

POETICA BAROCCA DI UN CORPO MALATO:
L'ICONOGRAFIA DALLA GERUSALEMME LIBERATA
DEL TACREDI FERITO

CHIARA LAQUINTANA

*Maledetti, trafitti dalla passione,
l'Amore ci sopravvive e l'Arte ci rende immortali.*
J.W. Goethe.

Il mondo rinascimentale concepiva l'arte come veicolo per la diffusione di una specifica idea di bello, secondo il principio platonico di *Kalos Kai agathos*¹. Perciò difficilmente la rappresentazione della malattia poteva trovare spazio nelle arti figurative; trovare un corpo che non fosse affetto da strane deformazioni o che avesse subito il martirio, un corpo che fosse semplice-

Desidero ringraziare gli ideatori del Convegno per avermi offerto l'opportunità di partecipare all'organizzazione e di condurre questa mia piccola ricerca nel mondo Barocco; la prof.ssa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò per i preziosi suggerimenti, la prof.ssa Rossana Buono per la fiducia e l'infinita disponibilità, la dott.ssa Simonetta Baroni e Thurid Vold per la preziosa collaborazione.

¹ Nota affermazione della cultura greca ove i concetti di bellezza ed etica appaiono complementari, l'uno necessario all'altro. La prima elaborazione filosofica del concetto di 'bello e buono' arriva con Platone nel Convito, in cui il filosofo cerca di definire i gradi gerarchici della bellezza che è l'oggetto prevalente dell'amore. «L'amore che è desiderio di bellezza; e la bellezza si desidera perché è il bene che rende felice». A tal proposito si veda: ABBA-GNANO 1961; FRIEDLANDER 1979; GADAMER 1984.

mente malato appariva oltremodo difficile. In età di Controriforma, nessuno scrittore riuscì così bene a superare il classicismo rinascimentale come Torquato Tasso con la sua *Gerusalemme Liberata*. Il poema epico pubblicato nel 1580 narrava le gesta di Goffredo di Buglione e del suo esercito pronto a liberare la Città Santa durante la prima crociata; il racconto dell'eterna lotta tra cristiani e pagani, di nuovo attuale in anni di Controriforma, veniva trasposto sul solco della tradizione epico cavalleresca.

Canto l'armi pietose e il capitano
che il gran sepolcro liberò di Cristo
molto operò con il senno e con la mano
molto soffrì nel glorioso acquisto. (Canto I, vv. 1-4)

In questo intreccio tra mondo cristiano e mondo pagano, tra racconto epico e racconto religioso, emergono in posizione chiasmica i personaggi principali e le loro gesta: Goffredo, Tancredi, Erminia, Clorinda, Armida; così come accadeva nel quasi contemporaneo poema cavalleresco dell'Ariosto², «le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori...» ci guidano attraverso la complessità narrativa dell'opera. La storia di Tancredi ed Erminia è stata molte volte trasposta in musica, adattata in teatro e rappresentata in pittura³. L'incontro tra i due protagonisti comincia nel canto III, quando l'esercito cristiano appare non molto lontano da Gerusalemme e dalla torre più alta occupata dal re Aladino; allora la principessa Erminia, figlia del re di Antiochia, scorge il principe cristiano Tancredi di cui è segretamente innamorata e di cui era stata prigioniera.⁴

Erminia è vittima della sua passione per Tancredi, diventando simbolo dell'amore platonico inappagato. Ella è più volte rap-

² ARIOSTO 1532.

³ A tal proposito si veda: FUMAGALLI 2001; BROOKS 2003; CIERI VIA 2004; CAPRIOTTI 2009; GERIACE 2009; BALDASSARRI 2011.

⁴ «Chi è dunque costui, che così bene/ s'adatta in giostra, e vero in vista è tanto? [...] Egli è il prence Tancredi: oh prigioniero/ mio fosse un giorno! e no 'l vorrei già morto: / vivo vorrei, perch'in me desse al fero/ desio dolce venderà alcun conforto». (Canto III, v.18-20)

presentata come malata d'amore, ovvero affetta da quella gravosa malinconia dell'anima che traspare in tutto il corpo.

Per diversi anni successivi alla pubblicazione della *Gerusalemme*, nella produzione pittorica si preferirono diversi altri episodi tratti dal poema, dove l'amore cortese e l'ambientazione idilliaca ben si sposavano con il clima classicheggiante dell'epoca, in riferimento soprattutto alla evocazione della mitica Arcadia.⁵

Ma non tardarono a essere sviluppate soluzioni diametralmente opposte, che portarono in auge l'iconografia del Tancredi ferito e soccorso dalla giovane Erminia; il primo brano di pittura barocca a mostrare tale tema è opera del Guercino (fig. 1): una tela conservata presso la Galleria Doria Pamphili e datata 1619.⁶ Ormai perdute le sembianze idealizzate all'antica, Erminia ha assunto finalmente, in questo dipinto, i tratti di una donna vera, pronta a curare l'oggetto del suo desiderio. È infatti nel XIX canto che avviene di nuovo l'incontro tra i due; la nostra eroina ha abbandonato il suo rifugio segreto con Vafrino, lo scudiero di Tancredi che l'aveva riconosciuta, e sulla strada per Gerusalemme ritrova un ormai esanime Tancredi ferito durante il combattimento con Argante.

⁵ A partire dalla decade successiva la pubblicazione del poema, intorno al periodo della prima traduzione francese dell'opera (1595), diversi artisti francesi trassero ispirazione dalle gesta dei nobili protagonisti tassiani, prima del 1614 due cicli di dipinti vennero realizzati dai pittori della seconda scuola di Fontainebleau, il primo ciclo realizzato da Dubois e rappresentante la storia di Clorinda e Tancredi, il secondo realizzato da Dubois ed altri con le storie di Olindo e Sofronia (per un totale di otto dipinti di cui tre ancora oggi conservati tra il Louvre e Fontainebleau). Successivamente intorno agli anni venti del XVII secolo Simon Vouet, realizzò una serie di dodici dipinti raffiguranti le storie di Rinaldo ed Armida. A tal riguardo si vedano: LE PÈRE 1642, pp. 145-146; CRELLY 1962, pp. 105-106.

⁶ La tela (olio su tela, 145 x 185 cm) risale alla fase giovanile del pittore precedente al suo arrivo a Roma, secondo il critico Malvasia (1678) il quadro fu realizzato per il mosaicista Marcello Provenzale che ne fece dono al cardinale Pignatelli, «Fece un Tancredi ferito ritrovato da Erminia, dopo aver combattuto con Argante al Sig. Marcello Provenzali da Cento, famosissimo nella virtù del Mosaico; e questo quadro fu donato dal detto al Cardinal Pignatelli». A tal proposito si veda: DE MARCHI 2016.

«Oimé, - grida - è qui Tancredi ucciso», e nel pronunciare il nome dell'amato scatta quella tensione narrativa e psicologica che ha guidato fin qui la giovane Erminia.

Al nome di Tancredi ella veloce
 accorse in guida d'erba e forsennata.
 Vista la faccia scolorita e bella,
 non scese no, precipitò di sella. (Canto XIX, vv. 108-111)

Da timida «donzella errante diventa «ebbra e forsennata», pronta a scagliarsi sul corpo del cavaliere, in un gesto di tragico attonimento, ripetendo le antiche formule rituali dei lamenti funerari antichi, un «ritorno e l'incorporazione di formule gestuali antiche 'dentro' formule gestuali moderne, un tipo di relazioni, che Aby Warburg chiamava *Pathosformel*, dove si può manifestare, secondo lo storico dell'arte tedesco, una forma di specifica intensificazione patetica.»⁷

Come Tancredi anche Erminia deve essere rianimata dal pianto in seguito alla vista del corpo del cavaliere. È così che si vanno a sovrapporre la tipica scena di compianto e quella cavalleresca della «cura che lega gli amanti», come era stato per Medoro e Angelica nell'*Orlando furioso*. In particolare, la tela del Guercino sembra sovrapporre due iconografie distinte, da una parte l'iconografia del *Compianto sul Cristo* e dall'altra quella del *San Sebastiano curato da Irene* (di cui nello stesso anno il pittore realizzerà una tela, prima del viaggio a Roma). Si può notare come in quest'ultima opera, l'interpretazione del dramma è sia espressiva che formale, poiché l'artista focalizza l'attenzione sui corpi in primo piano attraverso il contrasto di luci e ombre, caricando di maggiore *pathos* la scena attraverso i colori densi e bruni.

Come ha notato Giovanni Careri nel suo volume sull'iconografia della Gerusalemme liberata:

Il naturalismo generato dalla presenza fisica del corpo aperto e sofferente dell'uomo ferito ed esposto alla donna partecipe del suo dolore [...] rivela come nella maniera barocca del pittore la distribuzione del-

⁷ CARERI 2010, p. 12

la luce e dell'ombra contribuisce al contenuto affettivo del quadro.⁸

Decisamente più classica e raffinata l'impostazione della tela di Alessandro Turchi (fig. 2), conservata al Szépművészeti Múzeum di Budapest⁹ e attribuita alla fase giovanile dell'artista, in cui l'accentuazione dei valori plastici della composizione, operata attraverso la luce, di chiaro rimando alla lezione caravaggesca, mostra i personaggi, bloccati in una posa statica quasi scultorea, risaltare grazie all'utilizzo di un forte colorismo di matrice veneta. L'occhio dello spettatore, seguendo il corpo di Vafrino, sposta la propria attenzione sul corpo pallido e malato del giovane eroe cristiano che, privo di forze, poggia la testa sulle gambe di Erminia pronta a tagliarsi i capelli con la spada. L'eroina pagana, se da una parte appare già pronta a curare l'amato dimenticando i primi momenti di forte agitazione alla vista del corpo ferito, dall'altra mostra allo spettatore la sua bellezza ormai spenta, pallida e con gli occhi arrossati, quasi a significare come alla vista del corpo malato dell'amato lei stessa, già malata d'amore, abbia psico-somatizzato il dolore provato dallo stesso Tancredi.

Ma non ha fuor che un velo, onde li fasce,
Le sue ferite in sì solinghe parti.
Amor le trova inusitate fasce
e di pietà le insegna insolite arti:
Le asciugò con le chiome, e rilegolle
Pur con le chiome che troncar si volle
però che 'l velo basta non puote
Breve e sottile a le spesse piaghe. (Canto XII, vv. 112-113)

Lo spettatore diversamente da quanto avviene nella tela del Guercino si trova qui ad assistere al momento immediatamente successivo alla scoperta del corpo del cavaliere cristiano; questo

⁸ CARERI 2010, p. 95

⁹ Dell'opera (olio su tela, 99 x 133) ne esiste una copia autografa dell'artista veronese conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. A tal proposito si veda: KELESIAN SCAGLIETTI 1999.

incide inequivocabilmente sulla rappresentazione degli stati d'animo dei personaggi sulla tela, che seppur felicemente espressiva appare tuttavia maggiormente contenuta rispetto alla forte carica di irruenza, quasi violenta, offerta pochi anni prima dall'artista bolognese. Erminia, che è stata fino a pochi istanti prima trasportata dal dolore al limite della follia, ora appare somigliare allo stesso 'defunto', seguendo un processo che Ernesto de Martino ha chiamato *planctus*, ovvero quel processo di elaborazione del dolore in cui si passa dal primo accecante momento di crisi alla completa elaborazione sociale del lutto e del dolore. Lo stesso Tasso, nei suoi versi, ricorda come la principessa pagana dopo un primo istante in cui desidera strappare con i suoi baci dalla morte l'amato:

da le pallide labra i freddi baci,
che più caldi sperai, vuo' pur rapire;
parte torrò di sue ragioni a morte,
baciando queste labra essangui e smorte
(Canto XIX, vv. 107)

successivamente afferma di voler semplicemente morire versando la propria anima sulle sue labbra e poterlo finalmente raggiungere:

Lecito sia ch'ora ti stringa e poi
versi lo spirto mio fra i labri tuoi.
(Canto XIX, vv. 108)

Tutto ciò avviene secondo uno schema di elaborazione e descrizione del dolore che simbolicamente non si discosta molto da quello che verrà descritto da Shakespeare pochi anni dopo nel suo più famoso dramma *Romeo e Giulietta*.

Ricca di sfumature allegoriche è la lettura iconografica offerta da Nicolas Poussin in due tele distinte, realizzate a pochi anni di distanza, tra il 1630 ed il 1634, conservate rispettivamente presso il Museo Hermitage di San Pietroburgo (fig. 3) ed il Barber

Institute of Fine Arts di Birmingham¹⁰ (fig. 4).

Rispetto alle opere realizzate da Guercino e Turchi, il pittore francese introduce nuovi elementi sulla scena caricandoli di una forte componente allegorica; entrambe le tele mostrano un momento preciso del canto XIX, ma come nota Michail Alpatov: «Poussin non fu mai un preciso traduttore visuale del poema tassiano. Anche se, guardando l'opera, di certo non si può dimenticare il poema, non c'è dubbio che i versi del Tasso servirono all'artista solamente come punto di partenza per la creazione di un'opera d'arte indipendente».¹¹

È in questa ottica che decisamente diverso appare il gesto di Erminia, qui pronta a tagliarsi i lunghi capelli per fermare l'emorragia del corpo di Tancredi. Nella prima delle due tele vediamo come nella costruzione della scena si perda l'impostazione tattile della tela del Guercino, a favore di una di stampo prettamente visivo, grazie all'uso di colori caldi e accesi; l'attenzione si dilata attraverso i molteplici sguardi presenti sulla tela: quello del cavallo, quello di Erminia e quello di Vafrino. La sperimentazione formale viene ripetuta anche nella seconda tela, nella quale si riscopre tuttavia un maggiore dinamismo, sia sullo sfondo attraverso l'energico slancio dei due cavalli, che in primo piano attraverso la posa dei personaggi; da una parte è Vafrino, piegato nell'intento di sollevare il corpo privo di forze di Tancredi; dall'altra è Erminia intenta a fare forza sul proprio corpo per alzare la spada e tagliare in un colpo la lunga chioma intrecciata. Lo schema piramidale utilizzato nella costruzione centrale della scena segue poche semplici regole basate sullo spirito geometrico razionale di ispirazione classica, così come verrà successivamente teorizzato dal filosofo Pascal, nelle due

¹⁰ A tal proposito si veda anche: THULLIER 1994; ROSENBERG 1978; VERDI 1995; UNGLAUB 2006.

¹¹ «Poussin was never a mere visual translator of Tasso's poem. Although the latter certainly cannot be forgotten when looking at the picture, there can be no doubt that, basically, Tasso's lines served the artist as no more than a point of departure for the creation of an independent work of art» (ALPATOV 1967).

tele di Poussin si scorge la sintesi tra lo *spirito di geometria* e lo *spirito di finezza*, tra l'impostazione scultorea della scena e lo slancio emotivo del colore.

Tra il 1640 ed il 1650, come ipotizzato da Giuliano Briganti, è databile la tela di Pietro da Cortona¹² (fig. 5), forse dipinta su commissione del Cardinale Giulio Sacchetti. Qui l'artista toscano cerca di fondere i due modelli iconografici a lui precedenti; il giovane Tancredi è mostrato a terra sorretto da Vafrino, così come aveva fatto Poussin, mentre Erminia si avvicina, pronta a soccorrerlo, secondo il modello guercinesco. L'opera in cui la poetica degli affetti perviene all'apice, traduce nella maniera più viva i versi tassiani mostrando i tre diversi stati emotivi dei personaggi; ad unirli è il senso di *pietas* che pervade l'opera caricandola di un'appassionata tenerezza. È il prevalere del colorito denso ad introdurre lo spettatore nella scena: Tancredi esangue sembra un tutt'uno con il fogliame della radura dove viene ritrovato; similmente Erminia mostra il volto contratto e pallido della sofferenza, secondo uno schema che abbiamo già spiegato.

L'ultima tela prettamente ascrivibile al periodo barocco è databile intorno al 1650 circa, opera di Pier Francesco Mola¹³ (fig. 6). L'artista, seguendo meticolosamente le parole del Tasso, imposta la scena su un campo largo dove al centro dell'ambientazione bucolica pone i nostri due protagonisti; seppur definita «un incantevole immagine, elegiaca nel sentimento, meno passionale dell'opera Pietro da Cortona, meno evocativa

¹² La tela forse commissione di Giulio Sacchetti è ad oggi conservata a Coursham Court, nessuna notizia certa viene fornita dalle fonti e se ne ignora tutt'ora la provenienza. È citato per la prima volta nel 1766 come facente parte della collezione di Sir Paul Methuen, ed è descritta nel catalogo di quella stessa raccolta anche nel 1806. A tal riguardo si veda: BRIGANTI 1962; ABBATE 1966, p. 46 tav. 36; WITTKOWER 1975.

¹³ L'opera entrò nella collezione del re di Francia nel 1685 ed è citata nell'inventari di Nicolas Bailly del 1709 e del 1710 («Inventaire des tableaux du roy») insieme ad altre due tele del Mola, una raffigurante il *San Bruno* conservato al Museo del Louvre l'altra raffigurante *Angelica e Orlando*. Sull'artista ticinese si veda anche: PETRUCCI 2012.

rispetto a Poussin»¹⁴, nella sua impostazione classica non è tuttavia meno carica di *pathos*. Pur non riscontrando a primo impatto elementi che chiaramente indichino la condizione di malattia in cui versa il giovane eroe cristiano, la dimensione intimistica della scena ci lascia supporre il forte legame tra i due e l'empatia fisica e morale che li lega.

Empatia appunto – «capacità di porsi nella situazione di un'altra persona o, più esattamente, di comprendere immediatamente i processi psichici dell'altro. Con questo termine si suole rendere in italiano quello tedesco di *Einfühlung*, ovvero di immedesimazione»¹⁵ – è il sentimento provato da Erminia alla vista del corpo esanime del suo amato Tancredi, ma è anche il sentimento provato dallo spettatore davanti alla trasposizione in pittura dei versi tassiani. In un interessante saggio, la studiosa Philippa Plock suggerisce come non sia casuale la scelta da parte di molti committenti di tale soggetto iconografico; la storia del cavaliere cristiano e della sfortunata principessa pagana si prestava a due vincenti espedienti narrativi: da una parte, infatti, «la storia di Tancredi ed Erminia aveva l'abilità di femminilizzare il punto di vista dello spettatore», dall'altra la figura di Tancredi, detto dallo stesso Tasso «grato e generoso Cavaliere ma non amante», permetteva ai committenti, uomini di Chiesa, di immedesimarsi con questo casto cavaliere cristiano; il suo personaggio pur non mancando di mascolinità offriva un'alternativa alla tradizionale raffigurazione dell'eroe virtuoso ma sessualmente attivo, un nuovo eroe con cui i potersi identificare empaticamente.¹⁶

Empatia è termine equivoco, e molto equivocato. Vi sono innanzitutto alcuni che con 'sentimento' (Gefühl) non vogliono intendere altro se non il sentimento di piacere (Lust) o dispiace-

¹⁴ «A charming picture, elegiac in feeling, less passionate than Pietro da Cortona's version, less evocative and profound than Poussin's» (RENSELAER 1967).

¹⁵ Sulla definizione di *Einfühlung* si veda: VISCHER 1873; WORRINGER 1908.

¹⁶ «Through the power of painting, Tancredo and Erminia had the ability to feminize the view point of a spectra in terms of woman watching warriors [...]» (PLOCK 2008).

re (Unlust), o che ritengono il «sentire» (Fühlen) senz'altro equivalente al sentire piacere o dispiacere. Per chi limita in modo così illegittimo il termine «sentimento», l'empatia, pur designando un sentire, non merita tuttavia tale nome. Poiché ciò che io empatizzo è in senso assolutamente generale vita. E vita è forza, un interiore operare, aspirare e portare a compimento. In una parola, vita è attività, liberamente fluente o ostacolata; lieve o affaticata; concorde o discorde in se stessa: in tensione o in distensione; concentrata in un punto o distribuita in molteplici attivazioni vitali, fino al punto di «perdersi in esse».¹⁷

Per empatia, Erminia è dunque specchio di Tancredi, seppur separati fisicamente e spiritualmente durante tutto l'arco narrativo del poema, in questo breve frangente il sentire dell'uno si riflette sul sentire dell'altro; l'empatia vibrante che li lega aumenta il senso di *pathos* delle tele barocche fin qui analizzate a dimostrazione della tesi per cui non si assiste alla rappresentazione di un corpo malato bensì di due, uno malato nel corpo e l'altro malato nello spirito.

¹⁷ LIPPS 2002.

Bibliografia

- ABBAGNANO 1961 = N. ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia*, Torino, 1961.
- ABBATE 1966 = F. ABBATE, *Pietro da Cortona*, 1966, p. 46 tav.36
- ALPATOV 1967 = M.V. ALPATOV, *Poussin's "Tancred and Erminia" in the Hermitage: an interpretation*, in «Studies in Renaissance and Baroque Art», London, 1967, pp. 130-135.
- ARIOSTO 1532 = L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, 1532.
- BRIGANTI 1962 = G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura Barocca*, Firenze, 1962.
- BROOKS 2003 = J. BROOKS, *Early illustrations of Tasso's Gerusalemme Liberata*, in «Image and word», Oxford, 2003, pp.76.88
- CAPRIOTTI 2009 = E. CAPRIOTTI, *Illustratori della Gerusalemme Liberata*, in «L'esopo», 31, 2009, pp. 67-82.
- CARERI 2010 = G. CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme Liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, 2010
- CIERI VIA 2004 = C. CIERI VIA, *La fortuna della Gerusalemme liberata nella produzione artistica fra XVI e il XVIII secolo*, in «Eroi della poesia Epica nel Cinque- Seicento», a cura di M. Chiabò, Roma, 2004 pp. 419-444.
- CRELLY 1962 = W.R. CRELLY, *The paintings of Simon Vouet*, London, 1962, pp. 105-106.
- DE MARCHI 2016 = A. DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphili: Catalogo Generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, 2016.
- FRIEDLANDER 1979 = P. FRIEDLANDER, *Platone*, Firenze, 1979.
- FUMAGALLI 2001 = E. FUMAGALLI, a cura di, *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cat. della mostra Galleria Palatina di Palazzo Pitti (21 giugno - 28 ottobre 2001), Livorno, 2001.
- GADAMER 1984 = H.G. GADAMER, *Studi Platonici*, Genova, 1984
- GERIACE 2009 = R. Geriace, *Fasti, amore, magia e guerra: immagini di un poema*, Roma, 2009.
- KELESCIAN SCAGLIETTI 1999 = D. KELESCIAN SCAGLIETTI, *Alessandro Turchi detto l'Orbetto: 1578-1649*, Milano, 1999.
- LE PÈRE 1642 = LE PÈRE DAN, *Tresor des merveilles del la maison rosale del Fontainebleau*, 1642, pp. 145-146.
- LIPPS 2002 = T. LIPPS, *Empatia e godimento estetico*, Macerata, 2002
- PETRUCCI 2012 = F. PETRUCCI, *Pier Francesco Mola (1612- 1666): materia e colore nella pittura del'600*, Roma, 2012.
- PLOCK 2008 = P. PLOCK, *Watching woman watching warriors: Nicolas*

- Poussin's Tancred and Erminia and the visuality of papal court tournament*, in «Art History», 31.2008, 2, Oxford, 2008, pp. 138-158.
- RENSELAER 1967 = W. LEE RENSELAER, *Mola and Tasso*, in «Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt», London, 1967, p.136- 141.
- ROSENBERG 1978 = P. ROSENBERG, *Nicolas Poussin: 1594- 1665*, Düsseldorf, 1978.
- THUILLIER 1994 = J. THUILLIER, *Nicola Poussin*, Paris, 1994
- UNGLAUB 2006 = J. UNGLAUB, *Poussin and the poetics of painting: pictorial narrative and the legacy of Tasso*, Cambridge, 2006.
- VERDI = R. VERDI, *Nicolas Poussin: 1594- 1665*, Londra. 1995.
- VISCHER = R. VISCHER, *Über das optische Formgefühl*, 1873.
- WITTKOWER = R. WITTKOWER, *Studi del barocco italiano*, Londra, 1975.
- WORRINGER 1908 = W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, München,1908.

Didascalie

- Fig. 1. GUERCINO, *Erminia ritrova Tancredi Ferito*, (1619), Galleria Doria Pamphilij, Roma
- Fig. 2. ALESSANDRO TURCHI, *Tancredi ed Erminia*, (1630), Szépművészeti Múzeum, Budapest
- Fig. 3. NICOLAS POUSSIN, *Erminia e Tancredi*, (1631 ca.), The Barber Institute, Birmingham
- Fig. 4. NICOLAS POUSSIN, *Erminia e Tancredi*, (1634 ca.), Hermitage, San Pietroburgo
- Fig. 5. PIETRO DA CORTONA, *Tancredi ed Erminia* (1640), Coursham Court, Wiltshire
- Fig. 6. PIER FRANCESCO MOLA, *Tancredi curato da Erminia*, (1634), Musée du Louvre, Parigi



1



2



3









