo amore non ricambiato causa sofferenze a Erminia, che “restò presa d’Amor, che mai non strinse / laccio di quel più fermo onde lei cinse.” (VI, 57, 7-8). Durante il duello tra Tancredi e il guerriero musulmano Argante, la principessa prova un’empatia talmente forte verso l’amato, che quasi si immedesima fisicamente con esso.

Quinci vide la pugna, e ‘l cor nel petto
sentì tremarsi in quel punto sì forte
che pareva che dicesse: «Il tuo diletto
è quegli là ch’ in rischio è de la morte».
Così d’angoscia piena e di sospetto
mirò i successi de la dubbia sorte,
e sempre che la spada il pagan mosse,
sentì ne l’alma il ferro e le percosse. (VI, 63)

Nel verso “‘l cor nel petto / sentì tremarsi in quel punto sí forte” (VI, 63, 1-2) si rispecchia la concezione dell’epoca, secondo la quale le passioni non influenzavano solo l’animo, ma venivano accompagnate anche da reazioni fisiche. Tasso scrive sugli affetti dell’animo che essi “sono parimente movimento del corpo, e alcuni dal corpo passano ne l’animo, altri a l’incontro dal corpo a l’animo sono accomunati, e comune è la passione d’ambidue: però ne l’ira il sangue s’accende e il core si muove con moto più veloce; nel timore quello s’agghiaccia e questo trema; ne l’amore ancora il sangue bolle e ‘l core, a la presenza de l’amato oggetto velocissimamente palpitando, è cagione che gli altri moti del corpo si affrettino.”⁴⁰ Un esempio testuale nel poema, di come questo movimento fisico agisca è rappresentato con la paura: “Lo stupor, di spavento e d’orror misto / il sangue e i cori a i circostanti agghiaccia,” (20, 104, 1-2), oppure con l’amore e la vergogna, che assumono lo stesso colore sulla faccia: “e segna il nobil volto or di colore / di rabbioso disdegno ed or d’amore.” (19, 68, 7-8)

Quando Tancredi viene ferito dal guerriero Argante, nell’animo di Erminia avviene lo scontro tra Onore e Amore, che cercano entrambi di persuaderla: “e fan dubbia contesa entro al suo core / duo potenti nemici, Onore e Amore” (VI, 70). L’onore le impedisce di avvelenare Argante, l’amore la spinge a lasciare la città e andare dall’amato, con il quale spera ancora di unirsi e diventarne sposa. Lo scontro tra queste due forze è presente nel sottofondo dell’intero poema, la passione dell’amore essendo opposta all’onore cavalleresco, virtù degna dell’animo cristiano.

⁴⁰ T. Tasso, *Il Messaggiero*, in Tasso, *Prose*, op. cit., p. 31.

Questo amore non ricambiato porta quindi Erminia a rischiare la propria vita, quando indossando l'armatura di Clorinda, si inoltra nel campo cristiano e viene cacciata e inseguita da due cavalieri cristiani.

Così costei, che de l'amor la sete,
onde l'inferno core è sempre ardente,
spegner ne l'accoglienze oneste e liete
credeva, e riposar la stanca mente,
or che contra gli vien chi glie 'l diviete,
e 'l suon del ferro e le minaccie sente,
se stessa e 'l suo desir primo abbandona,
e 'l veloce destrier timida sprona. (VI, 110)

Costretta a fuggire nei boschi, la principessa rimane per un periodo tra la natura e i pastori che l'accolgono con gentilezza, ma neanche questo soggiorno, lontano dal mondo da lei conosciuto, potrà placare i suoi sentimenti. Dopo il suo ritorno al campo musulmano, riconosce la spia mandata dai cristiani e lo convince a portarla con sé al campo dei crociati: "Anzi pregar ti vo' che, quando torni, / mi riconduca a la prigion mia cara." (XIX, 83, 1-2). Lungo la loro strada, si imbattono in due cavalieri feriti, uno di questi è Tancredi.

Al nome di Tancredi ella veloce
accorse in guisa d'ebra e forsennata.
Vista la faccia scolorita e bella,
non scese no, precipitò di sella (XIX, 104, 5-8)

Erminia subisce una trasformazione, alla vista di Tancredi ferito. Da figura di vergine illusa di sentimenti falsi, diventa compagna pronta ad agire, fasciando le ferite con i propri capelli, simboli della bellezza femminile, e salvando così la vita del cavaliere. Come spiega Careri: "Mentre prima di incontrare il corpo senza vita di Tancredi l'eroina si era descritta come *donzella errante*, ora viene descritta come *ebra e forsennata*."⁴¹

e in lui versò d'inessicabil vena
lacrime e voce di sospiri mista:
«In che misero punto or qui mi mena
fortuna? a che veduta amara e trista?
Dopo gran tempo i' ti ritrovo a pena,
Tancredi, e ti riveggio e non son vista:
vista non son da te benché presente,
e trovando ti perdo eternamente. (XVIII, 105)

⁴¹ Careri, op. cit., p. 92.

Il finale della storia d'amore tra Erminia e Tancredi non è precisato. Della donna non si ha più segno dopo questa scena, e Tancredi viene riportato al campo cristiano. Nelle *Lettere poetiche* Tasso spiega questa sua scelta a uno dei suoi revisori, Flaminio de' Nobili così: "nota una cosa messer Flaminio, la qual a bell'arte fu fatta da me: che non v'è quasi amore nel mio poema di felice fine (e certo è così), e che questo basta loro perché essi tolerino queste parti. Solo l'amor d'Erminia par che, in un certo modo, abbia felice fine. Io vorrei anco a questo dar un fine buono, e farla, non solo far cristiana, ma religiosa monaca."⁴² Tasso alla fine rifiuta l'idea originale di fare di Erminia una monaca e in questo modo di darle un finale esauriente, quindi, come osserva Collins nel suo saggio, la donna, pur compiendo un atto degno della cristianità, non si converte, rimanendo al di fuori della comunità. Resta quindi la "medica pietosa", accettando questo ruolo come suo destino e diventando anche un esempio di virtù, governando le proprie emozioni e aiutando il prossimo.⁴³

Le figure di Tancredi, Clorinda ed Erminia riflettono il tema della tensione tra affetti erranti e virtù cristiana e, in linea con l'ideologia del neoplatonismo, tra l'amore celeste e quello terreno. Con i loro percorsi narrativi, segnati da sacrifici e sofferenze, Tasso mostra l'importanza del trovamento (o ritrovamento) del senso più sublime dell'amore, ovvero quello rivolto verso Dio o trasformato in un atto di generosità verso il prossimo.

III.1. La passione di Rinaldo e Armida

Oltre a quella di Tancredi e Clorinda, la coppia formata da Rinaldo e Armida è quella più discussa in adattamenti successivi, come ad esempio le opere di Händel, Monteverdi e Vivaldi. Rinaldo è il personaggio maggiormente dominato da forti passioni, sia nel caso dell'amore, che si trasforma in erotismo, sia nel caso del furore, mentre Armida è la seduttrice che subirà dei cambiamenti significanti, convertendosi persino al cristianesimo.

La maga Armida, con l'aiuto delle forze infernali e secondo le istruzioni date dallo zio Idraote (anch'esso un mago), cerca di sedurre e allontanare dal campo dei crociati più cavalieri possibili. Nella sua entrata in scena la sua figura è simile alla rappresentazione della tentazione d'amore secondo Ripa: "si dipinge questa giovenetta povera, e mal vestita, con l'occasione

⁴² T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 2008, p. 424.

⁴³ A. Collins, *Rethinking Romance: Erminia and Epic in the "Gerusalemme Liberata"*, «Italica», XCV (3) 2018, p. 315., p. 322.

d'arricchire in luogo che co 'l silenzio e con la secretezza par che inclini e pieghi l'animo a farlo con le persuasioni, che non cessono stimolare a gli orecchi o il cuore [...].”⁴⁴

Essa inchinollo riverente, e poi
vergognosetta non facea parola.
Ma quei rossor, ma quei timor suoi
rassicura il guerriero e riconsola,
sì che i pensati inganni al fine spiega
in suon che di dolcezza i sensi lega. (IV, 38, 3-8)

Raccontando la sua storia falsa, secondo la quale sarebbe costretta ad un matrimonio infelice da suo zio, evoca nei cavalieri desideri intensi e carnali, che nascondono sotto il desiderio di compiere il loro dovere cavalleresco, ovvero quello di aiutare una fanciulla in bisogno di soccorso: “Questo finto dolor da molti elice / lagrime vere, e i cor più duri spetra.” (IV, 77, 1-2)

I destini di Rinaldo e Armida si intrecciano quando il cavaliere libera i compagni tenuti prigionieri dalla maga, suscitando in lei un desiderio di vendetta. Dopo aver attirato Rinaldo su un'isola magica, Armida lo fa addormentare, ma prima di poter compiere la sua vendetta, viene all'improvviso presa da una passione amorosa, essendo la figura del cavaliere talmente piena di bellezza giovanile.

Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come placido in vista egli respira,
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),
pria s'arresta sospesa, e gli s'asside
poscia vicina, e placar sente ogn'ira
mentre il riguarda; e 'n su la vaga fronte
pende omai sì che par Narciso al fonte. (XIV, 66)

Il parallelo tra Narciso, che secondo il mito si innamorò di se stesso vedendo la propria immagine riflessa nell'acqua, e la somiglianza tra la maga e il cavaliere cristiano rievocano le parole di Tasso, secondo il quale l'amore “presuppone come condizione necessaria la similitudine dell'amante all'amata.”⁴⁵ Armida prova per la prima volta un'attrazione sincera e profonda e “diventa come lui languida e preda del piacere, benché la sua intenzione fosse in origine di uccidere il giovane cavaliere. Rinaldo, da parte sua, si conforma ad Armida e,

⁴⁴ Ripa, op. cit., p. 569.

⁴⁵ T. Tasso, *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, in Tasso, *Prose*, op. cit., p. 273.

diventando come lei, si femminilizza.”⁴⁶ Questa femminilità sarà cacciata quando i due compagni di guerra gli ricordano i suoi doveri cavallereschi, aiutandolo a ritrovare il suo spirito guerresco. Nelle *Lettere* Tasso definisce Rinaldo come “il mio Achille”⁴⁷. Le similitudini tra questi due eroi sono molteplici, oltre alla bellezza fisica anche la loro forza straordinaria li distingue dai compagni. Entrambi presentano tratti tipicamente associati al mondo femminile (Achille è travestito da donna in un episodio della mitologia greca), come la sensibilità e la vulnerabilità. Entrambi si distolgono temporaneamente dai doveri cavallereschi, Achille per il rancore verso Agamennone, Rinaldo sedotto dal fascino della maga.

Similmente ad Achille che torna sul campo di battaglia dopo il richiamo dei propri compagni, anche Rinaldo ritrova la sua identità di guerriero cristiano e ritorna al compimento del suo dovere grazie all’aiuto di due compagni (Carlo e Ubaldo). Dopo la partenza del cavaliere, Armida è abbandonata e lasciata alla disperazione, ricordando l’esempio di due figure della letteratura antica Didone e Arianna, entrambe lasciate alla loro sorte dall’uomo amato. Il sentimento di abbandono ha ferito talmente fortemente l’orgoglio della maga, da spingerla a combattere il cavaliere nel campo di battaglia, cercando vendetta. Nel trattato di Torquato Accetto troviamo l’interpretazione della dissimulazione onesta, distinto da quella disonesta: “Non essendo altro il dissimulare, che un velo composto di tenebre oneste e di rispetti violenti: da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo”⁴⁸. La dissimulazione di Armida non si può definire come onesta, il velo che cela i suoi veri sentimenti viene usato per scopi di manipolazione e non per dare “riposo al vero”.

Dopo lo scontro con Rinaldo, non essendo più capace di controllare i propri sentimenti, la maga si trova pronta a compiere l’atto disperato di uccidersi, ma viene fermata da Rinaldo nella loro scena finale. Scena in cui il velo della simulazione disonesta viene sollevato e i posti della seduzione e le passioni ingannevoli, arme finora essenziali della maga, vengono occupati da sentimenti puri, onesti e cristiani.

Così doleasi, e con le flebil onde,
ch’amor e sdegno da’ begli occhi stilla,
l’affettuoso pianto egli confonde
in cui pudica la pietà sfavilla. (XX, 134, 1-4)

⁴⁶ Careri, op. cit., p. 135.

⁴⁷ Tasso, *Lettere*, op. cit., p. 799.

⁴⁸ Accetto, op. cit., p. 6.

La dissimulazione è resa impossibile da “l’affettuoso pianto”. Secondo l’ideologia cristiana, le lacrime sono parte preziosa della vita spirituale se versate per devozione, compassione o pentimento.⁴⁹ Con questa manifestazione diventa evidente che, similmente a Clorinda, anche Armida subisce trasformazioni nell’anima. Nella sua scena finale, il testo allude alle parole della Vergine Maria, suggerendo una possibile conversione al cristianesimo e un’unione all’amato: “Ecco l’ancilla tua; d’essa a tuo senno / dispon, gli disse e le fia legge il cenno” (XX, 136, 7-8). M. J. Gough nota a proposito di questa conversione che è un velo interno a sollevarsi dall’animo della maga, non uno esterno e la bellezza fisica di Armida rimane intatta, e da una seduttrice pagana diventa una figura femminile arricchita dalla purezza della cristianità acquisita.⁵⁰

Le figure di Rinaldo e Armida mostrano la trasformazione dell’amore dall’erotismo ad un rapporto sincero e cristiano, grazie all’abbandono delle passioni peccaminose e della simulazione disonesta.

III. 2. Altri amori

Un’altra coppia del poema, la cui storia è stata trasposta successive in interpretazioni musicali, teatrali e artistiche è quella di Sofronia e Olindo. Prendendo la colpa per il furto di un’immagine sacra della Vergine Maria, per il quale il re Aladino vuole punire l’intera popolazione cristiana, Sofronia è pronta a sacrificarsi per il suo popolo. Di fronte alla giovane vergine, che viene descritta come di “alta beltà” (II, 14, 2), il re è mosso e “fu stupor, fu vaghezza e fu diletto, / s’amor non fu, che mosse il cor villano.” (II, 21, 1-2). A sostituire l’immagine della Vergine sono il “bel volto” e il “candore” di Sofronia, ma non è amore a mettere in movimento il cuore di Aladino, piuttosto lo stupore e lo sdegno, che sono comunque in grado di ridurre temporaneamente la sua ira.

Olindo, spinto dall’amore verso la fanciulla, si accusa a sua volta, deciso a darsi alla morte insieme a lei. Aladino condanna entrambi al rogo, dove “le metafore tipiche della poesia amorosa vengono ricondotte al loro senso letterale e concreto, per cui le fiamme e i nodi della passione sono diventati vere fiamme e veri nodi.”⁵¹ In questi due personaggi è la figura maschile di Olindo a rappresentare la passione dell’amore terreno, mentre quella femminile di Sofronia rappresenta la virtù cristiana, “Oh spettacolo grande, ove a tenzone / sono Amore e magnanima

⁴⁹ T. Dixon, *The History of Emotions: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2023, p. 33.

⁵⁰ M. J. Gough, *Tasso’s Enchantress, Tasso’s Captive Woman*, «Renaissance Quarterly», LIV (2) 2001, p. 546.

⁵¹ Careri, op. cit., p. 49.

virtute” (II, 31, 3-4), ed è la giovane a non versare lacrime (“pianta da ciascun, non piangi” II, 37, 7-8), mentre tutti i presenti sono commossi dalla scena, persino Aladino, che però dissimula questa commozione, non volendo mostrarlo davanti alla sua corte.

un non so che d’inusitato e molle
par che nel duro petto al re trapasse
Ei presentillo, e si sdegnò: né volle
piegarsi, e gli occhi torse, e si ritrasse. (II, 37, 3-6)

Con l’intervento di Clorinda, che offre in cambio del perdono dei due cristiani i suoi servizi di guerriera, vengono infine salvati dal rogo e Sofronia accetta di sposare Olindo, dopo aver lasciato insieme a lui la città.

Così furon disciolti. Avventuroso
ben veramente fu d’Olindo il fato,
ch’atto poté mostrar che ‘n generoso
petto al fine ha d’amore amor destato.
Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo
fatto di reo, non pur d’amante amato.
Volsse con lei morire; ella non schiva,
poi che seco non muor, che seco viva. (II, 53)

L’unica a dare forma, fin dal suo inizio, all’amore puro, celeste, senza passioni distruttive e a non ostacolare la volontà divina è la coppia di Gildippe e Odoardo. È un affetto coniugale che lega i due personaggi fino alla morte, combattendo a difendere l’un l’altro: “oblia di sé la guardia, e l’altrui vita / difende intentamente e quella e questi.” (XX, 36, 3-4). Tasso pone con questi due personaggi un esempio di coraggio, virtù eroica e amore.

Gildippe ed Odoardo, i casi vostri
duri ed acerbi e i fatti onesti e degni
(se tanto lice a i miei toscani inchiostrati)
consacrerò fra’ peregrini ingegni,
sí ch’ogn’età quasi ben nati mostri
di virtute e d’amor v’additi e segni,
e co ‘l suo pianto alcun servo d’Amore
la morte vostra e le mie rime onore. (XX, 94, 1-8)

Cavallini scrive sugli aggettivi presenti in questo verso (duri e acerbi, onesti e degni): “due sono i personaggi, indissolubilmente uniti in vita e in morte; due le coppie di aggettivi che, con il

loro parallelismo, sottolineano del pari l'acerbità della sorte crudele e la nobiltà della vita eroica e virtuosa degli sposi.”⁵²

Nel poema, l'amore è dunque un affetto umano che imprigiona l'animo e, se vissuto al di fuori dall'istituzione del matrimonio porta a irrazionalità, nonché a finali tragici. Per questa ragione, volendo rinforzare il messaggio del cristianesimo, Tasso include nel poema la conversione come unica via di liberazione dalle passioni terrene. Per l'adempimento della volontà divina, i cavalieri devono riempire la loro anima di affetti degni, seguendo l'esempio di Goffredo. Tuttavia, similmente all'amore, il furore è un'altra passione che ostacola in diversi modi l'esito positivo della missione dei cristiani.

IV. “L'ira è nimica della dissimulazione”⁵³

Secondo l'ideologia cristiana, l'ira è uno dei sette peccati universali.⁵⁴ Questo peccato porta al desiderio di vendetta, nonché a un comportamento violento e distruttivo sia verso il prossimo sia verso se stessi. Tuttavia, se esercitata da parte di qualcuno con un'autorità legittima (ricevuta quindi da Dio) e per lo scopo di adempiere un giudizio divino, l'ira può essere considerata addirittura virtuosa, sotto forma di furore.⁵⁵ Morosini scrive a proposito delle passioni della battaglia, che “l'ardore come volontà di combattere e di dimostrare il proprio coraggio, se mediata dalla ragione, non si declina come emozione negativa; ma se sono l'orgoglio e il senso di superiorità a guidare le scelte, facilmente viene meno la prudenza e aumentano le probabilità di essere sconfitti”.⁵⁶

Come nota Cozzarelli, nella *Gerusalemme liberata* il termine ‘furore’ viene usato da Tasso per esprimere la rabbia, spesso incontrollata, dei suoi personaggi, offuscando quindi la distinzione tra i diversi significati di questo termine e riposizionandolo molto più vicino alla follia umana, che alla divinità, ovvero al furore divino. Secondo la tesi posta dai filosofi neoplatonici del Quattrocento, infatti, il poeta crea la sua arte ispirato da un furore di origine divina.⁵⁷ Tasso, pur riconoscendo questa passione, al contrario dei suoi predecessori ne assegna l'origine a una fonte interna e non esterna. Nei *Discorsi*, il poeta d'eccellenza viene descritto e

⁵² Cavallini, op. cit., p. 359.

⁵³ Accetto, op. cit., p. 14.

⁵⁴ Sulla storia culturale dell'ira si veda: R. Bodei, *Ira: La passione furente*, Bologna, Il Mulino, 2011.

⁵⁵ T. Dixon, *The History of Emotions*, op. cit., p. 91.

⁵⁶ G. Morosini, *Soldati e battaglie: corpi, pratiche ed emozioni guerresche tra Quattrocento e Cinquecento in Sensibilità moderne: Storie di affetti, passioni e sensi (secoli XV-XVIII)*, a cura di A. Arcangeli e T. Plebani, Roma, Carocci, 2023, p. 79.

⁵⁷ J. M. Cozzarelli, *Torquato Tasso and the Furore of Love, War and Madness*, «Italica», LXXXIV (2/3) 2007, p. 174.

viene chiamato “non per altro divino è detto se non perché, al supremo artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare.”⁵⁸ Il poeta è quindi simile a Dio, essendo artigiano della sua opera ed essendo capace di bilanciare e regolare armonicamente il “picciolo mondo”⁵⁹ da lui creato.

La lotta interna di Tasso con la follia, chiarisce anche la definizione data al furore nell’*Apologia*: “una passione potentissima dell’anima nostra ch’acceca la ragione.”⁶⁰ Ritroviamo questa immagine anche nell’*Iconologia*, dove Ripa descrive la figura allegorica di questo affetto come un uomo con gli occhi legati da una fascia, che dimostra “che privo resta l’intelletto quando il Furore prende il dominio nell’anima, non essendo altro il Furore che cecità di mente del tutto priva del lume intellettuale, che porta l’uomo a fare ogni cosa fuor di ragione.”⁶¹ Tuttavia, questa passione spinge senza dubbio i cavalieri (sia cristiani che musulmani) a combattere. Laczházi, mettendo in confronto la letteratura barocca italiana con quella ungherese, osserva che l’eroismo del guerriero ideale dell’epoca, sembra addirittura inconcepibile senza le passioni che esortano ad agire.⁶² Nel contesto della battaglia, il furore, può quindi rendere saldo, coraggioso e privo di timore l’animo umano.

Questo affetto, per quanto sia quindi essenziale anche per il guerriero cristiano, deve comunque essere mantenuto nei confini posti dalla ragione.

IV. 1. Il furore e il “cor magnanimo”

Secondo la lettura fisiognomica le caratteristiche fisiche, incluso il volto, possono rivelare tratti dell’anima e del carattere dell’individuo.⁶³ Nella *Gerusalemme liberata*, il furore è uno stato d’animo che espone la natura animalesca dei guerrieri che ne sono affetti, mostrando tratti fisici simili a quelli del mondo animalesco. Aladino, il re musulmano viene metaforicamente descritto come “anguè” ovvero serpente e “leon domestico” (I, 85, 7), paragoni che evidenziano la crudeltà del nemico, nell’animo del quale il furore è sempre presente. L’isola di Armida è protetta da mostri e ostacoli magici, che cercano di impedire la liberazione del prigioniero. In questa sua forma, la maga ricorda la figura della tentazione

⁵⁸ Tasso, *Discorsi*, op. cit., p. 36.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in Tasso, *Prose*, op. cit., p. 439.

⁶¹ Ripa, op. cit., p. 215.

⁶² Laczházi Gy., *Hősi szenvedélyek*, Budapest, Elte Régi Magyar Irodalom Tanszék, 2009, p. 7.

⁶³ Vigh É., *Természet az arcodon: Fiziognomikus metaforák az olasz barokk költészetben*, Szeged, JATEPress, 2006.

d'amore: "Donna che con una mano tiene una verga e con l'altra una tazza, et appresso di sé da un lato vi saranno Leoni, Orsi, Lupi, Cignali, Cani, e simili, e dall'altra parte molti sassi."⁶⁴

Nel secondo canto due guerrieri egiziani, Argante e Alete, visitano Goffredo e cercano di convincerlo a non attaccare Gerusalemme. Dopo il discorso ingannevole e dissimulato di Alete e il rifiuto di Goffredo, Argante rivela la sua vera natura, animalesca e dominata dal furore.

Parve ch'aprendo il seno indi traesse
il Furor pazzo e la Discordia fera,
e che ne gli occhi orribili gli ardesse
la gran face d'Aletto e di Megera. (II, 91, 1-4)

Aletto e Megera sono due delle Furie, che formando un trio con Tisifone, secondo l'antica mitologia greca, provocano odio e desiderio di vendetta nel cuore degli uomini. Argante viene paragonato ad Aletto anche più tardi nel poema: "In sembianza d'Aletto e di Medusa / freme il circasso, e par che fiamma spire" (VI, 33, 5-6). Lo spirito guerresco trabocca talmente tanto in Argante, da farlo sembrare quasi inumano, simile a un animale furioso. Tancredi, prima di scontrarsi con Argante, gli rivolge un discorso, nel quale dice: "Fuggi la luce, e va' con l'altre belve / a incrudelir ne' monti e tra le selve" (VI, 37, 7-8), ricordando i tratti animaleschi del nemico e invitandolo a lasciare il mondo civile per quello selvaggio, dove appartiene. A sentire questo Argante si infuria, ma non riuscendo ad articolare una risposta, conferma solo la verità della sua natura.

Tacque; e 'l pagano, al sofferir poco uso,
morde le labra e di furor si strugge.
Risponder vuol, ma il suon esce confuso
sí come strido d'animal che rugge (VI, 38, 1-4)

La dissimulazione del furore è quasi impossibile, dato che provoca intense reazioni fisiche ed è spesso un ostacolo nella comunicazione, come nel caso di Argante che "risponder vuol, ma il suon esce confuso / sí come strido d'animal che rugge" (VI, 38, 3-4). Nel trattato di Torquato Accetto viene descritta la difficoltà del controllo di questa passione: "Il maggior naufragio della dissimulazione è nell'ira, che tra gli affetti è 'l più manifesto, essendo un baleno che, acceso nel cuore, porta le fiamme nel viso, e con orribil luce fulmina dagli occhi; e di più fa precipitar le parole, quasi con aborto de' concetti che, di forma non intieri e di materia troppo

⁶⁴ Ripa, op. cit., p. 450.

grossa, manifestano quanto è nell'animo."⁶⁵ Il "precipitar delle parole" è particolarmente pericoloso nella corte rinascimentale, all'interno della quale la conversazione rappresenta il principale spazio nel quale si manifesta l'etica comportamentale. Sapere conversare, in questo contesto, equivale a sapere vivere e stare insieme agli altri.⁶⁶ L'enfasi posta sull'autocontrollo dalla cultura cortigiana è evidente. La capacità di dissimulare (quindi padroneggiare) le proprie emozioni, per quanto intense esse possano essere, risultava essenziale nei riti sociali come la conversazione. Il risultato dell'incapacità di contenere l'ira espone la natura selvaggia dell'uomo e lo porta lontano dalla razionalità, in uno stato che non ha posto all'interno del mondo civile.

Non è il comportamento civile a governare in un duello tra due guerrieri nemici, eppure Tancredi mostra proprio un esempio di questo. Nel loro secondo e finale scontro, il cavaliere cristiano mostra pietà verso Argante, il quale è ferito gravemente, frenando la sua ira e offrendogli la possibilità di arrendersi. L'episodio evidenzia l'importanza del sovrapposizione della virtù cavalleresca e cristiana alla passione.

Tancredi che 'l vedea co 'l braccio essangue
girar i colpi ad or ad or più lenti,
dal magnanimo cor deposta l'ira,
placido gli ragiona e 'l piè ritira (XIX, 20, 5-8)

La somiglianza con il mondo animale è ripresa anche nella scena finale di Tancredi e Clorinda. Mentre combattono, i loro cuori sono occupati dall'ira e dal desiderio di vincita, rendendoli simili a due "tori gelosi".

E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto,
ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende;
e vansi a ritrovar non altrimenti
che duol tori gelosi e d'ira ardenti. (XII, 53, 5-8)

Tasso dice nei *Discorsi*: "perch'oltre la morte non si dee stender l'ira degli eroi, né deono a guisa di cani rabbiosi incrudelir ne' corpi morti, almeno poich'a l'ira è concesso giusto spazio d'intepidire."⁶⁷ Come abbiamo menzionato precedentemente, sul rapporto tra passioni (come in questo caso l'ira) e la moralità, l'etica cristiana evidenzia l'importanza dell'uso

⁶⁵ Accetto, op. cit., p. 14.

⁶⁶ Quondam, op. cit., p. 768.

⁶⁷ Tasso, *Discorsi*, op. cit., p. 159.

dell'intelletto. Con lo smarrimento del senno invece si cede all'irascibilità, come nel caso di Rinaldo.

Il giovane cavaliere viene descritto come “se ‘l miri fulminar ne l’arme avolto, / Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto” (I, 58, 7-8). È quindi simile alla figura del dio della guerra mentre combatte e alla figura dell’Amore senza la sua armatura, giovane e sereno in volto, tratti dei quali si innamora anche la maga Armida. Erzsébet Király, che contribuisce agli studi tassiani offrendo un confronto con la letteratura epica ungherese, fa notare la differenza tra la figura del giovane cavaliere Rinaldo e Goffredo, che vengono descritti rispettivamente come “mano” e “capo” delle armi cristiane (“tu sei capo, ei mano / di questo campo” XIV, 13).⁶⁸ A questo confronto si aggiunge anche Sándor Bene dicendo che l'intelletto, ovvero la parte più nobile dell'anima, è rappresentato da Goffredo, mentre quella irascibile da Rinaldo.⁶⁹ Nelle *Lettere*, Tasso scrive su questi due personaggi: “E questo è Goffredo, il quale eletto da Dio per capitano, è fatto necessario a l'impresa; e s'egli ha bisogno di Rinaldo, l'ha come il fabro del martello, o come il cuore de le mani.”⁷⁰ Se Goffredo è il modello per eccellenza dell'eroe che usa l'intelletto e la ragione, Rinaldo è il guerriero irascibile, spesso governato dalle passioni, ma che è comunque indispensabile per il mantenimento dello spirito combattivo nell'esercito cristiano.

Quando il cavaliere Eustazio nomina Rinaldo come comandante della schiera dei soldati avventurieri, il principe norvegese Gernardo, mosso dall'invidia, accusa quest'ultimo di usufruire del titolo di capitano e lo sfida a un duello.

Al suon di queste voci arde lo sdegno
e cresce in lui quasi commossa face;
né capendo nel cor gonfiato e pregno,
per gli occhi n'esce e per la lingua audace.
Ciò che di riprensibile e d'indegno
crede in Rinaldo, a suo disnor non tace;
superbo e vano il finge, e 'l suo valore
chiama temerità pazza e furore. (V, 23)

L'impulsività di Rinaldo è quindi la conseguenza del ferimento del suo orgoglio e onore, ricordando nuovamente la figura di Achille, il quale (secondo l'*Iliade*) si rifiuta di combattere, pur di non sottomettersi ai comandi di Agamennone. Entrambi gli eroi mostrano come non solo la passione amorosa, ma anche la vanità e ambizione possono danneggiare il successo della missione del proprio esercito. Accecato dall'ira, Rinaldo uccide l'avversario durante il loro

⁶⁸ Király E., *Tasso és Zrínyi: A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei*, Budapest, Akadémiai, 1989, p. 40.

⁶⁹ Bene S., *A harmadik szírién: Zrínyi Miklós költészete*, Budapest, Osiris-Gondolat, 2021, p. 245.

⁷⁰ Tasso, *Lettere*, op. cit., p. 780.

duello, voltando le spalle non solo alla volontà divina e ai valori cavallereschi, ma perdendo di vista anche lo scopo della missione, suscitando conflitti interni nel campo. Dilmac osserva nel suo saggio sul tema, che la rabbia che travolge l'animo di Rinaldo, ("né poté l'ira omai tener più chiusa" V, 26, 6), in questo caso appare non tanto come una forza motivante, utile al guerriero, ma piuttosto come una forza travolgente e negativa.⁷¹

Né cessò mai sin che nel seno immersa
gli ebbe una volta e due la fero spada.
Cade il meschin su la ferita, e versa
gli spiriti e l'alma fuor per doppia strada.
L'arme ripone ancor di sangue aspersa
il vincitor, né sovra lui più bada;
ma si rivolge altrove, e insieme spoglia
l'animo crudo e l'adirata voglia. (V, 31)

Dopo aver compiuto l'atto fatale, il furore sembra lasciare completamente l'animo di Rinaldo, mostrando che questo cedimento all'irascibilità è temporaneo, però porta con sé conseguenze gravi e costringe al cavaliere ad allontanarsi dal campo, atto che lo spinge lontano anche dai valori cristiani. Dopo il cedimento alla seduzione di Armida, al termine del suo esilio, Rinaldo deve compiere un percorso di purificazione, meditando e pregando a Dio: "La prima vita e le mie colpe prime / mira con occhio di pietà clemente" (XVIII, 14, 5-6). Goffredo gli comanda inoltre di entrare nel bosco incantato e di cercare di sconfiggere i demoni che infestavano questo e ostacolavano i cavalieri nella costruzione di macchine da guerra. Rinaldo riesce in questa impresa, liberando così non solo la foresta, ma anche il suo animo dalle passioni impure e ritornando agli ideali cavallereschi è nuovamente pronto a servire la volontà divina.

«Già vinto è de la selva il fero incanto,
già se 'n ritorna il vincitor guerriero:
vedilo.» Ed ei da lunge in bianco manto
comparia venerabile e severo. (XVIII, 39, 3-6)

Il guerriero irascibile, errante ("Or vada errando" V, 59, 5) e smarrito, che è stato prigioniero dei desideri carnali e delle passioni terrene per un lungo tempo, ora torna vincitore, in un "bianco manto", colore che simboleggia la purezza dell'animo. Solo dopo questo lungo rito di penitenza e purificazione, la "mano", che è stata "strappata" dal corpo, si riunisce a questo e

⁷¹ B. Dilmac, *Epic Anger in La Gerusalemme liberata: Rinaldo's Irascibility and Tasso's Allegoria della Gerusalemme*, in *Discourses of Anger in the Early Modern Period*, ed. by K. Enenkel, A. Traninger, Leiden, Brill, 2015, p. 295.

viene ripristinata l'unità dell'esercito cristiano e della comunità emotiva, che lo ha escluso temporaneamente, per l'infrangimento delle norme emotive.

Un altro esempio di ira provocata da un compagno è quello di Tancredi e Ottone. Tancredi è infatti distratto dalla visione di Clorinda e l'altro, "veloce così che tigre o pardo / va men ratto talor per la foresta" (VI, 30, 1-2), corre a sfidare il guerriero musulmano Argante al posto suo.

Onde si ferma; e d'ira e di dispetto
avampa dentro, e fuor qual fiamma è rosso,
perch'ad onta si reca ed a difetto
ch'altri si sia primiero in giostra mosso. (VI, 31, 1-4)

La descrizione di Tasso degli affetti dell'animo e il loro effetto sul corpo, già citata precedentemente, si adatta bene al verso: "[l'ira] avampa dentro, e fuor qual fiamma è rosso" (VI, 31, 2), infatti nell'ira "il sangue s'accende e il core si muove con moto più veloce."⁷²

Durante lo scontro finale il campo di battaglia è pieno di "fremiti di furor, mormori d'ira, / gemiti di chi langue e di chi spira." (XX, 51, 7-8). La tensione di quest'ultimo sforzo e lo stato d'animo agitato è rispecchiato anche dagli animali da guerra: "ogni cavallo in guerra anco s'appresta; / gli odii e 'l furor del suo signor seconda" (XX, 29, 5-6).

L'ira è presente quindi non solo nel nemico, ma anche nel cristiano errante. Da una parte è rappresentata dalle Furie infernali, dall'altra dalle forti emozioni che rendono i cavalieri ciechi alla volontà divina.⁷³ Il furore, anche se è l'emozione che motiva i cavalieri all'azione, deve essere controllata dalla ragione, affinché non perdano di vista lo scopo della sacra missione.

V. Insolito spavento, timor e vergogna

Similmente agli affetti già menzionati, anche la paura deve essere contenuta, soprattutto da Goffredo, infatti "impallidire, sudare, tremare potevano tradire il capitano, che doveva al contrario essere in grado di controllare e, se necessario, celare dubbi, paure e timori giudicati pericolosi per il morale dei soldati."⁷⁴

Il viso impallidito e il corpo tremante vengono rappresentati quando Erminia viene a sapere che il duello tra il suo amato Tancredi e il feroce Argante verrà ripreso. La paura si impadronisce del suo intero corpo e si rispecchia anche nel suo volto.

⁷² Tasso, *Il Messaggiero*, op. cit., p. 31.

⁷³ Cozzarelli, op. cit., p. 181.

⁷⁴ Morosini, op. cit., p. 76.

insolito timor così l'accora
che sente il sangue suo di ghiaccio farsi.
Talor secrete lagrime e talora
sono occulti da lei gemiti sparsi:
pallida, essangue e sbigottita in atto,
lo spavento e 'l dolor v'avea ritratto. (VI, 64)

Ripa descrive la paura come una “donna con faccia picciola e smorta; la picciolezza arguisce, come dicono i Fisognomiti, pusillanimità, e starà in atto di fuggire con spavento e con le mani alzate in alto; averà i capelli drizzati per l'effetto della paura, et alle spalle vi sarà un mostro spaventevole”⁷⁵ e a proposito del timore scrive che questa figura si dipinge pallida, “perché rende pallidi quelli che l'hanno.”⁷⁶

La forza incredibile di Rinaldo causa paura più volte all'esercito musulmano. Alla vista del suo volto pieno di ardore, mentre non indietreggia insieme al suo esercito neanche quando i difensori musulmani lanciano pietre dalle mura della città, gela i cuori (“i cori agghiaccia”) di quest'ultimi.

Ei crollando il gran capo, alza la faccia
piena di sí terribile ardimento,
che sin dentro a le mura i cori agghiaccia
a i difensor d'insolito spavento. (III, 52, 1-4)

Nell'ultimo canto il “fer” Solimano, sultano di Nicea e forte guerriero musulmano, osserva i combattimenti sanguinosi dalla torre di Davide, il punto più alto della città e contempla l'”aspra tragedia dello stato umano” (XX, 73, 6), dalla quale non vi sembra via di fuga e questa sua visione tragica rappresenta “l'antitesi complementare rispetto allo sguardo assoluto di Dio con il quale si apre il poema [e] spetta esclusivamente ai pagani quando comprendono di essere votati alla sconfitta perché si oppongono al volere divino.”⁷⁷ L'unica redenzione da questo stato d'animo disperato sarebbe la conversione al cristianesimo, essendo la fede cristiana una fonte di speranza, anche durante i più sanguinosi combattimenti.

Quando Solimano vede Rinaldo combattere con una forza disumana, si rende conto della sua sorte, ovvero della morte imminente per mano del cavaliere cristiano e “impallidisce in faccia” (XX, 104, 4), preso dalla paura.

⁷⁵ Ripa, op. cit., p. 573

⁷⁶ Ivi, p. 455.

⁷⁷ Baffetti, op. cit., p. 62.

Lo stupor, di spavento e d'orror misto
il sangue e i cori a i circostanti agghiaccia,
e Soliman, ch'estraneo colpo ha visto,
nel cor si turba e impallidisce in faccia,
e chiaramente il suo morir previsto,
non si risolve e non sa quel che faccia. (XX, 104, 1-6)

Si collega strettamente a questo affetto quello della vergogna, che spesso accompagna il timore e la paura nel contesto cavalleresco. Morosini scrive su questo stato d'animo, che "sulla linea immaginaria tra coraggio e paura, molti sono i sentimenti che spingono i soldati verso l'uno o l'altro degli estremi. In particolare, la vergogna sembra spesso svolgere la funzione di riaccendere il coraggio o di annichilire l'animo, legata a doppio filo al timore poiché tanto ad essere causa di sconfitte, biasimo e vergogna per il condottiero."⁷⁸

È proprio questa dinamica che si manifesta nella scena dove Argillano, influenzato dall'inganno di una delle Furie, incita una rivolta nel campo dei crociati. Prima che la situazione possa precipitare interviene Goffredo, che solo grazie alle sue parole autoritarie riesce a fermare la ribellione e imprigiona l'insinuatore, mentre i soldati cristiani, vergognosi e intimoriti non osano neanche guardare il loro condottiero, sapendo che hanno quasi ostacolato la sacra missione.

non osa (e i detti alteri ascolta, e tace)
fra timor e vergogna alzar la fronte,
e sostiene ch'Argillano, ancor che cinto
de l'arme lor, sia da'ministri avinto. (VIII, 82, 5-8)

Un altro episodio, nel quale la vergogna è l'affetto che viene provato in conseguenza dell'omissione del dovere cavalleresco e della volontà divina, è quello in cui Rinaldo vede il proprio riflesso nello scudo (postogli dai due compagni che lo vengono a salvare) e si rende conto della gravità dell'incantesimo sotto il quale è stato tenuto prigioniero e ha vissuto tra passioni e piaceri carnali con la maga Armida.

giù cade il (s)guardo, e timido e dimesso
guardando a terra, la vergogna il tiene.
Si chiuderebbe e sotto il mare e dentro
il foco per celarsi, e giù nel centro. (XVI, 31, 5-8)

⁷⁸ Morosini, op. cit., p. 82.

La vergogna, talmente forte che il cavaliere “si chiuderebbe e sotto il mare e dentro / il foco per celarsi, e giù nel centro” (XVI, 31, 7-8), è in questo caso un potente stimolo per il ritorno ai valori cavallereschi.

VII. Conclusione

L'obiettivo della nostra ricerca era quello di individuare nella *Gerusalemme liberata* le espressioni legate all'ambito semantico delle emozioni e di identificare un modello di comportamento proposto dal poema, attraverso la comunità emotiva dell'esercito cristiano, al pubblico cortigiano. Il poema, dunque, non si limita ai requisiti del genere dell'opera epico-cavalleresca, ma diventa uno strumento per la riflessione morale e la moderazione degli affetti, attraverso una narrazione che mette in equilibrio i valori religiosi con quelli cortesi.

Gli episodi di natura amorosa, presentano questo affetto come una passione che, se vissuto al di fuori del matrimonio o se posto in contrasto con la volontà divina, conduce a comportamenti irrazionali e ad esiti tragici, come nel caso di Tancredi e Clorinda. Similmente, l'ira o il furore, pur essendo forze che spingono i cavalieri all'azione, se non guidati dalla ragione e se si riversano su altri membri della comunità emotiva, come nel caso di Rinaldo, portano inevitabilmente a finali drammatici, come l'emarginazione dal gruppo. La figura dell'ideale cavalleresco è incarnata da Goffredo di Buglione, che riesce a frenare i suoi affetti e governare il proprio animo anche nei momenti critici della trama. In quest'ottica, il poema di Tasso si inserisce come un esempio di come l'eroismo e la moralità cristiana possano essere raggiunti solo attraverso il dominio delle passioni, con concetti come la dissimulazione, che rispecchiano le aspettative della corte rinascimentale e il sistema di valori emotivi dell'epoca.

La dissimulazione onesta, per quanto fondamentale essa sia al cortigiano ideale, è inefficace di fronte allo sguardo divino, che è in grado di penetrare nel profondo dell'anima. La simulazione e la dissimulazione disonesta invece, non sono conciliabili con le norme dell'ideologia cristiana o quella cortese. Secondo Tasso, sul lato cristiano, rivolgendosi a Dio, l'anima nobile riesce a distaccarsi dalle tentazioni terrene e ad agire secondo la volontà divina. Sul lato musulmano, in assenza di questo legame, i personaggi possono rinnovarsi spiritualmente e lasciare il velo della dissimulazione solo attraverso la conversione al cristianesimo (come nel caso di Armida e Clorinda).

La vittoria finale dell'esercito cristiano non dipende solo dalla forza dei cavalieri e della potenza delle armi, ma piuttosto dal superamento delle passioni individuali e dal ristabilimento dell'unità fisica e morale del gruppo. Tasso presenta in questo modo una comunità emotiva

ideale che, se necessario sancisce i suoi membri, ma resta unita come un corpo umano, dove ognuno ha il proprio ruolo e, guidata dalla chiaroveggenza del comandante, riesce ad adempiere la santa missione.

VI. Bibliografia

VI. 1. Fonti primarie

T. Accetto, *A tisztes színlelésről*, ford. Vigh É., Szeged, JATEPress, 1997.

T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997.

C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012.

T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.

T. Tasso, *Értekezések a költészet művészetéről és különösképpen a hőskölteményről*, ford. Koltay-Kastner J., Szegedi E., Budapest, Universitas, 1997.

T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR Rizzoli, 2023.

T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 2008.

T. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

T. Tasso, *Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994.

VI. 2. Letteratura critica

G. Baffetti, *Fra distanza e passione: Una poetica dell'occhio patetico*, «Lettere Italiane», LIII (1) 2001, pp. 49-62.

Bene S., *A harmadik szirén: Zrínyi Miklós költészete*, Budapest, Osiris-Gondolat, 2021.

R. Boddice, *The History of Emotions*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

R. Bodei, *Ira: La passione furente*, Bologna, Il Mulino, 2011.

D. Boquet e P. Nagy, *Pour une histoire des émotions: L'historien face aux questions contemporaines*, in *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, a cura di D. Boquet, P. Nagy, Paris, Beauchesne, 2008, pp. 15-51.

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

G. Cavallini, *Su alcuni usi dell'aggettivo nel Tasso epico*, «Italianistica», XXIV (2/3) 1995, pp. 355-369.

A. Collins, *Rethinking Romance: Erminia and Epic in the "Gerusalemme Liberata"*, «Italica», XCV (3) 2018, pp. 315-333.

J. M. Cozzarelli, *Torquato Tasso and the Furore of Love, War and Madness*, «Italice», LXXXIV (2/3) 2007, pp. 173-186.

B. Dilmac, *Epic Anger in La Gerusalemme liberata: Rinaldo's Irascibility and Tasso's Allegoria della Gerusalemme*, in *Discourses of Anger in the Early Modern Period*, ed. by K. Enenkel, A. Traninger, Leiden, Brill, 2015, pp. 288-329.

T. Dixon, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, New York, Cambridge University Press, 2003.

T. Dixon, *The History of Emotions: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2023.

M. Favaro, *Le virtù del tiranno e le passioni dell'eroe «Il Forno overo della nobiltà» e la trattatistica sulla virtù eroica*, «Studi Tassiani», LXIV-LXV 2016, pp. 9-29.

F. Gaeta, *Dal comune alla corte rinascimentale*, in *Letteratura italiana: Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 149-255.

M. J. Gough, *Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman*, «Renaissance Quarterly», LIV (2) 2001, pp. 523-552.

Király E., *Tasso és Zrínyi: A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei*, Budapest, Akadémiai, 1989.

Klanczay T., *A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban*, «Filológiai Közöny», XXI (4) 1975, pp. 362-373.

Laczházi Gy., *Hősi szenvedélyek*, Budapest, ELTE Régi Magyar Irodalom Tanszék, 2009.

G. Morosini, *Soldati e battaglie: corpi, pratiche ed emozioni guerresche tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Sensibilità moderne: Storie di affetti, passioni e sensi (secoli XV-XVIII)*, a cura di A. Arcangeli e T. Plebani, Roma, Carocci, 2023, pp. 67-84.

J. Plamper, *The History of Emotions*, New York, Oxford University Press, 2015.

A. Quondam, *Forma del vivere: L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Mulino, 2010.

W. M. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

B. H. Rosenwein, *Generations of Feeling: A History of Emotions 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 2006.

Storia delle passioni, a cura di S. Vegetti Finzi, Bari, Laterza e Figli, 1995.

Tasi R., *Az isteni szó barokk sáfárai*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009.

Vígh É., *Barocco etico-retorico nella letteratura italiana*, Szeged, JATEPress, 2001.

Vígh É., *Tasso és az udvar*, in *Malpiglio avagy az udvarról - Beltramo avagy az udvariasságról*, trad. di Vígh É., Budapest, Eötvös, 2004, pp. 42- 68.

Vígh É., *Az udvari élet művészete Itáliában*, Budapest, Balassi, 2004.

Vígh É., *Természeted az arcodon: Fiziognomikus metaforák az olasz barokk költészetben*, Szeged, JATEPress, 2006.

Lezárás dátuma: 2025. 01. 14.