

# Tasso tra Amleto e Segismundo

I due versanti del parricidio

di Giampiero Giampieri

## 1. Tasso e Amleto

Facciamo riferimento solo ad alcuni dei numerosi dati a nostra disposizione. Nell'agosto del 1594 si recita a Londra una commedia, purtroppo perduta, intitolata *Tasso's Melancholy*. Sappiamo che fu rappresentata diverse volte e che nel 1602, anno in cui *Hamlet* venne dato per la prima volta, al Globe Theatre, essa fu rimaneggiata dal famoso drammaturgo Thomas Dekker, che la ripropose ancora una volta al pubblico inglese. È lecito farsi una domanda preliminare: quale poeta europeo del '500, così grande e così emblematicamente «folle», arrivò a stimolare altrettanto la fantasia dei contemporanei? Del resto, come è noto, la stessa regina Elisabetta I, che aveva imparato a memoria diverse stanze della *Gerusalemme* (e in italiano), voleva essere informata sulla produzione poetica del recluso di Sant'Anna, via via che usciva alle stampe.

Tralasciando le numerose traduzioni inglesi di questo periodo, dalla *Liberata* all'*Aminta*, ci preme mettere in rilievo che uno dei padri della cosiddetta «tragedia elisabettiana», Thomas Kyd, tradusse con una certa tempestività uno dei più belli tra i *Dialoghi* del Tasso, *Il padre di famiglia* (*The House-Holders Philosophy*, 1588). Ora Kyd, oltre alla famosa *Spanish Tragedy*, opera tramite cui si impone sulle scene britanniche il tema della follia simulata, avrebbe scritto anche quell'*Ur-Hamlet* (cioè la prima redazione del dramma di Amleto) la cui esistenza gli studiosi sono arrivati a postulare, per spiegare tutta una serie di indizi e di informazioni assai enigmatiche.

Tutti sanno che Shakespeare (o, prima di lui, Kyd) derivò la vicenda di Amleto dalle *Gesta Danorum* dello storico danese Saxo Grammaticus (1150-1210). Ma parecchi studiosi riconoscono anche che, al di là dell'evidente somiglianza di certi episodi-chiave di cui sono protagonisti, il complesso, nevrotico, rinascimentale principe shakespeariano ha ben poco in comune coll'astuto e primitivo eroe della narrazione di Saxo. Da dove ha derivato Shakespeare quella mirabile complessità psichica che ha reso proverbiale il suo *Hamlet*, trasformandone, senz'altro, il protagonista nel «moderno» Edipo?

È chiaro che un genio come Shakespeare coglieva prima di tutto in se stesso l'intima necessità degli argomenti che le sue illuminazioni trasferivano poi sulla carta e sulla scena. Ma, come è noto, Shakespeare non inventò mai trame originali. Preferiva scegliere un materiale preesistente, introdotto o già manipolato da altri, e offrirlo poi, nella sua ricchezza e nella sua ambiguità, alla coscienza del pubblico. Egli era appunto un formidabile stimolatore di prese di coscienza, dato che poteva esplorare fin nei meandri più riposti e più bui la mente umana e, come Dante, credeva fosse compito della poesia «*removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*».

Ebbene, il protagonista shakespeariano non rimanda solo al barbarico Amleth di Saxo Grammaticus, che ha offerto lo spunto iniziale, un'elementare traccia narrativa e alcuni dati di fatto a cui il drammaturgo si è tenuto fedele. È stato suggerito da parecchi studiosi che Shakespeare doveva già aver fantasticato, da tempo, sul suo personale coinvolgimento in quella storia danese, così popolare anche in Inghilterra, se aveva battezzato il figlio col nome Hamnet, variante di Hamlet. Ora, come vedremo, la complessità del più celebre personaggio del teatro moderno, per essere meglio compresa, richiede di essere ricondotta a una «*folia*» recente: quella di Torquato Tasso, il grande poeta del quale non soltanto le opere, ma addirittura la vita tanta risonanza aveva suscitato tra gli intellettuali inglesi (basta pensare a Gabriel Harvey, per il quale Tasso era ormai «*a model of insanity*»). Un particolare, uno dei tanti trascurati dalla critica, può aiutarci a rivedere la questione delle fonti di *Hamlet*, in modo da indurci a inserire, finalmente, tra di esse la produzione del Tasso. La tragedia che il poeta condusse a termine durante la sua reclusione, *Re Torrismondo*, opera possente anche se fraintesa da noi italiani, non ha solo delle fonti svedesi (le compilazioni in latino di Olao Magno e di Giovanni Magno). Essa deve qualcosa anche alle *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus, che il Tasso, come è noto, consultò. Se ne deduce che *Torrismondo* e *Hamlet* hanno, almeno in parte, una fonte in comune. A questo punto, sottentra quello che può sembrare un paradosso. Fermo restando ciò che *Hamlet* deve a Saxo Grammaticus, è il *Torrismondo* che viene a stimolare soprattutto la fantasia di Shakespeare (o di Thomas Kyd?). Non solo in quanto testo drammatico autonomo, valido per la sua intima forza, ma più ancora in quanto produzione di un artista così significativo come il Tasso. Siamo di fronte a qualcosa di diverso dal solito. Shakespeare non si limitò a ritrovare quel personaggio, che la sua fantasia stava ricreando, in numerosi tratti di un altro eroe tragico, *Torrismondo*, che pochi anni prima un grande poeta aveva ricavato, parzialmente, dalla stessa fonte storica. Come succederà poi a Goethe, Shakespeare riconobbe se stesso, la sua ricerca, il suo tentativo terapeutico di liberarsi mediante la scrittura fatta «*teatro*», in un artista la cui vita medesima

ribadiva la profonda sofferenza pagata per portare a termine quell'esperimento. Ma, a differenza dell'identificazione esplicita di Goethe col poeta italiano, Shakespeare fece confluire la sua nel personaggio ricreato per la finzione teatrale. Amleto viene veramente a porsi come il risultato degli sforzi di due possenti fantasie poetiche combinate insieme. Sfruttando Pirandello e ribaltandone il titolo più celebre, potremmo dire che l'*Hamlet* è «un autore che si cerca in un personaggio»: per capire, per mezzo del teatro, ciò che non si comprende altrettanto bene tramite la semplice «convivenza» con se stessi.

Non è difficile dimostrare che *Hamlet* deve parecchio al *Torrismondo*. Shakespeare vide, «with eagle eyes» (per dirla con Keats), ciò che molti altri non hanno saputo riconoscere: Torrismondo è il primo Edipo moderno. Lo fu per pochi anni, prima che, appunto, Amleto lo cacciasse dal nido, togliendogli la gloria. La grande tragedia tassesca non è, come ci insegnano a scuola (nel caso che ce lo insegnino), una brutta copia manieristicamente macchinosa del capolavoro di Sofocle. Essa si situa all'origine del teatro moderno in quanto denuncia cosciente di un male nascosto, di un feroce disagio morale che rende ormai impossibile la catarsi aristotelica: la nevrosi. Dei due delitti edipici, il parricidio e l'incesto, solo il secondo risulta ancora faticosamente riconoscibile come tale, da parte dell'eroe tragico che indaga, disperato, sull'oscuro perché della sua sofferenza. Alla fine, Torrismondo scoprirà infatti di essersi macchiato di incesto con la sorella. Ma questo groviglio, quest'ossessione che fa sentire in colpa senza sapere di che cosa (e tale è la nevrosi), pur essendo sufficiente a determinare la catastrofe, non spiega fino in fondo la natura del male di cui soffre il protagonista. Ciò che Tasso, genialmente, ha eliminato, nel suo aggiornamento dell'*Edipo re*, è il parricidio; colpa atavica, ormai remota dalla nostra mente di esseri civilizzati, moderni, eppure – ed è questo il paradosso – tenacemente viva, incapace di morire. La «memoria» della nostra razza scava autonomamente così in profondità che ci si scopre intenti a torturarci per qualcosa di cui sembrava sparita ogni traccia. Scoprendosi colpevole di incesto, alla fine della sua indagine, Torrismondo non individua in sé indizio alcuno di quel parricidio, la cui scoperta, per Edipo, è simultanea a quella dell'incesto. Tuttavia l'orrore di Torrismondo, pur trovando nell'accoppiamento con la sorella una motivazione più che sufficiente, risulta, per così dire, incompleto. Quasi l'eroe fosse ansioso di scoprire qualcosa di cui non può dimostrarsi colpevole, poiché quel delitto non compare più in mezzo al retaggio che contamina la coscienza umana. C'è di mezzo comunque una grave colpa, che è tanto più tremenda in quanto, ormai quasi indecifrabile, continua a suscitare sgomento. Il parricidio, così in primo piano nella tragedia sofoclea, si riduce a una comparsa periferica (quasi una parodia) nel testo tassesco. Tanto è camuffato che si stenta a percepirne la presenza sotto

forma di fratricidio mancato. Germondo, l'amico fraterno di Torrismondo, ha ucciso il figlio del re di Norvegia (così almeno crede quello stesso re), presunto fratello di Alvida, la donna di cui Germondo si è innamorato. In realtà, però, Alvida è sorella vera di Torrismondo, sottratta alla sua famiglia in conseguenza del solito oracolo che, nel rispetto della convenzione tragica, assegna a lei la responsabilità di essere la futura rovina del protagonista. A una critica superficiale, questo Tasso tragico è potuto sembrare un riecheggiatore sterile e inutilmente cervellotico di Sofocle. In realtà egli ha fatto letteralmente a pezzi le strutture portanti dell'*Edipo re*, ricombinandole secondo una logica agguerrita e aggiornata. Le funzioni tragiche, così pure e lineari nel testo di Sofocle, sono stravolte e ridistribuite in modo talmente complicato da sfuggire alla pazienza e al controllo intellettuale dello spettatore. Niente torna più. Ormai l'inconscio, per essenza inafferrabile, risulta un groviglio di cui, se mai vi si penetra con dolore e con fatica, non è consentito venire a capo. Impossibile sintetizzare le peripezie sceniche in cui Tasso, reso lucido da quella che noi chiamiamo «follia», ha calato le sue astruse illuminazioni, architettando una struttura apparentemente labirintica, in realtà solidamente geometrica.

Il risultato più nuovo della manipolazione tassesca è la scomparsa dell'impulso parricida e la sua trasformazione in nevrotica tendenza suicida. Fu nella descrizione di questo ossessivo sgomento che Tasso precorse Shakespeare, e in modo così magistrale da costringere, poi, il grande drammaturgo a tener conto sia di quel personaggio tragico sia del poeta che l'aveva creato. Come Amleto, già Torrismondo (e Tasso con lui) non può esser aiutato da nessuno. Neppure gli amici più cari sono in grado di capacitarsi di fronte a quella vertiginosa discesa dentro di sé che consente, a lui e solo a lui, di mantenersi in contatto coi fantasmi e di decifrare i messaggi psichici più sconcertanti (che appaiono inservibili a coloro che si sono irrimediabilmente semplificati e impoveriti, riducendosi a vivere solo alla superficie della coscienza). Eliminando dall'orizzonte mentale dell'uomo moderno il parricidio, Tasso introduce (per la prima volta?) in teatro quel caos doloroso che gli psicoanalisti chiamano «atto mancato». Il parricidio si riduce a un fratricidio che si realizza in modo errato, mediante uno spostamento di persona. Germondo, alter ego di Torrismondo, amando Alvida di un amore non incestuoso (in quanto non è suo consanguineo, ma l'amico più intimo del vero fratello), uccide nel principe norvegese il fratello presunto della donna che ama. È evidente che il vero obiettivo di un gesto apparentemente casuale, in realtà simbolico, era l'amico tanto amato, il «vero» fratello di Alvida. La macchinosità della costruzione tassesca non fa che assecondare la tortuosità della psiche moderna. Niente è come dovrebbe essere. Tutto è segretamente corroso e avvelenato dall'infelicità derivante

dall'allontanarsi da ogni contatto con quelle profondità della mente che è sempre più pericoloso ignorare o rinnegare. Niente coincide più con la semplicità originaria. A un fratricidio mancato corrisponde un incesto tra fratello e sorella vissuto non, come potremmo attenderci, dal protagonista dell'uccisione (Germondo), ma da chi avrebbe dovuto esserne la vittima (Torrismo).

In *Hamlet* le cose stanno invece così. Considerando incestuoso il fratello del padre, il protagonista scopre che lo zio Claudio è anche fratricida allorché l'accoppiamento di costui con Gertrude risveglia in lui, assieme all'eros ferito e alla gelosia per la madre, il fantasma del parricidio. Se quello di Claudio non resta un atto mancato, come nel caso di Germondo, ma è un autentico fratricidio premeditato, Amleto, scoprendo di muoversi in una società di delinquenti, intuisce, con sgomento, anche in se stesso la presenza di un assassino tanto desideroso di uccidere quanto inetto a farlo. Scopre insomma che il parricidio, spettro temuto perché desiderato, è stato commesso sotto forma di fratricidio dall'uomo contro cui ora egli deve agire. Amleto viene quindi a ritrovarsi sia nel padre ucciso che nello zio uccisore, così come Torrismo è presente nella vittima (il presunto fratello di Alvida) e nel colpevole (Germondo, l'amico fraterno). Il delitto originario si moltiplica in una specie di gioco di specchi, la cui assurdità sfugge alla ricezione psicologica normale. Può essere afferrata e resa comprensibile solo mediante la dimensione teatrale, la quale esige dallo spettatore una puntigliosa capacità di lettura intertestuale. Unicamente tenendo presenti gli stretti legami che esistono, da una parte, tra *l'Edipo re* e il *Torrismo*, dall'altra, tra il *Torrismo* e *l'Hamlet*, si può arrivare a comprendere i passaggi tramite i quali, mediatore il Tasso, Shakespeare ha trasformato definitivamente Edipo in Amleto e il parricidio in nevrotica, inconcludente tentazione suicida.

Confrontare la tragedia tassesca e il dramma shakespeariano presuppone un'operazione così capillare che non è possibile contenere tutto in un saggio di queste dimensioni. Limitiamoci a un particolare che, se inizialmente può sembrare di scarso rilievo, aumenterà via via d'importanza, col procedere della dimostrazione. Tra la prima e la seconda apparizione dello spettro, Marcello chiede a Orazio perché ci si stia dando tanto da fare per fondere cannoni, comprare armi e accomodare navi. Il defunto re Amleto – racconta Orazio – uccise in duello Fortebraccio, re di Norvegia, e ne ereditò il regno, in base a un patto che impegnava entrambi i rivali alla stessa concessione. Ora il figlio, il giovane Fortebraccio, ha messo insieme una «turba di gaglioffi fuorilegge» per riprendersi le terre perdute dal padre. In *Saxo Grammaticus*, Shakespeare trovava che Rorik, re di Danimarca, aveva concesso ai due fratelli Horwendill e Feng di governare lo Jutland. Horwendill, da parte sua, aveva ucciso in duello Koll, re di Norvegia,

aveva sposato Gerutha, figlia di Rorik e aveva avuto da lei un maschio: Amleth. Successivamente era stato eliminato da Feng, che aveva sposato Gerutha. Ebbene Shakespeare, che deve molto di più al manierismo tassesco che al racconto dello storico danese, ha operato uno sdoppiamento d'importanza capitale. Dando lo stesso nome a padre e figlio, ha distribuito Amleto nel re-padre, ucciso e ridotto a fantasma, e nel principe-figlio, spodestato e ridotto a «folle» (la «folia» era già presente nell'Amleth di Saxo). Mediante l'unicità del nome, Shakespeare ci ha suggerito l'unicità della figura di Amleto, rispetto a cui il fantasma altro non è che il portavoce della sua angoscia di figlio abbandonato, tradito, ma anche, paradossalmente, preda di tenebrosi rimorsi. Fin qui, il drammaturgo inglese parrebbe aver rispettato il materiale offertogli da Saxo, introducendo certe variazioni geniali, ma limitandosi a rielaborare ciò che già c'era. Se ora riflettiamo sull'altro sdoppiamento «manieristico», quello del re norvegese Koll in Fortebraccio padre e figlio, ci accorgiamo che Shakespeare ha introdotto una funzione nuova, concretizzatasi in una figura che in Saxo è assente e che rende perfetto il parallelismo tra i due Amleti e i due Fortebracci.

Passiamo ora a considerare alcuni aspetti dell'intreccio complicato del *Torrismondo*. Il protagonista, che non ha fratelli maschi, ha nell'amico Germondo, re di Svezia, un suo autentico «alter ego». Ebbene, Germondo ha ucciso in battaglia quel figlio del re di Norvegia che è creduto fratello di Alvida. Questo personaggio non muore durante un duello, come Fortebraccio padre; tuttavia è proprio durante una «famosa giostra» che Germondo, il vincitore, s'innamora di Alvida, innescando così l'ingranaggio inarrestabile della tragedia. Dunque il duello che Shakespeare, rispettando Saxo, attribuisce ai due guerrieri rivali, è presente anche in Tasso, però in quanto responsabile di un innamoramento, non di un'uccisione. I due grandi poeti hanno lavorato intorno ad alcune combinazioni analoghe, in modo non indipendente l'uno dall'altro. Shakespeare parrebbe aver tenuto presente il fatto che Germondo uccide un principe norvegese, poi si innamora di Alvida e la vuole in sposa, se è vero che il re Amleto, uccisore del re di Norvegia, è marito di Gertrud. Il delitto di Germondo rimanda al delitto tragico (il fratricidio), ma lo fa balenare solo per eluderlo, in quanto muore il finto fratello di Alvida, mentre Torrismondo è vivo ed è amico carissimo del re svedese. Ebbene, proprio dal Germondo tassesco, omicida del figlio del re di Norvegia, Shakespeare ha ricavato quel Fortebraccio figlio, di cui non è traccia in Saxo Grammaticus. Se Germondo ha ucciso il principe norvegese, Fortebraccio è il figlio di un padre ammazzato in modo non troppo diverso che è in grado di vendicare il padre morto. Analogamente Germondo mira a eliminare, nel presunto fratello di Alvida, colui che sta al posto dell'antagonista «mascherato» da amico: Torrismondo. Ger-

mondo è insomma l'aggressività di Torrismondo, come Fortebraccio incarna quella di Amleto. Nello svolgimento di entrambi i contesti tragici, la coppia Torrismondo-Amleto tende alla coppia Germondo-Fortebraccio, come, del resto, quest'ultima tende alla prima, per integrarsi reciprocamente. L'eroe irresoluto e l'eroe aggressivo si cercano, si chiamano, in una specie di ansia di completamento che però non riesce a realizzarsi. Le due opere teatrali possono esser viste come la lunga attesa passiva, da parte dei «deboli» Torrismondo e Amleto, dell'arrivo dei rappresentati della forza vitale e del dinamismo. D'altra parte, Germondo e Fortebraccio salutano nei rispettivi eroi sconfitti la loro vittoria sulla «debolezza» che essi hanno superato grazie anche al sacrificio di quei vinti. Soccombendo, Torrismondo e Amleto portano a compimento quella lotta psichica sotterranea la cui risoluzione consente a chi sopravvive di andare oltre la disfatta tragica.

La derivazione di Fortebraccio da Germondo è suffragata da parecchi dettagli. Per esempio, come la Danimarca di Amleto si fonde col regno di Norvegia di Fortebraccio, così la Gotia e la Norvegia di Torrismondo e di Alvida confluiscono nel regno di Svezia, che appartiene a Germondo. In questo senso si fa subito avanti la possibilità che il personaggio risolutivo di *Hamlet*, quello nelle cui mani sembrano venire a sciogliersi tutti i nodi, discenda dal tassesco Germondo. Pur avendo dato un contributo essenziale allo scatenamento degli eventi da cui vengono schiacciati Torrismondo e Alvida, Germondo resta una figura positiva; è lui infatti che si addossa sulle spalle tutto quel dolore e si propone di superarlo. Se Fortebraccio arriva trionfale, vincendo senza colpo ferire, immune da qualsiasi responsabilità negativa, ciò è perché Shakespeare, con ironia magistrale, ha voluto mostrarci, in lui, l'esibizione di un'improbabile «innocenza». La totale estraneità alle «colpe» di coloro che gli stanno davanti, sterminati, fa di lui un essere quasi irreali, come se un fantasma rasserenante chiudesse la tragedia contrapponendosi in modo simmetrico al pauroso spettro dell'inizio. In un certo senso, Amleto ha ereditato il rimorso in cui si sono trasformate, nella sua coscienza, le vittorie paterne, tra le quali l'uccisione del primo Fortebraccio. L'erede del re abbattuto in duello pare voler esibire quell'estraneità alla colpa tragica che Amleto ha ricercato invano dentro di sé. Rispetto all'innocenza del giovane Fortebraccio, che contempla commosso, sì, ma dal di fuori, la scena della strage, Germondo ci appare come colui che capisce invece quanto lo riguardi la colpa dei due fratelli incestuosi. Egli penetra nel loro strazio, che solo ora intuisce fino in fondo, lo rivive, lo fa suo, e si offre come unico sostituto, come possibile, anche se misero, risarcimento alla madre dei due giovani, distrutta dal dolore. Eredita quei due regni (Gotia e Norvegia) solo a prezzo dei lutti sanguinosi rispetto ai quali si trova ad essere, al tempo stesso, colpevole e innocente. La chiusa umanissima eppure sarcastica della

tragedia tassesca dà luogo al finale ironico (elegantemente disinvolto e «cattivo») di Shakespeare. Trovandosi a passare di lì, proprio subito dopo quella carneficina, visto che ha dei diritti da rivendicare sulla Danimarca, Fortebraccio si prende quel che è suo e prosegue la sua strada.

Ma Germondo non è all'origine del solo Fortebraccio. Per uno dei continui sdoppiamenti che caratterizzano il teatro manieristico, (rendendolo così «spettrale», così «psichico»), il personaggio tassesco ha dato vita sicuramente anche alla figura adorabile di Orazio, l'amico «vero» di Amleto. Che Orazio derivi da questa fonte tassesca, bastano pochi dettagli a dimostrarlo. Come Germondo è stato compagno di Torrismondo durante le giovanili scorribande guerresche nelle steppe della Russia e più lontano ancora, così Orazio è stato complice di Amleto nelle «avventure» intellettuali vissute insieme durante il soggiorno all'università di Wittenberg. Alla fine della tragedia, Shakespeare attribuisce ad Orazio più o meno gli stessi compiti che Tasso dà a Germondo. Morendo, il suicida Torrismondo consegna al Cameriero una lettera per Germondo nella quale si professa suo vero amico, gli affida il regno di Gotia e lo prega di provvedere alla vecchia madre, crudelmente sopravvissuta a entrambi i figli. Ora Amleto, mentre muore, rivela le sue ultime volontà direttamente a Orazio che è presente e che, come Germondo, preferirebbe non dover sopravvivere alla morte dell'amico amato. Non ha una madre di cui raccomandare a qualcuno la protezione, visto che Gertrude lo ha preceduto nella morte. Lascia a Orazio il compito di raccontare la sua storia, per difendere il suo nome «offeso». Le richieste, apparentemente diverse, sono fatte, in entrambi i casi, nel nome dell'autentica amicizia. Afferma Torrismondo: «Vivete voi, che 'l valor vostro è degno / d'eterna vita...» e Amleto: «Horatio, I am dead, thou livest...». Quando poi la fanfara e gli spari annunciano l'arrivo di Fortebraccio, in cui Amleto riconosce il suo successore, abbiamo un'estrema conferma della consueta operazione manieristica portata avanti da Shakespeare. Il poeta inglese ha sdoppiato la figura di Germondo. Da una parte c'è Orazio, l'amico sincero, l'erede spirituale del principe appena morto, dall'altra troviamo Fortebraccio, erede solo del titolo, estraneo alla dolorosa problematica di Amleto. Chi è Fortebraccio? Un eroe sano, antitetico al nevrotico, «malato» Amleto? O, invece, un militare presuntuoso, che si compiace di quegli sbandieramenti, di quelle musiche, di quelle parate? Oppure, ancora, è un segreto continuatore di Amleto, capace di superarne i limiti e di ereditarne l'acume intellettuale? Come succede in tutti i personaggi che si fanno avanti verso la fine, troppo tardi perché il poeta possa rivelarcene la realtà intima, Fortebraccio deve restare un enigma, un problema aperto. Su di lui il pubblico, allontanandosi, deve continuare a farsi domande, in modo che tutta quanta la tragedia venga ripercorsa e interrogata a



partire da questi dubbi che sollecitano una partecipazione non passiva, ma problematica. Shakespeare, come abbiamo già anticipato, non si limitò a riutilizzare gli spunti offertigli dal testo di un poeta ancora più grande e più emblematico di quel suo stesso testo. In Amleto egli costruì una figura così sconcertante e così ambigua proprio perché seppe combinare parecchi elementi offerti da determinate opere di tale autore con alcuni degli episodi più drammatici della vita e con alcuni dei tratti salienti della figura di quello scrittore medesimo. Dal Tasso, non già, per esempio, da un Montaigne (che, pure lui, nei suoi *Saggi*, rammenta Tasso e la sua «follia»), deriva il fascino di Amleto, il quale rimanda, contemporaneamente, a un personaggio teatrale e a colui che, con la sua genialità e la sua sofferenza, l'ha creato. Shakespeare ha saputo andare ben al di là di quei giochetti di stile con cui Montaigne ha liquidato la «follia» del Tasso. Nonostante che, stando a quel che dice, Montaigne avesse fatto visita al prigioniero di Sant'Anna, egli si limitò a registrare la pura apparenza e prese per ottenebramento irreversibile ciò in cui un qualsiasi drammaturgo elisabettiano avrebbe subito riconosciuto i sintomi della «follia simulata». Guardando al teatro da un punto di vista che possiamo chiamare, indifferentemente, shakespeariano o pirandelliano, Shakespeare penetrò, come pochi poi seppero fare, dentro l'angoscia del Tasso e ne comprese le ragioni più intime. In Amleto troviamo presenti, alternandosi o anche coesistendo, Torrismondo e Torquato Tasso, la creazione letteraria in cui il poeta riversò le sue ossessioni e l'artista in carne e ossa, che subiva quei tormenti, li decifrava, li testimoniava. Amleto obbedisce quindi agli schemi esatti, perché artificiali, della realtà teatrale, ma affronta anche le angherie imprevedibili e i colpi ciechi della vita quotidiana, la quale non potrà mai coincidere con la calcolata perfezione dell'opera d'arte. Se Amleto è implicato in una storia d'incesto (che lo zio Claudio ha consumato, con Gertrude, al posto suo) lo deve anche al tormentoso accoppiamento tra Torrismondo e la sorella Alvida. È l'incesto l'origine di quel rimuginare del protagonista intorno a qualcosa di cui ignora il vero contenuto ma che, anche così sconosciuto, si prospetta come colpa.

Numerosi altri particolari della vicenda di Amleto ci riportano a determinati aspetti della vita del Tasso. Oltre alla memorabile «follia», insieme vera e simulata, e alla capacità di avere visioni, di parlare con i fantasmi della mente, troviamo i disagi di un uomo di corte, dotto ma troppo sincero per adeguarsi a regole e formalismi feroci. Viene poi l'amore per il teatro, testimoniato, in Tasso, non solo dalla sua produzione diretta, ma anche dalla sua competenza per quanto riguarda l'adattamento di testi altrui e quelle regole di regia e di recitazione di cui anche Amleto si mostra così esperto. Il Tasso fu inoltre un ottimo spadaccino; la sua bravura divenne addirittura proverbiale. Amleto viene invitato a sostenere, con Laerte, il duello che

chiude in modo cruento il dramma. Infine, fra i numerosi particolari che ci sarebbe da notare, ne scegliamo uno assai significativo. Amleto uccide Polonio, che lo spia da dietro un arazzo, mentre sta parlando con la regina Gertrude. Allo stesso modo, come è noto, Tasso si scagliò con un coltello contro un servo che ascoltava la sua conversazione con la duchessa Lucrezia. Fu un gesto clamoroso. Certi ambasciatori, presenti a Ferrara, contribuirono a diffonderne la risonanza. Notizie simili raggiungevano facilmente le corti più lontane. Nel 1593, ad esempio, in Inghilterra già era nota la storia d'amore tra il Tasso e Leonora d'Este. Infatti, in quell'anno, John Eliot può scrivere: «This youth fell mad for the love of an Italian lass, descended of a great house, when I was in Italy». Come non cedere alla tentazione di pensare che scene come quella del coltello lanciato contro il cortigiano spione facessero parte del dramma perduto *Tasso's Melancholy*? Sia Thomas Kid che Shakespeare conoscevano, sicuramente, quel testo.

Resta da affrontare un ultimo argomento: l'apparizione dello spettro dell'inizio di *Hamlet* e il tema del parricidio. Che cos'è lo spettro? Per rispondere a questa domanda ci conviene partire ancora una volta da Torquato Tasso. Che il recluso di Sant'Anna avesse delle visioni, che parlasse coi fantasmi, ci è testimoniato dal celebre dialogo *Il Messaggero*, in cui egli sostiene una lunga conversazione con uno spirito. Di esso il poeta afferma: «Non istimo che tu sii angelo o demone, ma anima umana, che per mia satisfazione appaia nel suo corpo». Alla coscienza del malato, solitario, tacciato dagli altri di follia (quasi convinto egli stesso di essere folle), si manifesta, anzi si impone con forza irresistibile, la sua «anima» che chiede, assolutamente, di venir presa in considerazione. L'artista soffre di non poter mostrare agli altri, che credono solo nei propri organi sensoriali, la vera realtà dei moti dello spirito. Esclusiva, sempre segretamente vittoriosa, ironica in mezzo alla desolazione e alla solitudine che le si creano intorno, l'anima riesce a convincere della propria esistenza soltanto il poeta, essere delirante a metà strada tra il razionale e l'allucinato. Shakespeare, che molto probabilmente conosceva *Il Messaggero* così come conosceva il *Torrismondo*, ha riutilizzato l'intensa capacità che il Tasso aveva di materializzare le proprie ossessioni e di parlare con esse. Aggredendo lo spettatore con l'apparizione iniziale del fantasma, il drammaturgo ci introduce, da par suo, nella spettrale dimensione dell'inconscio di Amleto. Solo, esasperato (come il Tasso prigioniero), Amleto ha un tremendo bisogno di aiuto. Messo alla prova dalle difficoltà e dai pericoli della vita esterna nonché dai terrori che provengono dalla mente, Amleto ha evocato inconsciamente un fantasma che già ha risposto al suo richiamo e si aggira per Elsinore, prima ancora che il giovane lo venga a sapere. Si tratta dello spettro del padre che si manifesta in tutta la sua ambivalenza di figu-

ra al tempo stessa amata e temuta, protettiva e minacciosa. L'anima «moderna» vacilla e si smarrisce proprio mentre insegue questa legittima richiesta d'aiuto, perché sente una paura sconosciuta farsi avanti dall'immagine paterna (del padre morto). La scoperta del delitto di Claudio coincide, in Amleto, col risveglio della memoria paradossale di colpe che non dovrebbero essere sue, che di fatto egli non ha mai commesso. Eppure sono così vive nella sua coscienza! Lo spettro viene a chiedere vendetta non solo contro Claudio, ma anche, addirittura, contro Amleto stesso. Il dramma inizia allorché la sofferenza del protagonista non è più tollerabile, deve esplodere. Il «dolore», di cui i veri amici, Orazio, Marcello, già si sono accorti pur senza renderse-ne conto fino in fondo (così si spiega il fatto che il fantasma appare proprio a loro), si rivela, mediante l'apparizione, tanto improbabile quanto è assurda, incredibile, agli occhi degli altri, l'angoscia di Amleto. Perfino Orazio, lo *scholar*, si rifiuta di credere alla realtà di tanta sofferenza; finché non se la trova davanti, scandalosa, offensiva per il senso comune (per la ragione), tremenda, eppure ferocemente vera. Lo *Hamlet* dunque non nasce da una semplice, più o meno grossolana, contaminazione di fonti diverse, ricucite alla meglio da uno Shakespeare incapace di imporre il freno dell'arte a una serie di esperienze di cui gli sfugge di mano il senso (così giudicano critici illustri, tra cui T.S. Eliot). In questo mirabile capolavoro è controllata con assoluta maestria l'enorme ricchezza di temi che ne trabocca. Il pessimista Torquato Tasso, distrutto umanamente (però non artisticamente), aveva voluto mostrarci, col suo *Torrismondo*, a quale dissociazione va incontro la coscienza moderna. Voltando le spalle all'arcaico retaggio degli orrori che si celano nel suo inconscio, l'uomo nuovo si ammala di nevrosi, in quanto tende a frazionare i propri impulsi e resta così incapace di ricomporre la sua originaria unità. In questo senso dobbiamo interpretare la scomparsa, dal *Torrismondo*, del motivo del parricidio e la consapevole sostituzione della tendenza suicida come risposta dell'uomo civilizzato alle antiche pulsioni aggressive. L'ottimista Shakespeare, più simile in questo a un poeta come Dante che a uno come Tasso, ci fa assistere invece al prodigioso riaffioramento dell'istinto parricida tra le nebbie della smarrita coscienza postrinascimentale, concretizzando scenicamente nello spettro del re morto il faticoso ritorno del rimosso. Lo stesso problema è osservato dai due poeti con profonda capacità di penetrazione, ma da due punti di vista assai diversi. Rispetto alla vitalità «giovanile» di Shakespeare, bisognerebbe parlare di tristezza alquanto «decrepita», a proposito dell'anima tassesca. Ma si farebbe il gioco della retorica storicistica, che, a proposito del nostro tardo Cinquecento, grida da più di cento anni: «Decadenza! decadenza!». Del resto, se Tasso «è» l'Amleto per eccellenza, in quanto fu probabilmente il principale ispiratore di Shakespeare, come si potrebbero chiudere gli occhi di fron-

te alla disperata vitalità di altri due grandi «Amleti», due formidabili lottatori prodotti dall'Italia meridionale del '500-'600: Giordano Bruno e Tommaso Campanella? Anche se è stato un inglese a immortalare la lucida follia, la simulata demenza «teatrale» di chi resiste e lotta contro il potere, erano soprattutto gli italiani che (in quel periodo da noi stessi considerato «di decadenza») vivevano di persona simili esperienze.

Tasso dimostra di non credere più alla catarsi tragica, a quella reazione emotiva che Aristotele teorizzò nella *Poetica* e che sicuramente si produceva nel «giovane» popolo greco, così vitale, passionale, così poco ipocrita. Tasso ha dichiarato il suo pessimismo profondo nella famosa affermazione di Dafne: «Il mondo invecchia / e invecchiando intristisce» (*Aminta*, II, 2, 891-2). Ma proprio questo nostro poeta poté offrire a Shakespeare l'opportunità di intravedere una nuova, possibile catarsi. Per funzionare, quest'ultima presuppone non un'uguale profondità nel poeta e nel suo pubblico (in tal caso scrivere tragedie diventerebbe inutile), ma almeno una certa capacità di attenzione, la buona volontà di «imparare» da parte degli spettatori. Ora, se l'inconscio si è fatto sempre più inafferrabile, scivoloso, che speranza ha il poeta moderno di essere compreso? Che cosa si aspetta Amleto medesimo dal suo esperimento teatrale, se sa benissimo che, al di là del disagio immediato che creerà in Claudio (lo spettatore privilegiato), quel tentativo non avrà conseguenze di rilievo? Proprio perché la catarsi riesce a coinvolgere così tanto lui stesso, individuo eccezionalmente colto e sensibile, Amleto può valutare meglio di chiunque altro il sostanziale fallimento dell'emozione catartica. Il teatro lascia per lo più il tempo che trova. Se mai può portare alla luce la colpevolezza di qualcuno, la dimostra solo agli occhi di chi appunto, conoscendo già, tra sé e sé, le proprie responsabilità, si irrita a quella nuova dimostrazione, senza sviluppare per questo alcun serio proposito di emendarsi. La necessità di attraversare per intero la propria nevrosi, per tentare di risolverla, ce l'ha l'autore tragico; ma quanti, tra gli spettatori, sono pronti a dividerla? Di solito il poeta è abbandonato a se stesso, a quelle rigorose verità su cui a nessuno preme di affacciarsi. Shakespeare aveva capito che la volontà catartica del Tasso, sistematicamente non condivisa da un pubblico insensibile, si era ridotta alla protesta frenetica di un'intelligenza geniale che veniva interpretata come demenza. Tasso e Amleto si smarriscono nel tentativo, improbabile, di trasformare in messaggio esplicito quella follia che sono costretti a recitare di fronte agli occhi degli altri, proprio a causa della loro insensibilità.

Teatro e vita sono un fallimento speculare. Si va a teatro per aver davanti la vita ridotta a spettacolo, finzione che ci aiuta a liberarci almeno un po' dell'insopportabile fardello del doverla vivere. Ci proponiamo di spassarcela alle spalle di quel «mistero» di cui vogliamo

ridere per vendetta, per disperazione, poiché la vita «vera» non riusciamo a capirla, quella «finta» preferiamo prenderla in giro (non facendo alcun serio sforzo per intuire in che cosa si discosta e in che cosa assomiglia alla nostra vicenda reale). Quando il teatro si allontana molto dal verisimile, ne sorridiamo con sufficienza, quasi con compassione. Se poi la verisimiglianza ci seduce troppo, interrompiamo in un modo o nell'altro quel coinvolgimento, quasi sempre poco piacevole, che tante cose avrebbe da dirci (e già ci sta dicendo) sulla prontezza della nostra immedesimazione. Non ci viene neppure in mente che, se riuscissimo a stanare ciò che si nasconde nella nostra costante, squallida scelta di recitare male e in modo tanto falso, introdurremmo nella bugiarda serietà del nostro vivere quotidiano la profondità e la bellezza della menzogna teatrale. E forse ci salveremo.

Ora, se Tasso ha voluto far coincidere la tragicità dell'uomo moderno con la sua incapacità di riconoscersi nel labirinto della propria inutile complessità, dalla quale non c'è liberazione, Shakespeare è ripartito da zero, trasformando la tragedia classica in dramma moderno e mostrando una nuova strada verso la purificazione. Penetrando nell'opera e nella vita di un grande poeta «moderno», ne ha rappresentato la «follia» come scelta, come volontà di situarsi, esistenzialmente, didatticamente, nella zona della mente in cui confinano e si toccano la verità sfuggente degli istinti e quella, solo all'apparenza più reale, delle convenzioni sociali. Forse tra tutti noi, chiamati a recitare, spesso male, in un eterno «gioco delle parti», il poeta è colui che recita meglio (anche quando sbaglia, si compromette), perché va sempre più a fondo. Niente allora poteva risultare più istruttivo che mostrare al pubblico lo stato di scissione di un grande artista, il quale fallisce nella vita pratica, proprio perché desidera aiutare gli altri a intravedere quella liberazione che egli stesso vuole fare sua, ma insieme a loro. Dallo spettacolo di tale lotta, eroica e quotidiana, da questa specie di lente di ingrandimento introdotta in un cuore che mette la propria indagine dell'inconscio a disposizione altrui, nasce la possibilità di una catarsi nuova di cui, con *Hamlet*, Shakespeare ci ha voluto fare dono.

## 2. Tasso e Segismundo

*Il Messaggero* non è soltanto uno dei più bei dialoghi del Tasso. Se non vogliamo giudicarla un'opera di per se stessa fondamentale, contiene però dei messaggi che seppero farsi prendere in considerazione da chi aveva da dire cose molto importanti. Come abbiamo visto, Shakespeare riutilizzò probabilmente il dialogo del «folle» di Sant'Anna con lo spirito, cioè con la sua stessa anima, per inserire in

un contesto simile il ritorno dello spettro paterno. Improbabile, incredibile come un fantasma, il contenuto psichico del parricidio cerca la via della coscienza, per aiutare l'uomo moderno, nevrotico e sofferente, a identificare l'origine misteriosa del suo malessere. Ora, che Calderón de la Barca conoscesse la produzione letteraria del Tasso è una vecchia acquisizione della critica, che già da tempo ha segnalato la presenza del poeta italiano e la sua influenza in certe scene di alcuni drammi dello spagnolo. Ebbene, anche nel caso de *La vida es sueño*, sono evidenti le suggestioni tassesche.

È assai probabile che anche Calderón de la Barca conoscesse *Il Messaggero*. Poteva, lui, ignorare un'opera in cui è dato leggere queste parole (rivolte dal Tasso allo spirito che gli rimprovera la sua incredulità)?: «Deh! non t'offenda ciascuna mia parola; e se non vuoi concedere a la mia ignoranza il poter dubitare, concedi almeno al mio affanno ch'io possa lamentarmi... e forse questo è sogno, e tu altro non sei che fattura de la mia imaginazione; e sogni sono stati tutti i ragionamenti che teco ho fatti per l'adietro: conciosiacosaché mentre il corpo dorme, l'anima non suole star oziosa; ma non potendo esercitarsi intorno a gli obbietti esteriori, si volge a quelle imagini de le cose sensibili, de le quali ella ha fatta conserva ne la memoria, e di loro compone forme, in modo che non è cosa fuori di noi, che dentro simile al vero non possa figurare, e molte volte accoppia quelle che non si possono accoppiar per natura. Laonde io dubito tuttavia di sognare, e di sillogizzar sognando, e che questa mia non sia veduta o udita, ma di udire e di vedere imaginazione». Allo spirito, che cerca di dimostrare al Tasso che è sveglio, il poeta, ostinato, obietta: «Ben so io che il sonno sopisce tutti i sentimenti esteriori; ma so anche ch'egli non solo non impedisce la imaginazione, ma forza ed aiuto le ministra: laonde quanto ella sarà più forte, tanto io meno potrò accorgermi di dormire; ma per avventura m'avvedrò poi d'aver dormito. Oltre a ciò, s'a quella visione solamente dobbiam creder, la qual in guisa sia vera che non possa esser falsa, come posso prestar credenza a questa mia, la quale può esser fallace? E s'ella è siffatta, non può esser compresa e conosciuta; e indarno ricorro al testimonio de' sensi, nei quali, se desti fossero, non sarebbe il giudizio de la verità: quanto meno, or che sono sopiti». La risposta che lo spirito dà al Tasso può essere vista come una specie di breve riassunto dell'argomento centrale de *La vida es sueño*: «Quello ch'è obbietto de' sensi esteriori, e quel che s'imagina sognando, è molte fiato così somigliante, che da uomo che sogni non può esser distinto; ma ben colui ch'è desto può la differenza de le cose vere e de l'apparenti agevolmente conoscere: perché se i sensi sani e vigorosi non potessero giudicare de la verità, niun giudizio ne lasceresti a la mente, ne la quale tu non istimi esser cosa alcuna, che non sia prima stata ne le sentimenta... E se tu ti recherai a mente alcun sogno passato, e co 'l

mio ragionamento e con gli altri c'ho teco avuto il paragonerai, di leggieri t'avederai di non sognare: perché l'assenso, che presta colui che dorme al sogno, è molto debile: dubita, vacilla; ed alcuna volta s'accorge di sognare, e sognando dice, io sogno. Oltre a ciò, ne' sogni non è ordine, né continuazione; ma in questo ragionamento tu intendi, come ogni cosa sinora continova ordinariamente: e se pure i sogni sono talora ordinati... niuna cosa nondimeno s'ode in loro simile al nostro ragionamento, il quale avrà le sue parti composte con tanta proporzione, che parrà che 'l vero co 'l vero faccia armonia. Laonde se mai di lui ti sovrerà, non istimerai che debba tra' sogni essere annoverato. Di sogno si parrà che meriti il nome più convenevolmente gran parte de la tua vita passata; perciocché in lei nulla rimirasi di vero, nulla di sincero e di puro, nulla in somma di stabile e di costante, ma quelle che si mostrarono a' tuoi sensi, furono (per così dire) larve del vero, e imagini di quelle che sono veramente essenze, le quali qua giù non si possono vedere da chi abbia gli occhi appannati dal velo de l'umanità; ma quando tu gli aprirai ne l'altra vita, che sola è vita, si manifesteranno in guisa, che de' suoi passati affanni ti riderai».

Queste riflessioni di un prigioniero, chiuso in manicomio per aver disobbedito al suo signore, potrebbero avere avuto delle ripercussioni tutt'altro che trascurabili sul genio che creò *La vida es sueño*, (come del resto, è possibile dimostrare indirettamente, andando a scovare la presenza del Tasso in determinate scene del dramma che, a prima vista, non parrebbero aver niente a che vedere col poeta italiano).

A differenza di tutti coloro che hanno visto nel periodo di Sant'Anna il definitivo abbuaiamento di quel cervello e la fine della sua mirabile genialità, Calderón, anima fraterna, dovette rendersi conto della reale capacità di penetrazione di quella mente, acuita non spenta dall'esperienza della segregazione. La solitudine forzata, costringendo il Tasso a dare udienza ai fantasmi, suoi più assidui visitatori, ed a comprendere di che cosa sono fatti, lo portò a distruggere le apparenze, ad andare oltre la finzione sociale che su di esse è costruita. Chi, nell'esplorazione di sé, era andato così in profondità come il poeta della *Gerusalemme*, non aveva bisogno, per conoscersi meglio, di restare per sette anni chiuso in un «carcer tetro». Quell'isolamento non gli servì che a rafforzare, rendendola morbosamente dannosa, l'attitudine riflessiva tramite cui egli già aveva fatto luce sulle connessioni psichiche più segrete. La determinazione di quel «cattivo padre» che fu il duca Alfonso servì solo a logorare la fibra di un lottatore che perse definitivamente il gusto dell'esistenza. Molti studiosi hanno scambiato questo spengimento dell'entusiasmo per una «morte-in-vita» improduttiva, per la fine dell'originalità e della poesia. Ma Calderón comprese il senso vero di quella reclusione e di quella resistenza. Riflettere sulla vicenda del Tasso lo aiutò, probabilmente, a

concretizzare meglio la fantasia relativa al carcere di Segismundo. Solo che riportò, come era giusto, all'età giovanile (e ottimistica) del suo protagonista l'esperienza che al poeta italiano fu imposta, purtroppo, quando già era maturo. Il duca Alfonso ricondusse, fisicamente, nel carcere della soggezione adolescenziale e della sottomissione alla figura paterna un uomo che si era fatto maturo proprio vivendo con precoce lucidità quei travagli psichici. Nonostante le profonde conoscenze conseguite, Tasso non si era ancora assestato in una solidità interiore. A causa dei traumi subiti (esilio del padre, distacco forzato dalla madre morta poco dopo, forse avvelenata) risentiva ancora i subdoli colpi della sua ambivalenza affettiva. Anche se gli fosse stato amico, il duca Alfonso non avrebbe potuto avere né la competenza né la pazienza necessarie per attendere che si assestassero i sussulti imprevedibili di quel terremoto affettivo che era stata ed era tuttora la vita del Tasso.

Calderón, sicuramente, seppe vedere nella prigionia del maturo poeta la materializzazione dell'incubo che atterrisce la mente giovanile, ma che non scatena, a quell'età, una vera presa di coscienza, quindi una liberazione. Quell'incubo psichico uscì, paradossalmente, dalla dimensione simbolica e si fece realtà proprio nella vita di un uomo che fin dai suoi primi anni aveva lottato con successo contro la nevrosi. In una simile vocazione a subire di nuovo, e stavolta dall'esterno, un destino di cui già aveva affrontato, identificato e tenuto a bada i fantasmi, sta l'esemplarità inimitabile del Tasso.

Ora, dedicando il suo dramma alla rappresentazione del conflitto padre-figlio, Calderón ci ha prospettato l'antagonismo più che dal punto di vista dell'inevitabilità della colpa del figlio, da quello della responsabilità del padre. Al contrario di quanto succede a Edipo, si trattava di proporre come itinerario esemplare la salvezza e il successo di colui che era chiamato ad essere il colpevole. Insomma il cammino dalla prigionia alla vera libertà, non quello dalla falsa libertà alla prigionia della colpa. Come *Hamlet*, la *Vida* è un dramma psichico in cui è descritta non la progressiva presa di coscienza di un male commesso senza saperlo, ma la liberazione da una colpevolezza latente, sempre pronta a esplodere, eppure frenata da una forza misteriosa. La libertà di movimento concessa all'eroe del mito antico: Edipo (e grazie alla quale egli può uccidere il padre), è negata all'eroe moderno che, come Amleto, si sente bloccato, ma ignora da che cosa. Calderón porta avanti l'indagine di ciò che succede nella mente di Segismundo rigidamente controllata dal padre. Il giovane lotta per conquistare la consapevolezza che Basilio gli nega. Senza più macchiarsi di parricidio, l'Edipo moderno (cioè cristiano) è uomo di conoscenza. La sua spiritualità, il suo intelletto verranno a capo dello spietato conflitto con l'autorità che lo tiranneggia. Nella sofferenza di chi riesce a uscire arricchito da un simile duello c'è il riscatto da



quanto ancora perdura di bestiale, di primitivo in quel sopruso paterno che si spaccia per legge. In quanto è costretto a subire questa legge come tale, il figlio obbedisce. Soffrendo però per ciò che in essa percepisce di ingiusto, di arbitrario, egli è portato a ribellarsi.

Nel suo primo monologo, Segismundo si rivela precocemente consapevole del fatto che la vita è sofferenza ingiusta, ma si mostra ancora estraneo alla concezione dell'esistenza come sogno, come illusione. Che la vita sia un sogno è il succo della saggezza di Basilio. Non è solo la convinzione profonda di un vecchio «sapiente»; questa verità è anche la trappola che un tiranno è pronto a far scattare per annientare definitivamente il proprio erede. Come avviene sempre quando abbiamo a che fare con artisti sommi, anche nella *Vida* dobbiamo saper ricavare dall'apparenza la verità insieme detta e tenuta nascosta. Se i giovani, come Segismundo e Rosaura, hanno un inconscio tutto da scoprire, certi «vecchi» (i finti saggi, di cui Basilio è l'emblema) portano su di sé il fardello di un inconscio fatto di viltà, di ipocrisie, di verità taciute, di scoperte tenute segrete, di aiuti non dati. Basilio è, come Laio (come, in genere, i padri), un Edipo non risolto. Ma Laio, sbarazzandosi subito del proprio futuro rivale, è più sincero. Basilio sceglie invece l'ipocrisia.

Non perdendolo d'occhio, facendolo costantemente controllare senza mai farsi vedere, vuole estromettere il figlio da quella vita che gli spetta, che lui stesso gli ha dato. Sarà proprio mediante l'errore del vecchio re, grazie ai suoi calcoli giusti eppure inesatti, che Segismundo diverrà consapevole, in modo paradossale, della verità dietro cui ci trincerava la menzogna di Basilio.

Ciò che il vecchio re si proporrebbe di far capire al giovane (che la vita è sogno) non può essere comunicato attraverso una pedagogia positiva; può soltanto essere il frutto o di una lunga ricerca della verità o di un'esperienza traumatica, negativa, che venga però superata. Se Calderón ha dato al re la consapevolezza di quanto sia difficile comunicare una saggezza tanto profonda, contemporaneamente ha denunciato in lui una malafede di fondo. Otterrà ciò che voleva, anzi che appariva che volesse (la saggezza del figlio), solo dopo averci dimostrato quanto poco, in realtà, lo volesse. La presa di coscienza di Segismundo avviene davvero e segna, inaspettatamente, la vittoria di entrambi, padre e figlio, in quanto ne sconfigge il risentimento e l'asprezza. La presa di coscienza umana si vuole sempre tale in rapporto a qualche contenuto preciso, positivo; non sopporta di dover approdare alle soglie del nulla. Tanto l'arroganza giovanile quanto la saggezza senile rifuggono dall'inconsistenza a cui perviene, a percorrerla fino in fondo, l'esperienza della realtà. Segismundo è troppo giovane, troppo pieno di energie per non provare un'istintiva ripugnanza di fronte alla verità. Basilio è troppo vecchio per rimettere tutto in discussione e recuperare dialetticamente quel nulla, di cui

non ha una visione serena. Proprio perché sente che gli sfuggono sia la vita sia il senso di essa, il re si è convinto che la vita è sogno. Il suo egoismo ha cercato di colmare in questo modo lo spazio lasciato vuoto da una consapevolezza imperfetta. Incapace di accettare il mistero, non ha mai superato lo sgomento di fronte a quell'autentica minaccia al suo potere che l'unico erede maschio rappresenta. Lo sbandieramento del suo falso «nulla» copre il non mai risolto attaccamento al mondo. Nessuno rinuncia a se stesso a meno che, come accade a Segismundo, la rinuncia non si realizzi in modo involontariamente esemplare. In un animo generoso e sincero come quello del protagonista, le menzogne di un genitore, che prospetta come autentica una rinuncia di cui egli stesso non è mai stato capace, vengono prese per vere, anche se controvolgia, e danno frutti insperati.

Segismundo è un sensuale, un entusiasta della realtà, un impulsivo. La tetra esperienza della prigionia lo spinge a godere, non a rinunciare, quando si risveglia a corte. Il suo successivo assestamento entro la visione impostagli dal padre è descritto giustamente, da Calderón, in modo da risultare non solo doloroso, ma anche alquanto meccanico. Il giovane si dissocia dalla sua istintualità, dall'immediatezza della percezione, calandosi nella sfera della riflessione astratta attraverso una dolorosa tortura mentale che lo allontana sempre più da ciò che è fisico. Si fa avanti il labirinto della psiche, che impone di percorrere fino in fondo quei suoi meandri senza uscita e senza mèta. Fattasi problematica a se stessa, la mente non rimanda più al reale, ma si ritorce sul proprio fallimento, percepito come prigionia, come incapacità di «esserci». Pensiero e cose cessano di sentirsi immediatamente comunicanti. Lo psichico rivela il suo vuoto, l'assurdo di tutto, l'impossibilità di venirne a capo. Come Shakespeare, Calderón è un regista e un descrittore mirabile della sofferenza con cui la nevrosi attanaglia la mente di un giovane.

Il rapporto di Segismundo col padre (che gli è così misteriosamente vicino, eppure gli resta invisibile – quasi fosse Dio), insomma la vera causa del suo giovanile fallimento, è un dato completamente sottratto alla coscienza dell'eroe, il quale non può incolpare della sua sofferenza il vero responsabile. La verità «umana» delle trovate sceniche di Calderón ci si rivela in tutta la sua bellezza: quale adolescente infelice, disperato, può dire di *sapere*, anche se è intelligente e lo *sa*, che soffre a causa dei genitori? L'inconscio, le sue tortuosità, le censure dovute all'educazione ci sottraggono il senso stesso delle nostre esperienze, intensissime ma sempre enigmatiche; chi dovrebbe aiutarci con la maturità che ha raggiunto preferisce difendere lo sterile potere che la società gli consente di esercitare. L'autorità paterna, simboleggiata dalla torre, inghiotte il giovane e lo rende psichicamente instabile. Se la realtà concreta stimola imperiosamente i sensi, più concreto, imperioso e diretto è il divieto paterno, che disturba o addirittura

blocca la percezione. La mente ondeggia, stimolata da ciò che è sensibile, frenata dall'interdizione paterna. Tale interdizione non richiede, per funzionare, la presenza di Basilio che dà ordini, ma agisce ancora meglio in sua assenza (è Clotaldo a farne le veci). Perché Segismundo resti chiuso per sempre nel labirinto della sua interiorità, basta che l'antagonista, il padre contro cui ribellarsi, sia sottratto alla sua conoscenza diretta e gli appaia, per così dire, coincidente con la dimensione del sogno. Se nel sogno lo odia, se lo incolpa di tutti i suoi mali, da sveglia potrà ricordare in modo più o meno preciso di averlo fatto, ma non sarà convinto di dover portare a termine la ribellione. Non dobbiamo assecondare con troppo compiacimento il nostro sciocco realismo di spettatori «smaliziati» e ritenere artificioso e fiabesco l'espedito di far prima addormentare e poi risvegliare il principe a corte, come se Segismundo fosse il più semplicione dei figli e Basilio un prestigiatore tutto sommato scadente. Il poeta ci propone la messa in scena di un conflitto interamente psichico, rappresentando dall'esterno ciò che, essendo solo interiore, rischiava di non essere trasportabile altrove. Il teatro, come sempre, accetta la sfida dell'incomunicabilità di ciò che avviene nelle zone più impervie della mente. Per poter mostrare fino in fondo *quella* realtà, la favola deve apparire molto, anche se non del tutto, remota dalla dimensione quotidiana, usuale. Lo psichico, drammatizzato, risulta sfigurato, irricognoscibile; d'altra parte, esso è di per sé talmente inafferrabile che solo attraverso la rappresentazione scenica si può cercare di coglierlo in ciò che ha di più spettacolare. Senza soffermarci più a lungo sulle geniali sottigliezze di Calderón, possiamo dire che la lotta dell'eroe barocco alle prese col dubbio non è genericamente metafisica, come l'hanno voluta vedere numerosi critici. Prima di poterci avventurare verso quell'esplorazione del metafisico a cui Calderón, qui come altrove, ci guida, dobbiamo saper riconoscere e valutare l'importanza che assume, in questo famoso dramma, il conflitto padre-figlio. Parrebbe che quella solitudine popolata di angosce, di spettri, di rimorsi, caratteristica della nostra nevrosi, avesse fatto la sua prima comparsa consapevole verso la fine del '500 (come ci testimonia la figura del Tasso) e fosse stata subito dopo identificata e descritta da due sommi artisti, quali Shakespeare e Calderón.

Allorché si fa avanti, parrebbe che la scienza nascesse, per così dire, parricida, in quanto si vuole svincolare ad ogni costo dalla complicità col soprannaturale e, pur manifestandogli un rispetto e una gratitudine formali (Cartesio, Galileo), pretende di opporre i propri calcoli, strumenti e ipotesi, ai misteri indecifrabili della vita. Sembra quasi che l'uomo «nuovo» non voglia più saperne di stare a sentire le disposizioni del «Padre». Nel rivendicare la sua libertà d'azione, rivendica anche quel diritto all'eterna immaturità, tipico di chi si mette a cercare in modo tale che ciò che cerca non venga mai ritrovato.

Così, mentre cominciava l'avventura della scienza moderna, la quale si voleva alternativa e parallela ad ogni verità superiore, per aver il diritto di esistere autonomamente, i poeti di quel gran secolo (tanto ingiustamente, poi, calunniato) presero a mettersi in ascolto dei fantasmi a cui la «modernità» non concedeva più la cittadinanza. Nasce insomma l'ingratitude tipica della borghesia che, come è sessuofoba (perché il sesso è la testimonianza che i borghesi non sono affatto origine e causa di se stessi e il mistero della nascita resta irrisolto), così prese subito ad odiare quel secolo XVII che attesta le sofferenze, gli abbagli, i patimenti in mezzo a cui vide la luce il cosiddetto atteggiamento scientifico. Di rado un secolo è stato rinnegato, soprattutto artisticamente, con tanta rapidità e decisione. In effetti il '600, provocatorio, sfacciato, mostruoso, segnava la nascita della «modernità» come sfacciataggine, come mostruosità. Si spiega anche come mai un secolo come il XVII, che è stato esteticamente sotto accusa per più di 200 anni, abbia prodotto alcuni dei più grandi geni che siano mai esistiti in Europa. Basti pensare, appunto, a Shakespeare e a Calderón. Siccome i poeti sono meno arroganti e, sicuramente, meno dannosi all'umanità degli scienziati, quei due drammaturghi andarono a ricercare le tracce dell'anima (che già ci si accingeva a liquidare) tra gli spettri, le paure, i sogni che la scienza cominciava a rifiutare di prendere in considerazione. Così, in mezzo alla «spazzatura» in cui i poeti fanno di dover rovistare (mentre la «veritas filia temporis», scientifica o filosofica che sia, la respinge con fastidio), artisti come Shakespeare e Calderón ritrovano il tarlo che rode, segreto, la coscienza degli uomini. Enormità «inutili» come l'incesto, il parricidio, ormai possono esistere, a livello cosciente, solo nelle fiabe per bambini. O, se mai si fanno avanti, si riducono a enigmatiche comparse nei nostri sogni notturni, produzioni di un cervello con il quale vogliamo avere il meno possibile a che fare.

Calderón de la Barca è uno spagnolo, quindi, rispetto a un Tasso e anche a uno Shakespeare, si accontenta ancora meno delle conseguenze puramente umane, dei risvolti strettamente psicologici dei problemi dell'anima. Egli mira a riportare ogni cosa all'origine, là dove sembra inevitabile riportarla: alla trascendenza. Freud, al quale dobbiamo così tanto, ci guida fuori strada quando, a proposito dell'*Edipo re*, scrive: «Si potrebbe quasi credere che la materia della leggenda si proponga di accusare gli dei e il fato... ma trattandosi di un credente come Sofocle, non è il caso di vedere le cose sotto questa luce; un devoto espediente, per cui la più alta moralità starebbe nel piegarsi alla volontà degli dei, anche quando essi ingiungono qualcosa di criminoso, aiuta a superare la difficoltà. Non ritengo assolutamente che questa morale sia uno dei punti di forza dell'opera; al contrario, essa è indifferente ai fini dell'effetto tragico. L'ascoltatore non reagisce alla morale, ma al senso e al contenuto segreto della leggenda».

Lo scienziato borghese non sa concepire se non uno spettatore borghese, parziale e «realistico», e riduce la portata di un'opera d'arte quasi solo al lato estetico, relegandola nel labirinto senza via di uscita dell'ineffabile emozione privata di ogni fruitore colto e sensibile. Prima di diventare borghese, cioè psicologico, il teatro era stato un rito collettivo che invitava gli spettatori ad attraversare quella competenza dell'umano in quanto limite, in quanto dato psichico (competenza di cui l'autore disponeva e che metteva a disposizione del suo pubblico) per approdare poi all'infinito, al mistero. Quando la nostra mente è bene interrogata, ci rivela la sua origine vera, che è cosmica, alata, vertiginosa, e trascende l'«aiuola che ci fa tanto feroci».

Profondamente religioso come Sofocle, Calderón non si compiace di fissare lo sguardo solo su determinati crimini primordiali su cui Freud concentra, da scienziato, l'attenzione. La grande poesia dello spagnolo, con dantesca sicurezza, si fa largo tra le miserie umane e ci guida, attraverso il nostro buio, fino alla luce abbagliante che si pone all'origine, sottrattaci dalla nostra incapacità di «vedere». Ricondotta al mistero, a cui rimanda e di cui abbiamo timore, l'anima si lascia afferrare nella sua inafferrabilità, comprendere nella sua incomprendibilità. Rinchiusa entro i limiti dell'umano, essa è costretta a vergognarsi di sé, di quelle che sembrano sue colpe orrende, «malattie» poco e male curabili, e ci guida a interpretazioni menzognere e distorte. Il teatro di Calderón ci introduce ad una visione della vita come recita che, soltanto a livello più superficiale, avviene di fronte agli occhi degli uomini. Già l'inconscio, di cui siamo portatori inadeguati e ignoranti, si rivela una dimensione più teatrale ancora della vita ordinaria che ci vediamo scorrere davanti. L'inconscio è il punto d'incontro tra la nostra «commedia» quotidiana, quasi sempre squalida, ridicola e piena di fango depositatosi in basso, e un'altra recita più inquietante, che guarda a palcoscenici sconosciuti, che avviene di fronte a spettatori di cui percepiamo la presenza (probabile) ma non sappiamo assolutamente nulla. Noi tutti ci scopriamo di continuo falsi, non solo rispetto a chi sta recitando con noi, attore cattivo e involontario come tutti, ma anche rispetto a sguardi che non si servono di occhi per vedere, né necessitano di corpo per esistere. Calderón ha chiara, come Dante, la forza di penetrazione, capillare e ininterrotta, dello sguardo di Dio, spettatore onnipresente che si situa da nessuna parte e dappertutto, osservando dall'interno l'uso, quasi sempre penoso, che facciamo del suo dono: il libero arbitrio. All'inizio della propria presa di coscienza, Segismundo sente che il vero padrone non è il padre mortale che lo ha generato, ma qualcuno ben più grande e invisibile:

... Alma, soñemos  
otra vez; pero ha de ser

Giampiero Giampieri

con atención y consejo  
de que hemos de despertar  
deste gusto al mejor tiempo

.....

Y con esta prevención  
de que cuando fuese cierto  
es todo el poder prestado  
y ha de volverse a su dueño...