

GIAMPIERO GIAMPIERI

UNA LETTURA DEL “RE TORRISMONDO”

Non un Edipo, ma quattro

Tra i vari giudizi negativi, o comunque poco entusiastici, ci limiteremo a riportare solo questi due. Il più sintetico è la famosa affermazione del Carducci secondo cui il *Re Torrismondo* «non è un portento». E vada! Ma cosa non dice Mario Praz! Il grande anglista considera la tragedia tassesca «anchilosata [...] da un vuoto schema classicistico». Subito dopo, parla di «dramma insieme decrepito e puerile, e in ogni caso da non reggere al confronto con qualsiasi dei minori elisabettiani».

E invece, ahimè!, anchilosati da schemi vuoti, decrepiti e, insomma, tutt'altro che portentosi, risultano tanti, troppi critici del Tasso! E non soltanto quelli che hanno affrontato in modo disinvoltamente puerile questo *Torrismondo*, che il poeta portò a termine appena uscito dal manicomio.

Per la studiosa americana Louise G. Clubb il *Re Torrismondo* è «la pietra di paragone della tragedia manieristica». Richiamando la nostra attenzione sull'*intertextualité* esistente fra il testo tassiano e l'*Edipo re* di Sofocle, Louise G. Clubb ha scritto che «il *Torrismondo* appartiene alla categoria delle opere d'arte autocoscienti, che dichiarano da sé di aver raggiunto simultaneamente due mete diverse: una illusoria, fittizia, emotiva, in una rappresentazione cupa e romantica di speranze fallite, di morte prematura e di umana cecità; l'altra dimostrativa, scientifica, tecnica, in un'esibizione di costruzione drammatica secondo il disegno lodato da Aristotele ma ristrutturato e ingrandito per contenere materie non soltanto diverse da quelle sofoclee ma, anche, notevolmente arricchite». La studiosa sintetizza così la novità, al tempo stesso rivoluzionaria e conservatrice, della tecnica teatrale del Tasso: «Nel *Torrismondo* i dati essenziali vengono isolati e dispersi, i frammenti d'informazione divisi tra il massimo numero di personaggi e tenuti segreti finché possibile. Cioè, Tasso mantiene l'isolamento e l'ignoranza dei "personaggi" fin che può, ma prepara agli "spettatori" un altro tipo di sorpresa, cercando di accendere in loro il desiderio di sapere come potrà fare funzionare idealmente il genere tragedia allontanandolo sempre più dal modello sofocleo e ampliandolo perfino con strutture prese dalla commedia».

La funzione edipica, manieristicamente frammentata in quattro diversi personaggi (Torrismo, Alvida, Rosmonda e Germondo) è stata ridistribuita in questo modo. Mentre spetta al protagonista di portare a termine l'indagine tragica, il vaticinio fatale incombe su Alvida, la sorella vera. In lei il desiderio amoroso è così forte da respingere qualsiasi presa di coscienza della colpa. Insomma, a differenza di Giocasta, il suo eros non potrà mai trasformarsi in ribrezzo, in orrore. Rosmonda, colei che ha preso il posto della vera sorella, conosce la sua verità, ma ignora quella di Alvida. Rosmonda è l'incarnazione illusoria del bambino "maledetto": tocca a lei prospettarci l'apparenza di una funzione che spetta a (di fatto è esercitata da) Alvida. Infine «l'azione edipica dell'uccisione nel passato lontano ma piena di conseguenze viene assegnata a Germondo». Secondo Louise G. Clubb insomma la tragedia tassiana risulta una specie di "manifesto" del manierismo tragico cinquecentesco, e si risolve soprattutto «in una dimostrazione tecnica di quello che [Tasso] ha saputo compiere tramite la struttura drammatica».

Però la disseminazione della funzione edipica che, unica in Sofocle, coinvolge qui ben quattro personaggi, non può essere stata escogitata soprattutto per suscitare nel pubblico uno stupore di ordine tecnico-drammatico. In un poeta come Torquato Tasso dobbiamo supporre, sempre, che ci sia ben altro da cercare, e da trovare!

Nel mondo greco incesto e parricidio erano delitti a cui la società civile voltava consapevolmente le spalle. Ma se li trovava di continuo davanti. La rimozione collettiva era recente, e precaria. La preistoria non era poi così lontana. In fondo era breve lo spazio di tempo che separava la civiltà dalla lunga barbarie precedente. Per questo motivo, nella tragedia classica, il protagonista coincide in pieno, a rivelazione avvenuta, con la propria colpa. Edipo, eroe tragico per eccellenza, viene identificato per quello che è: un parricida incestuoso. Non importa che gli altri intuiscono di essere potenzialmente rei dello stesso crimine. Ogni solidarietà con Edipo va rinnegata proprio per mantenere l'ordine faticosamente conquistato da un'intera società. Colui che ha sbagliato diventa, sotto gli occhi di tutti, vittima sacrificale, capro espiatorio. Edipo ha risvegliato l'orrore primordiale. Per il bene di tutti la sua colpa va punita con una condanna esemplare.

L'eroe di Sofocle, individuo ben delineato, con virtù e difetti accettabili in ogni essere umano, deve venir abbandonato a se stesso a causa del suo crimine involontario. Gli altri, rispecchiandosi in lui, riconosceranno l'oscuro pericolo che Edipo ha riportato alla luce. Per questo il re di Tebe è leale, generoso, forte, e tuttavia, in quanto contaminato, va lasciato al suo destino. L'identificazione positiva con l'umanità di lui va portata fino al limite estremo proprio affinché il pubblico, dopo la rivelazione, se ne distacchi. Il

fatto che tanto orrore colpisca un uomo ignaro non può essere giustificato razionalmente. È la terribile Necessità che si manifesta. L'unico merito di quella colpevolezza, paradossale perché innocente, risiede nell'utilità sociale che si può ricavare dall'orrore. Nel momento stesso in cui, strappandosi gli occhi, punirà la sua colpa individuale, Edipo, quel buon cittadino, quel re generoso, darà in pasto al suo popolo l'intima sua sofferenza. Proprio quando fa odiare in se stesso il male che poteva capitare ad altri, quando si fa aborrire e scacciare via, offre alla sua gente la conferma che essa è stata governata da un ottimo sovrano. Allorché egli subisce le conseguenze della colpa latente in ciascuno (retaggio della miseria degli uomini), egli trasforma la sua sciagura in messaggio esemplare.

L'antica democrazia ateniese era ancora abbastanza vicina alla natura per offrire al pubblico l'istruttivo spettacolo teatrale del parricidio e dell'incesto. Al tempo stesso essa ribadiva, naturalmente, la scelta della civiltà e dell'umanità come ripudio degli istinti più bestiali. L'arte classica guarda in modo composto, sereno, ai mostri di cui, secoli dopo, il romanticismo riscoprirà, con angoscia, la presenza indistruttibile. Per funzionare, la famosa catarsi aristotelica aveva bisogno, oltre che di artisti grandi come Sofocle, di spettatori più sinceri con se stessi di quelli che andavano a teatro nell'800 borghese (e che hanno continuato ad andarci anche nel '900). Evidentemente il pubblico ateniese dell'età di Pericle era più aperto e più coraggioso di quanto non lo siamo noi.

Ebbene la grandezza del *Re Torrismondo* non sta affatto nella ridistribuzione delle funzioni o nel complicato manierismo della struttura tragica. La frantumazione del ruolo di Edipo non si riduce a suscitare uno stupore essenzialmente "tecnico". Nel '500, del resto, il Tasso non fu il solo a capire che la catarsi aveva una presa assai ridotta, ormai, sullo spettatore. Troppo smalzato, troppo scettico il pubblico di allora, non solo in Italia, per riconoscersi nel processo della catarsi aristotelica. Il cristianesimo aveva modificato non certo la Necessità, oscura forza immodificabile che governa le cose del mondo, bensì la rappresentazione mentale del mondo stesso. Col farsi avanti di «istituzioni che (avrebbe detto Rousseau) mettono l'uomo in contraddizione con se stesso», la visione della vita si era umanizzata e ristretta. L'ambito psichico del cristiano si rinchiudeva in un labirinto interiore da cui c'erano sempre meno vie d'uscita. In *Aminta*, II, 2, vv. 891-892, il Tasso fa dire a Dafne queste significative parole:

Il mondo invecchia,
e invecchiando intristisce.

La consapevolezza dell'impoverimento umano dovuto alla modernità, insomma il farsi vecchio del mondo, assilla il Tasso. Il comunicativo, il meridionale Torquato Tasso! Il *Re Torrismondo* nasce dalle consapevolezze paradossali di un uomo a cui i fantasmi della mente non concedono tregua. Nella moderna società l'incesto non è più sentito come un retaggio della natura primordiale, ma come un'enormità in cui l'individuo, il cristiano atterrito, non vuol più riconoscere niente che lo riguardi. Un poeta che intenda far accettare agli spettatori l'incesto, dovrà situarlo all'origine, là dove nasce una società che non si è ancora assestata in divieti rispettati da tutti. L'incesto, quando esplose, è un "mostro" incomprensibile. Tuttavia i mostri si generano anche là dove si consolida e si formalizza, con la rimozione, la tendenza a dimenticare ciò che noi siamo (e cioè, quella che Leopardi chiama la «nostra ignuda natura»).

Ambientando la sua tragedia nella remota Gotia, il Tasso non intendeva fare dell'esotismo, come lo intenderanno i romantici. Se mai, per rivitalizzare in senso antiaccademico la tragedia del suo tempo, volle creare un originale estraniamento che chiameremo "geografico". Forse il pubblico dotto di allora, abituato al mondo classico, ormai vibrava meno di fronte ai Greci, cioè di fronte alla lotta tra storia e legge morale da una parte e preistoria e istintualità dall'altra. Forse il Tasso scelse la novità del barbarico mondo scandinavo per spronare gli spettatori a calarsi in una dimensione arcaica, "separata", che gli stava molto a cuore: quella dell'infanzia. L'origine sfugge sempre alla consapevolezza dell'adulto: proprio come il settentrione dell'Europa si sottraeva alle conoscenze dell'italiano colto di allora. Facendo in modo che la desolazione nordica esprimesse l'aspetto ignoto della psiche, il poeta intese mostrare quali conflitti vive chi sta sul limitare, a mezza strada tra istinto e civiltà.

La tragedia moderna viene così a giustificarsi in modo esattamente antitetico rispetto a quella greca. Mentre Sofocle doveva difendere le ragioni del progresso contro la preistoria, il Tasso ricorda ai suoi scettici contemporanei che c'è ancora da fare i conti con impulsi non domati e persi di vista. Chi vive ignorando il passato (individuale e collettivo), chi dimentica ciò che è scomodo sapere, è esposto al ritorno ostile, rovinoso dell'antico. La società greca temeva l'irrompere della mai domata, ben nota bestialità. Il mondo moderno è esposto all'esplosione del rimosso, mostro inconoscibile.

A differenza di quanto succede al protagonista dell'*Edipo re*, non è solo contro Torrismondo che si accanisce il destino. Bisogna andare al di là dell'ambientazione barbarica e capire che la tragedia si rivolge a un pubblico il quale deve riflettere proprio sui pericoli della civiltà. Quel pubblico non è più in grado di leggere dentro se stesso. Incesto e parricidio si sono camuffati, si sono adattati al nuovo: ma sono pur sempre pronti a irrompere. Le limitazioni, le frustrazioni, le rinunce che gli vengono imposte impediscono all'uomo cinquecentesco di avere una vita psichica lineare, trasparente. L'istintualità si è frazionata in impulsi parziali, si è complicata in tensioni oscure che la società non può controllare. I mostri della coscienza, invece di trovare una valvola di scarico, sono diventati ancor più inafferrabili. La modernità ha frantumato l'antica saggezza, scindendola in indizi inservibili, che riacquisterebbero senso solo in una prospettiva molto più ampia, molto più complessa. Possiamo benissimo sostenere che il Tasso anticipa Luigi Pirandello nel mostrarci degli individui ruotanti intorno a inservibili brandelli di verità. Gli uomini sono visti come smarriti frammenti, povere entità individuali corrose dalla nostalgia di un tutto a cui non hanno più accesso.

Come abbiamo visto, il Tasso ha suddiviso tra quattro personaggi la funzione edipica. Tutto il *Re Torrismondo* pare volersi situare all'insegna di una scissione continua che dissolve «la limpida coesione del sistema aristotelico» e «riafferma il rifiuto [...] di restaurare catarticamente i valori morali, lasciati in sospeso di fronte alla forza enigmatica di eros» (M. Ariani). Tuttavia, secondo l'Ariani, «la drammaturgia tassiana» non ce la fa a conquistare «un procedimento dinamico dell'azione, immobilizzata anzi in una tecnica monodica che elenca le scene, non le connette in una orditura razionale». In realtà il Tasso, stando a Louise G. Clubb, mirava a riaffermare il sistema aristotelico nel momento stesso in cui era deciso «a superarlo col mezzo della redistribuzione sincronica». Infatti la sua tragedia ruota, sì, intorno all'incesto, ma non in modo da risolversi nella catarsi finale. Di eros, onnipresente ma impenetrabile spinta incestuosa, il poeta sottolinea il segreto insinuarsi in ogni aspetto della vita.

Da questo punto di vista la tragedia tassiana, solo apparentemente ancorata alla classicità, attesta la nascita di una maniera moderna di fare teatro. La dotta società rinascimentale, quella che «invecchiando intristisce», si è frazionata in tante solitudini che, non comunicando fra loro, non giungono a una consapevolezza collettiva. La tragedia ha perso il valore politico, il significato sociale che aveva nell'antica Grecia. Si è fatta *soggettiva*. Una strana, un'ironica maledizione fa sì che la tensione catartica s'impelaghi in

un oscuro dolore. Noi moderni ormai abbiamo imparato a chiamarlo *nevrosi*. Quell'angoscia attraversa indisturbata la vita di coloro che la patiscono. Solo la morte la mette a tacere. Una morte che non purifica, non riscatta, ma si limita a spezzare, sanzionando così una squallida sconfitta.

Ecco dove risiede il fascino, assolutamente unico, del grande Torquato Tasso. Il famoso poeta della corte di Ferrara (così raffinata, così moderna!) si addossò una responsabilità che chiameremo senz'altro eroica. Davanti a un pubblico colto e intelligente, eppure restio a capire, pronto anzi a risultare ostile, il Tasso richiamò l'attenzione sull'incapacità dell'uomo moderno di purificarsi. Nonostante il manicomio, o forse proprio perché gli era stata imposta quell'esperienza terribile, egli lanciò la sua disperata *bouteille à la mer*. Il gesto ha questo di eroico: il poeta avrebbe potuto crogiolarsi nella sconfitta, e invece decise di darsi in pasto a "quel" pubblico, che mai e poi mai avrebbe capito, nella vana (consapevolmente vana) speranza che esso, appunto, capisse. La follia che il Tasso aveva esplorato avrebbe dovuto persuadere gli altri a scendere *in interiore homine*, nel terribile inferno della verità soggettiva. Il poeta sapeva di essere il portatore di una possibilità catartica nuova, diversa da quella aristotelica, più astrusa, più difficile da condividere. Era cosciente anche dell'inevitabilità della sua sconfitta. L'ignavia dell'uomo moderno avrebbe alimentato una cecità collettiva esattamente antitetica rispetto a quella in cui piomba Edipo allorché si strappa gli occhi. L'incesto, retaggio ineliminabile dell'umanità, è una bomba che può esplodere quando e come vuole. Ma, anche se non esplose, le sue conseguenze avvelenano ugualmente la vita degli uomini. Tuttavia, piuttosto che smascherare le proprie sofferenze interiori e, come dice Amleto, «by opposing end them», l'essere umano preferirà lasciare che la sua nevrosi lo strazi, che quei sintomi lo devastino e lo umilino.

Incesto senza parricidio

Dunque, come abbiamo visto, il Tasso ha ridistribuito la funzione di Edipo fra quattro personaggi. Ognuna di quelle incarnazioni parziali è assillata da un tormento parziale che non si unificherà mai per realizzare o un possente sforzo di superamento o una sconfitta grandiosa. Ciò rende testimonianza della fragilità dei personaggi come tali e della debolezza del mondo a cui appartengono. Anche se si muovono in un ambito barbarico, i protagonisti del

Torrismondo hanno una sensibilità raffinata e una complicata coscienza. Ecco la paradossalità del testo tragico tassesco! L'ambiente arcaico, mentre stimolava gli spettatori rinascimentali a regredire, a staccarsi dal loro presente, contemporaneamente consentiva alla moderna angoscia nevrotica di manifestarsi in quel primitivo contesto. Toccava al pubblico durare la fatica di assecondare l'estraniamento voluto dal poeta, e far convergere, fondendole, le due indicazioni divergenti. L'Edipo di Sofocle ha già commesso il parricidio e l'incesto, ma ancora può vivere sicuro di sé, da uomo giusto quale appare, da sovrano che il popolo ama proprio per la sua generosità. Come Edipo *Torrismondo* si è macchiato di incesto (non di parricidio!) e, sempre come Edipo, non sa ancora di essersi contaminato. Però *Torrismondo*, a differenza dell'eroe greco, già si tormenta per il furtivo accoppiamento con Alvida di cui ignorerà fin da ultimo la vera gravità. Il suo rimorso, a noi lettori come al suo Consigliero, sembra eccessivo. Ebbene, questo rimuginare intorno a una colpa di cui la mente *sa* che di una colpa tremenda si tratta, pur ignorandone il vero contenuto (tuttora inconscio), è la descrizione esatta del conflitto nevrotico.

Di fronte alla loro unione («che sotto l'ombra ricoprì la notte»), Alvida e *Torrismondo* hanno un atteggiamento opposto che culmina in un'angoscia equivalente. Priva di sensi di colpa, anzi assillata dal desiderio, Alvida soffre proprio di non poter rivivere la loro unione. Invece *Torrismondo*, che prova un desiderio erotico acuto come quello di Alvida, inorridisce al ricordo del fatto. È straziato dai rimorsi in cui si sono trasformati i suoi appetiti proprio perché soddisfatti. Però noi dobbiamo andare ancora al di là, analizzando le sottigliezze che il Tasso ha escogitato. Diremo quindi che l'erotismo ostinato di Alvida, che non si ferma davanti a nessun ostacolo, più che una caratteristica della psicologia di lei rivela un tratto tipico del desiderio maschile. Alvida incarna infatti l'antico desiderio infantile che l'uomo adulto continua a nutrire per le carezze materne. Non è di Alvida, che in fondo è solo un fittizio fantasma femminile, quell'ostinata richiesta di sesso. Il personaggio è il "correlativo oggettivo" di una scoperta fatta dal Tasso in quanto uomo. Nella solitudine del manicomio egli è stato costretto a ricordare, a ritrovare dentro di sé ardue e sconcertanti verità. Ecco, riaffiorano le antiche carezze che la madre amorosamente concedeva al figlio. Il ripresentarsi di certi ricordi dopo una dimenticanza così lunga, può disorientare la memoria cosciente, non certo il sotterraneo flusso del desiderio erotico. La figura di Alvida, che non può più dare né ricevere amore dal fratello, è una specie di punto d'incontro tra queste due immagini mentali: da una parte, la madre (o la sorella) che al-

lora poté stringere a sé il figlio; dall'altra, il bisogno fisico del figlio che, oltre a non aver mai dimenticato, non mai ha accettato quella perdita, che però è irreversibile.

Pur con tutte le sue manieristiche complicazioni, la trama del *Re Torrismondo* non contiene nulla di gratuito. Il protagonista, sebbene sia all'oscuro del fatto che Alvida è sua sorella e del fatto che, quindi, si è macchiato di incesto, prova uno sgomento indicibile per essere giaciuto con lei. A giustificare razionalmente tanta disperazione, c'è il fatto che Torrismondo ha tradito il suo amico fraterno, il re di Svezia Germondo, innamorato di Alvida. Cominciamo dunque a sciogliere i nodi della complicatissima *fabula* manieristica. Germondo non può andare a chiedere di persona la mano di Alvida al padre di lei, Araldo re di Norvegia. Infatti Araldo lo ritiene l'assassino di suo figlio, perito durante una razzia degli Svedesi. Il vecchio, tutt'altro che disposto a dare Alvida in sposa a Germondo, spera solamente nella vendetta. Alvida è stata costretta a giurargli di sposare solo l'uomo che le prometterà di vendicare il fratello.

Ebbene, l'uccisione del principe norvegese, avvenuta nel passato ma tuttora gravida di conseguenze, corrisponde all'edipico delitto originario. E siccome il Tasso ha seguito la traccia di Sofocle, possiamo dire che essa sta al posto del parricidio. A questo punto, ci rendiamo subito conto di come il Tasso si sia discostato, senza mai perderlo di vista, dal modello sofocleo. Edipo ha ucciso effettivamente Laio. Germondo invece viene accusato da un vecchio padre (alla cui vita nessuno attentava) di avergli ammazzato il figlio. L'uccisione è probabile: è quasi certa, anche se c'è un margine di dubbio. Comunque sia, nel caso che Germondo abbia ucciso il principe norvegese, ha semplicemente eliminato un nemico durante un'azione di guerra. Tra i due non c'era nessuna parentela.

Le cose si complicano quando Germondo, innamoratosi di Alvida, prega Torrismondo di chiederla in moglie al posto suo. L'amico poi, secondo i piani di Germondo, darà a lui la donna (con un inganno che ci fa pensare a quello subito da Francesca da Rimini). Dunque il re di Svezia, che non ha commesso né parricidio né fratricidio, è colpevole solo di aver ucciso il fratello della donna di cui poi si è innamorato. La sua non è un'uccisione premeditata: è un gesto quasi all'ordine del giorno in una società che vive di razzie e di violenze. Ciò che accomuna questo col delitto di Edipo è la fatalità. Germondo è un uomo sicuro di sé, non tormentato, non perplesso, ma ottimista, positivo, aggressivo anche in amore. Eppure, se sposasse Alvida, creando la parentela che prima non c'era, farebbe nascere, a posteriori, la situazione tragica: risulterebbe un marito fratricida. Per un misterioso paradoss-

so, è lui che senza volerlo provoca il destino. Lui dà l'avvio a ciò che di inesorabile succederà.

Ma l'eroe predisposto all'errore, quindi al rimorso, è Torrismondo. Da amico fraterno egli ha accettato di aiutare Germondo a ottenere con l'inganno la mano di Alvida. Le motivazioni che porta a giustificare la sua complicità sono per noi sconcertanti:

estimai ch'ove scritto, ove s'intenda
d'onorata amicizia il sacro nome,
quel che meno per sé parrebbe onesto
acquisti d'onestà quasi sembianti;
e se ragion mai violar si debbe,
sol per l'amico violar si debbe;
ne l'altre cose poi giustizia osserva.

(I, 3, 457-464)

“Ma che amicizia è mai questa?” viene da chiederci. Come può quel sentimento essere così forte da indurre un amico a chiedere all'altro di procurargli con l'inganno la donna da lui amata? Come può essere così forte da persuadere l'altro a violare, nel nome dell'amicizia, la giustizia? Siamo di fronte a un accorgimento tipicamente teatrale, adottato per rendere percepibile, sulla scena, la sfuggente complessità della psiche, proprio quella con cui l'autore vuole metterci in contatto. Dobbiamo imparare a obbedire alla legge della “scomposizione” teatrale, la quale dà vita a dei manieristici sosia. Curiosi *doppi* ci si presentano e ci introducono nella loro strana dimensione. Germondo e Torrismondo non sono che un unico personaggio che, sotto i nostri occhi, di continuo si scinde in due tentando invano di ricomporsi in unità. Si tratta di un eroe complesso che si concretizza in due personaggi differenti e analoghi. Ciascuno di essi incarna un aspetto di un temperamento troppo ricco per essere contenuto in un individuo solo. La loro amicizia sembra un legame interpersonale, ma invece è un rapporto di natura, diciamo così, intrapsichica, nel cui ambito Torrismondo, obbediente e rispettoso della legge, aspira all'indisciplinata irruenza di Germondo. Il Tasso, insomma, ci ripropone ancora una volta le figure-chiave del nevrotico Tancredi (innocente eppure “colpevole”) e del ribelle, irascibile, Rinaldo (colpevole eppure “innocente”). Nell'amicizia dei due giovani dobbiamo leggere il tentativo che la troppo scrupolosa coscienza di Torrismondo fa per sfuggire al controllo della Legge. Il temperamento nevrotico, il quale fa della Legge un muro per arginare la violenza degli istinti, si è lasciato una porta aperta per poter comunicare col desiderio. Germondo è la non-nevrosi, cioè quella parte di sé a cui Torrismondo si protende per cercare tregua dai tormenti del suo impla-

cabile senso di responsabilità. Quell'amicizia esprime la necessità della fuga da se stesso, verso un sollievo intravisto, verso la speranza che il rovello possa aver fine. Ma essa è un'arma a doppio taglio: è un sollievo, un sostegno che è anche uno strumento per cui si compie la Necessità tragica. Dal momento che Germondo chiede all'amico di rapire Alvida, cioè di soddisfare il suo eros, accelera il compimento della fatalità a cui Torrismondo e Alvida sono destinati. È Germondo, cioè il portavoce della promessa di felicità, che permette all'angoscia nevrotica di uscire dalla latenza, per manifestarsi alla luce del sole.

Non appena Torrismondo commette quell'unica, indiretta infrazione alla Legge, si ritrova nel mezzo del labirinto, dove lo attendeva il mostro: l'incesto. L'incesto, causa scatenante dell'angoscia nevrotica, è il contenuto che si sottrae alla coscienza come consapevolezza, non come sofferenza. Germondo stesso, con la sua ingiusta pretesa di possedere la donna a cui, forse, ha ucciso il fratello, ha gettato Torrismondo tra le braccia di Alvida. I personaggi tragici chiedono invano aiuto l'uno all'altro, ritrovandosi a vivere da soli (ciascuno dentro di sé) le colpe di cui sono diventati responsabili insieme. La tragedia in quanto opera teatrale oscilla tra le effettive relazioni interpersonali dei protagonisti e i tormenti di un unico (allegorico) sistema intrapsichico. Quella che fu collaborazione involontaria di alcuni individui allo scatenamento tragico diventa dolore soggettivo senza via d'uscita. L'angoscia scava là dove si annidava, misteriosamente, la predisposizione nevrotica. Neppure chi lo ama può scendere laggiù, dentro lo sgomento di un essere umano buono, generoso, ma incapace di organizzare una resistenza, di salvarsi.

Come Germondo ha chiesto aiuto all'amico, così Torrismondo avrebbe dovuto rivelare a lui la fatalità dell'accoppiamento con Alvida. In realtà Torrismondo, che si incolpa di aver tradito e insudiciato la loro amicizia, si sente colpevole di qualcosa che è ancor più terribile, ma di cui (come abbiamo visto) ignora la vera entità. È soprattutto questo il fallo che, agendo in segreto, indisturbato, rende intollerabile il torto di Torrismondo. Un orrore senza nome spezza il meraviglioso vincolo dell'amicizia e condanna l'eroe all'inferno della sua solitudine. Coloro che lo amano tentano di strappare Torrismondo al rimorso, cercano di indurlo a non concentrarsi sulle sue ossessioni. Tanto sono ignari della natura della vera sofferenza! Come Edipo, anche il re dei Goti è amato da quelli che lo circondano. Ma il male di Edipo è, sia pure incosciamente, condiviso da tutti. Lo rivela lo scoppio della pestilenza, indizio esterno di una peste interiore che negli altri è come sepolta, latente, men-

tre Edipo l'ha riportata alla luce. Diversamente dall'eroe greco, l'uomo rinascimentale è vittima di un male la cui natura sfugge, è incomprensibile. Sfugge anche alle sonde del saggio Consigliero, perché si tratta di una colpa che pare essersi eclissata, inghiottita dall'abisso della rimozione collettiva. (Naturalmente, lo ripetiamo ancora una volta, se il Tasso mette sulla scena una civiltà arcaica e semibarbara, è al pubblico colto, scettico, smaliziato del Rinascimento che si rivolge).

Nella scena terza del primo atto, l'anziano Consigliero cerca invano di aiutare Torrismondo a uscire dalla disperazione. Nonostante la sua accortezza, sebbene conosca il re fin da quando era bambino, il portavoce della raffinata diplomazia rinascimentale non arriva neppure a sospettare che cosa si celi dietro quell'ostinata sofferenza. Egli scava a fondo nel cuore degli uomini, ma la sua saggezza resta all'esterno delle indicazioni dategli dal pupillo. I suoi sondaggi in varie direzioni chiamano in causa una sapienza secolare, ma non sono in grado di catturare nella loro rete la malattia "moderna" di Torrismondo. All'individuo caduto nella nevrosi corrisponde una società che ha perso il contatto con la vera natura degli istinti. Tutta una cultura si sgretola, offrendo così conoscenze sempre meno capaci di aiutare l'anima che si ammalava. I consigli del tutore irretiscono il leale Torrismondo in un groviglio di soluzioni deludenti che non soddisfano la sua sete di verità. A questa astuzia diplomatica di una società che adopera, per esprimersi, la più "avviluppante" retorica tassesca, corrisponde la genuinità di Torrismondo, quella testarda onestà che lo porta a indagare sul vero perché della sua sofferenza. Dal conflitto tra una società che vive di sotterfugi e di occultamenti e colui che invece vuole sapere nascono frustrazione e sfiducia. I rimorsi di Torrismondo sfociano in un'ossessiva richiesta di morte. Nonostante la sincerità di tale richiesta, egli spesso vi ricorre come a sfogo verbale che esprime, oltre che la sua volontà di autoannientamento, il suo bisogno di aiuto. Ma il protagonista sa bene che nessuno lo può aiutare.

La tragedia di Torrismondo può anche essere vista come una lunga attesa che guarda a Germondo come all'unica possibilità di salvezza. Il vitale Germondo, infatti, alter ego "sano" del re dei Goti, colui che con le sue imprese innesca il meccanismo tragico, è il solo che potrebbe salvare l'amico dalla disgregazione psichica. Ma è possibile anche vedere nel re di Svezia colui che rende le cose ancora più complicate. Il suo arrivo è al tempo stesso segretamente desiderato e aborrito da Torrismondo. Germondo infatti, se da una parte rappresenta la speranza dell'amicizia, dall'altra incarna la mancanza di via d'uscita proprio a causa del tradimento dell'amicizia. Mentre il

Consigliero cerca delle soluzioni, la mente di Torrismondo gira a vuoto in un frenetico vortice di possibilità. Come può Alvida, posseduta, quindi disonorata, contaminata, esser data in sposa al re di Svezia? Tale possibilità comporterebbe il definitivo tradimento dell'amicizia, e ciò atterrisce Torrismondo. Siccome Alvida è innamorata di lui, il Consigliero propone di dare a Germondo Rosmonda, la sorella casta e appartata, che accondiscenderà nonostante la sua ripugnanza al matrimonio.

Ogni soluzione, premurosamente prospettata dal tutore, offende e strazia la suscettibilità di Torrismondo. Nessuna prudenza, nessuna soluzione, accettabile per gli altri, può calmare la sua coscienza. Egli ascolta solo le voci dei rimproveri che gli vengono da dentro. Mentre il tutore ritiene di poter trovare una soluzione a ogni dilemma, il re sente che niente e nessuno può intervenire a sciogliere l'angoscioso nodo che lo stringe. E con gli altri deve fingere una calma bugiarda che esaspera il suo bisogno di sincerità. Anche se il Consigliero lo ha convinto a tenere per sè Alvida e a dare all'amico Rosmonda, questa soluzione non gli dà tregua. Troppo innamorato di Alvida per staccarsi da lei, ha orrore di tenerla perché sa che appartiene a Germondo. E Germondo stesso è parte dell'anima di Torrismondo. Sono così legati che l'uno è il rispecchiamento, la prosecuzione dell'altro. Affermerà Germondo, in III, 3, 1627 sgg.:

Già voi foste di me la miglior parte,
or nulla parte è mia, ma tutto è vostro,
e tutto fia, se pur non prende a scherno
vera amicizia quanto amore agogna,
ch'è d'altrui vincitor, da lei sol vinto.

La loro stessa intimità ha favorito il cedimento, quindi la colpa di Torrismondo. Anche il bambino, possiamo dire, tanto è unito al padre, a tal punto si rispecchia in lui, da ritrovarsi ad amare la medesima donna. Cosa che lo atterrisce. L'incesto con Alvida nasce dal desiderio strettamente connesso all'identificazione con la figura dell'amico. Forse Tasso ha voluto suggerirci proprio questo: prima c'è l'identificazione con l'altro, in quanto essere virile; poi avviene la scoperta dell'amore per la medesima donna. Potremmo anche dire che la nevrosi nasce dall'abbaglio di un'identificazione inizialmente esaltante, poi sempre più conflittuale.

In ogni grande tragedia niente va considerato in senso puramente realistico. Tutto in essa è allegorico, vale a dire atto a rispecchiare le complessità

della psiche. Germondo e Torrismondo, lo sappiamo, sono il “doppio” l’uno dell’altro. Anche in questo il Tasso è precursore dei romantici: nell’aver sviluppato il tema, allora nuovo, originale, della scissione nevrotica. E quando Torrismondo morirà, Germondo resterà a pagare in sofferenza l’eccesso del desiderio, cioè l’aver desiderato Alvida a ogni costo. Ma possiamo anche dire che Germondo, in quanto sopravvive alla morte dell’amico, viene a incarnare quella risoluzione del conflitto nevrotico che consente, o almeno lascia intravedere, un’esistenza normale. Il manierismo tassesco ci riserva, naturalmente, altre sorprese ancora. Anche Alvida ha il suo doppio in Rosmonda, la donna che ricopre il ruolo da cui Alvida è stata fatalmente estromessa. Rosmonda sa di non essere colei che gli altri credono che sia. In questo, oltre a farci pensare a Clorinda, figura altrettanto sconcertante (e perturbante), questo silenzioso personaggio tassesco precorre la problematica pirandelliana del *Così è, se vi pare*. In particolare ci torna alla mente la famosa frase di Laudisi: «Ecco, o signori, come parla la verità». Infatti Rosmonda, come la signora Ponza, è costretta a essere, per tutta la vita, pura apparenza per gli altri, e per sé nessuna. Anche lei può dire benissimo: «Per me, io sono colei che mi si crede». Per ciò che la riguarda, Rosmonda incarna la volontà di celsarsi, di sottrarsi alla strumentalizzazione altrui. Come Clorinda, è insoffidente del matrimonio; ma non ha l’energia e l’ardimento della guerriera. Desidera rifugiarsi in un convento per trovare la pace e, finalmente, la “sua” libertà. Rispetto ad Alvida, è la sorella non desiderata. Anzi, dovremmo dire: è la sorella che deve non essere desiderata.

Essa riproduce esattamente Alvida in quanto, sottratta alla sua vera famiglia, è diventata figlia di altri genitori. L’artificiosità del meccanismo teatrale, l’improbabilità del personaggio non sono un difetto estetico, non devono essere valutate in base ai criteri grossolani e realistici del rispecchiamento borghese. Rosmonda ci guida a riconoscere in lei un’allucinazione, una visione sdoppiata (scenicamente autonoma) di Alvida stessa. Se Alvida è la sorella che l’inconscio desidera, Rosmonda è la sorella che la coscienza non sa e non potrebbe mai ammettere di desiderare. Ma, a dimostrazione del fatto che anche lei è implicata nel groviglio edipico, Rosmonda si presenta esattamente come, deformandola, la vuole l’eros (censurato) del fratello: essa respinge il matrimonio, desidera farsi suora.

La tragedia procede sulla duplice falsariga della realtà oggettiva e dell’allucinazione mentale. I grandi manieristi rispettano la successione dei fatti esterni quanto basta a convincere lo spettatore superficiale che in fondo, nonostante qualche incongruenza, ci muoviamo nel mondo reale. Ma comunicano allo spettatore più attento un numero tale di indizi da consentirgli di ribaltare quel realismo, forzato e melodrammatico, in un coerente discorso

psichico. Se il Consigliero intende dare a Germondo l'altra donna al posto di Alvida, Torrismondo non accetta neppure questa soluzione, per motivi assai complessi e sconcertanti. Dare Rosmonda all'amico significa darla a se stesso. Lo spettro dell'incesto, continuamente respinto dalla mente scrupolosa di Torrismondo (che già l'ha commesso, ma non lo sa), rispunta febbrile. La tragedia, teorema allucinante, va avanti nel tentativo di escludere dal proprio divenire quella possibilità, che è il presupposto segreto dell'esistenza di quel teorema. Il destino vuole che Rosmonda, la quale sa di non essere sorella di Torrismondo, sia innamorata di lui proprio come Alvida. Paradossalmente essa ha risposto al desiderio nascosto del re, desiderio che già ha trovato la via per venire alla luce. Sa che non potrebbe mai essere amata davanti a tutti, perché tutti la credono sorella del re. E lei si è innamorata di lui proprio in quanto gli è cresciuta accanto come sorella. Intuendo, in segreto, che Torrismondo ha bisogno di quell'amore, Rosmonda (paradosso nel paradosso!), pur di sentirsi amata, offre in silenzio all'eroe la possibilità di amare da sorella una che non è affatto sorella.

È senza dubbio Rosmonda la più sorprendente delle creature femminili del Tasso. A tal punto si è immedesimata con la sua parte che ormai prova per il (falso) fratello un amore senza scampo. Solo lei sa che quell'amore non è illecito. Gli altri invece, ingannati dall'apparenza, lo prenderebbero per proibito. A dimostrazione del fatto che non c'è scampo, anche lei sente un affetto puro, fortissimo, che, se si manifestasse, sarebbe scambiato per incestuoso. Nessuno è inconsistente come lei, che per gli altri deve essere ciò che non è, per sé non può essere quella che è. Sicuramente Rosmonda, che non è folle, rappresenta la follia in cui pericolosamente si perde la mente di Torrismondo, quando il re si confronta col proprio vuoto. Ma i nessi e le funzioni che il Tasso ha concentrato in tale personaggio vanno ben al di là della superficiale capacità di capire di noi lettori. I critici che a suo tempo liquidarono questo capolavoro non tennero nella dovuta considerazione un fatto essenziale. Quando il Tasso scrisse la sua opera era stato appena liberato da Sant'Anna. La tragedia presuppone quindi l'atroce, assurdo attraversamento della disperazione che i carcerieri imposero al Tasso, malato disperatamente consapevole. Allorché i critici chiamano in causa i *loci communes* della retorica, l'imitazione di Sofocle ecc., farebbero meglio a soffermarsi, piuttosto che sui *topoi* letterari, sui topi che scorrazzavano per la stanza in cui il Tasso era rinchiuso, nonché sulle ossessioni che gli attraversavano la mente. Poiché la desolazione, lo squallore, le ostinate visite dei "fantasmi familiari" sono il vero presupposto del *Re Torrismondo*. Al suo protagonista il Tasso volle prestare non l'avvilente degrado, ma il lucido delirio della sua "follia". E da quell'inferno esce, intatta e luminosa, Rosmonda, personaggio il quale ha

a che fare ancor più coi turbamenti del Tasso medesimo che non con gli altri personaggi della tragedia. È significativo il fatto che la vera madre di Rosmonda, la nutrice, abbia offerto in voto a Dio la propria figlia. Rosmonda è figura del vuoto della psiche tassesca. Essa incarna quel nulla che il poeta intravedeva al di là delle rappresentazioni e delle ossessioni che lo circondavano. È figura della mente distrutta e al tempo stesso liberata che offre a Dio l'annientamento di sé a cui è pervenuta. Amare Torrismondo può essere sia l'indizio di una liberazione incompleta, imperfetta, sia il grido di una santità ancora costretta ad amare ciò da cui si è ormai allontanata. La santità, che pare perfezione agli occhi dei profani, in segreto può essere spasimo di desiderio, strazio di aver accettato di rinunciare ai beni terreni e di non avere ancora conseguito la meta che sta oscuramente oltre.

In II, 4, Rusilla, la regina madre, nell'intento di persuadere Rosmonda a sposare Germondo, invita la presunta figlia a curare di più l'abbigliamento. Le ricorda che la bellezza è l'unica dote delle donne; le presenta le nozze come l'unica possibilità che lei ha di rendere sopportabile la sua esistenza. Rusilla è, sì, fedele al ricordo del defunto marito; ma il suo rimpianto dell'eros coniugale è così intenso da farci sospettare in lei una sensualità tuttora accesa. E quando la vediamo vagheggiare il sogno di essere ancora amata, ci viene in mente la madre di Amleto, Gertrude, che presenta più di un punto di contatto con questa regina tassesca. Infatti Rusilla, nella sua ingenuità, nella sua estraneità alla disperazione dei propri figli, è così illusa da apparirci al tempo stesso colpevole e innocente, proprio come Gertrude. Le motivazioni di Rusilla non convincono Rosmonda, che tuttavia si mostra pieghevole e obbediente a coloro che la costringono a fare ciò che non vuole e a essere ciò che non è. Questa docilità è un tratto che esprime bene la femminilità di Rosmonda, la quale è donna, quindi pur sempre esposta alla tirannia del sesso. Se qualcosa la tiene viva come personaggio è la speranza di essere amata da Torrismondo. Ma, paradossalmente, come abbiamo già visto, il protagonista non incontra alcuna difficoltà nel rispettare verso di lei, che non gli è sorella, quel divieto che ha già infranto con Alvida. E Rosmonda, che sa di nutrire un desiderio innocente eppure impossibile, si mette nelle mani altrui, pirandellianamente disposta a qualsiasi uso si voglia fare di lei.

Con questo geniale, inatteso gioco dialettico (che si gioca, da lontano, tra Alvida e Rosmonda) il Tasso ha ribadito l'assillante presenza dell'incesto. La vera sorella è quella che dimora nel desiderio inconscio. La non vera sorella (quella che lo sguardo altrui, diciamo così, rende ufficiale) è protetta dalla Legge, difesa dalla censura. L'eros sconvolge Alvida. Rosmonda ama il "fratello" in modo meno frenetico, ma altrettanto fermo. Oscuramente Rosmonda avverte che il vero amore è l'amore proibito. Per questo lei, che rap-

presenta la mente liberata, la mente *vuota*, è disposta a essere sorella senza esserlo, ad amare senza essere corrisposta, a perdere il fratello senza abbandonarlo.

La regina madre è felice delle doppie nozze simmetriche tra Torrismondo e Alvida e tra Germondo e Rosmonda. Essa ci offre un esempio molto efficace del cieco sentimentalismo dei genitori. La sua stessa ignoranza la porta ad accettare subito come ufficiale una risoluzione che noi sappiamo impossibile, ma che sarebbe approvata dalla società e asseconderebbe le richieste della felicità. Il desiderio inconscio risulterebbe soddisfatto dall'unione incestuosa tra Torrismondo e Alvida. Il rispetto della legge sarebbe garantito dalle nozze di Germondo e Rosmonda.

Ma la tragedia insegue i conflitti psichici fin dentro le loro lacerazioni ultime, perché è compito della tragedia (risiede qui la sua utilità sociale) ribaltare le banali apparenze quotidiane e riportare alla luce pulsioni messe a tacere. La menzogna sociale comprime a tal punto l'energia della psiche individuale da produrre, non di rado, tremende esplosioni di follia. Il teatro non è realistica imitazione dei fatti di sangue che allora scoppiano, ma è un contributo insostituibile alla presa di coscienza di verità che riguardano l'uomo. Alla rivelazione teatrale tocca però la stessa sorte che è riservata alle profezie di Cassandra.

Nevrosi e atto mancato

Nel corso dell'atto terzo i piani architettati dal Consigliero e da Rusilla cominciano a vacillare. I calcoli dell'astuzia senile non riescono a spuntarla contro la coscienza troppo scrupolosa di Rosmonda e di Torrismondo. La saggezza familiare, innocente e colpevole insieme, sta per sanzionare un incesto, camuffato da matrimonio fra estranei. La posizione del Tasso è esplicita e intransigente: la felicità risiede nell'incesto, che la mente consuma sempre, anche quando, credendo di obbedire alla Legge, accetta un matrimonio tra non consanguinei. L'edificio coniugale non può fare a meno di poggiare sul terreno minato dell'eros incestuoso, che l'adolescenza rimuove con più o meno fatica. E i problemi che turbano le coscienze delicate di Rosmonda e Torrismondo portano appunto alla luce i tipici turbamenti dell'adolescenza. I giovani, prima di accettare il mondo dei grandi, hanno dei sus-

sulti che gettano luce (a saperli interpretare) sulla stravaganza della loro complessità. Poi ognuno prende a vivere come può, mentre continua a camminare sul terreno minato dell'inconscio.

Rosmonda si pente di aver detto di sì alle proposte di Rusilla. Entra in crisi l'esistenza che ha vissuto fin qui. Il sogno verso cui la spinge la falsa posizione che occupa è quello di essere amata intensamente da Torrismondo, quindi di fondersi con Alvida, di divenire tutt'uno con lei. D'altra parte lei, libera di scegliere, può decidere di sparire in modo antitetico rispetto ad Alvida, che è succube della sua sensualità: Rosmonda può ottenere la libertà a cui aspira chiudendosi in un convento.

Non è affatto vero (come hanno detto i soliti critici) che il Tasso non ha saputo intravedere l'aspetto più arcanamente religioso che circonda l'incesto. Il poeta si rivolge a una società che ha scelto da tempo di ignorare le problematiche dell'anima. Il pieno Cinquecento, come verrà ribadito anche dallo *Hamlet* scespiriano, è il mondo dell'intrigo, della diplomazia, della macchinazione. Gli unici esseri umani costretti a venire a tu per tu col proprio inconscio sono i nevrotici, coloro che vivono e soffrono, incompresi, in mezzo agli altri. Come Torrismondo, come Amleto, appunto! Accanto ai nevrotici, ci sono, ad affrontare il mistero, gli esseri umani che sono chiamati a vivere un'autentica esperienza religiosa. Rosmonda, che ondeggia tra il buio abisso dell'eros e la luce della mente purificata, cerca Dio e, con altrettanta sincerità e altrettanto sgomento, dà ascolto alla voce della carne. Il suo cuore, avendo sconfitto le richieste del piacere fisico, ormai svuotato di senso, si affaccia sul desolato orizzonte da cui i mistici, rischiando il tutto per tutto, sono partiti per la loro avventura.

A partire dal dialogo tra Torrismondo e Germondo (III, 3), si crea nel testo un'ambiguità che è di importanza fondamentale. E invece a lungo non è neppure stata presa in considerazione. Nell'*Edipo re* il protagonista è responsabile sia del parricidio che dell'incesto. Egli è l'*unico* responsabile! Nella tragedia del tardo Rinascimento, che guarda al capolavoro di Sofocle come a un modello imprescindibile, la prima cosa da notare è l'assenza del parricidio. In un primo momento, se vogliamo qualcosa di analogo all'uccisione di Laio, ci sembra di non trovare proprio niente. Poi, con fatica, ci viene in mente che forse, all'origine di tutto, c'è il delitto di cui si macchiò Germondo durante quell'azione di guerra. Corre voce – come abbiamo visto – che egli abbia ucciso un figlio del re di Norvegia, fratello (presunto) di Alvida. Il re norvegese è convinto della colpevolezza di Germondo e ha imposto alla figlia di accettare come sposo soltanto chi vendicherà il fratello. L'ironia

della sorte ha voluto invece che, durante un torneo, proprio colui che si presume sia l'uccisore si sia innamorato di lei, proprio lui la voglia in sposa. Come potrebbe Germondo mettere in pratica quella vendetta, dal momento che si tratterebbe di ritorcerla contro di sé? Ognuno è in conflitto con se stesso, in questa tragedia dove, tra l'altro, tutto risulta curiosamente "presunto". Si presume che Germondo abbia ammazzato colui che sembra il fratello di Alvida. Tutto è fuori posto. O meglio – come dirà Amleto – tutto questo «mondo è fuor di squadra». Ma nessuno, nel testo tassesco, s'illude di esser nato «per rimetterlo in sesto».

In questa vicenda incestuosa, a far precipitare gli eventi non è qualcosa di orrendo, di contro natura come un parricidio. C'è una morte discutibile, una morte che, anche nel caso che sia effettivamente avvenuta nel modo che si dice, non è un delitto tra consanguinei. Tra Germondo e il principe norvegese non c'è alcuna parentela. Siamo di fronte a un altro paradosso del manierismo tassesco: in una tragedia che si ispira all'*Edipo re* un incesto vero ha come causa scatenante un'uccisione che non è un parricidio! Il richiamo al parricidio si è talmente indebolito da diventare la parodia di se stesso. Ci troviamo di fronte a qualcosa che possiamo considerare senz'altro un atto mancato. La conseguenza che ne deriva, infatti, è un incesto tra fratello e sorella vissuto non dal protagonista dell'uccisione, bensì da chi avrebbe dovuto, se mai, esserne la vittima. Torrismondo si viene a ritrovare tanto nel presunto fratello di Alvida, la vittima, che nel fraterno amico Germondo, il colpevole. Il parricidio di Edipo si è trasformato in un incredibile gioco di specchi la cui complessità sfugge alla normale recezione e può solo venire rappresentata mediante la puntigliosa "intertestualità" dell'azione teatrale. Da questa deviazione rispetto al modello di Sofocle ricaviamo una prima conclusione interessante. Germondo e Torrismondo, coinvolti in due infrazioni tra loro collegate, dovrebbero essere un solo eroe, e invece sono due. E dei due uno ha, sì, ucciso, ma in modo molto diverso da Edipo. Tale gesto prelude a Germondo il possesso di Alvida, ma non lo contamina. Scatena tuttavia l'orrore nel destino di Torrismondo, che non è responsabile di quella morte. A questo punto, dal momento che Alvida è la sorella non del principe ucciso, ma di Torrismondo, dobbiamo saper scendere sempre più a fondo tra i manieristici paradossi che il poeta ha escogitato per noi. Il re dei Goti e il re di Svezia sono legati da un'amicizia profonda. È un'amicizia antica, perfetta, ma minacciata, al presente, dal tormentoso dilemma in cui Torrismondo si trova, da solo, all'insaputa dell'altro. Se facciamo riferimento, come è giusto, all'*Edipo re*, comprendiamo sempre meglio che il risalto dato all'incesto ha comportato l'eliminazione del parricidio. Questa decisione, che ha un'importanza straordinaria, a suo tempo (vale a dire nell'800 e per vari decenni

del '900) non fu neppure notata dai critici. Non si è preso in considerazione il fatto che il moderno eroe tragico si macchia di incesto senza passare attraverso l'esperienza del parricidio. Ciò avrà pure un significato in una tragedia che l'autore ha voluto così esasperatamente "intertestuale", rispetto a Sofocle, e che pure risulta così nuova! Nell'uomo moderno – parrebbe volerci dire il Tasso – gli impulsi incestuosi sopravvivono inalterati. Quella che si è modificata è invece la tendenza parricida. Si è camuffata, a tal punto da divenire irriconoscibile. Nella tragedia, al posto dell'ostilità aggressiva, troviamo un'amicizia così esemplare da apparirci irrigidita dalla sua stessa perfezione. In realtà l'amicizia tanto conclamata è stata messa in crisi, forse compromessa in modo irreversibile, dal cedimento di Torrismondo. È importante sottolineare l'unilateralità del tormento: mentre Germondo ignora ogni cosa, Torrismondo è succube del suo senso di colpa. Germondo non può certo rimproverarsi per aver ucciso quel fratello di Alvida che per lui significa ben poco. Invece Torrismondo si sta consumando dietro ai fantasmi dei suoi rimorsi, in quella zona della mente dove fanno capolino i crimini primordiali dell'umanità.

L'amicizia tra i due eroi può essere letta anche nel senso che Germondo rappresenta la parte sana, o normale, o comunque cosciente di Torrismondo, il quale è invece la parte malata, nevrotica o, se vogliamo, inconscia del complesso sistema psichico formato dai due amici. Desiderare una donna comporta, sì, "strapparla" a un padre o a un fratello. Ma Germondo che ha ucciso il fratello presunto di Alvida non lo ha fatto per portargli via la sorella. L'uccisione è avvenuta durante una scorreria; le scorrerie sono frequenti nella barbarica società scandinava. D'altra parte il vero fratello di Alvida è Torrismondo. Quindi, se ogni cosa esprime qualcosa (specialmente in una tragedia di doppi, di "spettri", di manieristiche ombre come il *Torrismondo*), allora quell'uccisione acquista ben altro significato. Sempre, anche dietro la salute, si nasconde la malattia. Come Torrismondo vagheggia la parte integra di sé nel "sano" Germondo, così quest'ultimo ha un vago sentore dell'oscuro turbamento quando si avvicina all'amico sofferente. Dunque Germondo sfiora l'antico delitto edipico del parricidio commettendo un fratricidio mancato. Ovvero, compiendo un'uccisione che contiene una remota, minacciosa allusione al fratricidio. Germondo non potrebbe mai macchiarsi di un simile delitto, che ossessiona la psiche del nevrotico. Egli è escluso dalla tentazione così come è estraneo alla dimensione dell'inconscio. Invece Torrismondo non si macchia di alcun delitto che abbia, sia pur lontanamente, a che fare col misfatto di Edipo. Ma la sua realtà è la nevrosi, la regione crudele dove i mostri della coscienza riaffiorano spietatamente, senza tenere in nessun conto l'effettiva innocenza di colui che soffre. Ed ecco che, mentre Germondo è

libero dai rimorsi, Torrismondo è accerchiato dagli assurdi ricatti di un male che non ha commesso. Il protagonista è un incestuoso che non ha nulla a che fare col parricidio. In realtà, poiché la mente umana non si libera mai delle sue ossessioni originarie, l'antica colpa di Edipo si scava per conto proprio una via diversa e riaffiora irriconoscibile ma pur sempre coerente con se stessa.

Nel lunghissimo periodo di tempo che va dall'*Edipo re* del greco Sofocle allo *Hamlet* di Shakespeare, il Tasso è un'autentica (non riconosciuta!) pietra miliare per quanto riguarda la presa di coscienza dei conflitti nevrotici da parte di un poeta. Torquato Tasso è il primo che in teatro, pochi anni prima di Shakespeare, ci fa assistere alla trasformazione della pulsione di morte da tendenza parricida a spinta suicida. Il "fratello" di Alvida ucciso da Germondo è prefigurazione di Torrismondo. Questo dettaglio riguarda lui, Torrismondo, che è prigioniero dei suoi istinti. Consumando l'incesto con Alvida, egli assume su di sé quel delitto. Poi, uccidendosi, trasformerà in suicidio il mancato fratricidio di Germondo. Gli antichi rivali tragici (padre e figlio) sono diventati due amici fraterni, incapaci di farsi del male, tormentati dalla preoccupazione di farselo. Essi vengono a costituire, idealmente, un individuo unico, un'unica personalità compromessa da una scissione inguaribile. Dei due Germondo è il più forte in quanto ha il privilegio di essere la parte cosciente: non deve guardare in volto i demoniaci mostri dell'inconscio. E il fatto che alla fine Torrismondo e Alvida muoiano non vuol dire solo che Germondo esce in parte fortificato, purificato dal loro sacrificio. Vuol dire anche che l'inconscio, evocato sulla scena, di nuovo sfugge, si sottrae drammaticamente (ora come sempre) al controllo e alla comprensione. L'ambiguità delle parole che Torrismondo rivolge a Germondo (III, 3) corrisponde al tentativo dell'inconscio di far pervenire alla coscienza quella sua troppo ricca, contraddittoria complessità che la coscienza stessa non è in grado di recepire. Torrismondo si sente in colpa e si vergogna perché non riesce a spaccare la barriera di incomprendimento che si è creato fra la zona superficiale e la zona profonda dell'anima. Proprio come succederà ad Amleto, Torrismondo non può essere aiutato da nessuno, nemmeno dai più cari amici. Quella sua capacità di scendere dentro di sé, in mezzo ai fantasmi, e di decifrarne i messaggi, appare inservibile a chi ormai, dal punto di vista umano, si è troppo semplificato e impoverito.

In III, 3 e 4, Torrismondo risulta ambiguo tanto di fronte a Germondo che ad Alvida. Egli è in un imbarazzo estremo. Si trova a fare da intermediario tra i due, e sente di non saperlo fare, perché entrambe le parti della me-

diazione lo abbandonano a se stesso. Alvida, puro inconscio palpitante, non può consentire all'unico uomo in grado di scendere dentro di lei di interrompere la loro intimità. Non vuole essere consegnata a chi, pur amandola, non condividerà mai con lei le frenesie da lei condivise con *Torrismondo*. Nonostante l'affetto, la delicatezza, Germondo non saprà penetrare nei labirinti in cui fratello e sorella si sono ritrovati. E laggiù i due si cercano; laggiù si straziano, perché tale risulta il loro modo di amarsi. Tutta la messinscena del *Torrismondo* può anche essere vista come una straordinaria prefigurazione della famosa asserzione freudiana: «Dove era l'Es, deve subentrare l'Io». Una prefigurazione che, mentre si offre a noi come messinscena di un fallimento esistenziale, ci guida a una presa di coscienza esemplare. Dal punto di vista teatrale questo è un successo, non certo un fallimento.

In III, 6, Alvida riceve da Germondo un ricco dono (una corona col ritratto di lei, tempestato di pietre preziose). Giustamente la principessa lo interpreta come una dichiarazione d'amore. Per questo il dono risveglia in lei, misto a una specie di terrore affascinato, il ricordo del fratello che vide morire, e del conseguente strazio del genitore. Nella corona la principessa riconosce il premio riportato a suo tempo dallo sconosciuto cavaliere che, durante la giostra alla corte di Norvegia, confessò il suo amore per lei. Finalmente ora può vendicarsi. Ma proprio quando la memoria si fa precisa, quando i motivi d'odio aumentano (e la tensione è insostenibile), Alvida diventa sempre meno sicura di sé e delle persone di cui più dovrebbe fidarsi. La stessa cosa succede anche a *Torrismondo*. I due protagonisti sentono di non poter contare né sulla loro volontà, sempre più smarrita, né sugli altri, sempre più ambigui. Man mano che le informazioni sulla realtà che li circonda si ampliano, l'azione, invece di procedere più speditamente, si complica e ristagna. Alvida ora sa che la sua vendetta deve ricadere su Germondo. Ma come interpretare la doppiezza di *Torrismondo*, del quale è impossibile stabilire se stia dalla parte di lei o dell'amico?

Al posto della totale ignoranza di sé propria di Edipo, troviamo nei personaggi della tragedia moderna una consapevolezza tormentosa, un interrogarsi eccessivo che agisce come freno, non come spinta all'azione. La società moderna lascia i suoi eroi soli con la loro nevrosi, che li costringe a scavare, a tentare invano di sapere. Alla fine essi possono, con strazio, smascherare l'incesto e guardarlo in faccia. Quello che non riescono più ad affrontare è il parricidio, il cui fantasma però non è sopprimibile. La "macchinosità" del teatro manieristico ci accompagna attraverso le tortuosità dell'anima, là dove si annidano verità divenute irricognoscibili.

Alvida non sa di chi fidarsi. Chi la dovrebbe amare vuole sbarazzarsi di lei per offrirla proprio all'uomo a cui la dovrebbe sottrarre. Quando si resta soli, a porci interrogativi disperati, la coscienza rischia di fare naufragio. Quando si portano avanti troppe problematiche, si rischia di perdere il contatto con la realtà. I dubbi di Alvida non esprimono soltanto i tormenti di una donna innamorata presa dalla frenesia di perdere l'oggetto del suo amore. Anche Alvida e Torrismondo, più che come individui imitati dalla realtà, vanno visti come due istanze contrapposte di un'unica coscienza in lotta con se stessa. Entrambi soffrono sia perché intuiscono troppo sia perché, pur venendo a conoscere, riescono a sapere troppo poco di se stessi. Sono come i monconi di un'unica anima palpitante che cerca fuori e dentro di sé la spiegazione della propria angoscia. La realtà esterna presenta in modo caotico indizi paralleli a quelli che offre la coscienza, i cui messaggi sono sfuggenti, ermetici, dolorosi. Affinché lo spettatore ricomponga da sé questa scissione, il testo trasforma gli spettri della sofferenza in individui dotati di un'illusoria vita interiore. Abbiamo visto che M. Ariani giudica la drammaturgia tassiana incapace di dinamismo, la considera «immobilizzata [...] in una tecnica monadica che elenca le scene, non le connette in una orditura razionale». Eppure, quanto a complessità di visione, questo statico *Re Torrismondo* ha poco o nulla da invidiare ai drammi dei più indiavolati elisabettiani. Anzi, anche se i suoi meriti di autore tragico sono stati a lungo misconosciuti, diremo che il Tasso scava ancora più a fondo di un Webster o di un Ford. Il manicomio dovette spalancargli davanti abissi come quelli descritti in I, 3, vv. 515-524:

Cinta l'aria di nubi, intorno intorno
 una improvvisa nacque orribil notte,
 che quasi parve spaventoso inferno,
 sol da' baleni avendo lume incerto.
 E s'innalzaro al ciel bianchi e spumanti
 mille gran monti di volubil onda,
 ed altrettante in mezzo al mar profondo
 voragini s'aprir, valli e caverne.
 E tra l'acque apparir foreste e selve,
 orribilmente, e tenebrosi abissi.

Allorché il Tasso ridistribuisce la funzione edipica tra quattro personaggi, situando la tragedia all'insegna della scissione, e dissolvendo così il sistema aristotelico, non si rifiuta soltanto, come scrive l'Ariani, «di restaurare catarticamente i valori morali, lasciati in sospenso di fronte alla forza enigmatica di eros». No, fa molto di più! Anticipa addirittura alcuni aspetti della concezione dell'inconscio che Freud teorizzerà nel '900. Essendo stato a

lungo solo con se stesso, il Tasso prigioniero ebbe modo di sondare i meccanismi più riposti della sua angoscia. Ed è proprio questo che si perdona male ai tanti critici che fra '800 e '900 hanno parlato del poeta di Sorrento: il fatto che si siano limitati a riscontrare la presenza di *topoi* letterari là dove c'era da ricostruire ben altre prese di coscienza!

A suo tempo, l'originalità di Freud consisté nel considerare i fenomeni psichici risultanti dal conflitto e dalla composizione di forze che esercitano, simultaneamente, una determinata spinta. Il punto di vista che Freud chiamò *dinamico* implica «l'idea che in seno allo psichismo certe forze entrano necessariamente in conflitto tra loro e che la molla del conflitto psichico è costituita in ultima analisi da un dualismo pulsionale». Accanto al punto di vista *dinamico*, Freud introdusse quello *economico*, consistente «nel prendere in considerazione gli investimenti nella loro mobilità, le variazioni della loro intensità, le opposizioni che si stabiliscono tra loro».

Ora, se si guarda a ciò che veramente formano, nel contesto della tragedia, Torrismondo e Germondo, Alvida e Rosmonda, ci accorgiamo che questi protagonisti sconfinano in un unico, rigoroso sistema di messaggi o segni o indizi. E tutti e quattro acquistano senso dalla loro stessa reciprocità, diciamo così, dolorosa. Siccome li vediamo lottare e soffrire, siamo portati a considerarli degli esseri umani come noi. Ma mentre noi solo di rado siamo chiamati a una vera resa dei conti finale, Torrismondo e Alvida, Germondo e Rosmonda sono gli ingranaggi di un congegno formidabile, sono le spietate funzioni di una trappola architettata con cura per metterci in guardia contro la nostra stessa superficialità.

La disperazione dei figli

L'atto quarto si apre con le parole che il Consigliero rivolge a Germondo per riceverlo, ma anche per persuaderlo ad accettare una decisione ardua da approvare. Il Consigliero gli propone di rinunciare ad Alvida, che andrà sposa a Torrismondo. Gli prospetta quel sacrificio come una rinuncia consapevole al "principio di piacere" (così lo chiamerebbe Freud). Il vecchio Consigliero invita il giovane a ridurre la foga di eros. Gli prospetta un legame

più prudente, un vincolo più “diplomatico”: le nozze con Rosmonda. Non l’amore-passione, ma l’amore-benevolenza può favorire l’alleanza tra Gotia, Svezia e Norvegia che il Consigliero si augura avvenga presto. L’astuto cortigiano fa leva sul patriottismo del re di Svezia parlandogli della comune patria scandinava. Tenta insomma di persuadere Germondo a lasciare Alvida in nome di

questa canuta e venerabil madre,
antica terra e di trionfi adorna.

Egli spera che la rinuncia a un eros che alimenterebbe pericolose scissioni sia premiata dalla pace e dalla riunificazione politica. In questa scena in cui trionfano le ragioni della diplomazia, Germondo appare pronto ad accettare le condizioni dell’amico Torrismondo, qualunque esse siano. La sua docilità fa di lui un personaggio tanto umanamente perfetto quanto improbabile. Si può chiedere un sacrificio come quello, in nome dell’amicizia? Ma noi dobbiamo rinunciare al nostro bisogno di realismo per seguire il Tasso nella sua indagine. Germondo è ciò che sarebbe Torrismondo se il rimorso non avesse reso frenetico il re dei Goti. L’immagine di Germondo serve ad aumentare lo strazio di Torrismondo perché il protagonista, specchiandosi nell’amico, vede in lui quello che avrebbe voluto essere. Vede in lui se stesso come era destinato ad essere, se non fosse rimasto impigliato nell’ingranaggio della colpa. Si può riferire a Torrismondo quel che Francesco Orlando afferma di Fedra, l’eroina di Racine: «L’innocenza assoluta di cui Fedra ha nostalgia [...] ha così poche probabilità di diventare reale che si può vagheggiarla, da lontano, solo nell’immagine di altri».

E tuttavia Germondo non è solo un’immagine, significativa per gli altri, per sé vuota. Egli è più umano di Rosmonda. Reagisce al turbamento di Torrismondo; soffre della sfiducia dell’amico, il cui atteggiamento schivo delude le sue aspettative. Venendo a contatto con lo smarrimento di lui, Germondo perde parte della sua sicurezza. Quei vacillamenti improvvisi lo rendono perplesso. L’eco lontana dei tormenti di Torrismondo è l’unico messaggio che dal profondo arriva fino al re di Svezia, che, come sappiamo, è tagliato fuori dal mondo dell’inconscio.

La sua presenza non può sciogliere i grovigli in mezzo a cui si perdono la mente di Torrismondo e quella di Alvida. Germondo può solo accelerare, dall’esterno, la risoluzione tragica. È così all’oscuro della situazione che, di fronte alle nozze “politiche” prospettategli dal Consigliero, suggerisce di dare in sposa a Torrismondo una sua sorella. Vorrebbe sciogliere il “nodo dolente” della vicenda con uno scambio di sorelle. La figura della sorella è ve-

ramente una presenza ossessiva nell'arco di tutta la tragedia. E ora l'ironia tragica fa capolino tra le parole del leale, ma ignaro Germondo. Nella sua volontà di risolvere ogni cosa a fin di bene, egli ribadisce, senza volere, l'inevitabilità del male. Offrendo a Torrismondo una sua sorella e sperando di avere per sé Alvida, egli crea una simmetria perfetta, ma è del tutto ignaro della segreta presenza dell'incesto che tutto intacca e contamina. La mente razionale prospetta agevoli soluzioni, perché ignora gli avvolgimenti sotterranei. Preferendo Alvida, Germondo ha fatto, senza saperlo, una scelta più che lecita. Ma proprio perché non sa ha fatto, al tempo stesso, una scelta dagli effetti disastrosi. Ricorderemo che, secondo Louise G. Clubb, il Tasso ha assegnato a Germondo «l'azione edipica dell'uccisione nel passato lontano». Non è un passato davvero lontano, poiché ancora è ben presente alla memoria dei protagonisti (soprattutto di Alvida). Si tratta di un avvenimento le cui conseguenze non sono state tenute nel conto dovuto. Proprio come succede col rimosso: lo si ricorda ancora, ma in modo vago, in modo da tenerlo lontano dalla coscienza. Naturalmente non da quella di Alvida, che è puro inconscio palpitante. Se l'uccisione del presunto fratello rientra nel contesto dell'azione edipica, allora essa è un segnale piuttosto evidente della tensione e dell'inconscia rivalità che c'è tra i due amici. Neppure l'amicizia (lo ribadirà il bellissimo coro dell'atto quinto) è al sicuro dalle cose della vita che, divenendo, mostrano il volto angoscioso di tutto. Niente è ciò che sembra. Solo la capacità che abbiamo di ingannarci dà alle cose una falsa consistenza, gradualmente smascherata e annullata dalla realtà.

Con la scena terza dell'atto quarto comincia quell'agnizione che, pur seguendo il modello sofocleo, si rivela tanto più manieristicamente complicata. L'agnizione è duplice, essendo costituita da una parte negativa e da una positiva. Prima si fa avanti Rosmonda che rivela di non essere sorella di Torrismondo. Successivamente l'Indovino, il servo Frontone, il secondo Messaggero portano alla luce l'identità della vera sorella. Quello che manca, nel Tasso, è la ricostruzione del parricidio, che in Sofocle invece è il dato intorno a cui tutto ruota: dallo scoppio della pestilenza, all'indagine, al responso dell'oracolo, alle insinuazioni di Tiresia. Al posto della scoperta del parricidio c'è il palesamento della varie fasi della sostituzione della bambina "maledetta". Queste scene della tragedia tassese hanno assai meno fascino delle corrispondenti scene di Sofocle, le quali sono più emozionanti di qualsiasi romanzo giallo. Eppure il Tasso ha tolto di mezzo il parricidio proprio per riuscire nuovo e originale. La colpa, e il conseguente rimorso, si riducono all'incesto, apparentemente l'unico responsabile del tormento nevrotico. Infat-

ti, ad essere allontanata dalla reggia perché ritenuta pericolosa dal defunto re fu Alvida, non Torrismondo. Alvida è, diciamo così, il “contenuto” da cancellare e da sottrarre alla coscienza. Torrismondo non è tentato da Rosmonda, la sorella come appare all’adulto: pura, da rispettare. Il suo desiderio attraversa i meandri della memoria per impossessarsi di colei che fu bramata nell’infanzia. Rosmonda, figlia di una madre decaduta al rango di serva, rappresenta la realtà quotidiana. La principessa Alvida è l’oggetto del fiabesco sogno infantile che tutto riveste di sfarzo. Tutto è doppio nella mente, dentro la quale il passato si scinde dal presente e gli sopravvive in modo paradossale. Senza mai confondere le sue ragioni con quelle attuali, il passato non fa che riproporsi, che ritornare esattamente come fu. Ma il presente non lo riconosce. A dimostrare quanto tutto è doppio concorre anche la presentazione che fa Rosmonda (IV, 3) del misterioso antro delle ninfe, là dove entrambe le sorelle soggiornarono per un certo periodo di tempo, da piccole. Allora Rosmonda e Alvida, che sono la stessa fanciulla in quanto riservata a un destino contraddittorio, condivisero la stessa sorte prima di venir separate per seguire ciascuna la sua via.

Mentre la verità si fa avanti, Torrismondo si rende conto di soffrire sempre di più e di raccapazzarsi sempre di meno tra le cose che viene a sapere. Curiosa è l’utilizzazione che il Tasso fa della figura dell’Indovino, le cui parole, pur esprimendo la verità (come quelle del Tiresia sofocleo), hanno scarsa ripercussione su Torrismondo. Il veggente cieco esaspera Edipo e lo spinge verso un’ira feroce. Invece l’eroe moderno mantiene assai bene il suo controllo (IV, 4) e abbandona quasi con ironia il vecchio ai suoi oroscopi e all’osservazione delle stelle. Parrebbe trattarsi appunto di una citazione ironica da Sofocle, adoperata per sottolineare una verità che, qui, ora, non serve e non porta a nulla. Se ne potrebbe concludere che il Tasso, per quello che riguarda l’esplorazione dell’inconscio, credeva più nella minuziosa ricerca della verità portata avanti con strumenti umani che non nell’astrologia.

Più utile e più importante è la figura del vecchio servo Frontone, che corrisponde al pastore dell’*Edipo re*. Frontone permette, finalmente, a Torrismondo di cominciare a ricostruire come andarono davvero i fatti. Dalle parole di lui ricaviamo una notizia interessante a proposito del padre di Torrismondo: scopriamo quanto il defunto re dei Goti fosse premuroso verso il figlio. Si preoccupava talmente di lui da allontanare subito la sorella nata dopo, a causa dell’oscura profezia che la voleva causa della morte del fratello. Eccoci di fronte a un nuovo ribaltamento, uno dei tanti a cui ci guida la poesia tassese. Il padre giunge a sbarazzarsi dell’unica figlia femmina per amore di quel figlio maschio di cui dovrebbe, se mai, essere il rivale. Il Tasso ha voluto sottolineare qualcosa di estremamente importante, qualcosa le cui ri-

percussioni saranno presenti addirittura nello *Hamlet* di Shakespeare. L'Edipo moderno consuma l'incesto con la sorella, ma al tempo stesso ama ed è profondamente amato da quel padre che dovrebbe essere suo rivale. Sembra proprio che il Tasso avesse intuito con molta lucidità quella che Freud ha chiamato la nostalgia verso il padre morto. Torrismondo, come poi Hamlet, nonostante gli impulsi incestuosi, nutre per il padre un amore che resta sempre intenso, fortissimo, anche se coesiste (scontrandovisi) con la gelosia e con la insopprimibile tendenza parricida.

Giunge poi il secondo Messaggero, colui che confermerà in modo definitivo la vera identità di Alvida. Egli reca la notizia che Araldo, presunto padre di Alvida, è morto. Ormai la Norvegia e la sua regina spettano legittimamente a Torrismondo. Con Araldo muore un altro padre; e anche lui muore di morte naturale. Entrambe le figure paterne hanno fatto di tutto per favorire Torrismondo. Dunque tutto l'orrore si concentra in Alvida, che assuma su di sé il peso dell'incesto e quello della maledizione scagliata da Araldo sull'assassino del figlio. Ma, come ormai abbiamo detto e ridetto, in questa tragedia la maledizione dei padri vaga senza meta, incoerente, colpendo chi, senza avere ucciso, ha commesso incesto. La vendetta di Alvida si rovescerà non sul detestato Germondo, ma sull'amato Torrismondo. Niente resta in piedi dell'antica struttura di Sofocle: i padri muoiono di morte naturale, senza poter impedire che i figli amati si macchino di colpe tremende. Gravano, sugli affetti più cari e più puri, minacce che nessuna saggezza, nessuna precauzione umana può stornare.

Col racconto che il secondo Messaggero fa dell'assalto dei pirati norvegesi, del rapimento di Alvida, dell'approdo di lei in Norvegia e infine dell'adozione da parte di Araldo, Torrismondo ha davanti a sé la tremenda consapevolezza dell'incesto. Subito dopo si trova davanti un Germondo alquanto risentito e deluso, eppure sempre incredibilmente paziente! Il re dei Goti è sconvolto, ma riesce a contenersi. Vorrebbe o che Germondo (così simile a lui eppure così lontano) se ne andasse, sparisse, o che almeno smettesse di specchiarsi in lui in modo così attento, premuroso e, al tempo stesso, così inutile. Vorrebbe che l'amico si decidesse ad aiutarlo senza bisogno di venire richiesto. Ma dall'amicizia non si può pretendere tanto! La parte oscura dell'anima, anche quando è costretta ad ammettere la propria verità da prove schiaccianti, si sottrae alla coscienza, rifiuta di comunicare con la parte superiore. Anche se la coscienza si aggira premurosa, instancabile, all'ingresso dell'inconscio, la porta resta ostinatamente chiusa.

L'atto quinto si apre con Alvida disperata. La donna si sente doppiamente abbandonata: da una parte è appena venuta a sapere che le è morto il padre, dall'altra Torrismondo rifiuta l'amore di lei, la chiama sorella, la spinge tra le braccia di un altro. E di quale altro! L'ininterrotta possibilità di malinteso escogitata dal poeta garantisce che i personaggi si fraintendano di continuo e che la frattura tra conscio e inconscio sia irriducibile. Che arrivi proprio ora la notizia della morte di Araldo sembra una notizia forzata e inutile, se giudichiamo in base al plausibile, al verisimile. In realtà, dal punto di vista dell'ironia tragica, la trovata è geniale. Torrismondo viene a sapere prima della morte di "quel" padre, poi del suo incesto con Alvida, non più figlia di Araldo, ma improvvisamente sua sorella. Come abbiamo detto e ridetto, lo spettro del parricidio incombe, va e viene senza mai acquistare consistenza. Mentre i fantasmi fluttuano incorporei davanti a noi, il manierismo tassesco cancella la concretezza degli eventi e ci restituisce la consistenza ossessiva, tutta mentale, di ciò che mette in scena. Una volta che ha saputo del loro incesto, Torrismondo non può non "vedere" nella notizia della morte di Araldo (che non è padre né di lui né di Alvida) il riaffiorare della figura paterna. Schiacciato da queste responsabilità, Torrismondo diventa frenetico: cerca di capire che cosa convenga dire, che cosa sia meglio tacere. E forse nella sua frenesia dobbiamo saper riconoscere la risposta dell'eroe all'agghiacciante ritorno, insieme alla certezza dell'incesto, del padre morto. Ciò che non è vero funziona come se fosse vero! Alvida soffrirà alla notizia come se veramente le fosse morto il padre. E Torrismondo, rivelandole che sono fratello e sorella, spera che lei smetta di torturarsi e di torturare lui con la sua tremenda richiesta d'amore. Vorrebbe non smarrirsi nel suo infernale labirinto e, al tempo stesso, desidera risarcire Alvida della perdita del padre (presunto) mediante il ritrovamento del fratello vero. Infine lo spingerla *in extremis* tra le braccia di Germondo, dopo aver tanto esitato, è un tentativo febbrile di normalizzare la situazione. Ma Alvida non può non ritenere fraudolento tutto ciò di cui il re dei Goti cerca di convincerla. Sconvolta da eros, vede come abbandono, come tradimento, il tentativo di salvarla fatto da Torrismondo.

Dopo Alvida, sfilano sulla scena la Regina madre e Rosmonda, chiuse nel loro vano monologare. Rusilla continua a illudersi, nel suo acciecamiento. Nei due matrimoni che crede imminenti rivive le gioie delle sue antiche nozze; prova nostalgia per il marito perduto. Invece Rosmonda denuncia l'ansia in cui è costretta a vivere, e accarezza la fantasia, a lei cara, di chiudersi in convento. Quando poi si propone di visitare «i sacri altari» e di offrire «ghirlande al tempio / di vergini viole e d'altri fiori, / persi, gialli, purpurei, azzur-

ri e bianchi» (colti da lei sul far dell'aurora e contesti di sua mano) il nostro pensier non può non andare alle *fantastic garlands* di Ofelia!

Nella scena quarta tutto è ormai compiuto. Lo rivela il Cameriero al Coro che gli chiede di raccontare lo svolgimento dei fatti. A far precipitare la situazione, inducendo Alvida a uccidersi, è stata la notizia dell'improvvisa morte del padre, «per occulta cagion tenuta ascosa» da Torrismondo.

Ancora una volta bisogna rifarci a Sofocle. Quando Giocasta scopre la verità, fugge inorridita, si chiude nella stanza nuziale, si strappa i capelli, grida il nome di Laio. Ripensando a quello che è successo, senza perdere la ragione si smarrisce dietro le atroci combinazioni del destino. Impazzendo lucidamente, vede esplodere l'eros nelle sue incredibili contraddizioni. Al contrario di Giocasta, Alvida non crede nell'incesto, non crede che Torrismondo sia suo fratello. Non essendo stata presente alla scena dell'agnizione, respinge la tremenda verità di cui il fratello ha dovuto accettare l'evidenza. Mentre Giocasta, ritrovando il figlio, scopre di aver perduto due mariti, Alvida, ritrovando il fratello, sa di aver perso il padre e di non poter avere il marito promesso. Se nel testo di Sofocle il riferimento alla morte di Laio è oggettivo, nella tragedia moderna ogni rimando alla realtà si smarrisce nell'incertezza. Torrismondo non ha dietro di sé un padre ucciso, Alvida non ha più alle spalle il padre amato. I due fratelli, scaraventati in una zona sconosciuta, si ritrovano soli, si scoprono inconsistenti. Edipo si è reso orfano con le sue stesse mani. Torrismondo e Alvida si smarriscono in un'assenza di padre che li porta alla deriva. Anche il lettore si smarrisce dietro le combinazioni che il poeta ha congegnato con logica raffinata, quasi diabolica, affinché chi legge scivoli nel gran mare del dubbio.

Finalmente i due fratelli scelgono di farsi travolgere dal loro destino. Ma pur cercando una morte-fusione attraverso i baci estremi e il sangue versato, muoiono separatamente. Mentre Torrismondo ubbidisce ancora una volta ai suoi scrupoli, Alvida spira confermando di nuovo, coraggiosamente, quella scelta totale che noi sappiamo corrispondere all'incesto. Per lei, che pure comincia a credere alle spiegazioni del fratello, l'unica scelta è l'amore. L'assoluto dell'Amore! Invece Torrismondo cerca fin da ultimo di separare l'affetto fraterno dalla passione incestuosa:

Come fratello omai, non come amante,
prendo gli ultimi baci. Al vostro sposo
gli altri pregata di serbar vi piaccia [...].

Egli non si smentisce neppure da ultimo, costretto com'è a obbedire al senso del dovere. La nevrosi gli impedisce di lasciarsi andare E tuttavia questo

scrupoloso eroe del Tasso ha, di fronte alla morte, la medesima dignità che Orazio riconosce ad Amleto, quando dice: «Ora si spezza un nobile cuore».

Nella scena quinta, Germondo interpreta gli urli che si levano dalla reggia come un'irruzione di Norvegesi o di Danesi. Egli è fermo al passato, ai ricordi di un Torrismondo bellicoso, fiero, sicuro di sé. Ma il Cameriero lo riporta alla realtà affermando:

Oimè, che Torrismondo altro nemico
non ebbe che se stesso, e la sua fede.

Poi gli consegna la lettera in cui il re informa l'amico dei fatti, gli offre la corona di Gotia e lo prega di aver cura della vecchia madre. Finalmente Germondo si rende conto e si duole della mancanza di fiducia dell'amico. Incolpa se stesso di essere il vero responsabile di quella morte, a causa della sua passione per Alvida. E all'improvviso si trova coinvolto in conflitti che lo riguardavano, sì, ma di cui finora era rimasto ai margini. Ora, sconvolto dalla perdita dell'amico e dell'amata, sgomento di fronte a quell'eredità luttuosa, si abbandona a una disperazione che ha dell'apocalittico. Fantastica di un universo distrutto, di un cielo senza sole, di una terra sommersa dalle acque. Vuole veder abbattuta la superbia del creato, e il globo ridotto a un spettacolo luttuoso, una specie di funerale cosmico.

Germondo e il Cameriero devono informare Rusilla. Tocca soprattutto a Germondo, colui che più di tutti eredita lo strazio del duplice suicidio, far fronte alla tragedia e aiutare la Regina madre a sopportarne l'orrore. In lui si fondono la disperazione dell'amico e quella della donna amata. Nel cuore di quell'uomo lento a capire, perché non abituato a soffrire, si fa strada finalmente la vera presa di coscienza. Spesso, in un'opera teatrale, un personaggio viene fuori verso la fine, allorché la verità dei fatti lo spinge a nascere al dolore. Quel dolore va considerato in prospettiva: va visto come qualcosa che continua anche dopo e si approfondisce al di là dei tempi della rappresentazione. Al pubblico che lascia il teatro lo scrittore rivolge l'invito a fare come fa quel personaggio, che idealmente ripensa, rivede, comincia a capire. Il personaggio, del resto, è fittizio, ma il pubblico è vivo, vero, e al suo pubblico lo scrittore chiede di immedesimarsi, di non restare indifferente.

Germondo, che sente sempre più sua l'angoscia di Rusilla, si mette a totale disposizione di lei, che diventa "sua" madre. Si offre a lei come unico, inadeguato risarcimento. Invece la solitaria Rosmonda, pur decidendo, come Germondo, di restare accanto a Rusilla, fa suo il senso di colpa di Torri-

smondo e si considera causa della sventura. Quest'essere vuoto, che sa di aver portato gli altri fuori strada e, quanto a sé, di essere del tutto inconsistente, si mette al servizio del dolore altrui. Ancora una volta (e per sempre) si cala in quell'identità menzognera che tanto l'ha straziata, per tutta la vita. I due giovani hanno chiaro il compito che li attende. La regina madre invece incomincia il suo vaneggiamento che, strappandola alla nostalgia matrimoniale, la piomba d'improvviso nel lutto. Teniamo presente Giocasta: il Tasso ha operato un altro dei suoi ribaltamenti. La madre di Edipo, scoprendosi contaminata dall'incesto, lucidamente si uccide. Rusilla, essendo innocente, sopravvive all'orrore, ma stordita, distrutta, tenuta ai margini e quasi all'oscuro di tutto.

Ecco l'estremo ribaltamento operato dal Tasso. Anche se i genitori sopravvivono alla sciagura dei figli, non riusciranno mai a comprendere la loro disperazione. Ormai il mondo moderno è un mondo di figli, e le colpe ricadono più su loro che sui genitori. Trapela, sì, la responsabilità di padre e madre, ma sono i figli, ora, che si dibattono nell'errore. Germondo e Rosmonda, che intendono essere, per Rusilla, i sostituti dell'insostituibile Torrismondo e di Alvida, divengono i portavoce della reciproca alienazione in cui vive, ignara di sé, la famiglia. Che cosa sia l'esistenza in un mondo ormai così enigmatico lo esprime bene Germondo, concludendo la tragedia con queste parole:

O mia vita non vita, o fumo, od ombra
di vera vita, o simulacro, o morte!

BIBLIOGRAFIA

T. TASSO, *Il Re Torrismondo*, a cura di V. Martignone, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 1993

SOFOCLE, *Edipo Re*, Milano, A. Mondadori, 1983

W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, A. Mondadori, 1988

G. CARDUCCI, *Il Torrismondo*, in *Opere*, volume XIV dell'edizione nazionale, Bologna, Zanichelli, 1905

M. PRAZ, *Tasso in Inghilterra*, in *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957

L. G. CLUBB, *Il teatro manieristico italiano e Shakespeare*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1984

L. PIRANDELLO, *Così è, se vi pare*, Milano, A. Mondadori, 1982

F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Bari, Editori Laterza, 1982

M. ARIANI, *Introduzione a Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977

J. LAPLANCHE e J. B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Editori Laterza, 1968

F. ORLANDO, *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Torino, Einaudi, 1971

© Giampiero Giampieri "Nuovo Rinascimento" immesso in rete il 19 agosto 2003
