

LA CONCEZIONE DELL'EROE NEL *RINALDO* DI TORQUATO TASSO

IRENA PROSENC

Università di Lubiana

irena.prosenc@ff.uni-lj.si

Nella breve premessa al *Rinaldo*, Tasso descrive il proprio poema come un “parto d’un giovinetto”¹ Alla conclusione della sua stesura l’autore aveva, infatti, compiuto appena diciotto anni (“la mia età [...] non ancora a XIX anni arriva”²). Si presume che il poema fosse scritto fra il 1561 e il 1562,³ “ne lo spazio di dieci mesi”,⁴ come precisa l’autore; la sua prima edizione risale al 1562.

Nelle ottave finali, Tasso ritorna ancora una volta al topos della modestia e sembra quasi scusarsi di aver scritto l’opera: “scherzando, io risonar già fea / di Rinaldo gli ardori e i dolci affanni” (XII 90). Sia nella premessa che nella parte conclusiva del poema l’autore si propone, inoltre, di continuare la sua attività poetica ispirato da “più degna Musa” (XII 91). Riferendosi a se stesso in terza persona, promette: “se vedrà che questa sua prima fatica grata vi sia, s’affaticherà di darvi un giorno cosa più degna di venire ne le vostre mani, e ch’è lui loda maggior possa recare”⁵

Naturalmente, *Rinaldo* è lontano dall’essere un mero risultato di uno scherzo giovanile. Tutt’al contrario, vi sono degli indizi che suggeriscono che il giovane autore assuma una posizione di ambizione e serietà verso la propria opera. Nella premessa sono ben riconoscibili i segni di una tendenza verso l’autoriflessione teorica che, in seguito, si rivelerà caratteristica dell’attività letteraria di Tasso. L’autore avverte i suoi “benignissimi” e “gentilissimi” lettori che *Rinaldo* è finalizzato

¹ T. Tasso: ‘Ai lettori’, 59, in: Id.: *Rinaldo*, M. Navone (ed.), Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2012: 45–48, p. 46. Tutte le citazioni dal poema contenute nel presente articolo sono tratte da questa edizione. L’autrice riconosce il sostegno finanziario dell’Agenzia Slovena per la Ricerca (Finanziamento delle Attività Base di Ricerca n. P6-0239) nella stesura dell’articolo.

² *Ibid.*: 10: 46.

³ Cf. M. Navone: ‘Introduzione’, in: T. Tasso: *Rinaldo*, *op.cit.*: 1–34, p. 6, e M. Sherberg: ‘Introduzione’, in: T. Tasso: *Rinaldo*, M. Sherberg (ed.), Ravenna: Longo, 1990: 9–36, p. 10.

⁴ T. Tasso: ‘Ai lettori’, *op.cit.*: 33: 46.

⁵ *Ibid.*: 59–62: 46.

al loro diletto; pertanto, si limita a rispettare quei precetti aristotelici che non contrastano con tale scopo, precisando: “non [...] mi vedrete astretto a le più severe leggi d’Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que’ poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que’ precetti di lui ho seguito i quali a voi non tolgono il diletto”.⁶

Riferendosi al dibattito teorico sul poema eroico, Tasso accenna, inoltre, alla questione dell’equilibrio tra il principio aristotelico dell’unità e la varietà come componente indispensabile del poema cavalleresco. Del resto, è un problema che egli discuterà ampiamente nei *Discorsi dell’arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico*⁷ nonché nelle *lettere poetiche*.⁸ L’autore ammette di non essersi attenuto rigorosamente al principio dell’unità: sebbene si fosse “affaticato [...] in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata”,⁹ ha interpretato l’unità come la narrazione di numerose avventure concentrate su un unico protagonista. Del resto, Tasso non ha seguito fedelmente neanche l’esempio dell’*Orlando furioso*, soprattutto per quanto riguarda gli esordi dei singoli canti. Perciò si difende in anticipo dalle eventuali critiche provenienti dall’una o dall’altra parte, augurandosi che le sue scritture “né da’ severi filosofi seguaci d’Aristotile, c’hanno innanzi gl’occhi il perfetto esempio di Virgilio e d’Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggiono i costumi d’oggi, né da i troppo affezionati de l’Ariosto fossero giudicate”.¹⁰

Nella premessa al *Rinaldo*, Tasso non approfondisce ancora le questioni teoriche legate alla distinzione (o alla mancanza di distinzione) tra il poema “regolare” aristotelico e il poema cavalleresco. Si impegna, invece, a trovare una soluzione intermedia in grado di accontentare gli eventuali esami critici del suo poema e a giustificare d’anticipo le proprie scelte narrative; un aspetto che L. Caretti mette in rilievo nel definire la premessa un “alibi tattico”.¹¹

⁶ *Ibid.*: 64–68: 46.

⁷ I *Discorsi dell’arte poetica* furono pubblicati nel 1587, oltre un ventennio dopo la loro stesura che è databile alla prima metà degli anni 1560 (cf. J. E. Spingarn: *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York: Columbia University Press, 1924: 119; L. Caretti: ‘Vita e opere di Torquato Tasso’, in: T. Tasso: *Gerusalemme liberata*, Torino: Einaudi, 1993: VII–XL, p. XLV; M. Residori: *Tasso*, Bologna: il Mulino, 2005: 29). I *Discorsi del poema eroico*, nei quali Tasso corregge alcune posizioni esposte nei giovanili *Discorsi dell’arte poetica* e giustifica il rifacimento della *Gerusalemme liberata*, furono pubblicati nel 1594.

⁸ T. Tasso: *Lettere poetiche*, C. Molinari (ed.), Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1995.

⁹ T. Tasso: ‘Ai lettori’, *op.cit.*: 71–73: 47.

¹⁰ *Ibid.*: 81–73: 47.

¹¹ L. Caretti: ‘La poesia del Tasso’, in: T. Tasso: *Gerusalemme liberata*, L. Caretti (ed.), Torino: Einaudi, 1993: VII–XL, p. XXI.

Alla luce dei maturi poemi tassiani, *Rinaldo* si colloca in una “dimensione di apprendistato”¹² e può essere interpretato come un'esercitazione per le opere che l'autore avrebbe scritto più tardi. Dal punto di vista del genere letterario, il poema giovanile è assai più vicino ad altri poemi cavallereschi che non alla *Gerusalemme liberata* o, tanto meno, alla *Conquistata*, dal momento che riprende e rielabora i motivi tradizionali del poema cavalleresco senza aggiungervi sostanziali novità. Sotto questo profilo, appare degna d'interesse l'indagine sulla concezione dell'eroe sulla quale si impernia il poema. Il poema italiano del Rinascimento è un genere eterogeneo la cui complessità, esplicitata, tra l'altro, nei dibattiti teorici cinquecenteschi, si riflette sulla concezione dell'eroe, le cui caratteristiche oscillano tra l'epico e il romanzesco. A questo proposito pare utile adoperare il criterio di distinzione tra la sfera pubblica e la sfera privata. Un abbozzo di questa tesi risale al *Traité de l'origine des romans* di Pierre-Daniel Huet, del 1666, che precisa: “les poèmes ont pour sujet une action militaire ou politique et ne traitent l'amour que par occasion; les romans au contraire ont l'amour pour sujet principal et ne traitent la politique et la guerre que par incident”¹³. Sebbene l'erudito francese ponga al centro della sua attenzione il romanzo eroico-galante, è possibile enucleare l'idea della dicotomia tra la sfera pubblica o collettiva (che comprende le azioni militari e politiche) e la sfera privata o individuale (alla quale sono riconducibili le storie amorose) come una base per la distinzione fra l'epico e il romanzesco.

In tempi più recenti, il criterio del pubblico e del privato è stato approfondito dal comparatista sloveno Janko Kos. Secondo Kos, l'epopea è caratterizzata dalla prevalenza della sfera pubblica che comprende “avvenimenti legati alla politica, alle guerre, ai mutamenti sociali, alle religioni e alle escatologie, mentre nella sfera privata, che è al centro del romanzo, si decidono i destini degli individui”¹⁴. Lo studioso rileva che “nell'epopea e nel romanzo, i ruoli della sfera pubblica e della sfera privata sono diametralmente opposti per quanto riguarda la loro portata e la loro importanza”¹⁵ ma avverte che non esiste un taglio netto fra i due generi e che le due sfere sono solitamente compresenti nella stessa opera letteraria. Si tratta,

¹² M. Residori: *Tasso, op.cit.*: 27.

¹³ P.-D. Huet: *Lettre-traité sur l'origine des romans*, in *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans, édition du tricentenaire 1669-1969*, F. Gégou (ed.), Paris: Nizet, 1971: 45-150, p. 48.

¹⁴ Testo originale sloveno: “dogajanja politike, vojn, družbeno-socialnih prelomov, religij in eshatologij, medtem ko se v zasebnem svetu, ki stoji v središču romanov, odloča o usodi posameznikov” (J. Kos: ‘Ep in roman na Slovenskem’ [L'epopea e il romanzo in Slovenia], *Slavistična revija* XXXIX, 4, 1991: 371-389, p. 374). Traduzione nostra.

¹⁵ Testo originale sloveno: “vlogi, ki pripadata javnemu in zasebnemu svetu v epih in romanih, [sta si] po svojem obsegu in pomenu diametralno nasprotni” (*idem.*). Traduzione nostra.

piuttosto, di stabilire se prevalgano elementi privati o elementi pubblici. Mentre l'epopea si incentra sulla sfera pubblica pur contenendo, in misura marginale, elementi privati, il romanzo predilige la sfera privata ma può contenere anche elementi pubblici. Secondo Kos, il rapporto tra il pubblico e il privato in un'opera letteraria riflette il rapporto storico tra le due sfere nell'epoca in cui il testo viene scritto.

Dal punto di vista del rapporto tra la sfera pubblica e quella privata, il poema rinascimentale italiano rappresenta una via di mezzo tra l'epopea e il romanzo, dal momento che le due sfere non sono ancora chiaramente formate. È possibile ipotizzare che nel poema rinascimentale la nozione del pubblico corrisponda al concetto della "sfera pubblica rappresentativa" formulato da Jürgen Habermas.¹⁶ Il sociologo avverte che gli usi dei termini 'pubblico' e 'privato' tradiscono una "molteplicità di significati concorrenti" che "risalgono a diverse fasi storiche".¹⁷ La "sfera pubblica rappresentativa" è definita una fase preliminare della sfera pubblica vera e propria, caratteristica di periodi in cui non esiste ancora una netta distinzione tra il pubblico e il privato. Nel Medioevo, la sfera pubblica rappresentativa si esprime tramite il codice cavalleresco condiviso dai membri del ceto signorile. Come puntualizza Habermas, il "dispiegarsi del carattere pubblico rappresentativo è legato agli attributi personali: alle insegne (stemmi, armi), allo *habitus* (vesti, acconciature dei capelli), al *gestus* (forma di saluto, gesti) e alla retorica (formalità dell'allocuzione, solennità del discorso in genere), insomma a un codice rigoroso di 'nobile' comportamento".¹⁸ Lo studioso rileva l'importanza dell'elemento fisico, dal momento che "la virtù [...] deve incarnarsi, deve poter farsi pubblicamente rappresentare",¹⁹ e ciò avviene specialmente nel torneo che riproduce lo scontro cavalleresco. Nel periodo rinascimentale la sfera pubblica rappresentativa subisce una mutazione concentrandosi alla corte, e la figura del cavaliere cristiano viene sostituita da quella del cortigiano.

La delimitazione della sfera pubblica tipica del poema rinascimentale appare problematica: benché il genere fiorisca in un periodo storico che vede svilupparsi il tipo della sfera pubblica rappresentativa incentrata sul cortigiano, il poema si

¹⁶ J. Habermas: *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad. A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, Roma-Bari: Laterza, 2005: 7–18 (edizione originale: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962).

¹⁷ *Ibid.*: 4.

¹⁸ *Ibid.*: 10–11.

¹⁹ *Ibid.*: 11.

basano prevalentemente su una concezione medievale che ha al suo centro il cavaliere. Nell'epica cavalleresca, quest'ultimo è influenzato dalle caratteristiche proprie del cortigiano, esposte in maniera esaustiva da Baldassarre Castiglione.

L'eroe del poema rinascimentale italiano non appare né prettamente epico né prettamente romanzesco: riunisce in sé sia elementi epici che quelli romanzeschi e si forma in parte nella sfera pubblica e in parte in quella privata. Alla sua radice c'è il tipo di eroe cavalleresco che si configura come un cavaliere errante in cerca di avventure per lo più individuali. Sono esemplari, a questo proposito, gli eroi del *Rinaldo*, del *Gyrone il Cortese* di Luigi Alamanni o dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso. La concezione dell'eroe diventa più complessa quando incorpora elementi caratteristici della figura del paladino; si riferisce, in tal caso, sia alla sfera romanzesca dell'avventura individuale sia alla sfera epica della guerra collettiva (esemplari i personaggi dell'*Orlando innamorato* e dell'*Orlando furioso*). Anche se la relazione tra la guerra e l'avventura varia da poema a poema, prevale generalmente l'avventura.

Il poema del Tassino narra la giovinezza dell'omonimo protagonista che deve costruire e consolidare la propria fama affrontando numerose avventure per diventare degno della sua dama. Come emerge dall'analisi testuale del poema, l'avventura vi predomina sulla guerra a tal punto da rendere quest'ultima quasi inconsistente. Questo è evidente sin dal progetto tematico esposto nel proemio che si incentra su due tipi di avvenimenti pertinenti alla sfera privata: da una parte, si annunciano avventure ("felici affanni", "perigliosi errori") intraprese per ragioni private ("desir di gloria"), dall'altra, si profila la tematica amorosa ("i primi ardori", "amoroso caldo"):

Canto i felici affanni e i primi ardori
 che giovanetto ancor soffrì Rinaldo,
 e come 'l trasse in perigliosi errori
 desir di gloria ed amoroso caldo.
 (I, 1)

La guerra, che rappresentava il centro epico narrativo delle *chansons de geste*, nel *Rinaldo* diventa meramente uno sfondo per avventure romanzesche. Non vengono individuati i suoi aspetti politici, infatti, "non contano tanto le ragioni per le quali si combatte, ma l'occasione che la guerra offre per conquistare individualmente gloria e onore", come osserva L. Pampaloni a proposito dell'*Orlando*

furioso.²⁰ Le battaglie condotte contro i pagani, le spedizioni militari nel territorio nemico e perfino la difesa della patria e del sovrano sono interpretate come tante opportunità per compiere imprese volte al conseguimento della gloria personale. La narrazione della guerra come occasione per dimostrare valore individuale si avvicina alla sua concezione medievale.²¹ Dal punto di vista della dicotomia fra il pubblico e il privato, si profila un netto spostamento a favore del romanzesco. L'identità dell'eroe si costruisce soprattutto attraverso imprese individuali e solo in minor misura nelle battaglie collettive, il che spiega l'alta frequenza del duello in quanto elemento essenziale per l'affermazione dell'eroe cavalleresco.

Nel *Rinaldo*, le avventure si susseguono in modo meccanico perdendo ogni connotazione di sorpresa; come osserva C. Varese, esse sono “non tanto improvvise o meravigliose quanto ovvie”.²² Le avventure comportano una prova soltanto in maniera formale, essendo chiaro fin dall'inizio che l'eroe ne uscirà vittorioso e sostanzialmente immutato. Rinaldo, guidato dal “desio di trovar venture” (I, 28), è sempre disposto a intraprendere qualche nuova impresa e si dimostra “lieto di sì bramata occasione” (VI, 44). Si lancia in avventure senza esitazione o riflessione e compete con altri cavalieri per poterne essere il protagonista (II, 14–23). Le avventure possono contenere elementi meravigliosi o misteriosi, il che si riflette negli aggettivi che le descrivono, ad esempio: “strana ventura” (III, 62; IX, 81) o “alta ventura” (I, 38).

Il protagonista è un cavaliere perfetto caratterizzato dalla dignità e da un comportamento e un modo di esprimersi che non producono effetti comici; in questo assomiglia fortemente agli eroi di Alamanni e di B. Tasso. Si avvicina, inoltre, alla figura del perfetto cortigiano delineato da Castiglione. Vengono messe in rilievo, ad esempio, le sue origini nobili che lo obbligano al perseguimento degli ideali cavallereschi:

deh! perché almeno oscura stirpe umile
a me non diede o padre ignoto il Fato
[...]?
Perciò ch'in sangue illustre e signorile,

²⁰ L. Pampaloni: ‘La guerra nel “Furioso”’, *Belfagor* XXVI, 1971: 627–652, p. 628.

²¹ Cf. A. Gusmano: ‘Tipologie del duello nell’*Orlando furioso*’, *Schifanoia* 3, 1987: 85–102, p. 88.

²² C. Varese: *Torquato Tasso: Epos, Parola, Scena*, Messina–Firenze: D’Anna, 1976: 21. In maniera più generale, vi si riferisce anche G. Getto (G. Getto: ‘Preludio poetico: “Il Rinaldo”’, in: Id.: *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli: Liguori, 1986: 101–129: 103).

in uom d'alti parenti al mondo nato,
 la viltà si raddoppia, e più si scorge
 che in coloro il cui grado alto non sorge.
 (I, 18)

Nel passo citato, il protagonista esprime la convinzione di un legame tra la nobiltà di stirpe e la nobiltà d'animo. Lo stesso concetto è alla base del precetto formulato da Castiglione, secondo cui il perfetto cortigiano deve essere di origini nobili che garantiranno il suo buon comportamento:

molto men si disdice ad un ignobile mancar di far operazioni virtuose, che ad uno nobile, il qual se desvia dal camino dei sui antecessori, macula il nome della famiglia e non solamente non acquista, ma perde il già acquistato; perché la nobiltà è quasi una chiara lampa, che manifesta e fa veder l'opere bone e le male ed accende e sprona alla virtù così col timor d'infamia, come ancor con la speranza di laude (I, XIV).²³

I motivi che muovono le azioni dei protagonisti del *Rinaldo* sono ascrivibili alla sfera privata nella quale prevale il desiderio di fama e di onore: "desir di gloria" (I, 1), "di gloria e d'onor l'accesa cura" (I, 38), "cura e [...] desir d'onore" (VII, 1). Vi si aggiunge una propensione all'avventura: "desio di trovar venture" (I, 28) e "generoso sdegno" (I, 28). Le due motivazioni tradiscono il bisogno, da parte dell'eroe, dell'affermazione della propria identità ideale. Rinaldo si imbatte nella sfera epica della guerra per puro caso, e senza impegnarsi a fondo. Con l'amico Florindo si avviano verso il luogo dove si svolge una battaglia tra i saraceni e l'esercito di Carlo Magno, unicamente nell'intento di brillarvi in imprese individuali: "ivi di fare eccelse imprese han speme / dinanzi al gran figliuol del buon Pipino" (VI, 1).

Il rapporto tra Rinaldo e Florindo è riconducibile al topos dell'amicizia tipico della letteratura cavalleresca. Il sentimento dell'amicizia nasce dall'ammirazione delle virtù cavalleresche nell'altro ovvero dal rispecchiamento, nell'altro, della propria identità ideale (XI, 71). Un cavaliere cortese è attratto dalla cortesia che riconosce negli altri, compresi gli avversari. L'amicizia è strettamente correlata agli ideali cavallereschi e rappresenta uno dei sentimenti più importanti per un cavaliere; per Rinaldo, l'amico perfetto è Florindo, "a lui già d'amor sommo avinto" (VII, 52).

²³ B. Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, E. Bonora (ed.), Milano: Mursia, 1972-1984: 47.

L'atteggiamento che Rinaldo nutre nei confronti della guerra è sostanzialmente quello del cortigiano desideroso di distinguersi "innanzi agli occhi proprii del suo re o di quel signore a cui serve", precisamente come osserva Castiglione (I, XVII).²⁴ La possibilità che Rinaldo e Florindo appoggino seriamente il proprio sovrano nella battaglia in corso non è neanche sfiorata. Invece, i due sfidano tutti i cavalieri coinvolti nella battaglia a una giostra indetta in onore dell'amore che interrompe la guerra, dominandola interamente.

La giostra è legata alla concezione della guerra come spettacolo, caratteristica del poema cavalleresco: si tratta di una rappresentazione nella quale i cavalieri si esibiscono davanti a un pubblico costituito da altri cavalieri, dame e lo stesso sovrano. L'eroe mette in scena un'immagine ideale di se stesso nella quale si identifica anche il suo pubblico; si crea così un elemento di forte coesione sociale. Il successo della giostra non si misura in eventuali benefici concreti apportati alla comunità bensì nell'efficacia della messa in scena davanti a un pubblico di élite. La giostra è un'occasione in cui "il nobile cavaliere può fornire al signore le prove concrete del suo valore"²⁵ similmente a quanto succede per la guerra.

Nella giostra narrata nel *Rinaldo*, i due amici non combattono come campioni di Carlo Magno, della Francia o della cristianità, bensì come campioni dell'Amore, ovvero di un'idea astratta che non è vincolata alla realtà sociale o politica. I due esprimono così il loro credo: "ambi d'Amor seguaci siamo, / per la sua face e per la sua saetta / d'esser campioni suoi giurato abbiamo" (VI, 17). Dopo aver sconfitto gli avversari, si allontanano dal campo di battaglia alla ricerca di nuove avventure; difatti, una volta che hanno provato il proprio coraggio davanti al sovrano, non c'è più niente che possa interessarli sul campo di battaglia:

Partonsi i duo guerrier, poiché non hanno
dove impiegar più quivi il lor valore
[...].
Nuove venture a ritrovar se 'n vanno
spinti da cura e da desir d'onore.
(VII, 1)

I due eroi sono interamente immersi entro la sfera privata che si rivela impenetrabile alla sfera pubblica, nonostante si autoproclamino i "guerrier del magno Carlo" (VIII, 41). La guerra tra Carlo Magno e i saraceni è meramente uno sfondo

²⁴ *Ibid.*: 51.

²⁵ L. Pampaloni: 'La guerra nel "Furioso"', *op.cit.*: 647.

sul quale l'eroe romanzesco può eccellere in imprese private indipendenti dalla guerra. Dopo che Rinaldo e Florindo si sono allontanati dal campo di battaglia, non veniamo a sapere più nulla sul proseguimento e l'esito della guerra e, quando Rinaldo si presenta nuovamente alla corte di Carlo Magno, possiamo soltanto supporre che la guerra sia già finita.

Un motivo frequente nel *Rinaldo* e nel poema cavalleresco in genere è il combattimento di un individuo valoroso contro una moltitudine anonima (I, 79; IV, 24-25). Le masse sono un elemento tipico presente nelle scene di battaglia; ciononostante, esse sono insignificanti per quanto riguarda lo svolgimento e l'esito delle battaglie. Sono decisivi, invece, gli interventi dei singoli eroi che si servono della moltitudine, descritta come "villana gente" (VIII, 30), "ria gente" (VIII, 31) o "gente infame, vil turba negletta" (XII, 50), per provare la propria superiorità. La massa non presenta una resistenza reale ai colpi che l'eroe distribuisce con una forza iperbolica. Esempari a questo proposito sono i seguenti passi che hanno per protagonisti Rinaldo e Florindo:

Man, gambe, busti e sanguinose teste
 già si veggion per l'aria andar balzando;
 s'addoppian sempre le percosse infeste,
 lampeggia e tuona l'uno e l'altro brando.
 (VIII, 32)

Il paladin fra gli altri il destrier caccia
 e rota in giro il suo fulmineo brando:
 a chi parte la spalla, a chi la faccia,
 altri manda disteso a terra urtando;
 man, teste, busti e sanguinose braccia
 veggionsi andar per l'aria intorno errando.
 (XI, 80)

La sfera privata che prevale nel poema comprende anche l'amore che è presentato con una doppia funzione, secondo uno schema caratteristico dei poemi cavallereschi: da una parte, è una forza che nobilita, e dall'altra, una forza che degrada. Nel *Rinaldo* c'è una netta distinzione tra le due forme dell'amore. Positivo è l'amore socialmente approvato di Rinaldo e Clarice che si conclude in matrimonio. La scelta delle espressioni che lo descrivono indica chiaramente la sua legittimità: "i santi e liciti imenei" (IV, 18), "puro e casto foco" (XI, 5), "casti e bei desiri" (XII, 84), "casto Amor", "l'oneste dolcezze e i gaudi santi" (XII, 89). Come negativo è

rappresentato, invece, l'amore sensuale tra Rinaldo e Floriana, che non è che un breve intervallo ozioso tra le attività abituali del protagonista. Le scelte lessicali indicano un valore decisamente negativo: "fraude", "tradimento" (IX, 84), "lascivi pensieri" (IX, 86), "fallo" (IX, 89). Nella sua forma positiva, l'amore stimola l'eroe a compiere imprese valorose e a realizzare ideali cavallereschi; gli permette di guadagnarsi il favore della dama dimostrando il proprio valore. Al loro primo incontro, Clarice si informa sulle imprese compiute da Rinaldo: "chi sete guerriero, e di qual merto, / voi che 'l vostro servir m'avete offerto?" (I, 63). Il giovane si presenta facendo menzione dei suoi antenati, ma la dama conclude:

Chi de' vostri avi invitti e del gran padre
 non ha sentito l'onorato grido,
 s'è testimon de l'opre lor leggiadre
 ogni remota spiaggia ed ogni lido?
 E chi d'Orlando, a le cristiane squadre
 prima difesa contra il Mauro infido?
 Ma di voi null'ancor la fama apporta.
 (I, 65)

Il commento provoca in Rinaldo un sentimento di vergogna e lo incita a compiere imprese che lo renderanno degno di amore. Clarice gli propone di provare il proprio coraggio combattendo da solo contro i suoi accompagnatori:

[...] se d'Orlando voi non men valete,
 questo de' miei guerrier ardito stuolo
 giostrando superar ancor potrete,
 benché contra lor tutti andiate or solo.
 (I, 70)

Si tratta del tipico motivo dell'individuo eccezionale che combatte contro avversari più numerosi. Rinaldo abbraccia l'occasione con grande piacere e supera la prova. La sua gagliardia suscita l'ammirazione della dama, un'ammirazione che si trasformerà in amore:

Clarice in questa con immote ciglia
 mira 'l valor del nobil giovinetto;
 dal valor nasce in lei la maraviglia,
 e da la maraviglia indi il diletto:

poscia il diletto che in mirarlo piglia,
 le accende il cor di dolce ardente affetto;
 e mentre ammira e loda 'l cavaliere,
 pian piano a nuovo amore apre 'l sentiero.
 (I, 81)

La relazione tra l'eroe cavalleresco e la sua dama è pervasa dagli ideali della società di corte. Così, mentre Rinaldo parla a Clarice dell'amore, lei finge di non comprenderlo:

[...] tra via pur talvolta a lei movea
 d'amor parole e tacite preghiere;
 ma sempre o non intenderle fingeo,
 o gli dav'ella aspre risposte altere
 con le quai l'alma al giovin trafiggea,
 e sciemava in gran parte il suo piacere;
 ché, benché eguale ardore al cor sentisse,
 non volea ch'in lei quello altri scoprisse.
 (I, 89)

Simili qualità comportamentali vengono sottolineate da Castiglione che concepisce così la perfetta dama di corte:

la maniera dell'intertenersi nei ragionamenti d'amore, ch'io voglio che usi la mia donna di palazzo, sarà il rifiutar di creder sempre che chi le parla d'amore, l'ami però; [...] la donna mostrerà non l'intendere e tirerà le parole ad altro significato, cercando sempre modestamente, con quello ingegno e prudenzia che già s'è detto convenirsele, uscir di quel proposito (III, LIV).²⁶

Rinaldo, le cui azioni sono interamente comprese entro la sfera privata, è un eroe romanzesco che non presenta tratti comportamentali caratteristici di un eroe epico. Gli ideali cavallereschi ai quali aspira si avvicinano a quelli della società di corte; nel poema l'élite cavalleresca si presenta come una élite cortigiana. È dunque naturale che l'eroe non raggiunga l'apice dell'onore nel campo di battaglia bensì a corte (X, 79–91), tra cortigiani vestiti sontuosamente:

²⁶ B. Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, op.cit.: 262.

[...] il pian ripieno scerse
 d'illustri cavalieri e di donzelle,
 i quai d'oro, d'acciaro e di diverse
 sete ornavan le membra altere e belle;
 altre vermiglie, altre turchine o perse,
 candide queste e verdeggianti quelle.
 (X, 81)

Rinaldo è membro di questa società raffinata che lo accetta come un suo pari ed esprime la propria approvazione generale: “ciascuno il lodò, ch'a ciascun piacque” (X, 82). Gli obiettivi che Rinaldo raggiunge a corte coincidono quindi con quelli che Castiglione prescrive al perfetto cortigiano: il favore del sovrano e la lode dei suoi pari (X, 91). L'eroe cavalleresco narrato nel poema è, essenzialmente, un cortigiano modello che appartiene a una élite con la quale condivide lo stesso sistema dei valori tra cui primeggia l'amicizia cavalleresca:

[...] avinte fra lor son l'alme degne
 d'un legame d'amor sì forte e stretto,
 che se 'l caso talor pur le disgiunge,
 tosto quel le restringe e ricongiunge.
 (VI, 63)

Come si è potuto evincere dall'analisi dei passi, l'eroe cavalleresco narrato nel *Rinaldo* si forma attraverso una serie di avventure individuali volte a conseguire l'onore personale. Una sua caratteristica essenziale è l'elitismo come espressione della sua identità ideale che trova una riflessione e un'inequivocabile conferma nello sguardo dei suoi pari.