

Matteo Bosisio
Università degli Studi di Milano

«*La merveille des Tragedies Italiennes*»: rassegna sulla ricezione e la fortuna critica del *Re Torrismondo* di Tasso

Recuperare le complesse fasi che hanno contraddistinto la travagliata storia critica del *Re Torrismondo* di Tasso, prima della sua definitiva riabilitazione novecentesca, significa riconoscere la ricchezza di un testo affascinante quanto articolato anche nella sua ricezione. Già le turbolente vicende compositive ed editoriali ci mostrano le difficoltà incontrate dall'autore nel realizzare un'opera così innovativa e laboriosa, progettata come rilancio letterario dopo la prigionia a S. Anna. Tra Cinquecento e Seicento il *Torrismondo* diventa non solo oggetto di disputa tra i letterati, ma pure un modello drammaturgico da perseguire. Oltretutto l'originalità della tragedia viene colta con favore tra le élites europee, sorprese, da una parte, dagli elementi di rottura con la tradizione e, dall'altra, dal recupero fedele dei classici antichi. Tuttavia i profondi cambiamenti culturali e di gusto, sfociati tra XVII e XVIII secolo, precipitano il *Torrismondo* verso un progressivo oblio e marginalizzazione. Solo nell'Ottocento si avvia una riscoperta, non sempre pacifica, che aprirà la strada al lavoro critico del secolo scorso. Il contributo cercherà di mettere in luce queste molteplici tappe partendo dalla lunga stesura del testo per evidenziarne – attraverso i risultati ermeneutici conseguiti e le vie ancora da esplorare – la portata di profonda modernità.

L'iter compositivo del *Re Torrismondo* è assai complesso e occupò Tasso per una quindicina d'anni: una prima stesura della tragedia venne abbozzata probabilmente nel 1573, subito dopo la rappresentazione estiva dell'*Aminta* presso Belvedere¹. Il poeta lasciò incompleta l'opera, che venne comunque stampata in due atti senza cori nel 1582². Egli ne recuperò il progetto – a partire dal 1585 – solamente negli ultimi anni della reclusione in S. Anna. La pubblicazione della *Tragedia non finita* dovette aver suscitato nuove aspettative nello scrittore e nei suoi conoscenti, vedendo nel completamento dell'opera uno dei mezzi atti a favorirne la liberazione. L'attesa per il compimento del *Torrismondo* è testimoniata da una lettera di Scipione Gonzaga a Luca Scalabrino del 25 settembre 1585³. Fu Tasso stesso, in una missiva a Giorgio Alario del dicembre '85, a rivelare la propria intenzione di riprendere il lavoro: «io li porrò la mano inanzi le feste»⁴. Nell'estate dell'anno successivo, nell'imminenza della liberazione e della partenza per Mantova, era già

¹ In realtà l'unico accenno che costituisce un sicuro termine cronologico *ante quem* è contenuto in una lettera a Maurizio Cattaneo, datata 11 giugno 1581.

² *Delle rime del signor Torquato Tasso: insieme con altri componimenti del medesimo*, II, Aldo Manuzio il giovane, Venezia 1582.

³ Cfr. Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Torino 1895, II, n. CCVIII.

⁴ Per il testo delle *Lettere* faccio riferimento all'edizione a cura di Cesare Guasti, Le Monnier, Firenze 1852-1855.

passato alla necessità di apportare «l'ultima mano». Infatti, giunto nella città lombarda negli ultimi mesi del 1586, lavorò alacremente al componimento, al fine di poterlo offrire ai Gonzaga in segno di riconoscimento per la decisiva intercessione e l'accoglienza a corte. Ma – partito in fretta da Ferrara – vi lasciò gran parte dei suoi libri tra cui, come si desume da una lettera dell'inizio di settembre ad Alberto Parma, «quella parte che è fatta [*scil.* della tragedia]». E almeno per i primi mesi del soggiorno mantovano fu costretto a lavorare privo della propria biblioteca personale con notevoli ripercussioni sulla realizzazione del *Torrismondo*. In parallelo alle reiterate richieste rivolte ad alcuni amici ferraresi per rientrare in possesso di materiali così indispensabili, a Mantova promosse sin da agosto – soprattutto tramite Ascanio Mori e Annibale Ippoliti – la ricerca dei testi necessari per una precisa e accurata composizione: in estate reclamò Olo Magno e Sassone grammatico, in autunno Sofocle ed Euripide. Risulta chiaro come a ottobre Tasso sia stato impegnato negli ultimi atti della tragedia, ove si fa un robusto ricorso all'*Edipo re*. E infatti il 14 ottobre il dramma poté dirsi compiuto, tanto che lo scrittore inviò un codice autografo infarcito di correzioni ad Antonio Celestini, perché ne cavasse la bella copia da presentare a Leonora d'Este. Poi Tasso solleciterà in continuazione Celestini per avere l'esemplare da donare ai principi entro Natale. Frattanto affidò a Luca Scalabrino la confezione di un'ulteriore copia, destinata questa volta a Scipione Gonzaga. Finalmente il 9 gennaio 1587 ricevette l'esemplare di dedica da presentare ai Gonzaga e su cui intervenne con qualche inserzione e correzione.

In questi mesi iniziarono pure le laboriose trattative con lo stampatore bergamasco Licinio, che operava per l'editore Comin Ventura. A maggio – nell'ambito di un più vasto progetto editoriale, comprendente rime e prose – il poeta garantì a Licinio l'invio del *Torrismondo*, ma solo dopo essere rientrato in possesso dell'autografo che Vincenzo Gonzaga stava facendo copiare. Prese corpo, in questo periodo, il progetto del soggiorno bergamasco di Tasso, durante il quale curare direttamente la stampa. Tra giugno e luglio numerose missive confermarono, una volta attuate le ultime correzioni, la disponibilità a un'edizione orobica. Gli indugi dello scrittore sembrano suggeriti anche dal desiderio di seguire di persona la stampa, premurandosi in tal modo dal rischio – in cui sovente era incorso – di arbitri da parte dei curatori. Il poeta, così, si recò a Bergamo intervenendo *in extremis* con alcune varianti. Tuttavia, il 30 agosto fu costretto a rientrare precipitosamente a Mantova a causa della morte del duca Guglielmo. E da lì inviò a Bergamo la lettera dedicatoria, intitolata al nuovo duca Vincenzo e datata 1 settembre. Nel corso del mese la stampa venne ultimata e recapitata a Tasso. Mentre Ventura approntò la ristampa in piccolo formato, l'incontentabile poeta provvide a sistemare «alcuni errori di stampa», a proporre «alcune altre mutazioni» e ad auspicare un'ulteriore ristampa, corretta e in grande formato. Le lettere a Licinio di questo periodo contengono frequenti accenni a luoghi da emendare, ma lo stadio ormai avanzato di composizione

consentì di accogliere solo in minima parte i suggerimenti dello scrittore. Ciò permise a molte ristampe della tragedia – che si succedettero nel giro di poche settimane, come la mantovana Osanna, la ferrarese Cagnacini, la veronese Palazzolo, la veneziana Polo, la cremonese Draconi, la bolognese Rossi, la torinese de' Cavalleri e la genovese Bartoli – di presentare versioni aggiornate alle ultime volontà dell'autore. La vicenda compositiva ed editoriale del *Torrismondo* si conclude così; Tasso spererà invano in una terza impressione bergamasca, che però rimarrà definitivamente affidata, nella sua estrema veste, soltanto alla ristampa Ventura.



Frontespizio della *princeps* bergamasca del 1587

L'edizione del 1587 ottenne un tale successo che il critico ottocentesco John Black notò: «*The fame of Torquato was so great, and the curiosity of the public so strong, that, in the course of five months, no less than eleven editions of "Torrismondo" were published in different cities of Italy*»⁵. I contemporanei di Tasso lodarono la tragedia per molteplici fattori. Giulio Guastavini elogiò ogni aspetto dell'opera: la storia è ottimamente orchestrata, in quanto vengono seguiti tutti i precetti aristotelici; gli eventi sono organizzati secondo le tecniche del riconoscimento e della peripezia; gli errori che i personaggi compiono sono «umani» e non derivano da pazzia o da malvagità; viene imitato l'*Edipo re*, la più grande opera tragica secondo gli antichi. E, nella prefazione alla sua edizione del testo, così conclude:

⁵ John Black, *Life of Torquato Tasso*, II, Murray, Edinburgh 1810, p. 204.

La favola di questa Tragedia è bellissima, e tale appunto, quale, perché bellissima sia, la ricerca ne' suoi precetti Aristotile. Ella non è semplice, ma involupata, contenendo riconoscimento, e peripezia. Le persone tragiche sono poste in mezzo della bontà, e malvagità, piuttosto traggono alla bontà, e Torrismondo particolarmente, che è la principal persona, e che denomina la Tragedia, e da cui primieramente si cagiona lo spavento, e la compassione, cade in miseria, non per vizio, o malizia, ma per imprudenza, od errore umano. Il riconoscimento è dei riconoscimenti di quella guisa, che a tutte le altre maniere antepone Aristotile. Conciossiacosaché non per opra di segni, ma necessariamente dalle cose poste innanzi si fa avvenire; da questo incontinente, e senza indugio alcuno di tempo nasce la mutazion dello stato, e questo di felice in misero, che è il più proprio della Tragedia. Tale appunto è la formazion della favola dell'*Edippo tiranno* di Sofocle, la qual Tragedia fin a qui per giudicio di ciascheduno, ha tenuto lo scettro di quante Tragedie si sono mai vedute scritte in qualsivoglia lingua. Ma questa del nostro Tasso dopo tanti anni se non glielo toglie, si almeno al pari seco nell'istesso trono per equal bellezza, e maestà riguardevole s'asside⁶.

Un altro importante editore, Marc'Antonio Palazzolo, ne evidenziò succintamente la superiorità rispetto alle opere precedenti: «e come che il Tasso in tutte le sue cose sia miracoloso ed avanti tutti gli altri poeti del tempo nostro, in questa nondimeno pareva che avanzasse sé stesso e promettesse una cosa a' giorni nostri non più veduta»⁷. La popolarità della tragedia è inoltre attestata dai vari spettacoli dati al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1618 e – nell'interpretazione dell'attore di fama internazionale Luigi Riccoboni, propugnatore di una moderna tecnica rappresentativa⁸ – al S. Luca di Venezia nel 1697.

La singolare fortuna di cui godette il *Torrismondo* non si manifestò solo nel gran numero di edizioni, commenti e rappresentazioni, ma anche nella forte influenza esercitata sui drammaturghi italiani del tempo e immediatamente successivi. Alcuni di loro dimostrarono attenzione verso le ambientazioni lugubri e scandinave, altri intitolarono le loro opere con il nome dei personaggi del testo tassiano⁹. Molti testi, oltretutto, sono direttamente ispirati all'intreccio e alla tecnica compositiva dell'illustre modello. Cito soltanto i più significativi, anticipando che presenterò componimenti appartenenti a generi teatrali diversi tra loro e, nel complesso, piuttosto scadenti. Quello che qui preme, però, è sottolineare l'importanza rivestita dall'operazione di Tasso. Nell'*Amicizia*, commedia di Giovanni Donato Cucchetti del 1588, si raccontano le vicende di due coppie di amici: la prima, composta da Claudio e Ruberto, si disgrega a causa del comune interesse per la bella Fiorina; la seconda, Flavio e Attilio, è divisa per Livia. I due arriveranno a un accordo: Flavio chiederà la mano della donna, che poi, però, andrà in sposa ad Attilio, il quale si impegnerà a favorire le nozze tra l'amico e la sorella Lucrezia. Nella tragedia *Mathilda* di Giacomo Guidoccio (1592) ravvisiamo molte similitudini: come Alvida, anche Mathilda non riesce a dormire la notte e si aggira tormentata negli appartamenti regi fino a quando la nutrice la induce a confidarsi. Il motivo di tanta pena è scaturito dall'amore impossibile per Clorindo, ospite del padre. Infatti la

⁶ *Il Re Torrismondo*, a cura di Giulio Guastavini, Bartoli, Genova 1587.

⁷ *Il Re Torrismondo*, a cura di Marc'Antonio Palazzolo, Discepolo, Verona 1587.

⁸ Cfr. Paolo Bosisio, *Teatro dell'Occidente*, II, LED, Milano 2006, p. 53.

⁹ Mi riferisco in particolare ai melodrammi *Alvida* di Terzagò (1678) e di Lalli (1737) e al *Germondo* di Traetta (1776).

giovane è promessa sposa di Ordauro, figlio del re di Scozia. Il padre di Mathilda, saputo ciò, cerca di convincere Ordauro – come il consigliere nel *Torrismondo* – a cambiare i suoi piani e sposare Clelia, la figlia minore. Il principe respinge la proposta con sdegno e ammazza il re in battaglia, come del resto Germondo aveva fatto con il fratello di Alvida. L'esito scontato prevede il suicidio di Mathilda – sentendosi causa di tutti i mali incorsi – e di Clorindo, dopo aver conosciuto la tremenda notizia. Invece, nella tragicommedia *Apollo favorevole* di Giacomo Turamini (1597), gli amici Armonio e Ardeo sono entrambi innamorati di Ottavia; tutto si risolve quando si scopre che la giovane è sorella del primo. Nell'*Asmondo* di Giovanni Ondedei (1615), Sidagero, re di Norvegia, rapisce Giritta, figlia del re di Danimarca. Dalla loro unione nasce Germondo, che si innamorerà della sorella Gumilda. Nella *Rosmilla* di Francesco Partini (1622), Bimoro e Sigero – principi di Scozia e d'Olanda, cresciuti insieme sin dall'infanzia e protagonisti di imprese cavalleresche comuni, proprio come *Torrismondo* e Germondo – si scambiano le future mogli. Nel 1647 il poeta cretese Ioanni Andrea Troilo scrisse il *Βασιλεύς ὁ Ποδολῖνος*, tragedia in cinque atti ispirata al *Torrismondo* non solo per la trama e molte scene, ma pure per i temi dell'incesto, del sogno e del “doppio”. Nel melodramma *Germondo*, di autore anonimo (1665), Lisalbo, innamorato di Coridanna, spinge l'amico Fleridante a chiederla in moglie al suo posto. Nella commedia *Le gare dell'amore e dell'amicizia* di Lodovico Adimani (1679), Don Giovanni, dovendo decidere se perdere l'amico Rodrigo o l'amata Teresa, pensa di uccidersi per non sacrificare l'amicizia né spezzare l'amore. E infine dell'*Amazzone corsara ossia l'Alvida* di Gian Carlo Corradi (1688) mi limito a segnalare il nome comune della protagonista e il colorito nordico del paesaggio.

La fama del *Torrismondo* valicò presto le Alpi, poiché nel 1636 Charles de Vion d'Alibray rese la tragedia in francese¹⁰. Egli fu un poeta prolifico e multiforme e – quello che più ci interessa – traduttore di opere italiane e spagnole: *Le pompe funebri, ovvero Aminta e Clori* di Cesare Cremonini nel 1559, *l'Aminta* (1632), *Il Solimano* di Prospero Bonarelli nel 1637, le opere degli iberici Antonio Perez e Juan Huarte (1642), *Il Romulo e il Tarquinio superbo* di Virgilio Malvezzi (1644) e i *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia* di Guidubaldo Bonarelli (1653)¹¹. La traduzione della tragedia di d'Alibray è, nei limiti imposti dall'alessandrino, abbastanza fedele al testo originale; omette però i cori al termine di ogni atto e tra alcune scene al fine di semplificare il testo e renderlo adattabile alla rappresentazione scenica. Egli nella sua lunga introduzione di trentatré carte non mancò di presentare alcune osservazioni preziose sulla ricezione dell'opera nella

¹⁰ Per la vita, la personalità e le opere di d'Alibray rinvio agli studi di Isidore Charles de Vion de Gaillon, *Notice biographique et littéraire. Charles de Vion sieur de Dalibray*, «Bulletin du bibliophile», 1853, p. 251-275 e Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains (1630-1660): étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, in *Histoire des idées et critique littéraire*, Droz, Genève 1990.

¹¹ Faccio solo notare che tutte le opere menzionate sono stampate in ottavo a parte quelle tassiane (in 4^o); ciò è un'ulteriore dimostrazione dell'alta considerazione internazionale goduta dal poeta.

Francia di Luigi XIII. È bene soffermarci pur concisamente su di esse, anche perché sfuggite per troppo tempo ai critici contemporanei.

L'esordio del traduttore è volto a garantire ai lettori l'eccezionalità dell'opera, frutto di «*un Auteur universel*», capace di gareggiare con Virgilio e abile in «*toutes sortes de Poësie, mais particulièrement en la Dramatique et aux pieces de Theatre*»¹². Pare curioso che Tasso non venga encomiato per il suo indiscusso capolavoro, bensì per l'*Aminta* e il *Torrismondo*. Dopo aver parlato brevemente della pastorale e averne sottolineato i meriti, d'Alibray sostiene che la tragedia sia «*encore aujourd'huy estimée la merveille des Tragedies Italiennes*» (c. b r). Segue un lungo discorso sulla gestazione dell'opera. Essa venne ultimata dopo anni di lavoro, resi problematici dai noti disturbi psicologici che attanagliarono l'autore e che contribuirono nel tempo a rafforzarne il mito: «*Le Tasse demevra long-temps sans acheuer cette Tragedie, et la raison qu'il en rapporte quelque part, c'est que se sentant desia fort trist par nature et par accident, il craignoit de travailler sur une matiere qui ne puvuoit qu'entretenir sa melancholie*». Il traduttore passa poi a spiegare perché Tasso abbia scelto una materia storicamente lontana dal suo tempo: «*Les Poëtes sont imitateurs, il faut donc que ce soit du vray, parceque la sausseté n'est rien, et ce qui n'est rien ne sçauroit estre imité*». L'obiettivo della «*vraysemblance*» viene soddisfatto in pieno, se è vero che «*nous donnant une Tragedie fabulouse, nous persuade que le Royaume des Goths, la Norvege e la Sueden en ont autrefois esté le theatre*». Meriti importanti sono la struttura «*regousté et rapassé*» e la lingua «*guere moins diffcile que beau*» (cc. b iij r e v). Tuttavia – e questa mi pare un'analisi attenta e condivisibile – l'opera non si presta alla recitazione: «*Aussi pour en parler franchement, je ne croy pas que ce fust l'intention du Tasse de faire une Tragedie pour le Theatre, mais seulement de feindre une suiect agreable a lire*». Segue una citazione dei passi – troppo estesi e pesanti come «*un torrent qui ne pouvoit s'arrester ny souffrir de digue ou de rivage*» – che ne dimostrano le argomentazioni. Eppure ciò non deve spaventare il lettore, perché il *Torrismondo* si presenta come una commedia di Terenzio, ardua a una prima lettura, poi «*admirable*» (c. b iij r). A questo punto d'Alibray inizia a sintetizzare il contenuto del testo. Parlando del primo atto ed esponendo le caratteristiche di Alvida, avanza una valutazione di notevole spessore, poiché il riconoscimento della complessità del personaggio è solo una conquista recente: «*De moy voyant combien ce personagge estoit funeste j'ay cherché la raison pourquoy le Tasse n'a pas intitulè cette Tragedie l'Infortunée Alvide plustost que le Torrismon, et je n'en trouve point d'autre finon que Torrismon parois dans toutes les Actes, et qu'il est la principale cause des desastres qui arrivent*» (c. c r).

¹² *Le Torrismon du Tasse*, par le Sr. Dalibray, Houssaye, Paris 1636, c. a ij r. Nel trascrivere il testo a stampa ho sciolto i titoli; ho ammodernato le numerose «&» tironiane in «et»; le «f» e le «u» di inizio parola e intervocaliche sono diventate «s» e «v»; la «e» interconsonantica è mutata in «c»; ho reso la forma «ie» nel corrente pronome personale «je». Tali criteri sono adottati pure nella trascrizione delle altre stampe riportate.

D'Aulibray individua nell'«*amour e ne la recherche de la verité*» i concetti cardine della tragedia (c. c v). Ciò è interessante, poiché i contemporanei italiani di Tasso e molti studiosi si erano soffermati quasi solamente sui temi dell'incesto e dell'imitazione di Sofocle, che sono secondari – e a ragione – rispetto alle tematiche indicate dal traduttore transalpino. Viene trattato poi il tema della fortuna, mostrando differenze e similitudini rispetto all'*Aminta*. Continuando a riassumere la trama, d'Aulibray si sofferma sui personaggi e sulla loro profondità: «*tu verras qu'ils tendent et s'accordent a composer un tout le plus accomly du monde; Tu seras rauy de voir qu'une Tragedia contienne tant de matiere sous une mesme forme, et que toutes ces Choses soient tellement composées que l'une regarde l'autre et luy correspond, l'une dépend necessairement ou vray semblablement de l'autre, si bien qu'une seule partie ostée le reste tombe en ruïne*» (c. c iij r). È importante anche il giudizio sul dialogo tra Rosmonda e Rusilla – da tanti ritenuto ampolloso e superfluo – e qui definito «*extremément necessaire*». Bisogna anche accennare all'idea che il traduttore si era fatto sull'incesto; non è la materia fondante la tragedia, come in tante opere antiche e nella *Canace*, anzi «*en effect, que peut-on remarquer dans l'inceste de Torrismon qu'un accident pitoyable de la vie et de la fortune, ordinaire sujet des Tragedies*» (c. c iv v). D'Aulibray procede segnalando le caratteristiche generali della poesia e della tragedia e indicando in quale modo il *Torrismondo* – confrontato con la *Medea*, l'*Edipo re*, l'*Ecuba* e le *Troiane* – aderisca a questo genere (vd. cc. d-e). Egli conclude il suo intervento citando le opinioni favorevoli di scrittori a loro tempo famosi quali Du Bartas e Guez Balzac e prende commiato dal lettore definendo Tasso un «*bon Poëte*», ben diverso dai tanti «*mauvais versificateurs*» che infestano Parigi (c. f r).

AV LECTEUR.

'EST à toy seul, LECTEUR, que ie
dédie cét ouurage, afin de t'obliger, qui
que tu fois, à deffendre ce que ie te donne:
Pour te rendre curieux de le voir, il suffit de
dire qu'il est tiré du Tasse, Poëte si excellent
que mesme vn des plus grands hommes de son pays a
monstré l'aduantage que sa Hierusalem auoit sur l'Æ-
neide, & qu'vn des nostres a chanté de luy qu'il estoit
Le premier en honneur, & le dernier en aage.
Neantmoins pour deferer à l'Antiquité le respect qui
luy est deu, nous le louerons encore assez ce me semble,
si nous disons avec vn grand esprit de ce temps, que Vir-
gile est cause que le Tasse n'est pas le premier, & le Tasse,
que Virgile n'est pas le seul. Du moins on ne scauroit
nier qu'il n'ait cecy par dessus l'autre, que c'est vn Au-
teur vniuersel, & qui sans parler de tant de discours &
de dialogues qu'il nous a laissez en prose, a trauaillé &
reüilly parfaitement en toutes sortes de Poësie, mais
particulièrement en la Dramatique & aux pieces de
Theatre. De cela font foy l'*Aminta* & le *Torrismon*:

a ij

Tuttavia, se la fortuna arrise immediatamente all'opera, essa venne svalutata e dimenticata, in patria e all'estero, nel giro di pochi anni. Dopo il trionfo della tragedia classicista – il *Cid* di Corneille è del 1637, mentre il *Britannico* e la *Fedra* di Racine sono del 1669 e del 1677 – i gusti mutarono in modo notevole. Nel 1674 il padre francese René Rapin disse che Tasso si era allontanato troppo dal modello di Sofocle, tanto da realizzare un'opera mediocre¹³. La colpa maggiore del poeta risiedeva nell'aver presentato la tragedia alla stregua di un poema epico, lontana perciò dai precetti di Aristotele. Nel 1728 un padre gesuita – Gilles Anne Xavier de La Sante – criticò aspramente l'opera domandandosi: «*Nam quid habet Trisissini Sophonisba, quid habet Thorismundus Tassi, quod Gallicae Tragoediae Princeps vel adaequet vel superet?*»¹⁴. Nella livorosa orazione il religioso cerca di dimostrare la superiorità della letteratura transalpina, chiedendo all'uditorio: «*quales enimvero Tragoedias precipua Europa Theatra Spectatoribus offerunt*». E nel 1740 lo storico ed enciclopedista Juvenal de Carlenas scrisse che il *Torrismondo* era una «*création mauvais d'un esprit défait*»¹⁵.

In Italia l'opera cadde nell'oblio della critica e del pubblico. Se contiamo cinque edizioni nella prima metà del Seicento¹⁶, nel Settecento il *Torrismondo* venne stampato soltanto una volta in un volume antologico, in compagnia di testi oggi ritenuti decisamente minori quali l'*Astianatte* di Gratarola, la *Semiramide* di Manfredi e le *Gemelle capovane* di Ceba¹⁷. Quasi nessuno studioso affrontò più l'opera, se non a livello erudito e – comunque – cursoriamente¹⁸. L'unica eccezione fu costituita da Pietro Napoli Signorelli, che nel quinto volume della monumentale *Storia critica de' teatri antichi e moderni* si impegnò in un'articolata difesa della letteratura tragica italiana – e del *Torrismondo* in particolare – contro le riserve dei francesi. In un passaggio significativo possiamo apprezzare questo punto di vista: «[nel *Torrismondo* è facile individuare, ndr] un carattere tragico, scelto con sommo giudizio, ottimo per conseguire il fine della tragedia: una dipintura fina delle passioni: un piano regolare: un movimento nell'azione progressivamente accelerato: una

¹³ René Rapin, *Réflexion sur la poétique* (1674), in *Ouvres*, II, Mortier, Amsterdam 1709, p. 193.

¹⁴ Gilles Anne Xavier de La Sante, *Utrum Galli caeteros inter Europae populos ingenii palmam in re litteraria sibi vindicare possint*, in *Orationes*, II, Guerin, Lutetiae Parisiorum 1741, pp. 55-57

¹⁵ Juvenal de Carlenas, *Essais sur l'histoire des sciences, des belles arts et des arts*, Lyon 1740, p. 532.

¹⁶ Perugia, Stampa augusta 1607 e tre ristampe nel 1608; Venezia, Maldura 1607 e due ristampe l'anno successivo; Venezia, Deuchino & Pulciani 1608; Venezia, Comino Gallina 1617 e Venezia, Fratelli Misserini 1637.

¹⁷ Cfr. *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena tomo terzo ed ultimo*, Verona, Vallarsi 1725; il testo venne poi ristampato a Venezia da Orlandini nel 1746.

¹⁸ Si pensi ai brevi cenni positivi dedicati da Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Basegio, Venezia 1731, I, p. 307 e II, pp. 444 e 459 e da Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Società tipografica, Modena 1792, II, pp. 1292-1293. Di altro parere fu Pietro di Calepio, il quale, nel *Paragone della poesia tragica* (Zatta, Venezia 1770, p. 110), asserì: «Seguirono [scil. a Speroni] l'abuso dello stile più poeti [Tasso verrà elencato più sotto fra questi, ndr], che appresso scrissero tragedie, ora troncando la compassione in mezzo al coro delle passioni più violente con l'improprietà dei poetici concetti, ora prolungando con inutili pompe la dicitura invece di levarne il soverchio». In Inghilterra se ne ebbero notizie grazie alle scarse informazioni date da Joseph Cooper Wallace – membro dell'Accademia degli Arcadi di Roma – in *Historical memoir of italian Tragedy*, Harding, London 1799, pp. 95-99.

versificazione armoniosa: una nobile, elegante e maestosa gravità di stile: un patetico vivace che empie, interessa, intenerisce, commuove ed eccita il bel piacere delle lagrime. Sono forse moltissime le tragedie moderne che possono vantarsi di altrettanto?»¹⁹.

Meritano di essere segnalati alcuni pareri illustri. Pietro Metastasio dimostrò di non gradire il dramma, pur riconoscendo le asperità insite nello scrivere una tragedia: «La provincia drammatica è la più difficile e pericolosa in tutto il regno poetico. Il gran Torquato, che ha tanto onorato l'umanità col divino suo Goffredo, ha provata questa verità con la sua tragedia del *Torrismondo*, che a dispetto di tutta la venerazione dovuta a così eminente scrittore, ha bisogno di trovar molta costanza ne' suoi lettori, per essere intieramente trascorsa»²⁰. Vittorio Alfieri non fu da meno, concentrandosi maggiormente sullo stile impervio e involuto. Egli badò a non eccedere nella disapprovazione – esponendo comunque i meriti dello scrittore – ma non tralasciò certo giudizi negativi: «Se la tragedia è cosa nuova, come ella dice, in Italia, vuol dunque stile nuovo. Ed in prova, il Tasso, che pure è quel grande, non fece egli i versi del *Torrismondo* fluidi, armonici e dello stesso andamento di quelli dell'immortale *Gerusalemme*? Pure, prescindendo dal poco interesse di quella tragedia, volendone noi leggere i versi per i soli versi, non ci possiamo leggere»²¹. Anche Pier Jacopo Martelli, operò una netta distinzione tra i pregi della tragedia e i chiari difetti:

Le frasi o nulla poco del lirico in qualche piccolo passo avendo, per tutto hanno del poetico, del magnifico, del maestoso; e, per vero dire, ogni forma di qualunque verso è una perla; ma egli è ancora uno di que' ricami di perle, che coprendo un ricco e vistoso broccato gli accrescon valore, ma non gli accrescon bellezza; e chi no 'l mira ben da vicino, stima poco una confusion di candore, che leva agli occhi il piacere de' fiori d'oro, i quali in un bel fondo di puro argento bizzarramente intrecciati campeggerebbero²².

Il testo risultava talmente prolisso che Martelli, riscrivendo l'opera, decise di ridurre in prosa l'eccessiva scena terza dell'atto primo, che consta di cinquecentonove versi²³. Date queste premesse non pare gratuito il sapido commento di Carducci: «lungo tutto il Settecento, se gl'italiani letterati discorsero del *Torrismondo* assai, l'Italia lo lesse poco o niente»²⁴.

¹⁹ Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, V, Orsino, Napoli 1813, pp. 66-87.

²⁰ Pietro Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotele*, XXV, in *Opere*, XII, Hérissant, Paris 1782, p. 320.

²¹ Vittorio Alfieri, *Risposta al Calsabigi*, in *Tragedie*, Didot, Paris 1788, pp. c-cj.

²² Pier Jacopo Martelli, *Trattato del verso tragico*, in *Teatro italiano*, I, Gonzaga, Roma 1715, p. XXI.

²³ Si veda Grazia Distaso, *Una riscrittura settecentesca del «Torrismondo» e il trattato «Del verso tragico» di Pier Jacopo Martello*, «La nuova ricerca», XI, 2002, pp. 315-323.

²⁴ Giosuè Carducci, *Il Torrismondo*, in *Opere*, XIV, Zanichelli, Bologna 1905, pp. 310.



Penultima edizione secentesca della tragedia

Nell'Ottocento l'interesse per la tragedia aumentò progressivamente: la critica riprese di nuovo a studiarla, anche se rimase oscura e fraintesa. Difatti il *Torrismondo* venne ristampato solo alla fine del secolo dall'editore Sonzogno (1884) e all'interno delle *Opere minori in versi* a cura di Angelo Solerti (1895). Il francese Pierre Louis Ginguené, che nel 1811 scrisse in dieci volumi l'*Histoire littéraire d'Italie* con la collaborazione di Franco Salfi, fu il primo studioso a rivalutarlo. Al *Torrismondo* sono dedicate quattro pagine, nel complesso positive e con osservazioni stimolanti: «essa è condotta secondo la maniera dei greci; e vi si scorge una remota imitazione dell'*Edipo* nelle diverse esposizioni [...]. Il maggior pregio, che questa tragedia ha sulla più parte delle altre, si è la locuzione, nella quale si scorge sovente la mano d'un gran maestro: i cori sono bellissimi squarci di poesia lirica, e si sente nelle narrazioni e nelle esposizioni, che non sono in picciol numero, un poeta avezzo al nobile linguaggio dell'epopeja. Dee rincrescere però, che non abbia terminato il *Torrismondo* la prima volta, che ne concepì l'idea»²⁵. Per la prima volta ci si accorse che l'imitazione di Sofocle investe una piccola parte del testo e che i cori hanno una notevole qualità estetica. Sorprende, invece, l'elogio della *Tragedia non finita*, ritenuta migliore rispetto al lavoro finale. Un altro commento, più breve e perplesso, fu formulato da Giuseppe Maffei nella sua *Storia della letteratura italiana* (1824): «Anche Torquato Tasso volle calzare il coturno, e scrisse il *Torrismondo*, la cui azione è passionatissima e ben tessuta, mentre lo stile non è conveniente alla tragedia, essendo troppo armonioso ed elevato»²⁶. Nella *Storia della letteratura italiana* di Paolo

²⁵ Pierre Louis Ginguené e Franco Salfi, *Storia della letteratura italiana*, VIII, Tipografia di commercio, Milano 1823, pp. 64-65.

²⁶ Giuseppe Maffei, *Storia della letteratura italiana*, II, Società tipografica dei classici italiani, Milano 1824, p. 143.

Emiliani-Giudici (1855) si evidenziarono meriti e demeriti, equamente distribuiti; le imperfezioni sono rilevanti, ma vanno a mitigarsi con gli elementi meritori come i cori, ormai individuati quali portatori di qualità poetiche singolari:

Parendoci la meglio architettata e forse la più intrinsecamente drammatica produzione di quell'epoca, l'abbiamo stimata meritevole di essere offerta come modello della forma tragica che prevalse sulle scene del cinquecento. Non voglio perciò indurre a credere i miei lettori che il *Torrismondo* vada affatto immune delle pecche che abbiamo notate nelle altre tragedie: ma per lo spontaneo andare dell'azione, per la naturale complicità de' fatti, per la magnificenza dello stile, e sopra tutto per la bellezza de' cori, dove non di rado il poeta si eleva alla sublimità del suo modello, merita la preferenza²⁷.

Un primo commento più approfondito – tredici pagine – si ritrova all'interno *Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni* di Francesco Paolo Bozzelli (1837). Egli – ciò si stava consolidando – riconosce Tasso quale miglior tragediografo della sua epoca: «ei seppe andar più oltre ancora di chi fu primo a restaurare un'arte sì egregia»²⁸. L'analisi si spinge oltre: «e non curando né le favolose tradizioni della mitologia, né gli avvenimenti positivi della storia, immaginò un ordito drammatico, in cui serbata intatta l'idea che servir gli potesse di nodo, ritemperò tutto il rimanente a sua posta; e gli effetti e i caratteri, tratti dagli eterni modelli della natura umana, furono da lui adagiati sopra vicende di pura e libera invenzione. Concepimento ardito che basta da sé solo a provare in quale altezza ei si collocasse per discoprir la vera indole dell'arte tragica» (*ibidem*). La novità principale consiste nella trama originale e svincolata dai modelli canonici, ora classici e mitologici ora storici. Segue un dettagliato riassunto delle vicende narrate (cfr. pp. 214-224), segno che, anche a livello specialistico, la trama poteva sfuggire a molti. I giudizi successivi di Bozzelli sono simili a quelli già riportati, avvisando elementi lodevoli e altri più opinabili. Nondimeno cambia l'oggetto dell'analisi: non più stilistico, ma compositivo e contenutistico. Se l'esposizione è «splendida» e buono lo scioglimento, esso meritava però di «essere adombrato con tocchi più arditi e con un più rapido e romoroso prorompere di corrispondenti effetti» (p. 224). Si rintracciano alcune debolezze anche nel secondo e terzo atto, poiché gli avvenimenti sono lenti e la prolissità dei dialoghi soffoca l'interesse e la curiosità. Nell'ultima scena la lettera di Torrismondo è stimata inopportuna, giacché «dà carattere di mediazione a un suicidio che la natura de' casi voleva istantaneo, e più derivante da un accecamento di passioni tumultuose che da una fredda e riflettuta volontà» (*ibidem*). Le ultime pagine sono dedicate alla forma dell'opera, vero punto di forza: gli antesignani di Tasso avevano offerto prove «deboli e scolorite» sotto questo aspetto, nel *Torrismondo*, invece lo stile, spesso ritenuto troppo pesante e paludato, viene apprezzato come superamento di schemi stantii e innovativa ricerca di una veste confacente alla tragedia (p. 225):

²⁷ Paolo Emiliani-Giudici, *Storia della letteratura italiana*, II, Le Monnier, Firenze 1855, p. 157.

²⁸ Francesco Paolo Bozzelli, *Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni*, Ruggia, Lugano 1837, pp. 213-214.

Quel che in lui è più degno di elogio, è la sagacità onde si avvide che i versi ne' suoi predecessori mal convenivano alla proprietà del tragico linguaggio; perché troppo interi nella loro meccanica struttura, e quasi direi troppo fra loro simmetricamente staccati; sì che rotolavano l'un dopo l'altro scolpitamente nella declamazione con un'armonia monotona che alla lunga producea sazieta e stanchezza. [...] Egli ombreggiò spesso il dialogo a norme che rompendo l'antica uniformità, il rendessero dignitoso a un tempo e scintillante dei più soavi colori. Ed era un progresso da non potersi restare infecondo pei sopravveggenti cultori della musa drammatica.

Pier Alessandro Paravia si mosse in netto contrasto con il collega, giacché in un contributo del 1843, ne sottolineò le diffuse debolezze. Dopo aver fatto un riassunto della trama, se ne scusa con i lettori per l'eccessiva laboriosità: «Tal è il disegno di questa tragedia che io potei tracciare con non mediocre difficoltà; perché in giunta a tutto il resto essa è così scorretta in alcuni luoghi, da non poter cavarsene il senso»²⁹. Il saggio di Paravia è comunque importante perché, nonostante le perplessità nutrite, analizza l'opera in modo sistematico e approfondito, richiama e cita alcuni passi e appronta vari accostamenti con altri autori e personaggi letterari. Per esempio, alla pagina 91, egli confronta le figure di Torrismondo e Alvida con quelle ariostesche di Ruggero e Bradamante. Disapprova l'utilizzo della doppia agnizione, il sistema di intervento dei personaggi e il loro linguaggio³⁰. Lo studioso passa così a disquisire sullo stile e sulla pesantezza che viene trasmessa; sono riportati alcuni passai emblematici come la descrizione della tempesta, i dialoghi tra Germondo e Torrismondo e tra Rusilla e la figlia³¹. L'articolo termina con la domanda retorica se si possa salvare qualcosa della tragedia. La risposta non è affermativa, a meno che la si legga (p. 93):

Non già come un componimento drammatico, ma pure come un pezzo di poesia, e non v'ha dubbio che splende di molti bei lumi, che abbonda di vive immagini, di scelte locuzioni, di nobili versi, di gravi sentenze; e non v'ha dubbio, che qua e colà è sparsa di affetto; ma nell'universale manca a codesta tragedia quel moto, quel calore, quella ragion delle scene, quella forza del dialogo, che tanto conferiscono al buon successo di un'azione drammatica; e soprattutto vi manca quell'arte di parlare col cuore altrui.

L'intervento di Paravia incise sui pareri successivi, che oltretutto vennero formulati dagli studiosi più influenti dell'epoca, ossia D'Ovidio e Carducci. Entrambi seguirono le vie di ricerca tracciate da Paravia, ma con risultati, se possibile, di maggior biasimo. I due critici utilizzarono un taglio comune innovativo, ossia l'analisi, sistematica e documentata, atto per atto. Non mi soffermerò in modo esteso su di essi, poiché noti ancora oggi; mostrerò soltanto alcuni aspetti significativi e utili per illustrare la ricezione dell'opera.

²⁹ Pier Alessandro Paravia, *Sopra il «Torrismondo» del Tasso*, «Museo scientifico, letterario ed artistico», V, 1843, pp. 90-91.

³⁰ Cfr. p. 91: «così venne a privar la sua tragedia di molto affetto e di molto calore, e a riempirla invece di freddezza e loquacità». E si vedano le pp. 91-92: «Un andare e venire de' personaggi senza necessità e senza ragione; un vuotarsi, e riempirsi, e poi tornarsi a vuotare del palco; scene composte o di lambiccati concetti o di squarci morali; e soprattutto un accumular di immagini e di figure, che par più presto di udire un'amplificazione da scuola, che un dialogo da tragedia».

³¹ Cfr. p. 92: «[la] descrizione [della bellezza e delle virtù femminili, ndr], se è in bocca di una vecchia, com'è la Reina, eccita il riso, porta al pudico orecchio di una ritrosa fanciulla, com'è Rosmonda, commuove a sdegno».

Il saggio di D'Ovidio, apparso nel 1868, si apre con la constatazione che la lettura del *Torrismondo* vada approfondita più per la fama dell'autore che per la qualità intrinseca del testo. D'Ovidio scorge, nella trama generale della tragedia, attinenze con la vicenda di Zerbino dell'*Orlando furioso* (XIII); ciò è segno che la ricerca delle fonti, cara alla scuola storicista, stava iniziando a dare buoni frutti. Il valore dei personaggi viene però svilito: «Rosmonda si diverte a parlare in tono sibillino, e il re fa giochetti di parole e di sillogismi!»³². Mentre Torrismondo è una figura sbiadita, Germondo è astratto e poco impiegato sulla scena; Alvida non mostra né contrasti né lotte interiori e la regina madre sembra rivestire, più che altro, un carattere comico. Ritorna poi l'idea cinquecentesca che buona parte della trama sia ricavata da Sofocle: «questo complesso di fatti si riduce in sostanza agli stessi minimi termini dell'*Edipo*» (p. 300). Ma, se nel XVI secolo ciò era una caratteristica positiva, qui si mostrano le lacune di originalità e autonomia dai modelli antichi. Il problema maggiore permane nella forma: «anche i concetti e i sentimenti men disadattati a ciascuna han quasi sempre un'espressione così terribilmente prolissa, e così artificiosa e ridondante di reminescenze letterarie, di immagini ricercate, di antitesi secentistiche, da raffreddare tutta quella qualunque impressione che quei concetti e sentimenti in sé stessi sarebbero pur in grado di produrre» (pp. 307-308). Lo studio si chiude con una citazione (vv. 244-284), cui segue un ironico commento che consoliderà il parere del *Torrismondo* come opera antologica, dotata di singoli brani di alto livello, ma illeggibile in modo unitario: «Certo come versi son belli. Ma sarebbe ben singolare che neanche questo s'avesse a trovare in una tragedia di Torquato Tasso!» (p. 311).

Carducci non fu meno netto; basti ricordare l'avvio: «Non è un portentoso»³³. Tuttavia questo studio del 1894 riporta pregi notevoli, innanzi tutto per la metodicità e l'acribia. Carducci inizia con una breve panoramica sulla fortuna dell'opera, sui tempi e le modalità di composizione. Vengono poi trovati nuovi modelli in Ariosto e in Tasso stesso – con vari spunti dalla *Liberata* al *Rinaldo* – anche se oggi non più seguiti. Ma soprattutto si iniziano a instaurare confronti e parallelismi con altre opere tragiche del Cinquecento. Veramente fondamentale è l'individuazione, attraverso l'attenta disamina delle lettere, di una fonte sicura e imprescindibile, vale a dire Olao Magno. Lo scrittore non solo accenna a questa scoperta, ma ne dimostra pure la validità attraverso riferimenti e citazioni puntuali, atte a provare la dipendenza di Tasso dall'autore menzionato. Segue, come accennato, una diligente quanto personale analisi dei cinque atti. Prevalgono, è facile immaginarlo, le riserve su quasi tutti i fronti: compositivi, stilistici e di contenuto, anche se non mancano sinceri riconoscimenti: «il Tasso fu il primo nella tragedia a far contrastare in un carattere l'amicizia e

³² Francesco D'Ovidio, *Due tragedie del Cinquecento*, in *Saggi critici*, Morano, Napoli 1868, pp. 298. Si vedano anche le osservazioni alle pp. 303-304, che inizia con «quanto ai caratteri non si può dire che il Tasso sia stato molto felice».

³³ Giosuè Carducci, *op. cit.*, p. 307.

l'amore: contrasto intentato o ignoto ai greci» (pp. 328-329)³⁴. Carducci talvolta si rivolge ironicamente – e con fare di rimprovero – a Tasso: «Povero Torquato! Forse dieci anni prima, subito dopo l'*Aminta*, avrebbe fatto meglio. Ora egli allunga, aggrava, ritarda, impedisce e avvolge tutto, favola, dialogo, stile, nel suo adombramento e brancolamento di poeta e di critico» (pp. 347-348). Il coro del V atto, infine, viene visto in modo impietoso quale «lamento funereo del poeta su le gioie e le glorie dell'arte, sopra sé stesso e la sua patria» (p. 350).

Se D'Ovidio e Carducci stroncarono il *Torrismondo*, almeno ne accesero la curiosità presso i lettori. Il testo venne stampato all'inizio del nuovo secolo a Milano – insieme all'*Aminta* – e a Napoli, con l'*Edipo re*; queste pubblicazioni collettanee, pur tuttavia, sono un segnale che la tragedia non era ancora giudicata autonoma e degna di un'attenzione particolare, anzi opera teatrale meno riuscita della pastorale e imitazione sofoclea da accompagnarsi al modello. Nel 1921, invece, vide la luce un'edizione economica dell'editore Sonzogno. Durante questo periodo si segnalano due studi di segno opposto e di diverso valore: tra il 1905 e il 1906 uscirono su rivista otto contributi di Umberto Renda dal titolo *Il «Torrismondo» di Tasso e la tecnica tragica del Cinquecento*. Il critico seppe individuare molti elementi sfuggiti ai suoi predecessori. Partendo dalla constatazione che il *Torrismondo* sia stato eccessivamente trascurato, egli analizza per prima cosa la «materia» dell'opera, sostenendo che essa non derivi solo dall'*Edipo re*, bensì discenda da una vera e propria contaminazione di fonti: i tragici cinquecenteschi; i classici come Seneca, Senofonte, Terenzio e Virgilio; Boccaccio e Ariosto per le vicende ove si contrappongono due amici per la medesima amata. Viene poi rivalutata la forma e l'articolazione della tragedia per «aver dato uno strappo alla rigidità della regola e dei modelli»³⁵. Renda si occupa anche dei personaggi, in particolare cercando attinenze con altre figure tragiche ed epiche e documentandone l'aderenza ai canoni aristotelici. Sono interessanti i passi dove si esaminano le varie scene – di cui viene evidenziata la struttura, gli snodi e la complessa costruzione – il linguaggio di Alvida, in prevalenza patetico e quello di Torrismondo, eroico e solenne. Il contributo termina con due appendici: una sugli influssi di Demetrio Falereo su Tasso e l'altra sugli epigoni italiani del *Torrismondo*. Il lavoro di Renda, però, venne presto dimenticato a causa sia della scarsa notorietà del critico presso i contemporanei sia poi della sua adesione organica al fascismo, che lo screditò agli occhi dei posteri, tanto da essere ripreso solo negli ultimi anni del '900. Nel 1920, invece, uno studioso assai più stimato, il crociano Eugenio Donadoni, dedicò una ventina di pagine alla tragedia nel famoso volume dedicato a Tasso, ristampato più volte fino al 1967. Il suo contributo – che si apre con l'inequivocabile «pochi l'anno letto: di quelli che ne parlano. Non sarà inutile che, prima di parlarne anch'io, tracci la tela del

³⁴ Cfr. su tutti p. 332: «Ben povera cosa è il secondo atto, e senz'alito di poesia né anche in qualche verso».

³⁵ Umberto Renda, *Il «Torrismondo» di Torquato Tasso e la tecnica tragica del Cinquecento*, «Rivista Abruzzese», XIV, 1905, p. 363.

dramma, non famoso che per il nome dell'autore»³⁶ – è meno acuto rispetto a quello di Renda, essendo spesso incline alla polemica dissacratoria³⁷. La tragedia è vista come ultima fatica di un Tasso ormai decaduto e in declino, incapace di portare novità a un genere già di per sé troppo gonfio di retorica e paludato: «in verità è troppo meno di un portento. È una delle molte tragedie regolari del Cinquecento, frigida come esse, pesante e inanimata come esse. Chi dalla *Liberata* passa al *Torrismondo*, ha ragione di chiedersi se ha davanti lo stesso poeta. In realtà il *Torrismondo* è l'opera di un ex-poeta, non più di un poeta» (p. 412).



Edizione Sonzogno 1884

Un giudizio così netto e lapidario non poteva non incidere in modo generalizzato. Infatti, solo nella seconda metà del Novecento si riscontra una ripresa progressiva dell'interesse critico. Sarò ora più schematico nell'esposizione, perché i contributi che menzionerò sono più conosciuti. Nel 1951 un eminente studioso, Giovanni Getto, cercò per primo di evidenziare le differenze tra la *Tragedia non finita* e il *Torrismondo*³⁸. I risultati furono importanti: non solo si dimostrò – una volta per tutte – la superiorità del testo finale, ma si misero in luce molte caratteristiche peculiari e pregevoli del *Torrismondo*. Getto spiega, ad esempio, che il senecismo della prima prova è brillantemente superato, ottenendo effetti più cupi e misteriosi; nel *Torrismondo* l'ambientazione nordica e lugubre viene confusa in armonia con i sentimenti dei personaggi; viene migliorata la figura di Rosmonda; i punti più trattatistici non sono da disprezzare; il tema dell'incesto non è primario come si era

³⁶ Eugenio Donadoni, *Il «Torrisondo»*, in *Torquato Tasso: saggio critico*, Battistelli, Firenze 1920, p. 397.

³⁷ Riporto solo alcune considerazioni: «è un' *Aminta* con tinte più crude e più cupe» (p. 400); «Ma lo stesso proposito di fare il capolavoro ha ucciso – o contribuito a uccidere – il *Torrisondo*» (p. 401); «e descrive per il piacere di descrivere, e divaga per il piacere, e il lusso, del divagare» (*ibidem*); «il poeta non era più in grado di riprodurre in sé quell'atteggiamento» (p. 402) e «volgare dramma, di intrighi e di amore, che indarno cerca nobiltà nelle forme dell' *Edipo* sofocleo» (p. 404).

³⁸ Giovanni Getto, *Dal «Galealto» al «Torrisondo»*, in *Interpretazione del Tasso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1951, pp. 205-249.

sempre pensato; l'eredità di Sofocle non è decisiva, mentre i personaggi sono realizzati e definiti con espressività.

Il 1954 è l'anno chiave, poiché venne elaborata una lunga e articolata analisi filologica di Bortolo Tommaso Sozzi, in cui si individuavano le correzioni autografe nei vari testi a stampa del *Torrismondo*³⁹. Ciò diede adito a nuovi spunti: all'inizio degli anni Sessanta Jacques Goudet adottò due vie importanti di ricerca, da una parte approfondì le fonti nordiche del *Torrismondo* – verificando effettivamente come la trama si ispiri alle cronache riportate da Olao Magno e suo fratello Giovanni – e da un altro sondò il profilo dei personaggi sotto l'aspetto dei sentimenti, delle inquietudini, delle passioni, degli istinti e della caratterizzazione psicologica⁴⁰. Del 1969 è l'importante *Il «Re Torrismondo»* di Raffaello Ramat. Egli definì l'opera «suicidio poetico del Tasso»⁴¹; il suo contributo, seppur superato, è comunque da ricordare perché cerca di immettere l'opera entro il processo artistico tassiano e la tradizione tragica del suo tempo. Ma la nuova fortuna del *Torrismondo* si inserì – a partire dalla fondamentale monografia di Marco Ariani del 1974 e dei due tomi, sempre sotto la sua cura, della *Tragedia del Cinquecento*, uscita tre anni più tardi – nella più generale rilettura della tragedia italiana del Cinquecento⁴². Tutte le preclusioni sollevate in precedenza furono presto ribaltate: «la rilevanza storica del *Torrismondo* è misurabile appunto solo nel suo eccezionale rilievo stilistico per la straordinaria complessità della compaginazione linguistica irradiata dalle sue stesse, radicali, contraddizioni interne; dunque per una sua dinamica apertura di rovello sperimentale, addirittura per una sua mancata staticità imperfettibile» (p. 51).

Negli ultimi trentacinque anni si sono così moltiplicati gli sforzi su diversi fronti⁴³. Mi limito a una veloce panoramica, selezionando soltanto gli studi più significativi: è apparso un sufficiente numero di edizioni ben commentate e con fitte note esplicative; le più importanti sono certo quelle di Marziano Guglielminetti (Garzanti, Milano 1983) e di Vercingetorige Martignone (Guanda, Parma 1993). Si è studiato il testo cercando di individuare le divergenze tra le due stampe: in

³⁹ Bortolo Tommaso Sozzi, *Studi sul Tasso*, Nistri-Lischi, Pisa 1954, pp. 173-202. Lo studio è in parte preparatorio all'edizione critica dell'anno successivo: *Il Re Torrismondo*, in *Opere*, II, UTET, Torino 1955.

⁴⁰ Jacques Goudet, *La nature du tragique dans «Il Re Torrismondo» du Tasse*, «Revue des études italiennes», VII, 1961, pp. 146-168 e *Johannes et Olaus Magnus et l'intrigue de «Il Re Torrismondo»*, «Revue des études italiennes», XII, 1966, pp. 61-68.

⁴¹ Raffaello Ramat, *Il «Re Torrismondo»*, in *Saggi sul Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 219.

⁴² Marco Ariani, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1974. Nel volume sono contenute la *Sofonisba*, *l'Orbecche*, *l'Orazia*, *l'Adriana* e il *Torrismondo*. Tra i contributi più recenti si possono ricordare Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989; Paola Mastrocola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia del Cinquecento*, Rubettino, Soveria Mannelli 1998; Mauro Canova, *Le lacrime di Minerva. Lungo i sentieri della commedia e della tragedia a Padova, Venezia e Ferrara tra il 1540 e il 1550*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002 e Paola Cosentino, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Vecchiarelli, Manziana 2003.

⁴³ Come ha ben osservato Marco Santagata (in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano 2004, p. XI): «Il piccolo mondo degli studi sulla letteratura italiana non è più tanto piccolo. Nell'ultimo ventennio del secolo scorso è stato investito e scosso da due onde d'urto parallele che appaiono ben lontane dall'esaurirsi: il forte incremento numerico dei ricercatori e l'internazionalizzazione delle ricerche».

particolare Marco Ariani si è concentrato sugli scarti stilistici e i differenti gradi di elaborazione linguistica tra la *Tragedia non finita* e il *Torrismondo*; Cinzia Incanti ha valutato con più attenzione la struttura drammatica, mentre Aldo Maria Morace ha spiegato le scelte lessicali condotte dallo scrittore⁴⁴. Alcuni, tra tutti cito Domenico Chiodo, si sono soffermati sulle riflessioni fatte da Tasso sul tragico e hanno osservato in che modo queste si siano riflesse nell'opera⁴⁵. Ci sono stati ottimi contributi improntati a delucidare l'ideologia e i temi presenti nel testo⁴⁶. Altri hanno fatto emergere profondi significati politici e storici reconditi⁴⁷. Marzia Pieri e Stefano Verdino si sono focalizzati sulla teatralità dell'opera e l'organizzazione scenica⁴⁸. Grazie a Emanuela Minesi e Martignone si è potuto studiare meglio il testo a livello metrico e linguistico⁴⁹. I saggi di Claudio Scarpati hanno chiarito in modo esaustivo quali siano le fonti del *Torrismondo* e i modelli compositivi prediletti⁵⁰. Recenti interventi hanno messo in risalto il rapporto imitativo intercorso tra il Tasso tragico e alcuni autori⁵¹, mentre negli ultimi anni si sono intensificati pure gli studi internazionali e di lettura comparata dell'opera, segno della costante attualità del testo, capace di proporre ai lettori con costanza nuove suggestioni e quesiti⁵².

⁴⁴ Cfr. Cinzia Incanti, *Dal «Galealto» al «Torrismondo»*, «Misure critiche», VII, 1978, pp. 97-114 e Aldo Maria Morace, *Sulla scrittura della «Tragedia non finita»*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Olschki, Firenze 1999, pp. 1029-1055.

⁴⁵ Rinvio a Domenico Chiodo, «*Il Re Torrismondo» e la riflessione tassiana sul tragico*, «Studi tassiani», XXXVII, 1989, pp. 37-62.

⁴⁶ Penso a Carmelo Musumarra, *Il «Re Torrismondo» di Torquato Tasso e il superamento della tragedia cinquecentesca*, in *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1972, pp. 137-163; Raffaele Cavalluzzi, *L'esperienza tragica di Torquato Tasso: per un'analisi del «Torrismondo»*, «Itinerari», III, 1981, pp. 61-86 e Giorgio Barberi Squarotti, *Il tragico tassiano*, in *Torquato Tasso e l'università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Olschki, Firenze 1997, pp. 3-31.

⁴⁷ Si veda Carmelo Musumarra, *Il «Re Torrismondo» tra Rinascimento cortigiano e dissimulazione barocca*, in *Torquato Tasso e la cultura...*, cit., pp. 1057-1066 e Giovanna Scianatico, *Il «Re Torrismondo». Una tragedia politica*, in *Torquato Tasso e la cultura e la cultura...*, cit., pp. 1067-1083.

⁴⁸ Cfr. Marzia Pieri, *Interpretazione teatrale del «Torrismondo»*, «Rassegna della letteratura italiana», III, 1986, pp. 397-413 e Stefano Verdino, *Organizzazione della tragedia in «Il Re Torrismondo»*, in *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, a cura di Aldo Agazzi, Centro di studi tassiani, Bergamo 1991, pp. 117-150.

⁴⁹ Cfr. Emanuela Minesi, *Osservazioni sul linguaggio del «Torrismondo»*, «Studi tassiani», XXVIII, 1980, pp. 73-112 e Vegingetorige Martignone, *Modelli metrici nella tragedia cinquecentesca in rapporto con il «Torrismondo» tassiano*, «Studi tassiani», XXXVII, 1989, pp. 7-36.

⁵⁰ Claudio Scarpati, *Sulla genesi del «Torrismondo»*, «Aevum», LVI, 1982-1983, pp. 407-426 e *Classici e moderni nella costruzione del «Torrismondo»*, in *Tasso, i classici e i moderni*, Antenore, Padova 1995, pp. 105-178.

⁵¹ Cito solo Natascia Bianchi, «...e legge antica / è che a nessuno amato amar perdoni»: presenze dantesche nella 'fabula' e nella lingua del I atto de «Il Torrismondo», in *Episodi della storia della fortuna e della critica dantesca fra Cinquecento e Novecento*, a cura di Vincenzo Placella, L'Orientale, Napoli 1999, pp. 9-16 e Vegingetorige Martignone, *Tra gravità e piacevolezza: l'uso delle fonti petrarchesche nel «Torrismondo» del Tasso*, in *I territori del petrarchismo: frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Bulzoni, Roma 2005, pp. 231-247.

⁵² Mi limito a ricordare: Louise George Clubb, *The Arts of Genre: Torrismondo and Hamlet*, «ELH», XLVIII, 1980, pp. 657-669; Ead., *Il teatro manieristico italiano e Shakespeare*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Olschki, Firenze 1984, pp. 427-448; Alan Dainard, *A Seventeenth-Century French Translation of «Il Re Torrismondo»*, «RSI», III, 1985, pp. 44-77; Glenn Pierce, *What is tragic about «Torrismondo»?*, «Quaderni d'Italianistica», XII, 1991, pp. 173-189; Maria Pastore Passaro, «*Torrismondo» in the European Scene*, «RSI», XIII, 1995, pp. 158-164 e Anthony Oldcorn, «*Ogni altezza s'inchina*: lettura del «Re Torrismondo»», in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, a cura di Mariarosa Masoero, Scriptorium, Torino 1997, pp. 23-32. L'edizione americana della tragedia è uscita nel 1997 a cura di Maria Pastore Passaro.

Ciò nondimeno la vastità della tragedia, pur indagata a fondo, non si è affatto limitata; anzi proprio lo studio *à rebours* sulla fortuna dell'opera ci suggerisce di percorrere alcune vie interpretative trascurate. Concludendo il contributo, mi permetto, infatti, di avanzare tre proposte che hanno la sola pretesa di ribadire la complessità dell'opera e, quindi, la necessità di ulteriori progressi ermeneutici: sarebbe utile approfondire alcuni spunti sull'analisi dei personaggi solo abbozzati da Renda e mai resi sistematici in seguito; oppure si potrebbero esaminare con più attenzione i rapporti intratestuali e intertestuali presenti all'interno del *Torrismondo*, già impostati dalla critica ottocentesca; e, infine, sulla scia di diversi interventi sulla *Liberata*, andrebbero valorizzati maggiormente i legami tra il messaggio della tragedia e la particolare parabola culturale ed esistenziale dell'autore.