


TRA SEDUZIONE E SERVILISMO: I CAPELLI NEI PERSONAGGI FEMMINILI DELLA GERUSALEMME LIBERATA
BETWEEN SEDUCTION AND SERVILITY: THE HAIR OF THE FEMALE CHARACTERS OF TASSO'S GERUSALEMME LIBERATA

Silvia RAIMONDI¹


Makale Bilgisi
<i>Gönderildiđi tarih:</i> 10.07.2020
<i>Kabul edildiđi tarih:</i> 24.11.2020
<i>Yayınlandıđı tarih:</i> 31.01.2021
Article Info
<i>Date submitted:</i> 10.07.2020
<i>Date accepted:</i> 24.11.2020
<i>Date published:</i> 31.01.2021

Riassunto

Presenza costante nelle *descriptiones* letterarie, i capelli femminili costituiscono un motivo di particolare importanza nel Rinascimento e nei poemi epico-cavallereschi che dal *Morgante* di Pulci giungono fino all'*Orlando Furioso* di Ariosto e alla *Gerusalemme Liberata* di Tasso. Nel presente saggio, la tematica verrà affrontata prendendo a riferimento il poema di Torquato Tasso e le sue eroine pagane— Clorinda, Erminia e Armida—, delle quali verranno analizzate le descrizioni fisiche attraverso un puntuale confronto con la tradizione letteraria e religiosa precedente. Passando dalla ferocia dell'amazzone Clorinda alla solitudine di Erminia, fino ad arrivare al potere seduttivo di Armida, il lavoro intende dunque soffermarsi sul significato simbolico di alcuni passi della *Liberata*, osservando nello specifico come la bellezza e l'importanza delle donne passi attraverso la tematica dello svelamento (o del velamento) della loro capigliatura.

Anahtar Kelimeler: *donne, capelli femminili, poemi epico-cavallereschi, eroine, rinascimento*

Abstract

A constant presence in literary descriptions, female hair constitutes an important leitmotif in the Renaissance and chivalric poems from Pulci's *Morgante* and Ariosto's *Orlando Furioso* to Tasso's *Gerusalemme Liberata*. In this essay, the topic of hair will be addressed with a focus on Torquato Tasso and his pagan heroines: Clorinda, Erminia and Armida. I will analyze the physical descriptions of the female heroines, drawing a comparison with previous literary and religious traditions. Moving from Clorinda's ferocity and Erminia's loneliness to Armida's seductive power, this paper focuses on the symbolic meaning of various passages of the *Liberata*. I will pay particular attention to beauty and importance of women in order to speak about the topic of unveiling (or veiling) of their hair.

Key Words: *women, hair, chivalric poems, heroines, Renaissance*

Presenza costante nelle *descriptiones* letterarie,² i capelli femminili costituiscono un motivo di particolare importanza nei poemi epico-cavallereschi che dal *Morgante* di Pulci giungono fino al *Furioso* di Ariosto e alla *Liberata* di Tasso.

¹ Dott.ssa, studentessa di PhD nel programma di italiano della Johns Hopkins University, raimondisl@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6095-2626

² Come sottolineato da Paolo Rigo nel suo lavoro su Petrarca, le descrizioni fisiche delle donne seguono le regole canoniche «della retorica classica e delle *artes poeticae* medievali» iniziando dalle parti alte del corpo (la fronte, gli occhi, le chiome). P. RIGO, *Corpo*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marozzi-R. Brovia, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 114-125, p.120.

In particolare, nella *Gerusalemme Liberata* numerosi e interessanti sono i riferimenti alle chiome delle donne, personaggi la cui importanza è stata messa in luce da Laura Benedetti (1993) e dalla sua ri-lettura in chiave femminile del poema. Per poter considerare le pagane come vero “motore narrativo del poema”, la studiosa ha infatti introdotto una nuova interpretazione della *Liberata* nei termini dello scontro uomo-donna da accostare a quella classica del conflitto Cielo-Inferno. L'importanza delle donne, che secondo Benedetti deriverebbe in virtù «del loro combattere con armi di tipo particolare, del trasformare il conflitto da esteriore ad interiore all'individuo, del causare, in definitiva, l'”errare” che mette in forse la vittoria crociata»,³ passa anche attraverso la loro descrizione fisica, che include costantemente un riferimento specifico alla bellezza⁴ resa attraverso lo svelamento (o velamento) dei capelli. Dalle descrizioni di questi emergono tuttavia degli interrogativi ancora irrisolti: perché, ad esempio, l'identità della guerriera si trova a doversi scontrare con la capigliatura e, di conseguenza, con la sua femminilità? Perché la seduzione ingannevole della donna passa attraverso i capelli, mentre il taglio ne sancisce la sottomissione al potere maschile?

In questo saggio ci si propone di fornire una risposta a tali interrogativi, osservando nello specifico le descrizioni e gli episodi che legano le donne della *Gerusalemme Liberata* alla tematica della capigliatura: passando dalla ferocia dell'amazzone Clorinda alla solitudine di Erminia, fino ad arrivare alla malizia e al potere seduttivo di Armida, il lavoro si soffermerà in particolare sul significato simbolico di alcuni passi del poema di cui saranno analizzati i precedenti letterari e religiosi.

I. Clorinda

Guerriera⁵ indomita e feroce, il personaggio di Clorinda deve molto alla letteratura classica, in particolare a quella latina di Virgilio cui è debitrice attraverso la figura delle amazzoni e della vergine Camilla, legata a sua volta al mito della dea Diana.⁶ Tuttavia, è interessante notare come

³Cfr. L. BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Note per una rilettura della Gerusalemme Liberata*, «MLN», 108 (1993), 1, pp. 31-58.

⁴ Per il concetto di bellezza nella letteratura rinascimentale e sulle modalità di descrizione delle figure femminili si veda P. RIGO, *Sofonisba e le 'altre' descriptiones. Analisi delle figure retoriche nella lirica di Petrarca*, «Arzanà, Cahiers de littérature médiévale italienne», n.20, 2019, pp. 22-42.

⁵ Scrive Laura Benedetti che «Clorinda non è esattamente un guerriero, quanto piuttosto un cavaliere, in quanto accompagna all'eccellenza marziale il rispetto e la difesa dei più deboli, com'è evidente nel salvataggio di Olindo e Sofronia o nella sollecitudine verso i vecchi e le donzelle del suo seguito. Essere costretti a chiamarla guerriero, non offrendo la lingua un corrispettivo femminile del cavaliere (uomo), significa già mettere l'accento sull'aspetto più brutale della sua professione piuttosto che sulle regole dell'istituzione cavalleresca». Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., p. 40. Sull'immaginario della donna guerriera nella tradizione letteraria italiana si veda invece M. TOMALIN, *The Fortune of the Warrior Heroine in Italian Literature, an Index of Emancipation*, Ravenna, Longo Editore, 1982.

⁶ Sulla figura di Camilla e sul suo legame con le amazzoni e la leggendaria Pentésilèa si veda in particolare N. HORSFALL, *Virgilio. L'epopea in alambico*, Napoli, Liguori, 1991, pp. 67 e seguenti. Per i recuperi dalla tradizione latina e greca nella creazione del personaggio di Clorinda cfr. C. SCARPATI, *Tasso, i classici, i moderni*, Roma-Padova, Antenore, 1995; F. CHIAPPELLI, *La costruzione di un personaggio: Clorinda*, «Lettere Italiane», 30 (1978), 4, pp. 433-438. Sul legame tra le

Tasso introduca per la prima volta la donna non nella sua fierezza di guerriera durante il primo combattimento in battaglia (canto III) o nel suo giungere in soccorso dei cristiani Sofronia e Olindo (canto II), quanto attraverso un racconto retrospettivo che mette in scena, nell'ordine, un *locus amoenus*, una donna armata — ma, allo stesso tempo, priva del suo elmo— e l'errore di un uomo, Tancredi, che dal momento dell'incontro avrà «la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira» (I 9, 3-4). Il poeta decide dunque di introdurre la figura della guerriera in un luogo lontano dalla guerra in corso (cui pure Clorinda, come amazzone, dovrebbe essere associata)⁷ e durante il momento privato del ristoro; un momento di massima vulnerabilità in cui ella è sì “guerriera” ma allo stesso tempo anche “donzella”, in cui è sì armata, ma anche priva del suo elmo,⁸ la cui mancanza ne consente l'agnizione come donna:

Quivi a lui d'improvviso una donzella
Tutta, fuor che la fronte, armata apparse:
era pagana, e là venuta anch'ella
per l'istessa cagion di ristorarse.
Egli mirolla, ed ammirò la bella
sembianza, e d'essa sì compiace, e n'arse (I 47, 1-6)

Ancora, i capelli di Clorinda tornano nel canto III, dove sono proprio le “chiome dorate” a svelarne l'identità nel momento della battaglia contro Tancredi:

Fèrirsi a le visiere, e i tronchi in alto
volaro e parte nuda ella ne resta;
ché, rotti lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse (III 21, 3-8)

Esattamente come nell'episodio della fonte, anche in questo caso l'identità di Clorinda viene rivelata dalla parte alta del corpo e più precisamente dalle chiome dorate sparse al vento, svelate dalla rottura dell'elmo per mano nemica. Il tòpos letterario dello svelamento,⁹ che emerge qui nella sua piena manifestazione, non nasce certamente con la *Gerusalemme Liberata*: se un antico antecedente è quello di Pentesilea nelle *Elegie* di Propertio (*Elegie* III, XI, 13-16), numerosi altri

amazzone e Diana cfr. oltre a L. Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., anche G. ARRIGONI, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982.

⁷ Sull'importanza delle amazzoni nel mito e nell'immaginario comune, si vedano in particolare J.P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2000; e C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934-1954)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977. Per una rassegna relativa alle amazzoni e al significato nella tradizione antica e greca cfr. K. A. BISSET, *Who were the Amazons?*, «Greece & Rome», 28 (1971), 2; William BLAKE TYRRELL, *Amazons: a Study in Athenian Myth-Making*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.

⁸ L'elemento dell'elmo comparirà nell'ottava successiva (48, vv.1-4), dove tra l'altro la rappresentazione di Clorinda sembra avvicinarsi a quella di Laura nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca (F. PETRARCA, *Rif* 23, vv 149-155) e a quella di Diana nelle *Metamorfosi* di Ovidio (Ovidio, *Met.*, III 155 e seguenti).

⁹ Sul tema si veda, in particolare, E. STOPPINO, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana*, in *Festschrift for Joseph Connors*, Villa, Tatti Publications, 2013.

riferimenti si individuano proprio nella letteratura epico-cavalleresca, che ne ha sviluppato la tematica con sfumature e allusioni via via più specifiche e degne di nota. Vediamo, ad esempio, come il tòpos venga affrontato similamente sia da Pulci nel *Morgante* sia da Boiardo nell'*Orlando Innamorato*:

Orlando ferì lei di furia pieno:
giunse al cimier che 'n su l'elmetto avea,
e cadde col pennacchio in sul terreno:
l'elmo gli uscì, la treccia si vedea,
che raggia come stelle per sereno,
anzi pareva di Venere iddea
(Pulci, *Morgante* III 17, 1-6)
Nel trar de l'elmo si sciolse la treccia,
Che era de color d'oro allo splendore.
Avea il suo viso una delicateccia
Mescolata di ardire e de vigore;
E' labri, il naso, e' cigli e ogni fateccia
Parcan depenti per la man de Amore,
Ma gli occhi aveano un dolce tanto vivo,
Che dir non pòssi, ed io non lo descrivo
(Boiardo, *Orlando Innamorato* III, V 41)

In entrambe le descrizioni l'identità della donna emerge a seguito della liberazione (volontaria o meno) dall'elmo: se nel primo caso, esattamente come nella *Gerusalemme*, è il combattimento con l'uomo che ne provoca la caduta, nel secondo è invece Bradamante stessa a liberarsi dell'armatura e a sciogliere la treccia. A prescindere dalla causa, è interessante notare come sia Meridiana sia Bradamante vengano inizialmente rappresentate con i capelli legati in una treccia, il cui colore è esplicitamente sottolineato nell'*Innamorato* («che era di color de oro allo splendore» III 5, 2) ed implicitamente suggerito nel *Morgante* («che raggia come stelle per sereno, [...] anzi pareva d'argento, anzi pur d'oro» III, 17, 5-8). Diversa e più complessa è invece la rappresentazione dello svelamento nella Bradamante ariostesca: se inizialmente la sua identità viene rivelata esclusivamente attraverso le parole di altri, che ne sottolineano l'essere donna oltre che guerriera,¹⁰ nell'episodio della rocca di Tristano (canto XXXII) si aggiungono alcuni dettagli che complicano la questione, inserendola in un'ottica ben più complessa di quella dei suoi precedenti letterari.

Lo svelamento è infatti qui associato alla vittoria di Bradamante sui tre cavalieri che difendono la rocca e sulla difesa che la donna fa della sua causa non in quanto donna ma in quanto

¹⁰ Faccio, ad esempio, riferimento alla prima apparizione di Bradamante nel poema (canto I): in tutto e per tutto uguale a un uomo, la sua identità di donna viene rivelata a Sacripante in un secondo momento e per mezzo di un messaggero giunto a galoppo di un ronzino: «tu dei saper che ti levò di sella / l'alto valor d'una gentil donzella. / Ella è gagliarda, et è più bella molto; / né il suo famoso nome anco t'ascondo: / fu Bradamante quella che t'ha tolto/ quanto onore tu guadagnasti al mondo» (Ariosto, *Orlando Furioso*, I 69-70, 7-8; 1-4).

guerriero, sottolineando il suo diritto e quello di Ullania a rimanere nel castello.¹¹ Ed è soprattutto interessante notare come il discorso passi attraverso il riferimento ai capelli, sottolineando proprio in questi il dettaglio che ne ha permesso lo svelamento come donna: infatti, dopo aver affermato che «non venni come donna qui, / né voglio che sian di donna ora i progressi miei» (XXXII 102, 3-4), Bradamante ribadisce ulteriormente il concetto chiedendo in generale e a se stessa: «Ma chi dirà, se tutta non mi spoglio, / s'io sono o s'io non son quel ch'è costei? [...] Ben son degli altri ancor, ch'hanno le chiome / lunghe, com'io, né donne son per questo» (XXII 102-3; 5-6; 1-2).

L'argomento, che consente di riflettere sulle ragioni per cui l'abilità del guerriero debba basarsi sull'identità sessuale piuttosto che sulla sua capacità nel maneggiare le armi, risulta particolarmente affascinante soprattutto dal momento che sono i capelli il dettaglio che l'autore sceglie per definire pienamente la femminilità della donna armata, una volta liberata dalla protezione dell'elmo (il quale viene quindi a costituire un vero e proprio cronotopo della donna guerriero):¹²

La donna, cominciando a disarmarsi,
s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;
quando una cuffia d'oro, in che celarsi
soleano i capei lunghi e star di piatto,
uscì con l'elmo; onde caderon sparsi
giù per le spalle, e la scoprirono a un tratto
e la feron conoscer per donzella,
non me che fiera in arme, in viso bella (Ariosto, *Orlando Furioso*, XXII 79).

Tornando a Clorinda, interessa soprattutto evidenziare come i suoi capelli vengano sempre rappresentati sciolti e mai legati, così come sciolte sono anche le chiome delle donne pagane che da lei prendono esempio. I capelli di queste ultime, rappresentate in una metamorfosi che da afflitte madri in preghiera (XI 29) le rende coraggiose guerriere amazzoni pronte alla battaglia (XI 58)¹³, sono rappresentati “sparsi”, a indicarne il disordine e lo scompiglio causato dalla tragicità del momento:

E già tra merli a comparir non tarda
lo stuol fugace che 'l timor caccionne,
e mirando la vergine gagliarda,
vero amor de la patria arma le donne.

¹¹ Un uomo può albergare nel castello di Tristano solamente se riesce a sconfiggere chi vi risiede, mentre per una donna tale diritto è associato alla bellezza. Poiché più bella di Ullania, Bradamante potrebbe rimanere nella rocca, ma nel suo discorso difende il proprio diritto e quello della fanciulla a pernottare nella rocca definendosi cavaliere e non donna: «perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto?» (Ariosto, *Orlando Furioso*, XXII 103)

¹² Come ragionevolmente illustrato da Stoppino, infatti, l'elmo individua «un momento spazio-temporale che collega diversi testi in epoche diverse». Stoppino. *Il cronotipo amazzone nell'epica italiana*, cit., p. 538.

Interessa inoltre notare come in tutti gli esempi citati finora i verbi che solitamente si trovano associati all'immagine dell'elmo (*scoprire, celare, uscire, apparire*) sono simbolicamente legati al campo tematico del velamento e dello svelamento.

¹³ Franco Tomasi sottolinea inoltre l'emblematica trasformazione delle donne attraverso il cambio delle loro vesti: «La progressiva metamorfosi delle donne di Gerusalemme in donne guerriere, quasi novelle amazzoni, comporta anche un mutamento dei loro abiti e della loro femminilità». F. TOMASI, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 716.

Correr le vedi e collocarsi in guarda
Con chiome sparse e con succinte gonne,
e lanciar dardi e non mostrar paura
d'espore il petto per l'amate mura (XI 58)

Il seno esposto dalle mura, le succinte gonne, le chiome sparse: sono questi tutti elementi scelti dall'autore non per rappresentare il potere seduttivo della donna¹⁴ o la mancanza di castità, quanto piuttosto per simboleggiare esplicitamente il momento della foga e della disperazione, così come il canto XIX delinea poi quello scomposto della violenza: «Fuggian premeno i pargoletti al seno/ le meste madri co' capegli sciolti, / e 'l predator, di spoglie e di rapine/ carco, stringea le vergini nel crine» (XIX 30).

II. Erminia

Differente da Clorinda e dal suo deciso rifiuto sia delle vesti femminili¹⁵ che dei luoghi chiusi,¹⁶ la figura di Erminia si muove in una dimensione meno definita e più soggetta ad ambiguità: interessante in particolare notare come qualunque tentativo della donna di inserirsi in una dimensione aperta e non circoscritta si concluda sempre con un insuccesso e con un ripiegamento in uno spazio chiuso, caratteristico della dimensione femminile del tempo e rappresentativo della sua condizione di subalternità. Come sottolineato da Benedetti, infatti:

La trattatistica rinascimentale poneva un' enfasi particolare sulla ripartizione degli spazi: l'uomo, robusto e coraggioso, era destinato all'aperto, all'esterno; alla donna, debole e timida, veniva destinato l'interno della casa.¹⁷

Tra l'altro, tale dimensione in Erminia emerge paradossalmente non solo dalla descrizione del suo passato di prigioniera, di cui abbiamo notizia attraverso il racconto retrospettivo del canto XIX (ottava 81 e seguenti), quanto soprattutto dalla sua presenza in quegli spazi naturali che sembrerebbero a prima vista caratterizzarsi per la loro amenità, ampiezza ed apertura, ma che invece assumono invece una condizione di prigionia. Mi riferisco in particolare all'ambientazione

¹⁴ Come è evidente in Bradamante, la cui capigliatura riveste un ruolo non secondario nella vicenda dell'innamoramento di Ruggero e nella singolare "avventura" con Fiordispina. Sulla seduttività dei capelli si veda anche P. BETTELLA, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, Toronto University Press, 2005.

¹⁵ «Ché non riprendo la feminea vesta, / s'io ne son degna e non mi chiudo in cella?» (XII 4)

¹⁶ Di seguito si riporta la prima lunga descrizione che Tasso fa di Clorinda: «Costei gl'ingegni femminili e gli usi / tutti sprezzò sin da l'età più acerba: / a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi / inchinar non degnò la man superba. / Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi, / ché ne' campi onestate ancor si serba; / armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo, e pur rigido piacque» (II 39).

¹⁷ Cfr. Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., p. 49.

pastorale del canto VII,¹⁸ descritta linguisticamente attraverso lemmi che rimandano a una dimensione di chiusura e limitatezza: così, lo spazio naturale abitato dal garrire degli augelli e dal mormorare del fiume e degli alberi¹⁹, diviene emblema di “solitario chiostro”, “solitudine secreta”, “solitaria cella”.

Una prima immagine di tale ripiegamento in una dimensione interna è presente nei versi che narrano lo svelamento di Erminia ai pastori, un momento che si mostra per essere radicalmente differente da quello analizzato per Clorinda:

Vedendo quivi comparir repente
l'insolite arme, sbigottir costoro;
ma li saluta Erminia e dolcemente
gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro:
«Seguite,» dice «aventurosa gente
al Ciel diletta, il bel vostro lavoro,
ché non portano già guerra quest'armi
a l'opre vostre, a i vostri dolci carmi» (VII 7)

A differenza di quest'ultima, in cui la perdita dell'elmo era vissuta come esperienza negativa e di privazione, poiché rappresentativa di una femminilità che si intendeva celare, la decisione di Erminia di mostrarsi ai pastori è consapevole e voluta.

Rivelarsi le consente infatti di sottolineare la sua estraneità alla guerra proprio perché donna e non guerriera: abbandonare le armi, emblema della dimensione bellica, e scoprire i “crini d'oro” (di nuovo, i capelli sono sempre dorati e preceduti dall'aggettivo qualificativo *bello*, che sottolinea ulteriormente il *fil rouge* che li collega al genere lirico della tradizione medioevale italiana),²⁰ sono infatti azioni necessarie per rincuorare i pastori e apparire nella dolcezza tipica della dimensione femminile, che nulla ha a che vedere con la ferocia e la crudeltà della guerra legate alla sfera dell'uomo e del virile.²¹

¹⁸ Luogo in cui oltretutto Erminia giunge solo perché trascinata passivamente dal proprio cavallo, sul quale non ha più alcun potere decisionale: «Intanto Erminia infra l'ombrese piante / d'antica selva dal cavallo è scòrta, / né più governa il fren la man tremante [...] / Per tante strade si raggira e tante / il corridor ch'in sua balia la porta» (VII 1)

¹⁹ Questa la descrizione dello scenario naturale in cui si desta Erminia, dopo la fuga notturna dal campo cristiano: «Non si destò fin che garrir gli augelli / non senti lieti e salutar gli arbori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli, / e con l'onda scherzar l'aura e co' i fiori. / Apre i languidi lumi e guarda quelli / alberghi solitari de' pastori, / e parle voce udir tra l'acqua e i rami / ch'a i sospiri ed al pianto la richiami» (VII 5)

²⁰ Sulla definizione del canone di bellezza in età medioevale e poi rinascimentale e sulle modalità di descrizione della bellezza fisica femminile (attraverso la distinzione tra le due sottocategorie di “canone breve” e “canone lungo”) cfr. G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», 31 (1979), 1, pp. 3-30.

²¹ Si legga a tal proposito M. McLAUGHLIN, *The Woman Warrior: Gender, Warfare, and Society in Medieval Europe*, «Women's Studies», 17 (1990), 3-4, pp. 193-209, a p. 194: «all periods of human history, warfare was seen as a masculine activity [...] Descriptions of warfare in medieval text were peppered with references to gender, references which equated fighting ability with virility. Throughout the middle ages the man who failed in warfare was considered almost by definition “effeminate” and became subject to ridicule»; e J.B. ELHSTAIN, *Women and War*, New York, Basic Book, 1987.

Ecco dunque che per prendere le distanze dalla dimensione bellica rifiutata dai pastori e accostarsi alla povertà da loro conseguita, Erminia si priva dell'elmo, veste se stessa di "rozze spoglie" (che contrastano con la regalità della sua nascita) e cinge "al crin ruvido velo":

La fanciulla regal di rozze spoglie
s'ammanta, e cinge al crin ruvido velo;
ma nel moto de gli occhi e de le membra
non già di boschi abitatrice sembra (VII 17, 5-8)

A differenza di quello che vedremo poi in Armida, il velo con cui Erminia copre i capelli non si colloca in una dimensione di sensualità quanto piuttosto in un contesto di ombre personali e interiori che caratterizzano l'inquietudine del suo personaggio («Forse già che 'l mio core infra quest'ombre / del suo peso mortal parte disgombre» VII 15). La condizione di solitudine che la definisce, e che si rispecchia nella natura in cui ella si muove, tra le ombre degli allori e dei faggi,²² emerge ancora più chiaramente nel canto XIX della *Gerusalemme Liberata*, quando nel parlare con Vafrino, Erminia rivelerà la sua condizione di prigioniera pur nell'apparente libertà («Ecco i miei duri casi. / Pur le prime catene anco riserva / la tante volte liberata e serva» XIX 100, 6-8).

Nel definire "cella" il boschetto del canto VII, Erminia lascia ai lettori e agli studiosi il dubbio sul significato più vero e profondo dell'esperienza di vita vissuta nella dimensione pastorale; ambiguità che cresce ancora di più, poi, se si collega l'episodio con quello dell'ottava 112 del canto XIX in cui, dopo aver riconosciuto Tancredi, la donna:

Vede che 'l mal da la stanchezza nasce
e da gli umori in troppa copia sparti.
Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce
le sue ferite, in sì solinghe parti.
Amor le trova inusitate fasce.
e di pietà le insegna insolite arti:
l'asciugò con le chiome e rilegolle
pur con le chiome che troncar si volle (XIX 112)

L'immagine dei capelli recisi e utilizzati per curare l'uomo amato acquista in questo contesto una grande potenza simbolica, in particolare se si riflette sul significato del velo indossato da Erminia e sul suo definire "solitaria cella" la selva dei pastori.

Se nella tradizione religiosa e nell'*Antico Testamento* il taglio dei capelli nelle donne poteva assumere significati differenti a seconda delle circostanze, passando dall'idea della punizione per

²² Emblema della vita solitaria (evidente in particolare nelle *Ecloche virgiliane*, dove «patulae [...] sub tegmine fagi» Cfr. Virgilio, *Ecl*, I 1), il faggio è particolarmente presente nella lirica petrarchesca e in particolare in *Rvf* 54, dove sottolinea, proprio come nell'episodio di Erminia, la condizione di dolore dell'io poetico. Riporto per chiarezza parte del componimento in questione: «Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio, / tutto pensoso; et rimirando intorno / vidi assai periglioso il mio viaggio: / et tornai indietro quasi a 'l mezzo giorno» Petrarca, *Rvf* 54.

calunnia o adulterio²³ (e quindi con il significato di purificazione da ottenere proprio attraverso la rimozione di quell'elemento che più di ogni altro ne rappresentava la seduttività)²⁴ a quella del momento rituale di passaggio (ad esempio, nell'iniziazione alla pratica sacerdotale il taglio dei capelli indica «che la persona religiosa ha da levar tutte le superfluità delle cose terrene, e tagliar dal suo cuore ogni humano affetto, per attender solo all'esercizio pratico del divino amore»²⁵), nella storia e nella letteratura delle origini si collocano esempi in cui sono le stesse donne a decidere di fare dei loro capelli un dono e un aiuto alla causa maschile della guerra, come nel caso delle donne di «Aquilaia, Carthage, and Rome who cut their hair to give to men to make bowstrings».²⁶

Nel modello di Erminia, la circostanza in cui avviene il taglio dei capelli porta a immaginare non tanto una punizione, quanto piuttosto un momento di svolta o addirittura una conversione nei toni della sottomissione e della dedizione assoluta alla causa dell'altro (interessanti sono ad esempio le occorrenze della parola *pietà* nelle ottave collegate all'episodio, con tutte le sue declinazioni).²⁷ In questo, l'episodio si avvicina molto, nonostante alcune differenze, sia al modello della descrizione di Maria Maddalena,²⁸ sia a quello di Maria di Betania (*Vangelo di Giovanni*, 1, 2-8), e dell'anonima peccatrice del *Vangelo di Luca*, sempre all'interno del *Nuovo Testamento*.

Come Maria Maddalena, infatti, anche le altre due donne ricevono il perdono o un riconoscimento di dedizione dopo aver lavato e asciugato i piedi di Gesù con i loro capelli, capelli che non vengono tagliati ma che assumono comunque una centralità evidente:

Et ecce mulier, quae erat in civitate peccatrix, ut cognovit quod accubuit in domo pharisaei, attulit alabastrum unguenti; et stans retro secus pedes eius flens lacrimis coepit rigare pedes eius et capillis capitis sui tergebat, et osculabatur pedes eius et unguento ungebat; (*Lucam* 7, 37-38);

Maria ergo accepit libram unguenti nardi puri, pretiosi, et unxit pedes Iesu et extersit capillis suis pedes eius; domus autem impleta est ex odore unguenti (*Ioannem* 12, 3)

²³ Per il quale era sempre l'uomo ad avere il potere decisionale sulla donna, a lui sottomessa: «Il potere che l'uomo ha sui capelli è il simbolo della sua autorità: è sempre un uomo a decidere per una donna, che sia il marito con i capelli o il sacerdote che leggerà la sua purificazione». S. NIDITCH, *Judges. A commentary*, Londra, The Old Testament Library, 1968. Sulla punizione all'adulterio con il taglio dei capelli si vedano anche i *Numeri*, 5, 11-31.

²⁴ Al contrario, nel caso degli uomini i capelli identificavano piuttosto virilità o forza. Mi riferisco all'esempio testamentale di Sansone e del taglio dei capelli a opera di Dalilah narrato nel libro dei *Giudici* (capitoli 13 ss) e a quello di Assalonne nel *Secondo Libro di Samuele*, i cui capelli da motivo di vanto diventeranno causa della sua fine, impigliandosi nei rami del terebinto. Cfr per ulteriori letture P. MERLO, *La Religione dell'Antico Israele*, Roma, Carocci editore, 2009.

²⁵ Cfr. G. POLACCO, *Del perfetto stato religioso*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610, p. 21

²⁶ Cfr. G. MILLIGAN, *Moral Combat. Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2018, p. 28. Il riferimento è a Moderata Fonte, *Il merito delle donne*, Venezia, Domenico Imberti, 1600, p. 62: «delle donne d'Aquilaia quando nella guerra che lor fè Massimino, essendo ridotte in estrema necessità, si tagliarono i capelli e gli diedero a lor uomini per far corde a gli archi da potersi difendere. L'istesso fecero le Cartaginesi e le Romane in altre occasioni.»

²⁷ Nelle sole ottave 112-114 si contano tre occorrenze di *pietà*, sempre riferite a Erminia («e di pietà le insegna insolite arti» XIX 112; «e la pietosa donna» XIX 113; «E tu chi sei, medica mia pietosa?» XIX 114)

²⁸ A tal proposito, Scarpati (1995) ha giustamente evidenziato come «in questa scena sembra possibile veder “trasparire l'immagine evangelica della Maddalena che asciuga con le chiome i piedi di Cristo”». Scarpati, *Tasso, i classici, i moderni*, cit., p. 36.

Di natura differente dall'episodio di Erminia, ma egualmente suggestivo, è infine il taglio dei capelli in Bradamante (*Orlando Innamorato*, libro III, canto VIII). Ferita a seguito del combattimento con Daniforte, Bradamante riceve aiuto da un eremita («Per quel deserto inospite e selvaggio, / Ove atrovò nel mezo un romitaggio» III, VIII 53) che per medicarle le ferite le taglia la chioma («Benché convenne le chiome tagliare / Per la ferita, che era grande e strana: / Le chiome li tagliò come a garzone, / Poi li donò la sua benedizione» III, VIII 61). L'episodio assume particolare rilevanza nel momento in cui le chiome tagliate di Bradamante inducono in errore la figlia di re Marsilio, Fiordespinga, che si innamora della donna credendola un uomo e portando così ad emergere anche la tematica dell'amore erotico e omosessuale, poi ripreso da Ariosto, e in modo più profondo, anche da Tasso:²⁹

Questa cacciando giunse in su la riva
De la fiumana che io dissi primiero,
E vide Bradamante che dormiva:
Pensò che fosse un qualche cavalliero.
Mirando il viso e sua forma giuliva,
De amor se accese forte nel pensiero,
«Macone - fra sé dicendo- né natura
Potria formar più bella creatura» (Boiardo, *Orlando Innamorato*, III, VIII 64)

III. Armida

Vera antagonista di Goffredo³⁰ e “fonte di tutti gli episodi del poema”,³¹ Armida fa la sua prima comparsa nel poema attraverso le parole di Ismeno che, introducendola come donna prima

²⁹ L'amore vano di Fiordespinga nei confronti di Bradamante, e la notte che le due trascorrono insieme nell'*Orlando Furioso* («Commune il letto ebbon la notte insieme, / ma molto differente ebbon riposo; / che l'una dorme, e l'altra piange e geme / che sempre il suo desir sia più focoso. / E se 'l sonno talor gli occhi le preme, / quel breve sonno è tutto imaginoso: / le par veder che 'l ciel l'abbia concesso / Bradamante cangiata in miglior sesso» Ariosto, *Orlando Furioso*, XXV 42), non sembra avere infatti lo spessore psicologico e introspettivo che si fa palese nel canto V della *Gerusalemme Liberata* di Tasso: «Soleva Erminia in compagnia sovente / de la guerriera far lunga dimora. / Seco la vide il sol da l'occidente, / seco la vide la novella aurora; / e quando son del dì le luci spente, / un sol letto le accolse ambe talora: / e null'altro pensier che l'amoroso / l'una vergine a l'altra avrebbe ascoso» (VI 79). Sulla tematica si veda J. BOSWELL, *Gay People in Christianity, Social Tolerance and Homosexuality. Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1980; e A. SOLERTI, *Anche Torquato Tasso?*, «Giornale storico della letteratura italiana», 11 (1895), pp. 431-440.

³⁰ Sull'idea di Armida come antagonista del Cristiano Goffredo cfr. G. GUNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni*, Pisa, Pacini, 1989; e Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., pp. 60-61. Nello specifico, l'autrice sottolinea come: «Il capitano cristiano non ha una specifica controparte pagana, poiché il ruolo di guida sembra essere diviso in maniera non sempre chiara tra Aladino, Solimano e Emireno [...] L'antagonista di Goffredo non sarà dunque un condottiero pagano, ma piuttosto il personaggio che rappresenta la spinta opposta alla sua [...] Più che Aladino, Solimano o Emireno, il vero corrispettivo di Goffredo è Armida»

³¹ Il canto IV, in cui appare per la prima volta Armida, è infatti centrale nell'architettura del poema. Come lo stesso Tasso afferma: «da questo canto, come da fonte, derivano tutti gli episodi». T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. Guasti, Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, p. 205

ancora che come maga³², ne descrive i capelli e poi lo sguardo, ideale rivelatore delle arti femminili della menzogna e dell'inganno:

Dice: «O diletta mia, che sotto biondi
capelli e fra sì tenere sembianze
canuto senno e cor virile ascondi,
e già ne l'arti mie me stesso avanze,
gran pensieri volgo; e se tu lui secondi,
seguiteran gli effetti a le speranze.
Tessi la tela ch'io ti mostro ordita,
di cauto vecchio essecutrice ardita (IV 24)

Il riferimento ai capelli tornerà più volte nella descrizione della donna: diretta all'accampamento cristiano, ella appare mentre «'n treccia e 'n gonna femminile» spera di vincere «popoli invitti e schiere armate» (IV 27), eco del petrarchesco *Rvf 121*³³ e possibile suggestione per la figura di *Iudit* in Federico Della Valle,³⁴ che non a caso diverrà emblema di donna che «in treccia e 'n gonna / Ha combattuto, ha vinto i forti Assiri / ingannatrice» (vv. 2816-2818).

La descrizione di Armida sembra in effetti avvicinarsi più allo stile barocco che caratterizza l'opera di Della Valle che a quello rinascimentale di Ariosto, il quale, nel delineare i tratti di Alcina (con la quale l'eroina tassiana ha molti aspetti in comune)³⁵ insiste più sulla *descriptio personae*³⁶ che sulla sfuggente personalità della donna. Rispetto infatti alla tradizione rinascimentale, Tasso non fornisce di questa una descrizione fisica completa—da capo a piedi—così come non offre alcun riferimento al colore degli occhi: ciò che più intende mostrarci di Armida è infatti la sua interiorità, la sua introspezione psicologica, resa sia attraverso il gioco di sguardi ingannevolmente vergognosi e raccolti («Or tien pudica il guardo in sé raccolto»)³⁷, sia attraverso i capelli che, a differenza di quelli della maga ariostesca,³⁸ appaiono nel dinamismo e nel movimento della loro seduttività:

Fa nove cresse l'aura al crin disciolto,
che natura per sé rinrespa in onde;
stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'amore e i suoi nasconde (IV 30, 1-4)

³² «Donna a cui di beltà le prime lodi / concedea l'Oriente, è sua nepote: gli accorgimenti e le più occulte frodi / ch'usi o femina o maga a lei son note» (IV 23).

³³ «Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba» Petrarca, *Rvf 121*.

³⁴ Cfr. F. DELLA VALLE, *Iudit*, in *Tragedie*, a cura di A. Gareffi, Milano, Mursia Editore, 1988, pp. 57-135. Gli studiosi hanno notato e si sono in particolare soffermati sulle vicinanze dell'eroina biblica con i personaggi di Armida e Sofronia, ma ritengo che nella tragedia di Della Valle ci siano alcuni elementi che ci consentirebbero di analizzare anche la figura di Erminia in questa chiave (mi riferisco, in particolare, alla scena notturna in cui Iudit, insieme alla sua ancella Abra, giungono presso il campo di Oloferne ai vv 194 e seguenti).

³⁵ Sul discorso e il confronto fra le eroine tassiane e quelle ariostesche cfr. in particolare E. DONANDONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La nuova Italia, 1936, pp. 213-214.

³⁶ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Lo sguardo di Armida (un'icona della «Gerusalemme liberata»)*, in «Lettere italiane», 53 (2001), 1, pp. 39-48.

³⁷ Di nuovo, chiaro riferimento al linguaggio lirico di Francesco Petrarca *Rvf. 11*: «amoroso sguardo in sé raccolto».

³⁸ «Di persona era tanto ben formata, / quanto me finger san pittori industri; / con bionda chioma lunga ed annodata» Ariosto, *Orlando Furioso*, VII 11, 1-3.

Ecco dunque che la chioma di Armida non è solo sciolta e mossa dal vento, come precedentemente in Clorinda, ma è anche “rincredpata in onde”, un dettaglio che oltre a mostrare il carattere non canonizzato della donna, sembra quasi voler anticipare quel movimento scomposto che tornerà nel canto XVI, quando il suo potere seduttivo verrà interrotto e rifiutato da Rinaldo:

Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
di questa chioma, or ch'a te fatta è vile?
Raccorcierolla: al titolo di serva
Vuo' portamento accompagnar servile (XVI 49, 1-4)

La minaccia del taglio porta in sé e con sé l'idea del servilismo e del divenire ancella per l'uomo, una condizione di subalternità che verrà realizzata in conclusione del poema, quando di tutta la potenza e di tutta la pericolosità di Armida non rimarrà più nulla, se non l'immagine disperata— ben presente nella tradizione letteraria, dalla Medea Euripidea alla Didone virgiliana— della donna rifiutata per amore. Prima dell'”addomesticamento” finale, però, Armida ci viene presentata in vesti completamente differenti all'interno del suo giardino, quando, alternando il movimento del velo sul seno con quello dell'agghindarsi dei capelli, mostra efficacemente e pienamente la propria capacità seduttiva. Nonostante sia il velo l'elemento su cui gli studiosi si sono maggiormente soffermati,³⁹ si analizzerà qui l'immagine dei capelli, interessante in particolare per il collegamento con la *Iudit* di Della Valle.

Con i capelli sciolti scomposti dal vento («l' crin sparge incomposto al vento estivo» XVI 18), Armida è infatti ritratta nella vanità del riso, degli occhi “umidi”, dello sguardo rivolto insieme a Rinaldo allo specchio in cui gloriarsi «ella in se stessa ed egli in lei» (XVI 21) e dell'intrecciarsi delle chiome («Poi che intrecciò le chiome e che ripresse / con ordin vago i lor lascivi errori, / torse in anella i crin minuti e in esse, / quasi smalto su l'or, cosparse i fiori» (XVI 23), tutti elementi che ricordano la malizia e l'inganno di cui si avvale anche Giuditta per salvare il proprio popolo.

Esattamente come per Armida, anche dell'eroina biblica non si ha una descrizione totalizzante, a tutto tondo, ma si procede per singoli dettagli che contribuiscono ad accrescerne la

³⁹ Cfr. in particolare E. REFİNİ, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian Studies», 68 (2013), 1, pp. 78-98; e L. CHİNES, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000.

vaghezza⁴⁰ (compreso il riferimento all' "aurea testa" del v.874,⁴¹ che diventerà poi "dorata testa" nel v. 1438). Particolarmente emblematica, per mostrare come la seduttività di Giuditta passi dalla sua bellezza, è la scena seguente, in cui è lo sguardo maschile di Vagao a sorprendere la donna e a coglierla nell'attimo privato del cambio di abito:

E veggio lei
che, delicata assisa e parte stanca,
a la dorata testa
toglie il notturno velo e apre il cielo
de le bellezze ascose [...]
tal era il mirar di lei, sparse le chiome
su le candide spalle e gola e seno,
ma la man lunga e 'l braccio
d'alabastro lucente;
che da manica uscia verde, trapunta
di stelle, queste d'or quelle d'argento,
mentre scorrean dai bei capegli al seno,
nastri sciogliendo e bende (vv. 1436-1454)

La scena presenta affinità con quella delineata da Tasso, in particolar modo perché è sempre sulla bellezza femminile e sui capelli (oltre che sulla dissimulazione del linguaggio che ad essa si accompagna) che Della Valle indugia nel delineare il corpo femminile: questo diverrà infatti strumento necessario per portare a compimento la missione finale, missione che in Giuditta avrà esito positivo poiché, diversamente da Armida, ella è chiamata a rappresentare un modello positivo di donna virtuosa guidata dalla mano di Dio.⁴²

Prima di concludere, infine, intendo soffermarmi brevemente sulla rappresentazione delle sirene dei canti XIV e XV, caratterizzate anch'esse dal loro essere strumento di inganno e finzione e ulteriormente rappresentative del personaggio di Armida, che ne è creatrice. Sia nell'episodio che vede per protagonista Rinaldo (canto XIV), sia in quello successivo di Carlo e Ubaldo (canto XV), le strategie della donna si rivelano infatti nella sua capacità di indurre gli uomini in errore attraverso la creazione di false figure femminili che non hanno altro compito se non quello di sedurre e distogliere i cavalieri dal loro obiettivo ultimo. Nonostante le differenze tra i due episodi, interessa notare come Tasso ne costruisca la descrizione:

⁴⁰ Un discorso simile vale anche per la descrizione che Petrarca fa di Laura, della quale abbiamo dettagli relativi ai *capelli* «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (Ryf 90); alle *mani* «le man bianche sottili / e le braccia gentili» (Ryf 37); fino ad arrivare, con il Ryf 126, agli *occhi*, alle *membra*, alla *gonna* e al *grembo*: «erba e fior che la gonna / leggiadra ricoverse / co l'angelico seno; / aere sacro, sereno, / ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse».

Sulla vaghezza in Giuditta, riporto le parole di Vagao nel parlare della donna: «Che dirò, mio signor? Tutta è vaghezza, / e se 'n volto è dea bella, / è dea anco in favella». Della Valle, *Iudit*, cit., vv. 1420-1422.

⁴¹ Qui, tra l'altro, si mostra il momento in cui Giuditta, notando lo sguardo maschile su di sé, scioglie con chiaro intento seduttivo la chioma dalle bende: «d'aurea testa in fasce intorte avolta [...] / Al mio apparir la bella fronte ha sciolto / da le bende ravvolte» Della Valle, *Iudit*, cit., vv.874; 877-878.

⁴² Sulla positività del personaggio biblico e sul legame con Sofronia a Armida si legga in particolare P. COSENTINO, *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e del '600*, Roma, Aracne, 2012.

e quinci alquanto d'un crin biondo uscio
e quinci di donzella un volto sorse,
e quinci il petto e le mammelle, e de la
sua forma infin dove vergogna cela (XIV 60, 5-8)

e' l crin, ch'in cima al capo aveva raccolto
in un sol nodo, immantinente sciolse,
che lunghissimo in giù cadendo e folto
d'un aureo manto i mori avori involse.
Oh che vago spettacolo è lor tolto!
ma non men vago fu chi loro li tolse
Così da l'acque e da' capelli ascosa
a lor si volse lieta e vergognosa (XV 61)

Nonostante in entrambe le descrizioni sia presente il riferimento ai capelli femminili, è solo nel secondo episodio che questi assumono una centralità e un'importanza maggiore. Il dettaglio del crine non è infatti un semplice elemento fisico inserito, come nel primo caso, per mostrare la bellezza della "magica larva" (XIV 61), ma è funzionale alla seduzione che la donna intende operare sui due uomini: lo scioglimento dei capelli si accompagna infatti non a caso alla sua fittizia vergogna e al tentativo apparente di coprirsi proprio attraverso gli stessi, ricordando in questo il movimento seduttivo con cui la dea Venere, nell'opera di Botticelli, tentava di coprirsi attraverso le lunghe chiome sparse dal vento.

Ecco allora che la rappresentazione dei capelli consente ancora una volta di dare vita a quel "gioco" di velamenti e svelamenti che attraversa fin dal principio la *Gerusalemme Liberata*, dando sostanza alle seduzioni, agli inganni e alle ambiguità delle donne pagane e raggiungendo il momento di massima complessità nel canto ultimo del poema, dove tuttavia lo svelamento di Armida diviene quello retorico delle parole e del linguaggio con il quale ella si fa ancella dell'eroe cristiano («Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon, – gli disse – e le fia legge il cenno →» (XX 136, 7-8)).⁴³

Non svolgendo solo una funzione ornamentale o volta ad arricchire linguisticamente la descrizione dei personaggi femminili, i capelli nella *Gerusalemme Liberata* agiscono dunque con significati profondi e talvolta dotati di non poca ambiguità: attraverso il confronto con testi religiosi o letterari, si è visto infatti come alcuni episodi del poema tassiano possano rivelarci molto di più di quanto sia stato finora sottolineato dalla critica, svelando soprattutto risvolti finora tendenzialmente ignorati.

⁴³ Sulla questione di Armida "ancella" e i collegamenti con la tradizione religiosa ad essa associata, si veda R. RUGGIERO, *"Il ricco edificio". Arte allusiva nella Gerusalemme Liberata*, Firenze, Olschki, 2005. Sull'immagine della conversione e sulla sua ambiguità cfr. ancora R. RUGGIERO, *"Il ricco edificio". Arte allusiva nella "Gerusalemme Liberata"*, Firenze, Olschki, 2005.

Bibliografia

- A. Di BENEDETTO, *Lo sguardo di Armida (un'icona della «Gerusalemme liberata»)*, in «Lettere italiane», 53 (2001), 1, pp. 39-48
- A. SOLERTI, *Anche Torquato Tasso?*, «Giornale storico della letteratura italiana», 11 (1895), pp. 431-440
- C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934-1954)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977
- C. SCARPATI, *Tasso, i classici, i moderni*, Roma-Padova, Antenore, 1995
- E. DONANDONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La nuova Italia, 1936
- E. REFİNİ, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian Studies», 68 (2013), 1, pp. 78-98
- E. STOPPINO, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana*, in *Festschrift for Joseph Connors*, Villa, Tatti Publications, 2013
- F. CHIAPPELLI, *La costruzione di un personaggio: Clorinda*, «Lettere Italiane», 30 (1978), 4, pp.433-438
- F. DELLA VALLE, *Iudith*, in *Tragedie*, a cura di A. Gareffi, Milano, Mursia Editore, 1988, pp. 57-135
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, Milano, Bur, 2012
- F. TOMASI, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 2009
- G. ARRIGNONİ, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982
- G. GUNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni*, Pisa, Pacini, 1989
- G. MILLIGAN, *Moral Combat. Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2018
- G. POLACCO. *Del perfetto stato religioso*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610
- G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», 31 (1979), 1, pp. 3-30.
- J.B ELHSTAIN, *Women and War*, New York, Basic Book, 1987
- J.P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2000
- K. A. BISSET, *Who were the Amazons?*, «Greece & Rome», 28 (1971), 2
- L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Bur, 2012
- L. BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Note per una rilettura della Gerusalemme Liberata*, «MLN», 108 (1993), 1, pp. 31-58
- L. CHINES, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000
- M. McLAUGHLIN, *The Woman Warrior: Gender, Warfare, and Society in Medieval Europe*, «Women's Studies», 17 (1990), 3-4, pp. 193-209
- M. TOMALIN, *The Fortune of the Warrior Heroine in Italian Literature, an Index of Emancipation*, Ravenna, Longo Editore, 1982

- N. HORSFALL, *Virgilio. L'epopea in alambiccio*, Napoli, Liguori, 1991
- P. BETTELLA, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, Toronto University Press, 2005
- P. COSENTINO, *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e del '600*, Roma, Aracne, 2012
- P. MERLO, *La Religione dell'Antico Israele*, Roma, Carocci editore, 2009
- P. RİGO, *Corpo*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi-R. Brovia, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 114-125
- P. RİGO, *Sofonisba e le 'altre' descriptiones. Analisi delle figure retoriche nella lirica di Petrarca*, «Arzanà, Cahiers de littérature médiévale italienne», n..20, 2019, pp . 22-42
- R. RUGGIERO, *"Il ricco edificio". Arte allusiva nella Gerusalemme Liberata*, Firenze, Olschk, 2005
- S. NIDITCH, *Judges. A commentary*, Londra, The Old Testament Library, 1968
- T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tommasi, Milano, Bur, 2009
- T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. Guasti, Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1852-1855
- W. BLAKE TYRRELL, *Amazons: a Study in Athenian Myth-Making*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984

