

Andrea Pagani

***L'assalto orrendo
I veri eroi della Gerusalemme liberata***

dedicato a Stefano Brugnolo

Un'incisione di Jean Dambrun, che riprende la magnifica illustrazione di uno dei più importanti disegnatori del Settecento, Charles Nicolas Cochin, nell'edizione parigina della *Gerusalemme liberata* del 1785-1786, a pagina 238, ci propone un episodio decisivo del poema.

È il momento – fra la fine del canto XVIII e l'intero canto successivo – in cui la città santa sta per essere espugnata dall'esercito crociato («espugnata terra», XIX, 29, 5).

L'immagine, forse più d'ogni commento, ha la maestria e l'estro di saper cogliere la drammaticità, e persino la crudeltà, della situazione.

È una fase decisiva del conflitto: una volta dissipati i fantasmi della selva e repressi i deplorabili tormenti amorosi di Rinaldo, i carpentieri cristiani costruiscono formidabili «novi ordigni di guerra, e insolite armi» (XIX, 3, 6), e tre grandi torri d'assalto, cosicché con possenti grida d'esultanza l'esercito crociato dilaga dentro le mura di Gerusalemme, sopraffatta e umiliata, fra catoste spaventose di morti e mutilati, cadaveri straziati, corpi dilaniati. Difficile immaginare uno spettacolo più feroce.

Entra allor vincitore il campo tutto
Per le mura non sol, ma per le porte.
Ch'è già aperto, abbattuto, arso, e distrutto
Ciò che lor s'opponnea, rinchiuso e forte.
Spazia l'ira del ferro: e va col lutto
E con l'orror, compagni suoi, la morte.
Ristagna il sangue in gorgi, e corre in rivi
Pieni di corpi estinti, e di mal vivi.

Canto XVIII, ottava 105

[...]

Mentre quì segue la solinga guerra,
Che privata cagion fè così ardente,
L'ira de' vincitor trascorre, ed erra
Per la Città sul popolo nocente.
Or chi giammai dell'espugnata terra
Potrebbe appien l'immagine dolente
Ritrarre in carte? od adeguar, parlando,
Lo spettacolo atroce e miserando?

Ogni cosa di strage era già pieno:
Vedeansi in mucchi e in monti i corpi avvolti.
Là i feriti su i morti, e quì giacieno
Sotto morti insepolti egri sepolti.
Fuggian, premendo i pargoletti al seno,
Le meste madri co' capelli sciolti;
E 'l predator, di spoglie e di rapine
Carco, stringea le vergini nel crine.

Canto XIX, ottave 29-30

L'illustrazione di Cochin rappresenta con efficacia l'efferatezza della scena.

L'esercito crociato fa irruzione nel campo pagano, compie spaventosa strage di nemici, infierisce sui

feriti e addirittura sui cadaveri, a terra giacciono corpi mutilati e straziati, membra e testa sfigurate. I disegni di Cochin, qui e in altri passaggi del poema (come vedremo alla fine del XIX e all'inizio del XX canto), insistono con audacia, e forse persino con coraggiosa arditezza e ostentazione, sull'orrore dello spettacolo, sulla crudeltà della carneficina crociata, su quello che, non a caso, lo stesso autore definisce un «assalto orrendo» (XVIII, 66, 5), e che, ancor più efficacemente, in un crescendo di gravità, da lì a poche ottave, sconvolge uno dei personaggi più teneri e puri, più commoventi e integri dell'opera, Erminia: lei che «schiva ed aborra in qual si voglia modo/ contaminarsi in atto alcun di frodo» (XIX, 89, 7-8) e che, aprendo il suo cuore a Vafrino, confessa di essere annichilita da «tanta strage vedendo e tante prede» (XIX, 93, 2) da parte dell'esercito del “pio” Goffredo. D'altro canto, a irrobustire l'idea della ferocia dell'aggressione crociata, basterebbe un semplice ma non banale computo di quante volte si associa all'operazione militare del “pio” Goffredo l'attributo di «assalto» (ben 648 volte, nell'arco dei venti canti), a sottolineare l'immagine d'una truce aggressione contro un popolo che, di fronte ai «novi ordigni di guerra» allestiti dai crociati, non può che cedere ad una «disperata difesa» (XVIII, 104, 6).

Vale la pena interrogarsi, dunque, sulle ragioni dell'insistenza d'una descrizione così circostanziata, d'un massacro così sanguinario, che Cochin ha saputo ben cogliere: un'insistenza che raggiunge, sì, il suo apice in questi ultimi canti della *Liberata* ma che viene, in realtà, preparata nel corso di tutta l'opera, disseminata d'indizi fin dai primi versi.

Per tentare una risposta, o quanto meno un'ipotesi di argomentazione rispetto ai grandi meccanismi che sovrastano il poema, al gioco strutturale che elabora con maestria il Tasso a livello macroscopico al fine di restituire l'antico conflitto fra dovere e amore, in un lacerato manierismo dotato di un *climax* ascendente, teatrale e angoscioso, conviene partire dal basso, dal “particolare”, da un'esperienza amorosa in qualche modo paradigmatica (per certi aspetti replicabile, come vedremo, nelle sue dinamiche, in altre esperienze amorose), nel percorso di ascese e discese, nel «ritmo alterno di spinte e contropinte» (Lanfranco Caretti), di abbandoni e riprese, distacchi e riavvicinamenti, pentimenti e irriducibili ostinazioni, tormenti e rimpianti, ricadute e ripensamenti: ossia l'esperienza amorosa di Armida e Rinaldo, quella che attraversa, senza soluzione di continuità, l'intero svolgimento della *Liberata*.

Un'esperienza amorosa, abbiamo detto, talmente paradigmatica da essere un riferimento non solo per il poema di Tasso (che dovrebbe essere un poema epico sulla guerra ma che diventa in realtà uno struggente romanzo sentimentale), ma anche per la modernità, per i grandi romanzi d'amore del nostro tempo, potremmo dire persino – forzando, perché no, un po' la mano – per le narrazioni cinematografiche, film e serie tv, dei nostri giorni. La tragedia d'amore dei due protagonisti tassiani presenta dinamiche e movimenti non troppo diversi dal *romance* contemporaneo, che fa risalire il suo archetipo in *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen, ma che, a ben vedere, dovrebbe riconoscere il suo più antico modello nelle ottave, di respiro romanzesco, del Tasso.

Dell'incontro amoroso fra Rinaldo e Armida non ci vengono, intenzionalmente, descritte nel dettaglio le fasi (giacché al canto XIV ci viene fornita, indirettamente, la notizia dal Veglio d'Ascalona che Rinaldo è stato fatto prigioniero dalla maga Armida, anche se le cose, vedremo, sono un po' più complesse), ma prima di quel fatale incontro il poema distribuisce alcuni indizi preziosi che ci aiutano a vivere il dramma della loro storia e scolpire i loro caratteri.

Sono, per la precisione, indizi di natura opposta.

Si tratta infatti di due campioni di virtù e vizi, in direzioni antitetiche.

Rinaldo, avventuriero, figlio di Bertoldo d'Este, ci viene presentato fin dai primi canti come una personalità impetuosa e bellicosa, assetato di gloria e trionfi, tant'è che è così delineato all'inizio, al canto I (ottava 10):

[...] Rinaldo ed animo guerriero,
E spirti di riposo impazienti.
Non cupidigia in lui d'oro o d'impero,
Ma d'onor brame immoderate, ardenti.

In seguito, al canto III «crollando il gran capo, alza la faccia/piena di sì terribile ardimento» (52, 1-

2), è così bramoso di vendicare la morte di Dudone e incita così «alteramente» d'assalir le mura, che l'equilibrato Goffredo, giudicando troppo ardita l'impresa, lo invita a trattenersi:

Venia per far nel barbaro omicida
Dell'estinto Dudone aspra vendetta;
E fra' suoi giunto, alteramente grida:
Or qual indugio è questo? e chè s'aspetta?
Poich'è morto il Signor che ne fu guida,
Chè non corriamo a vendicarlo in fretta?
Dunque in sì grave occasion di sdegno
Esser può fragil muro a noi ritegno?

Non, se di ferro doppio, o d'adamante
Questa muraglia impenetrabil fosse,
Colà dentro sicuro il fero Argante
S'appiatteria dalle vostr'alte posse.
Andiam pure all'assalto: ed egli innante
A tutti gli altri in questo dir si mosse;
Chè nulla teme la sicura testa
O di sassi o di strai, nembo o tempesta.

Canto III, ottave 50-1

Poco più avanti, al canto V, aspira ad essere il successore di Dudone e a farsi eleggere capo degli avventurieri, ma, ancora una volta mosso da un impeto d'ira e di sdegno, di vendetta e di focosa competizione nei confronti del principe Gernando, discendente di re norvegesi, fiero antagonista, che lo dileggia e lo considera un giovinetto inesperto, lo sfida a duello, lo tempesta di colpi e gli immerge per ben due volte la spada nel corpo.

E con la man, nell'ira anco maestra,
Mille colpi ver lui drizza e comparte.
Or al petto, or al capo, or alla destra
Tenta ferirlo, ora alla manca parte;
E impetuosa, e rapida la destra
È in guisa tal, che gli occhi inganna e l'arte:
Talch'improvvisa, e inaspettata giunge
Ove manco si teme; e fère e punge.

Nè cessò mai, finchè nel seno immersa
Gli ebbe una volta, e due la fera spada.
Cade il meschin su la ferita, e versa
Gli spirti, e l'anima fuor per doppia strada.
L'arme ripone ancor di sangue aspersa
Il vincitor, nè sovra lui più bada;
Ma si rivolge altrove, e insieme spoglia
L'animo crudo, e l'adirata voglia.

Canto V, ottave 30-1

Il gesto feroce di Rinaldo è così grave che Goffredo, sostenuto da Raimondo, intende punirlo, e anche se Tancredi prende le sue difese, ricordando le sue benemeranze, il comandante crociato si dimostra inflessibile nell'applicazione delle leggi che vietano i duelli fra soldati cristiani, cosicché Tancredi, a sua volta sostenuto da Guelfo, esorta Rinaldo ad allontanarsi dal campo, insistendo sul fatto che, quando sopraggiungeranno l'esercito d'Egitto o altro esercito pagano, i crociati avvertiranno la mancanza della sua spada e lo inviteranno a rientrare: sollecita («sprona») in tal modo la vanità guerriera, l'ambizione, l'orgoglio battagliero di Rinaldo («desio d'eterna ed alma/Gloria»).

Ben tosto fia (se pur quì contra avremo

L'arme d'Egitto, od altro stuol Pagano)
Ch'assai più chiaro il tuo valore estremo
N'apparirà, mentre starai lontano:
E senza te parranne il campo scemo,
Quasi corpo, cui tronco è braccio o mano.
Qui Guelfo sopraggiunge, e i detti approva:
E vuol che senza indugio indi si mova.

Ai lor consigli la sdegnosa mente
Dell'audace garzon si volge e piega:
Tal ch'egli di partirsi immantinent
Fuor di quell'oste ai fidi suoi non nega.
Molta intanto è concorsa amica gente:
E seco andarne, ognun procura e prega.
Egli tutti ringrazia, e seco prende
Sol due scudieri, e sul cavallo ascende.

Parte; e porta un desio d'eterna ed alma
Gloria, ch'a nobil core è sferza e sprone:
A magnanime imprese intenta ha l'alma,
Ed insolite cose oprar dispone:
Gir fra' nemici; ivi o cipresso o palma
Acquistar per la fede, ond'è campione:
Scorrer l'Egitto, e penetrar sin dove
Fuor d'incognito fonte il Nilo move.

Canto V, ottave 50-2

Il poema ci presenta, dunque, un «campione» crociato di ambizione e intraprendenza, bramoso di gloria, così desideroso di onori e meriti che non di rado le sue azioni sono mosse dall'istinto e dell'emotività.

Sul fronte opposto – ma al tempo stesso tracciata, velatamente, d'un'analogia inclinazione passionale – troviamo l'abile maga Armida, nipote dell'indovino Idroate, governatore di Damasco, personaggio di invenzione tassiana «costruito su una vasta gamma di precedenti letterari, da Petrarca a Virgilio, da Ovidio ad Ariosto» (Emilio Russo), la quale con le sue arti di seduzione, di fascinosa sensualità, di «civetteria femminile» (Caretti), ma anche con la sua ingegnosa perizia ed eloquenza retorica, getta scompiglio fra le fila del campo crociato, facendo disperare il povero Goffredo, e mettendo in mostra la sua natura lascivia e carnale, voluttuosa e concupiscente, tutta orientata nella direzione del patetismo erotico.

Fa nove crespe l'aura al crin disciolto,
Che natura per se rincrespa in onde:
Stassi l'avarò sguardo in se raccolto,
E i tesori d'amore, e i suoi nasconde.
Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l'avorio si sparge e si confonde:
Ma nella bocca, ond'esce aura amorosa,
Sola rosseggia, e semplice la rosa.

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
Onde il foco d'amor si nutre e desta:
Parte appar delle mamme acerbe e crude,
Parte altrui ne ricopre invida vesta:
Invida, ma s'agli occhi il varco chiude,
L'amoroso pensier già non arresta;
Chè non ben pago di bellezza esterna,
Negli occulti secreti anco s'interna.

Come per acqua, o per cristallo intero
Trapassa il raggio, e nol divide o parte;

Per entro il chiuso manto osa il pensiero
Si penetrar nella vietata parte:
Ivi si spazia, ivi contempla il vero
Di tante meraviglie a parte a parte:
Poscia al desio le narra e le describe,
E ne fa le sue fiamme in lui più vive.

Canto IV, ottave 30-32

Ora più che mai, l'incontro fra questi due opposti protagonisti, Rinaldo e Armida, risulta fatale e folgorante, preparato con cura per ben quattordici canti, carico di aspettative e suggestioni.

In tal modo, Tasso, in un più vasto disegno strutturale, mette in mostra il meccanismo ossia il sistema retorico che sta alla base di tutta la *Liberata* (e vedremo anche dell'*Aminta*): sia nel macrocosmo dell'impianto costruttivo, sia nel microcosmo delle scelte stilistiche emerge il sistema dell'ossimoro o meglio ancora del chiasmo, della disarmonia divergente, della collisione fra elementi antitetici, della «posizione incrociata di elementi corrispondenti in gruppi corrispondenti» (Ezio Raimondi), volto ad enfatizzare l'effetto della dissonanza e del contrasto.

Il culmine drammatico di questa vicenda, dopo il fantastico e avventuroso viaggio di Carlo e Ubaldo che in qualche modo prepara – per contrasto – la forza tragica della storia, è il canto XVI, dove si frantuma l'idillio amoroso di Rinaldo ed Armida e dove, meglio che in qualsiasi altro passaggio del poema, possiamo registrare in modo esemplare il movimento di «spinte e contospinte», di violenti conflitti che si riverbera poi in molte altre situazioni – non solo amorose – della *Liberata*. L'autore, che qui raggiunge il vertice della propria maestria poetica, armonizza con sapienza motivi lirico-elegiaci, all'inizio della scena, con motivi sempre più drammatici e struggenti, facendo vivere al lettore il crescere della tragedia, a tratti ossessiva e violenta, della lacerazione amorosa.

L'intero episodio si gioca sull'accostamento di elementi opposti, sul contrasto deflagrante di poli antitetici, in cui un ruolo significativo è deciso – ancor più che da Rinaldo – dalla problematica e toccante figura di Armida.

Una volta giunti a destinazione, nel palazzo di Armida sulle isole Fortunate, ed aver superato, impassibili, le delizie del giardino incantato, appena la maga si ritira e si scioglie dalle braccia di Rinaldo, i due guerrieri Carlo e Ubaldo «che tra i cespugli eran celati, /scoprirsi a lui pomposamente armati» (XVI, 27, 7-8).

Su questo primo fulcro antinomico (armi/amore, onore/ sentimento, dovere/piacere) la situazione comincia a precipitare. Alla vista del proprio aspetto, riflesso nel «terso adamantino lucido scudo» di Ubaldo, Rinaldo si rende conto di non essere coperto di «militar fero strumento», abbassa lo sguardo e dà l'avvio ad un'ottava che potrebbe essere il calco perfetto di un sonetto del *Canzoniere*:

Qual uom da cupo e grave sonno oppresso
Dopo vaneggiar lungo in se riviene;
Tal ei tornò nel rimirar se stesso:
Ma se stesso mirar già non sostiene.
Giù cade il guardo: e timido e dimesso
Guardando, a terra la vergogna il tiene.
Si chiuderebbe e sotto il mare e dentro
Il foco, per celarsi, e giù nel centro.

Canto XVI, ottava 31

È di non poco conto che l'inizio di questa sorta di metamorfosi spirituale di Rinaldo si apra con un'ottava di così spiccata ascendenza petrarchesca – modello di forma che, com'è noto, sottende tutto il poema –, sia per la fitta gamma di riferimenti tematici, sia per le singole scelte lessicali, perché l'autore intende rimarcare la complessità del travaglio del protagonista, per molti aspetti simile a quello di Francesco nel *Secretum* e dell'io lirico del *Canzoniere*. Il «sonno» in cui è immerso Rinaldo, voce che rimanda palesemente al «sonno» dantesco del primo canto infernale ma ancor prima al *Consolatione Philosophiae* di Boezio (molto vicino a Sant'Agostino) e a molti passaggi delle Sacre Scritture, allude ad uno stato di debolezza, di incapacità di agire, d'indolenza, di mancanza di volontà,

d'immobilità molto prossimo all'*accidia* (o *aegritudo*) del *Secretum* di Petrarca e che, non a caso, determina il peccato di lasciarsi andare al piacere dei sensi, al trasporto emotivo, in cui (altra frequente espressione petrarchesca) Rinaldo «vaneggia» e di cui, ora, si «vergogna». Questa fitta trama di occorrenze stilistiche – che si ritrova diffusamente nella *Liberata* – mutuata dal lessico del *Canzoniere* ha l'effetto di accentuare il dissidio che tormenta Rinaldo, che sebbene sarà risolto con l'adesione ultima alla severa legge dell'onore e si libererà, vedremo, nell'epilogo del poema con una feroce e «mostruosa» violenza aggressiva (al punto che Rinaldo farà strage dei nemici con un accanimento inusitato), eppure resta sempre sotto traccia, sommersa, come un assillo che cova e a tratti rispunta al pensiero e al contatto con Armida.

Ma, dicevamo, questo tormento riesce ancor più evidente e, si direbbe, paradigmatico nella figura di Armida, con esiti, tuttavia, opposti, con scelte e comportamenti contrari, e proprio per questo degni di nota. Anche Armida è combattuta, ma fra due estremi diversi rispetto a quelli che assillano Rinaldo. Al cospetto di Rinaldo (ovvero al cospetto della forza del suo sentimento medesimo), Armida abbandona le sue arti magiche, l'ingannevole attrattiva dei suoi sortilegi, il suo astuto e perverso adescamento coi artifici dissimulativi, e rivela tutta la debolezza, l'impotenza, la fragilità di un sentimento umiliato, sincero, struggente.

Vale la pena soffermarsi, per intero, su queste magnifiche e giustamente celebri ottave, che ci restituiscono, con un'intensità che di rado ci ha consegnato la letteratura italiana, il dramma bruciante ed onesto di una donna nella sua più nuda umanità.

Volea gridar: dove, o crudel, me sola
Lasci? ma il varco al suon chiuse il dolore:
Sicchè tornò la flebile parola
Più amara indietro a rimbombar sul core.
Misera, i suoi dilette ora le invola
Forza e saper del suo saper maggiore.
Ella se 'l vede, e invan pur s'argomenta
Di ritenerlo, e l'arti sue ritenta.

Quante mormorò mai profane note
Tessala maga con la bocca immonda:
Ciò ch'arrestar può le celesti rote,
E l'ombre trar della prigion profonda,
Sapea ben tutto: e pur oprar non puote,
Ch'almen l'Inferno al suo parlar risponda.
Lascia gl'incanti, e vuol provar se vaga
E suplice beltà sia miglior maga.

Corre, e non ha d'onor cura o ritegno.
Ahi dove or sono i suoi trionfi e i vanti?
Costei d'Amor, quanto egli è grande, il regno
Volse e rivolse sol col cenno innanti:
E così pari al fasto ebbe lo sdegno,
Ch'amò d'esser amata, odiò gli amanti:
Sè gradi sola, e fuor di sè in altrui
Sol qualche effetto de' begli occhi sui.

Or negletta e schernita, e in abbandono
Rimasa, segue pur chi fugge e sprezza:
E procura adornar co' pianti il dono
Rifiutato per se di sua bellezza.
Vassene; ed al piè tenero non sono
Quel gelo intoppo e quella alpina asprezza,
E invia per messaggieri innanzi i gridi:
Nè giunge lui pria ch'ei sia giunto ai lidi.

Forsennata gridava: - O tu che porte
Teco parte di me, parte ne lassi;
O prendi l'una o rendi l'altra, o morte

Dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi,
Sol che ti sian le voci ultime porte,
Non dico i baci; altra più degna avrassi
Questi da te. Chè temi, empio, se resti?
Potrai negar, poi che fuggir potesti.

Canto XVI, ottave 36-40

Non siamo più di fronte ad una maga («lascia gl'incanti»), ma ad una donna che tenta con la sola potenza del suo sentimento, con la confessione onesta del suo amore, di conquistare il cuore di Rinaldo («vuol provar se vaga/e supplice beltà sia miglior maga»).

In altre parole, comincia qui per Armida un percorso di trasformazione inverso rispetto a quello dell'amato: per lui era il percorso dalle delizie dell'amore (*èros*) al severo rigore dell'onore e del dovere (ragione). Per Armida, di contro, è il percorso dall'arte dissimulatrice della seduzione (ragione: un'arte che presuppone astuzia e malizia, ovvero l'uso d'un raggirio razionalistico) alla franca schiettezza del trasporto amoroso (*éros*).

La maga si è tolta la maschera. Mostra chi è. Abbandona l'espedito dei sortilegi. Si tratta d'uno svelamento totale, senza pudore né riserve, senza vergogna o inibizioni, che Armida porterà avanti, in un coerente crescendo di intensità e persino di devozione, al limite del parossismo e della mortificazione, da questo momento fino alla fine del poema al canto XX, dove – vedremo – aprirà il suo cuore a Rinaldo con un impeto così incondizionato da avere i caratteri d'una pura devozione. Ciò che colpisce in questo abbandono di Armida, che suona addirittura come una consacrazione, è appunto la coerenza, l'onestà e in qualche maniera lo spirito titanico che lo sorregge, in una professione di fede sconvolta e dissennata che prorompe nella magnifica ottava 40:

Forsennata gridava: - O tu che porte
Teco parte di me, parte ne lassi;
O prendi l'una o rendi l'altra, o morte
Dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi,
Sol che ti sian le voci ultime porte,
Non dico i baci; altra più degna avrassi
Questi da te. Chè temi, empio, se resti?
Potrai negar, poi che fuggir potesti.

A nulla valgono le preghiere, i più sofisticati ragionamenti sugli effetti dell'amore, l'accorata dichiarazione di Armida. Rinaldo, imperturbabile, resta ancorato alla severa legge dell'onore, non ha pietà per i supplicevoli gesti della donna (e neppure per il segreto sentimento che cova in se stesso), resiste ad ogni approccio e ad ogni contatto fisico, e getta la maga nella disperazione più struggente.

Misera! ancor presumo? ancor mi vanto
Di schernita beltà che nulla impetra? -
Volea più dir; ma l'interruppe il pianto,
Che qual fonte sorgea d'alpina pietra.
Prendergli cerca allor la destra o 'l manto,
Supplichevole in atto, ed ei s'arresta.
Resiste, e vince: e in lui trova impedita
Amor l'entrata, il lagrimar l'uscita.

Canto XVI, ottava 51

Tant'è che, al termine della disperata dichiarazione d'amore che si trasforma poi in aspra invettiva contro il «crudele» Rinaldo, Armida perde in sensi, tramortita di dolore:

[...]

Or quì mancò lo spirto alla dolente;
Nè quest'ultimo suono espresse intero:
E cadde tramortita, e si diffuse
Di gelato sudore, e i lumi chiuse.

Compare così, per la prima volta, il binomio amore-morte che avrà un ruolo decisivo nello sviluppo futuro del dramma di Armida (sarà centrale nel canto d'epilogo, a cui riserveremo un esclusivo commento) e che rappresenta un pilastro capitale di tutta la poetica tassiana, di cui basterebbe fare un sommario – ancorché paradigmatico – campionario di esempi.

È l'ombra minacciosa della morte che incombe sull'intero dissidio di Aminta fin dal primo atto («io sono homai sì prossimo à la morte, /Ch'è ben ragion, ch'io lasci, chi ridica/ La cagion del morire, e che l'incida/ Ne la scorza d'un faggio, presso il luogo,/ Dove sarà sepolto il corpo essangue» *Aminta*, atto I scenda 2), che lo accompagna in uno struggente crescendo di tormento fino al definitivo rifiuto di Silvia (anch'ella, peraltro, combattuta fra dovere e amore, e repressa dalla severa disciplina della «vergogna») e che infine lo condurrà al suicidio (scampato per pura fatalità secondo un abile quanto improbabile espediente romanzesco che non attenua la forza drammatica dell'evento, il che certifica che sotto l'elusivo impianto pastorale l'*Aminta* nasconde un'atmosfera grave e penosa, decisamente drammatica, come giustamente osservò, fra i primi, Bortolo Tommaso Sozzi: «Un esame diretto e concreto degli elementi della favola [...] ne rivela, sotto l'involucro bucolico e di là dalle concessioni all'arcadico e al melodrammatico, o al madrigalesco, o alla piacevolezza discorsiva, l'intima serietà, la maturità spirituale e artistica, la complessità e l'eccezionale equilibrio»).

Sarà la stessa morte che, qualche anno più tardi (nel 1582, ma già, in embrione, nel *Galealto Re di Norvegia* del 1573), con analoghe sembianze e analoghi esiti, incomberà sulla tragedia dalle tinte gotiche *Il Re Torrismondo*, non a caso ambientata in uno fosco scenario nordico (secondo la fonte documentata con filologica adesione della *Historia de gentibus septentrionalibus* di Olao Magno), «dove la materia tragica, secondo la poetica tassiana, è piegata ad un'acuta indagine interiore assecondata dalla musicalità dei versi» (Nicola Bonazzi) e dove attorno al nodo conflittuale tra libertà delle passioni e necessità di stato e di dignità, si consumerà il doppio suicidio di Torrismondo e Alvida, piegati dalla macchia dell'incesto involontario in una serie di agnizioni folgoranti, ma esternato anche dagli strazianti monologhi di Rosmonda e della Regina, e così ben esemplificato, in una sorta di glossa e riflessione nei panni dell'autore, dall'icastica lapidaria espressione di Germondo («di tal nome onori/L'acerba morte mia, che tutto solve, /Fuor che l'obbligo mio, ch'a voi mi strinse/Vivete voi, che 'l valor vostro è degno/ D'eterna vita, e l'amicizia, e 'l merto. /Io chiedo questa grazia a voi morendo», *Torrismondo*, atto V, scena 5).

Insomma ritorna di continuo questo tema: la morte risolve i conflitti delle anime tassiane.

È la forza incrollabile dell'onore, del dovere, della regola, molto simile al concetto di “orgoglio” del romanzo di Jane Austen, una scrittrice che ben conosceva la cultura del Rinascimento e che con ogni probabilità aveva letto le ottave del Tasso, come molti suoi colleghi inglesi romantici, amanti del poema e del mito del poeta ferrarese, da Byron (che gli dedicò il suo *Lament of Tasso*) a Goethe (che ne aveva immortalato l'immagine nel celebre dramma *Torquato Tasso*): quell'orgoglio che irreggimenta i comportamenti dei protagonisti, che soffoca la pulsioni interiori e reprime lo slancio sentimentale. È lo stesso orgoglio che nel romanzo del 1833, forse il primo *Bildungsroman*

al femminile, trova la sua sofferta eroina in Elizabeth Bennet ma che ha i suoi antenati più diretti nell'Armida della *Liberata* e nella Silvia della pastorale *Aminta*, dove per l'appunto l'orgoglio «è una creatura che abita in profondità e tocca le fondamenta dal nostro stare al mondo. È l'opinione ingombrante che abbiamo di noi stessi: non solo (e non tanto) l'autostima, non solo il lignaggio e altre forma di appartenenza, ma l'identità, la visione interiore e soprattutto l'attesa e la pretesa di riconoscimento. È un motore delle decisioni, forse discutibile, ma potente quanto il desiderio. Eppure contiene qualcosa di irrisolto, una debolezza. La possibilità di generare fratture» (una riflessione di Letizia Pezzali sulle protagoniste della Austen, che si può facilmente adattare alle eroine tassiane).

La dinamica è la medesima della *Gerusalemme liberata*. Lo stesso respiro romanzesco, la stessa impossibilità di scegliere liberamente dentro le maglie di un mondo restrittivo.

Ma l'aspetto interessante è che nella tessitura della *Liberata* questo eterno conflitto è risolto in modo singolare e speciale proprio dai protagonisti pagani: gli unici, indistintamente, che sebbene siano i nemici da combattere, gli infedeli, le figure negative, in realtà affrontano e rompono la barriera della

disciplina, stanno di fronte con franchezza alle loro aspirazioni soggettive e spalancano coraggiosamente la porta del cuore.

Non è cosa di poco conto.

L'autore costruisce questa opposizione, quasi come un calco ripetitivo, in tutte le vicende amorose del poema, nell'irrisolubile compresenza fra desiderio e sacrificio, amore e sofferenza, dove l'unica evenienza di liberazione che sembra configurarsi è quella della morte: «Aspetto cardine dell'utopia tassiana, che colloca *éros* al centro di un discorso altro rispetto al mondo del perenne *confligere*: anche *éros*, però, nasce e si sviluppa come conflitto, come opposizione, è esso stesso la cartina da tornasole che fa emergere le lacerazioni che dividono, fin nella loro intimità soggettiva, i vari personaggi. Ma *éros* suggerisce anche le strade della conciliazione, dell'abbandono fiducioso, tutte impervie comunque, tutte lastricate dalla presenza incombente della Morte» (Gian Mario Anselmi).

Tasso replica questo meccanismo del «perenne *confligere*», con l'ombra incombente e minacciosa della morte, in modo emblematico nella storia di Armida e Rinaldo, così come in quella di Tancredi e Clorinda, di Erminia e Tancredi, e persino, in qualche misura, di Olindo e Sofronia (e in una declinazione non sentimentale ma bellica in Goffredo e Solimano), ma con un tratto peculiare però: il conflitto viene fronteggiato ed esorcizzato in maniera opposta dai guerrieri crociati e dagli infedeli pagani.

Il sistema del mirabile scontro fra forze opposte (amore/onore; cristiani/pagani; cielo/terra; concilio divino/forze demoniache; selva/città) su cui si sorregge l'intera opera tassiana, riconducibile in chiave di partitura retorica, a livello lessicale e a livello strutturale, al sistema dell'ossimoro e della costruzione chiasmica (e non solo per la *Liberata* ma anche per opere teatrali come *Aminta*, dove l'applicazione del chiasmo si rivela come idonea soluzione per tenere insieme il delicato intreccio di Unità e Varietà*), ha riuscite, influssi, effetti diversi nei due campi divergenti: quello delle forze crociate, che si propongono di «liberare» la città santa con un «orrido assalto», e quello delle forze pagane che si pongono in una condizione di «difesa».

L'ultimo canto, in tal senso, riveste un ruolo esemplificativo.

Ci troviamo di fronte, ancora una volta, ad un sistema di opposizioni, condotto qui alle sue estreme conseguenze e teso a caratterizzare, proprio attraverso l'esasperazione del conflitto e del dramma individuale, i caratteri dei personaggi.

Le fila della storia vengono riannodate. Ritroviamo i due protagonisti al termine del loro tormentato percorso d'amore.

Da un lato si profila la sagoma di Rinaldo.

Già nei canti precedenti l'esercito crociato ha preparato il suo «assalto orrendo» attraverso una sofisticata strategia d'accerchiamento, allestendo sanguinarie macchine da guerra e quindi consumando un'aggressione così feroce che non si limita alla semplice «liberazione» della città santa, come s'era prospettato nel I canto («a liberar Gerusalemme oppressa», 12, 4), ma si trasforma ben presto in una selvaggia repressione, in un'accanita e violenta carneficina, in una strage disumana con corpi dilaniati e brutalizzati, come rappresenta bene l'illustrazione di Cochin e altrettanto efficacemente Tasso riesce a mettere in scena:

Entra allor vincitore il campo tutto
Per le mura non sol, ma per le porte.
Ch'è già aperto, abbattuto, arso, e distrutto
Ciò che lor s'opponnea, rinchiuso e forte.
Spazia l'ira del ferro: e va col lutto
E con l'orror, compagni suoi, la morte.
Ristagna il sangue in gorgi, e corre in rivi
Pieni di corpi estinti, e di mal vivi.

Canto XVIII, ottava 105

Fra gli assalitori si distingue, per brutalità e efferatezza, il nostro Rinaldo, che tuttavia nel compiere la sua «doverosa» strage, spargendo fiume di sangue nemico, frastornato egli stesso dai corpi che la legge militare gli impone di sterminare, eppure, di continuo cerca con lo sguardo il profilo della sua

amata Armida, il cuore ancora palpita per lei. Sotto la forza muscolosa del suo corpo che è costretta a massacrare i nemici, c'è una forza più intima e segreta, ma non meno possente, che lo tormenta: è la forza dell'amore.

Seguiamo la scena.

Come i crociati fanno scempio, senza pietà, di «popolo nocente» (XIX, 29, 4), quindi non solo di soldati pagani, ma anche di popolazione civile, di donne e bambini, con maggior ferocia si scatena la furia di Rinaldo, colto da «un'ira» veemente come quella di un «lupo predatore». È un massacro d'inaudita violenza, una cieca sete di sangue e di sterminio a cui sono dedicate ben sei ottave che vale la pena leggere per intero.

Ogni cosa di strage era già pieno:
Vedeansi in mucchi e in monti i corpi avvolti.
Là i feriti su i morti, e quì giacieno
Sotto morti insepolti egri sepolti.
Fuggian, premendo i pargoletti al seno,
Le meste madri co' capelli sciolti;
E 'l predator, di spoglie e di rapine
Carco, stringea le vergini nel crine.

Ma per le vie che al più sublime colle
Saglion verso Occidente, ov'è il gran Tempio,
Tutto del sangue ostile orrido e molle
Rinaldo corre, e caccia il popolo empio.
La fera spada il generoso estolle
Sovra gli armati capi, e ne fa scempio.
È schermo frale ogni elmo ed ogni scudo:
Difesa è quì l'esser dell'arme ignudo.

[...]

Qual lupo predatore all'aer bruno
Le chiuse mandre insidiando aggira,
Secco l'avide fauci, e nel digiuno
Da nativo odio stimolato e d'ira;
Tale egli intorno spia s'adito alcuno
(Piano od erto che siasi) aprirsi mira.
Si ferma alfin nella gran piazza: e d'alto
Stanno aspettando i miseri l'assalto.

In disparte giacea (qual che si fosse
L'uso a cui si serbava) eccelsa trave:
Nè così alte mai, nè così grosse
Spiega l'antenne sue Ligura nave.
Ver la gran porta il Cavalier la mosse
Con quella man, cui nessun pondo è grave:
E recandosi lei di lancia in modo,
Urtò d'incontro impetuoso e sodo.

Restar non può marmo o metallo innanti
Al duro urtare, al riurtar più forte.
Svelse dal sasso i cardini sonanti:
Ruppe i serragli, ed abbattè le porte.
Non l'ariete di far più si vanti;
Non la bombarda fulmine di morte.
Per la dischiusa via la gente inonda,
Quasi un diluvio, e 'l vincitor seconda.

Rende misera strage atra e funesta
L'alta magion, che fu magion di Dio.
O giustizia del Ciel, quanto men presta
Tanto più grave sovra il popol rio!

Dal tuo secreto provveder fu desta
L'ira ne' cor pietosi, e incrudelío.
Lavò col sangue suo l'empio Pagano
Quel tempio che già fatto avea profano.

Canto XIX, ottave 30-1, 35-8

Ed è la stessa ferocia che Rinaldo manifesterà, nel canto successivo, seguito da altri compagni trascinati, ipnotizzati, dal suo carisma rabbioso, alle prese con l'ultimo definitivo assalto al popolo pagano, che determinerà la fine del confitto, in sei ottave d'una ferocia inaudita, con un'insistenza ostinata per immagini truculenti, corpi dilaniati, sangue in mezzo alla polvere, fremiti di furore, terremoto di grida, orrendo e mostruoso appetito di morte, un impietoso inferire sulle vittime agonizzanti (uno scenario spaventoso e ripugnante che ci riporta alla mente certe pagine di Piero Camporesi, straordinario filologo e antropologo, capace di ricostruire gli aspetti d'un'umanità oltraggiata e tiranneggiata dalla fame, dalla miseria, dalla squallida degradazione).

Così si combatteva, e in dubbia lance
Col timor le speranze eran sospese.
Pien tutto il campo è di spezzate lance,
Di rotti scudi, e di troncato arnese:
Di spade ai petti, alle squarciate pance
Altre confitte, altre per terra stese:
Di corpi, altri supini, altri co' volti,
Quasi mordendo il suolo, al suol rivolti.

Giace il cavallo al suo signore appresso:
Giace il compagno appo il compagno estinto:
Giace il nemico appo il nemico, e spesso
Sul morto il vivo, il vincitor sul vinto.
Non v'è silenzio, e non v'è grido espresso;
Ma odi un non so chè roco e indistinto:
Fremiti di furor, mormori d'ira,
Gemiti di chi langue, e di chi spira.

L'arme, che già sì liete in vista foro,
Faceano or mostra spaventosa e mesta.
Perduti ha i lampi il ferro, i raggi l'oro:
Nulla vaghezza ai bei color più resta.
Quanto apparia d'adorno e di decoro
Ne' cimieri e ne' fregi, or si calpesta.
La polve ingombra ciò ch'al sangue avanza.
Tanto i campi mutata avean sembianza!

Gli Arabi allora, e gli Etiópi, e i Mori,
Che l'estremo tenean del lato manco,
Giansi spiegando e distendendo in fuori:
Indi giravan de' nemici al fianco.
Ed omai sagittari e frombatori
Molestavan da lunge il popol Franco;
Quando Rinaldo e 'l suo drappel si mosse:
E parve che tremoto, e tuono fosse.

Assimiro di Meroe, infra l'adusto
Stuol d'Etiopia, era il primier de' forti.
Rinaldo il colse ove s'annoda al busto
Il nero collo, e 'l fè cader tra' morti.
Poich'eccitò della vittoria il gusto
L'appetito del sangue e delle morti
Nel fero vincitore, egli fè cose
Incredibili, orrende, e mostruose.

Diè più morti che colpi; e pur frequente
De' suoi gran colpi la tempesta cade.
Qual tre lingue vibrar sembra il serpente,
Chè la prestezza d'una il persuade;
Tal credea lui la sbigottita gente
Con la rapida man girar tre spade.
L'occhio al moto deluso il falso crede,
E 'l terrore a que' mostri accresce fede.

Canto XX, ottave 50-5

Non c'è nulla di eroico in tutto questo.

Nell'invasione e nell'occupazione della «espugnata terra» (XIX, 29, 5, tant'è che meglio si addice, nella versione successiva che Tasso sceglierà, l'attributo di *Conquistata* anziché di *Liberata*), nella distruzione di queste «mura» e di queste «porte» dove tutto è «aperto, abbattuto, arso e distrutto» e dove «spazia l'ira del ferro: e va col lutto/ e con l'orror, compagni suoi, la morte» e dove «ristagna il sangue in gorgi, e corre in rivi/ pieni di corpi estinti, e di mal vivi» (XVII, 150), non c'è nulla di eroico. Nonostante l'intento, assennato e redentore, dichiarato nella protasi, di liberare la città dagli infedeli, «fondando in Palestina un novo regno/ ov'abbia la pietà sede sicura» (I, 23, 5-6), in questa strage sanguinaria non si riconosce la luce della grandezza, della nobiltà ardimentosa, del valore epico. Non c'è nulla di eroico, ripetiamo.

È qualcosa di ben diverso rispetto all'entusiasmo solenne e leggendario che c'è stato tramandato della prima crociata, quel *Deus vult!* che gridavano le folle il 27 novembre 1095 a Clermont in Francia, quando il papa Urbano II pronunciò le parole della Crociata per la riconquista di Gerusalemme. Tasso va ben oltre la rappresentazione del massacro che comunque venne documentato da cronisti e testimoni: «non dava solamente travaglio il veder corpi lacerati spiccati da i corpi, e le teste spiccate da i busti, ma era una cosa spaventevole ancora veder i vincitori tutti sanguinosi, dalle piante de i piedi fin alla testa, che mettevano orrore a tutti quelli che rincontravano» (Guglielmo di Tiro, *Historia*, VIII, 20). E di certo non v'è ombra di quell'entusiasmo giovanile che Tasso sedicenne esprime nell'abbozzo delle 116 ottave del *Gierusalemme*.

Siamo ben oltre. Ora siamo di fronte ad una singolare caparbia, perseveranza, si direbbe quasi ossessione, in numerosi canti, nella descrizione particolareggiata di dettagli sinistri, di selvagge brutalità, di minuziosi risalti delle atrocità compiute dai crociati. C'è da domandarsi cosa Tasso volesse consegnarci davvero, perché è evidente che la rappresentazione di una repressione così accanita ha valenze simboliche che rimandano ad altro, ossia con ogni probabilità ad una sfera umana, esistenziale, psicologica, oltre che ovviamente storico-culturale in margine alla società della Controriforma. È come se il Tasso, in questo singolare Manierismo irrisolto, nell'irrisolvibile compresenza di questi opposti, volesse raffigurare la drastica – e in qualche modo necessaria – inibizione di ogni pulsione, di ogni impulso, di ogni istinto ludico, edonistico, sensuale. Come dire che le istanze della ragione, del dovere, della regola di stato, della ferrea logica dell'onore, delle istituzioni controriformistiche con inesorabile fermezza debbano soffocare le pericolose e insidiose spinte naturali dell'uomo, le tentazioni verso l'irrazionale, il piacere, la libertà. Rinaldo, nel momento in cui infierisce in modo così accanito sui cadaveri dei pagani, intende sopprimere qualcosa che ancora lo tormenta, una zona oscura dentro di sé, il torbido e l'equivoco che lo tortura. Le spade acuminate che entrano nei corpi dei nemici, che lacerano le carni, che straziano gli avversari e si accaniscono persino sulle membra senza vita dei pagani, abbattuti, nella polvere, nel fango, nel sangue, sono la metafora di una carneficina più intima, personale, contro le istanze irrazionali dell'*éros* che covano nell'oscurità.

È l'ignoto che spaventa e che deve essere fatto a pezzi, senza clemenza.

In tal senso, ancor più interessante è l'analisi di come, al contrario, reagiscono i personaggi pagani di fronte all'«ira del ferro» crociato: Armida, prima di tutto, nella sua complicata e alterna vicenda d'amore con Rinaldo, ma anche Solimano, Argante, Erminia. In questo gioco di spinte e contospinte il movimento dei pagani è nella direzione opposta.

Ci è già stata rivelata, al canto XVI, un'immagine sorprendente di Armida nell'atto di togliersi la

maschera, di abbandonare le simulazioni delle arti e dei sortilegi, e di manifestare i propri sentimenti con una confessione di virulenta disperazione. La maga ha ormai rinunciato ad ogni frode e si apre, senza freni, ora nella direzione della rabbia e della sete di vendetta (fra la fine del canto XVI e gran parte del canto XVII), ora nella direzione di un amore tormentato, esposto e denudato (nei canti XIX e XX, «in sé romita e sospirosa [...], umidi gli occhi e gravidi di perle», XIX, 67, 3, 8). Tasso sviscera, attraverso la figura di Armida, così come farà due secoli dopo Jane Austen con le sue protagoniste femminili, tutte le sfaccettature più intime delle sofferenze d'amore, dalla lacerazione per la mancata corrispondenza, alle languide o penose o patetiche preghiere di contraccambio amoroso, fino ad una cieca ed insana furia vendicativa. L'apice di quest'esplorazione psicologica lo troviamo nel canto conclusivo. Qui siamo al cospetto di un'Armida sconcertante, una vera e propria metamorfosi rispetto all'Armida lucida e abile seduttrice dei primi canti: è una donna in ginocchio, impotente, arrendevole, in «patetica dedizione all'eroe amato [...], ancella devota e sottomessa di Rinaldo» (Caretto). Alla sua inquietudine struggente, che precipita in un tentativo di suicidio (ancora l'ombra della morte «che tutto solve»), che viene scampato dall'intervento provvidenziale, estremo ma mortificante di Rinaldo che le afferra la mano mentre la donna sta cercando di conficcarsi una lama nel corpo, sono dedicate ben 15 meravigliose ottave che occorre leggere per intero, nel *climax* emotivo che l'autore riesce a consegnarci.

Già di tanti guerrier cinta e munita,
Or rimasa nel carro era soletta.
Teme di servitute, odia la vita,
Dispera la vittoria, e la vendetta.
Mezza tra furiosa e sbigottita
Scende, ed ascende un suo destriero in fretta.
Vassene, e fugge; e van seco pur anco
Sdegno, ed Amor, quasi due veltri al fianco.

Tal Cleopatra al secolo vetusto
Sola fuggia dalla tenzon crudele,
Lasciando incontra al fortunato Augusto,
Ne' maritimi rischi, il suo fedele,
Che per amor fatto a se stesso ingiusto
Tosto segui le solitarie vele.
E ben la fuga di costei secreta
Tisaferno seguia; ma l'altro il vieta.

Canto XX, ottave 117-8

Allor si ferma a rimirar Rinaldo
Ove drizzi gli assalti, ove gli aiuti;
E de' Pagan non vede ordine saldo;
Ma gli standardi lor tutti caduti.
Qui pon fine alle morti, e in lui quel caldo
Disdegno marzial par che s'attuti.
Placido è fatto; e gli si reca a mente
La Donna che fuggia sola e dolente.

Ben rimirò la fuga: or da lui chiede
Pietà, che n'abbia cura e cortesia.
E gli sovviene, che si promise in fede
Suo cavalier, quando da lei partia.
Si drizza ov'ella fugge, ov'egli vede
Il piè del palafren segnar la via.
Giunge ella intanto in chiusa opaca chiostra,
Che a solitaria morte attà si mostra.

Piacque assai che in quelle valli ombrose
L'orme sue erranti il caso abbia condutte.
Qui scese dal destriero, e qui depose

E l'arco, e la faretra, e l'armi tutte:
Armi infelici, disse, e vergognose
Ch'usciste fuor della battaglia asciutte,
Qui vi depongo: e qui sepolte state,
Poichè l'ingiurie mie mal vendicate.

Ah, ma non fia che fra tant'armi e tante
Una di sangue oggi si bagni almeno?
S'ogni altro petto a voi par di diamante,
Osarete piagar femminil seno;
In questo mio, che vi sta nudo avante,
I pregi vostri e le vittorie sieno.
Tenero ai colpi è questo mio; ben sallo
Amor, che mai non vi saetta in fallo.

Dimostratevi in me (ch'io vi perdono
La passata viltà) forti ed acute:
Misera Armida, in qual fortuna or sono,
Se sol posso da voi sperar salute!
Poich'ogni altro rimedio è in me non buono,
Se non sol di ferute alle ferute;
Sani piaga di stral piaga d'Amore:
E sia la morte medicina al core.

Felice me, se nel morir non reco
Questa mia peste ad infettar l'Inferno.
Restine Amor; venga sol sdegno or meco,
E sia dell'ombra mia compagno eterno:
O ritorni con lui dal regno cieco
A colui che di me fè l'empio scherno:
E se gli mostri tal, che, in fere notti,
Abbia riposi orribili e interrotti.

Quì tacque; e stabilito il suo pensiero,
Strale sceglieva il più pungente e forte;
Quando giunse, e mirolla il Cavaliero
Tanto vicina alla sua estrema sorte,
Già compostasi in atto atroce e fero,
Già tinta in viso di pallor di morte.
Da tergo ei se le avventa, e 'l braccio prende
Che già la fera punta al petto stende.

Si volse Armida, e 'l rimirò improvviso;
Chè nol sentì quando da prima ei venne.
Alzò le strida, e dall'amato viso
Torse le luci disdegnosa, e svenne.
Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,
Piegando il lento collo: ei la sostenne.
Le fè d'un braccio al bel fianco colonna:
E intanto al sen le rallentò la gonna.

E 'l bel volto, e 'l bel seno alla meschina
Bagnò d'alcuna lagrima pietosa.
Quale a pioggia d'argento e mattutina
Si rabbellisce scolorita rosa,
Tal' ella, rivenendo, alzò la china
Faccia, del non suo pianto or lagrimosa.
Tre volte alzò le luci: e tre chinolle
Dal caro oggetto, e rimirar nol volle.

E con man languidetta il forte braccio
Ch'era sostegno suo, schiva, respinse.
Tentò più volte, e non uscì d'impaccio:

Chè via più stretta ei rilegolla e cinse.
Alfin raccolta entro quel caro laccio,
Che le fu caro forse, e se n'infuse,
Parlando incominciò di spander fiumi,
Senza mai dirizzargli al volto i lumi.

O sempre, e quando parti e quando torni
Egualemente crudele, or chi ti guida?
Gran meraviglia che 'l morir distorni,
E di vita cagion sia l'omicida.
Tu di salvarmi cerchi? a quali scorni,
A quali pene è riservata Armida?
Conosco l'arti del fellone ignote;
Ma ben può nulla, chi morir non puote.

Certo è scemo il tuo onor, se non s'addita
Incatenata al tuo trionfo innanti
Femmina or presa a forza, e pria tradita.
Quest'è 'l maggior de' titoli, e de' vantì.
Tempo fu ch'io ti chiesi e pace, e vita:
Dolce or saria con morte uscir di pianti;
Ma non la chiedo a te; chè non è cosa
Ch'essendo dono tuo, non mi sia odiosa.

Per me stessa, crudel, spero sottrarmi
Alla tua feritade in alcun modo.
E se all'incatenata il toso e l'armi
Pur mancheranno, e i precipizi, e 'l nodo:
Veggio sicure vie, che tu vietarmi
Il morir non potresti: e 'l Ciel ne lodo.
Cessa omai da' tuoi vezzi. Ah par ch'ei finga:
Deh come le speranze egre lusinga!

Canto XX, ottave 121-133

Dunque, si può certamente parlare di un esito felice della storia amorosa di Rinaldo e Armida, di un rassicurante *happy end* (ancora una volta antenato della migliore strategia dei romanzi moderni), ma sempre nel perimetro legittimante e istituzionale della giustizia crociata (forse un epilogo di maniera, non troppo diverso da quello dell'*Aminta*, dove i due amanti coronano la loro storia solo per la casualità della scampata morte di Aminta). Non a caso, Armida, che ha visto cadere i suoi cavalieri migliori, fugge in una radura e, in preda alla disperazione, medita di togliersi la vita con quelle *armi infelici e vergognose* che non sono state capaci di uccidere Rinaldo, il nemico-amante. Ma proprio in quel momento sopraggiunge il *Cavaliere* che *da tergo ei se le aventa e 'l braccio* prende che già stava per spingere la spada nel petto (XX, 127). Armida per l'emozione perde i sensi e mentre cade, *quasi fior mezzo inciso, piegando il lento collo* (XX, 128), Rinaldo la sostiene facendole *d'un braccio al bel fianco colonna* (evidente rimembranza petrarchesca) e piange commosso. Quando la guerriera rinviene, Rinaldo le confessa il suo amore e con *modi dolcissimi* la prega di convertirsi alla fede cristiana, per diventare la sua sposa e la sua regina. Armida si rasserena e acconsente, arrendevole alla sorte dell'uomo che ama: *Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno/ dispon* (XX, 136, 7-8). Con un'audacia mai vista, Tasso mette in bocca ad Armida le stesse parole della Vergine Maria: è un vero e proprio *coup de théâtre* (di nuovo antesignano dei migliori romanzi sentimentali contemporanei), perché l'estrema celebrazione dell'amore come forza capace di salvare l'anima, si realizza solo a condizione che Armida possa ravvedersi e abbracciare la fede cristiana nel futuro, e la donna accetta la proposta pur di restare accanto all'uomo che ama, ma tutto ciò avviene in un contesto di guerra, a poca distanza dalle cataste di cadaveri e dalla città di Gerusalemme espugnata, tant'è che le ultime parole di Armida rasentano la blasfemia, dal momento che si concede a Rinaldo (*Ecco l'ancilla tua*) parafrasando le formule con cui Maria si rivolse all'arcangelo Gabriele che le annunciava la nascita di Gesù, con un accostamento tra la Vergine e la maga pagana che suona coraggiosamente dissacrante

(Luca, I, 38: "Ecce ancilla Domini"). Non c'è da stupirsi che l'autore abbia totalmente eliminato questo sviluppo narrativo nella *Conquistata*, in cui Armida viene incatenata vicino al suo palazzo dopo la liberazione di Riccardo-Rinaldo e sparisce dalle vicende del poema.

Troviamo così il cuore aperto di Armida. L'abbattimento di ogni muro, di ogni reticenza, di ogni inganno. Armida svela la sua natura di donna innamorata e si cala la maschera della maga ingannatrice. Ora non è più «il primo agente delle forze infernali [...], natura duplice e infida che produce (in modo esemplare in IV 25) un intreccio inestricabile di verità e menzogna». Non è più l'abile maga che riesce a «inscenare rabbia e disperazione dopo il rifiuto di Goffredo [...] e con una capacità camaleontica a mutare atteggiamenti e parole, per alimentare passioni ancora timide o per trattenere quelle poco accese» (Emilio Russo). Ora, sotto le pressioni del sentimento, si mostra come una donna impotente e vulnerabile, in tutta la sua nuda fragilità. Addirittura un'ancella ossequiente, implorante, consacrata all'amore per il suo uomo. Alla luce della filosofia della dissimulazione, che larga parte ebbe nell'epoca del Manierismo, ovvero del travestimento di corpi e di sentimenti, ci troviamo qui, al contrario, alle prese con l'abbandono di ogni mimesi.

Quella che è stata felicemente definita, da uno studioso che si è occupato a lungo del linguaggio della dissimulazione nella *Liberata*, ossia Sergio Zatti, col termine di «simulazione disonesta» di Armida (che «fa manto del ver alla menzogna»), negli ultimi canti del poema invece il discorso è rovesciato. Armida diventa protagonista di un'assoluta onestà di cuore, di un abbandono incondizionato, di una lacerazione del velo della menzogna.

Del resto, l'intelaiatura di questo ragionamento si può agevolmente applicare anche agli altri protagonisti saraceni del poema, Erminia, Solimano, Argante, pur con le diverse necessarie declinazioni, ora nella direzione della languida e molle tenerezza, ora in quella dello spirito militare. Ma il calco della successione strutturale resta lo stesso.

Anche Erminia, che patisce la pene d'amore per Tancredi, che l'ha cortesemente trattata durante la prigionia e poi l'ha liberata, si vede costretta per la sua fede pagana a travestirsi, a fingere, a combattere per la sua causa contro l'uomo che ama (benché la sua dissimulazione, come evidenzia l'ottava 19 del canto III, «costretta in una “maschera” che fa violenza alla sua “persona” [...], sia dissimulazione onesta» [Zatti], contrariamente alla «dissimulazione disonesta» Armida, ma in ogni caso sempre di travestimento, di maschera, di schermo ingannevole si tratta).

Allo stesso modo, proprio come Armida, nella conclusione del poema, Erminia, alle domande pressanti di Vafrino, arrossendo, apre il suo cuore, rimuove ogni ritegno, confessa la storia del suo amore, da cui poi si aprono quelle meravigliose ottave di dichiarazione sentimentale quando, sul corpo esanime di Tancredi (che all'inizio crede morto e poi scopre solo essere ferito), Erminia si lascia andare ad un trasporto emotivo che suona come uno scioglimento salvifico, una catarsi, una rigenerante liberazione, molto simile a quella di Armida.

E in lui versò d'inessicabil vena
Lacrime, e voce di sospiri mista:
In che misero punto or quì mi mena
Fortuna! ah che veduta amara e trista!
Dopo gran tempo i' ti ritrovo appena,
Tancredi, e ti riveggio, e non son vista;
Vista non son da te, benchè presente,
E trovando ti perdo eternamente.

Misera, non credea ch'agli occhi miei
Potessi in alcun tempo esser noioso:
Or cieca farmi volentier torrei
Per non vederti, e riguardar non oso.
Oimè! de' lumi già sì dolci e rei
Ov'è la fiamma? ov'è il bel raggio ascoso?
Delle fiorite guancie il bel vermiglio
Ov'è fuggito? ov'è il seren del ciglio?

Ma chè? squallido e scuro anco mi piaci;
Anima bella, se quinci entro gire,

S'odi il mio pianto, alle mie voglie audaci
Perdona il furto, e 'l temerario ardire.
Dalle pallide labbra i freddi baci,
Che più caldi sperai, vuoi pur rapire.
Parte torrò di sue ragioni a morte,
Baciando queste labbra esangui e smorte.

Pietosa bocca, che solevi in vita
Consolar il mio duol di tue parole,
Lecito sia ch'anzi la mia partita
D'alcun tuo caro bacio io mi console.
E forse allor, s'era a cercarlo ardita,
Quel davi tu, ch'ora convien che invole.
Lecito sia ch'ora ti stringa, e poi
Versi lo spirto mio fra i labbri tuoi.

Raccogli tu l'anima mia seguace:
Drizzala tu dove la tua sen gio.
Così parla gemendo, e si disface
Quasi per gli occhi, e par conversa in rio.
Rivenne quegli a quell'umor vivace,
E le languide labbra alquanto aprio:
Aprì le labbra, e, con le luci chiuse,
Un suo sospir con que' di lei confuse.

Canto XIX, ottave 105-9

Sembra essere il destino comune, perfido e irrevocabile, delle due donne pagane, Armida e Erminia (antenate delle grandi protagoniste dei romanzi moderni), tormentate nelle loro vicende amorose: «Vista non son da te, benché presente,/ e trovando ti perdo eternamente», in una sorta di accostamento di opposti («trovando ti perdo») che è la cifra ossimorica di tutta la *Liberata*.

In apparenza, la dinamica iniziale potrebbe assomigliare a quelle del cavaliere crociato come Tancredi, il quale anch'egli s'innamora di Clorinda dopo averla vista alla fonte e soffre le pene d'amore per gran parte del poema.

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 si compiacque, e n'arse.
Oh meraviglia! Amor ch'appena è nato,
Già grande vola, e già trionfa armato.

Canto I, ottava 47

Tuttavia, il soldato cristiano, contrariamente a quanto avviene per le due donne innamorate sul fronte opposto, obbedisce ad un diverso meccanismo, perché in un duello così carnale e fisico con Clorinda, che contiene evidenti allusioni ad un rapporto erotico, si trova infine ad uccidere, seppure inconsapevolmente, la donna che ama, trafiggendola ripetutamente con la spada (altra allusione erotica) e simboleggiando in tal modo la supremazia schiacciante e repressiva dell'onore, della virtù epica, della morale del dovere sulle pulsioni dell'*éros* e sul trasporto delle emozioni.

Tre volte il Cavalier la donna stringe
Con le robuste braccia: ed altrettante
Da que' nodi tenaci ella si scinge;
Nodi di fier nemico, e non d'amante.
Tornano al ferro: e l'uno e l'altro il tinge

Con molte piaghe, e stanco ed anelante
E questi e quegli alfin pur si ritira,
E dopo lungo faticar respira.

Canto XII, ottava 57

Il meccanismo che regola le esperienze amorose di Armida ed Erminia è del tutto divergente rispetto a quello di Tancredi, perché implica la deflagrazione del sentimento, la manifestazione della libertà dell'amore, la vittoria delle ragioni del cuore su quelle dell'onore cavalleresco, ed è un meccanismo che si ripete, con puntuale uniformità, anche se declinato in una chiave militare, nella vicenda di Solimano e Argante.

Una metamorfosi simile a quella di Armida viene vissuta da Solimano, re dei Turchi, uno dei più agguerriti e insidiosi avversari dei crociati, che nell'epilogo del poema, al XX canto «contempla dall'alto della torre di David il vasto campo di battaglia, i cruenti scontri e le stragi funeste, e riflette amaramente non su se stesso, sulla propria vita sventurata, ma sulla comune sorte tragica degli uomini, esprimendo così quel drammatico sentimento esistenziale che fu proprio della inquieta coscienza tassiana» (Caretto).

Or mentre in guisa tal fera tenzone
È tra 'l Fedele esercito e 'l Pagano;
Salse in cima alla torre ad un balcone,
E mirò (benchè lunge) il fier Soldano,
Mirò (quasi in teatro, od in agone)
L'aspra tragedia dello stato umano:
I vari assalti, e 'l fero orror di morte,
E i gran giochi del caso e della sorte.

Stette attonito alquanto e stupefatto
A quelle prime viste, e poi s'accese:
E desiò trovarsi anch'egli in atto
Nel periglioso campo alle alte imprese.
Nè pose indugio al suo desir; ma ratto
D'elmo s'armò, ch'aveva ogni altro arnese.
Su su, gridò, non più, non più dimora,
Convien ch'oggi si vinca, o che si mora.

Canto XX, ottave 73-4

La riflessione più densa e significativa dell'intero poema, la valutazione della feroce inutilità e assurdità della guerra, il senso di amaro pessimismo che riflette appieno il pensiero del Tasso e tutta la morale dell'opera, ci vengono consegnati non dalla voce di un soldato crociato, ma da quella di un pagano, di un comandante turco, Solimano, che con un atteggiamento pensoso e affranto, «attonito e stupefatto» (mentre sull'altro fronte il «pio Buglione» e i suoi fedeli crociati infieriscono senza pietà sui nemici e sui cadaveri), perviene ad una visione filosofica che abbraccia il complessivo sviluppo della guerra, che definisce l'etica della *Liberata* e che corrisponde ad una meditazione sul destino e sulla sorte, sulla fallacia della vita e sulle ingiustizie del mondo: «Mirò (quasi in teatro, od in agone)/ L'aspra tragedia dello stato umano:/ I vari assalti, e 'l fero orror di morte,/ E i gran giochi del caso e della sorte».

Ancora una volta è un personaggio pagano ad essere protagonista di questa metamorfosi.

È lui, Solimano, che condanna l'orrore della morte, la ferocia degli assalti, l'insensata crudeltà della battaglia.

Lo stesso dicasi per un altro soldato di primo piano nelle fila dei saraceni, Argante, satrapo del re d'Egitto. In uno dei momenti lirici più alti della *Liberata*, dove al momento epico s'intreccia un'intensa venatura elegiaca, quando al canto XIX si consuma il duello fra Tancredi e Argante in una valletta solitaria (quindi in un'atmosfera intima e raccolta, e non al cospetto del pubblico, davanti agli eserciti, in forma di torneo cavalleresco e scenografico), ci viene presentato, sorprendentemente, un volto inedito del soldato pagano, ben diverso dallo sprezzante e accanito guerriero: è il volto di un uomo

fragile e dubbioso «illuminato da fremiti di umana malinconia, di virile dolore. Lo sguardo desolato che il campione pagano rivolge alla sua città ormai vinta, e le parole di presaga tristezza che indirizza a Tancredi, arricchiscono la sostanza morale del personaggio, in cui trova felice espressione la tassiana poesia degli eroi vinti» (Caretti).

Qui si fermano entrambi: e pur sospeso
Volgeasi Argante alla Cittade afflitta.
Vede Tancredi che 'l Pagan difeso
Non è di scudo, e 'l suo lontano ei gitta.
Poscia lui dice: or qual pensier t'ha preso?
Pensi ch'è giunta l'ora a te prescritta?
S'antivedendo ciò timido stai,
È il tuo timore intempestivo omai.

Penso, risponde, alla Città del regno
Di Giudea antichissima Regina,
Che vinta or cade; e indarno esser sostegno
Io procurai della fatal ruina.
E ch'è poca vendetta al mio disdegno
Il capo tuo, che 'l Cielo or mi destina.
Tacque, e incontra si van con gran risguardo:
Chè ben conosce l'un l'altro gagliardo.

Canto XIX, ottave 9-10

È assai significativo e rilevante che dalla bocca di un soldato pagano giungano parole di dolente riflessione, di pietà, di amara meditazione sulle sorti della guerra. È lui, Argante, il satrapo del re d'Egitto, che in qualche modo incarna il pensiero e l'anima del Tasso, tant'è che proprio da personaggi pagani, «da personaggi quali Argante e Solimano [...] si può discorrere di autobiografismo» (Ettore Bonora). È Argante, non il cristiano Tancredi, che ha dei dubbi, sospende la lotta, manifesta incertezza, si blocca pensoso, accigliato, esitante, mentre il suo avversario, il crociato Tancredi, addirittura stupito dalle titubanze e delle inquiete pose di Argante, ha sete di sangue e di gloria militare: «grande è il zelo d'onor, grande il desire/ che Tancredi del sangue ha del Pagano» (XIX, 7, 1-2).

Si potrebbe addirittura profilare una sorta di opposizione di generi, forse legata ad una maggiore sensibilità e disponibilità ad esternare i propri sentimenti, fra donne (Armida e Erminia) e uomini (Tancredi e Rinaldo), più arroccati, questi ultimi, dietro il paravento dell'onore e del senso del dovere. Quel che è certo è che Tancredi, di fronte al nemico Argante, non ha il minimo cedimento ed avvia una lotta forsennata, senza esclusione di colpi, all'ultimo sangue. E di nuovo, come nel caso di Solimano e, in chiave amorosa, come nel caso di Armida ed Erminia (ma anche nel caso di Aminta, Silvia, Torrismondo, Alvida), è nella figura di Argante, di un «infedele saraceno» che Tasso incarna i valori dell'inquietudine, del dubbio, dell'incertezza, della vulnerabilità, del tormento. Sono loro che, sottoposti alle spinte del sentimento, soggiacciono e decidono di percorrere la strada – ardua, coraggiosa, problematica – dell'amore, della confessione, dell'umor malinconico, della ricerca della libertà, dell'ammissione di una debolezza che poi è una manifestazione di forza.

Sono loro, gli «infedeli saraceni», i veri eroi della *Gerusalemme liberata*.

I veri eroi tassiani che hanno il coraggio di star di fronte alle proprie inquietudini, di dichiararle, di non sopprimerle, e di opporsi all'inflessibile potere della norma.

Non a caso le punte estreme della poesia tassiana si raggiungono nella rappresentazione dell'oscuro e della lacerazione amorosa, «nei paesaggi incantati, dove le note spettacolari non sono fine a se stesse ma vibrano di quel sentimento dell'ignoto e del mistero nel quale si esalta la malinconia del Tasso» (Bonora).

Nel quadro dell'intera produzione tassiana, il tema dell'unità che incombe, reprime e deve essere rispettata, che sorveglia, controlla o addirittura annienta (proprio come i «novi ordigni di guerra, e insolite armi» XX, 3, 6, che polverizzano le forze saracene) i «fregi», «i dilette», i «molli versi», le sollecitazioni della varietà e dell'*éros*, è senza dubbio un tema costante e ricorrente, si potrebbe dire

assillante che accompagna l'intera esperienza poetica del Tasso.

Dal *Gierusalemme* del 1560 alle riflessioni saggistiche dei *Discorsi dell'arte poetica* risalenti al 1564 (nel primo discorso, dedicata alla «materia», si perita con caparbieta di sostenere la necessità del «vero» e nel secondo discorso, dedicato alla «forma e alla disposizione» propugna, con altrettanta convinzione e puntiglio, il valore della «unità»); dalla composizione della *Liberata* (1575), della sua *Allegoria* (1575-6) e della sua *Apologia* (1585) contro il *Carafa* del Pellegrino che nel 1584 aveva scatenato la polemica della Crusca contro il poema, alla *Risposta all'Accademia della Crusca in difesa dell'Amadigi di Bernardo Tasso* (dove si dimostra con forza che la «moltitudine» si innesta e si regola sul rigore dell'ordine e della unità); fino alle *Lettere* (in particolare quella a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575 in cui, congetturando le obiezioni che gli avrebbero potuto muovere, difende energicamente gli episodi di invenzione del poema perché inseriti nel solco dell'unità d'azione), e fino all'irrigidimento nella direzione del «verosimile» in ottemperanza ai dettami unitari controriformistici della *Conquistata* del 1593 (abolendo ad esempio gli episodi «non necessari» come quelli di Olindo e Sofronia al canto II, o le vicende di Armida o la meravigliosa pastorale di Erminia al canto VII), sempre più «orientata verso forme di maggiore solennità, secondo quella poetica della “magnificenza” teorizzata nei *Discorsi del poema eroico*» (Giovanni Getto).

Tutto il cammino della poesia di Torquato Tasso, per oltre 30 anni, è mosso internamente da questo motore – si direbbe da quest'ombra incombente –: dal tentativo affannoso d'aderire ad una struttura unitaria, solida, robusta, riconducibile alle regole aristoteliche, adagiata sui principi del vero storico e della solennità epica. Ma questa affannosa ricerca sottintende, evidentemente, un malessere, una forzatura, una coercizione. Non v'è dubbio che Tasso, con questa ossessione per il vero e l'unità che innerva l'intera sua produzione – l'intera sua vita, fino alle conseguenze estreme delle crisi nervose e dei turbamenti psichici che lo assillarono, lo consumarono fino alla morte – abbia voluto consegnarci uno snodo di riflessioni più universali, legate, sì, alla sua condizione umana, al suo contesto storico, alla ricerca del consenso da parte delle accademie, della Censura, delle istituzioni e delle norme del Concilio tridentino (giacché, non va dimenticato, come osserva Giovanni Getto, che il poema tassiano «è il documento di una diffusa sensibilità di cortigiano e di accademico [e] nasce anzitutto come eloquente operazione di una civiltà e di una cultura, raccolta e codificata nella corte e nell'accademia»), ma anche legate ad un'intima avversione verso quelle regole e ad un invito all'abbandono nella selva, nell'ignoto, nelle lusinghe del piacere del palazzo di Armida.

Altrimenti non si spiega, da un lato, l'insistenza di immagini truculente nella rappresentazione dello spietato sterminio dell'esercito del “pio” Goffredo, tutt'altro che eroico (una forma di repressione che ha qualcosa di rabbioso e spaventato, una rimozione psicologica che si nutre di ripugnanza e paura del diverso), e dall'altro lato, l'ardimentoso concedersi alle istanze dell'*éros*, dell'irrazionale, dell'inquietudine, della problematicità, delle titubanze dei personaggi pagani. In tal senso, ha ragione Stefano Brugnolo quando dice:

Non c'è dubbio che siamo davanti a una «orribile e spaventosa» esibizione di potere, del tutto simile a quella che in quel periodo stava dispiegando in Italia l'imperatore, e non è decidibile se l'artista intenda solo esaltare quella potenza o anche criticarne l'abnormità [...]. Il poeta controriformista si dimostra capace di dare voce e credibilità poetica anche ai personaggi che al trionfo cristiano e imperiale si oppongono con tutte le loro forze. E prima di tutto proprio al Satana che con grande veemenza arringa «l'alme a Dio rubelle», e cioè gli altri angeli precipitati come lui all'inferno [...]. Ma soprattutto ritroviamo in quel personaggio i valori dell'onore, dell'eroismo quali provengono dalla tradizione epica classica, la volontà di non piegarsi a un nemico di cui pure si riconosce la soverchiante superiorità [...]. A rappresentare tali valori sono spesso personaggi negativi e però mai spregevoli. Come è per esempio Ismeno, che a quegli ideali si richiama con orgogliosa fierezza e senza riferirsi a qualunque prospettiva religiosa o soprannaturale, sia pure pagana [...]. Ma nel Satana di Tasso si esprime anche, e non paia anacronistico dirlo, una denuncia politica di tipo anticolonialista, antimperialistico. Infatti Satana accusa apertamente il Dio cristiano di una reiterata vocazione prevaricatrice.

Si direbbe allora che il poema tassiano, nel suo tenace tentativo di soffocare ogni istanza che provenga dall'ignoto e dal misterioso, dalla varietà e dalla moltitudine, da quella selva che è «luogo della natura indomita, sottratta al potere della ragione» (Georges Güntert), sia la tragica metafora del tentativo di reprimere le suggestioni dell'irrazionale e della libertà creativa e sensuale, in qualche modo contravvenendo al proposito iniziale di Goffredo di Buglione e di Pier l'Eremita.

È come se i venti canti della *Liberata* rappresentassero la parabola opposta alle intenzioni della protasi (ed è per questo, con ogni probabilità, che il poeta si preoccupa di chiedere «perdono/ s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte/ d'altri dilette, che de' tuoi le carte» I, 2, 7-8), una sorta di obiezione interna, in forme evocative (ma non meno efficaci e acuminata), contro l'ipotetico atto eroico della conquista di Gerusalemme, contro «l'assalto orrendo», contro l'aggressione efferata di corpi martoriati, laddove si potrebbero, senza troppa difficoltà, ravvisare persino implicazioni ideologiche contro l'idea di «fondare in Palestina un novo regno» (I, 23, 5), nel momento in cui la liberazione della città santa avviene sotto l'egida e all'insegna del massacro.

Disse al suo nunzio Dio: Goffredo trova,
E in mio nome di lui; perchè si cessa?
Perchè la guerra omai non si rinnova,
A liberar Gerusalemme oppressa?
Chiami i Duci a consiglio, e i tardi mova
All'alta impresa: ei capitano fia d'essa.
Io qui l'eleggo, e 'l faran gli altri in terra,
Già suoi compagni, or suoi ministri in guerra.

Canto I, ottava 12

E gli disse; Goffredo, ecco opportuna
Già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta:
Perchè dunque trapor dimora alcuna
A liberar Gerusalem soggetta?
Tu i Principi a consiglio omai raguna:
Tu al fin dell'opra i nequitosi affretta.
Dio per lor duce già t'elegge; ed essi
Sopporran volontari a te se stessi.

Canto I, ottava 16

Ma fu de' pensier nostri ultimo segno
Espugnar di Sion le nobil mura;
E sottrarre i Cristiani al giogo indegno
Di servitù così spiacente e dura:
Fondando in Palestina un novo regno,
Ov'abbia la pietà sede sicura:
Nè sia chi neghi al peregrin devoto
D'adorar la gran tomba, e sciorre il voto.

Canto I, ottava 23

Non c'è nessun eroismo nell'aggressione crociata (ovvero della Controriforma), in questa rabbiosa carneficina che suona come uno sfogo incontrollato. Non c'è nessun eroismo nello sterminio dell'«assalto orrendo», nella truce conquista della città santa dove «ristagna il sangue in gorghi, e corre in rivi/ pieni di corpi estinti, e di mal vivi». Non c'è eroismo in chi fa scempio dei corpi senza clemenza, in chi sopprime con furia cieca le proprie istanze intimistiche, il proprio anelito all'amore e al piacere, alla libertà e alla pace, sfogando con violenza il proprio timore per il diverso. Non c'è eroismo in chi si «vergogna» (attributo assai frequente già nell'*Aminta*) delle proprie zone d'ombra. Il vero eroismo, che Tasso ci suggerisce con discrezione, con intimo riserbo, di nascosto, in modo sommerso – verrebbe da dire in forme poetiche subliminali – è l'eroismo di chi si concede al dubbio e al dilemma, di chi non possiede verità dogmatiche, di chi ammette metamorfosi anche radicali e contraddittorie, di chi non si vergogna di esprimere i propri sentimenti: di chi, in buona sostanza, mette in discussione l'autorità e il senso della guerra, in nome della libertà creativa e intellettuale.

Riferimenti bibliografici

Le citazioni delle opere del Tasso sono tratte da:

Torquato Tasso *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino, 1971

Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, a cura di Angelo Solerti, Bari, Laterza, 1964

Torquato Tasso, *Opere*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino, Utet, 1974

Le citazioni dai saggi sul Tasso sono tratte da (in ordine alfabetico):

Gian Mario Anselmi *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso* in *Letteratura Italiana, Le Opere. Vol II. Dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1993

Andrea Battistini e Ezio Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti* in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, vol. III, 2

Nicola Bonazzi *Teatro e novella nel Cinquecento* in *Griselda, il portale della letteratura*

Ettore Bonora *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano, 1976

Stefano Brugnolo *Rivoluzioni e popolo nell'immaginario letterario italiano ed europeo*, Quodlibet, Macerata, 2023

Piero Camporesi *Il pane selvaggio*, il Saggiatore, Milano, 2016

Lanfranco Caretti *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino, 1961

Corrado Confalonieri *Torquato Tasso e il desiderio di unità* *La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica*, Carocci, Roma, 2022

Giovanni Getto *Torquato Tasso* in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, Utet, Torino, 1973

Georges Güntert *Nella selva del Tasso*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Olschki, Firenze, 1997

Letizia Pezzali *La regola e il margine* in *Jane Austen Orgoglio e pregiudizio*, Marsilio, Venezia, 2025

Ezio Raimondi *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze, 1980

Emilio Russo *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, Laterza, Bari, 2017

Sergio Zatti *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998

Sergio Zatti *Epica e romanzo nel racconto della Crociata* in *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata*, a cura di Michelangelo Picone, Pacini, Ospedaletto (Pisa), 2008

* Circa l'ipotesi di un impianto strutturale simile alla figura del chiasmo nel caso dell'*Aminta* (ipotesi formulata da Ezio Raimondi per la *Liberata* nel suo *Poesia come retorica*), viene dato ampio conto e dimostrazione nel saggio: Andrea Pagani *La vertigine della parola. Grafici strutturali del manierismo tassiano*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Olschki, Firenze, 1997.