

CONTRIBUTI

“PUR LIETA ALMENO E FORTUNATA I' VISSI”.
LA REGINA MADRE NEL *RE TORRISMONDO* DI TASSO

MATTEO BOSISIO
Università degli Studi di Milano

Rusilla, la regina madre del *Re Torrismondo* di Tasso, ricopre un ruolo defilato all'interno della tragedia. Tuttavia l'intento egoistico di persuadere la figlia Rosmonda a sposarsi, messo in pratica nel corso del II Atto (vv. 1060-1342), mostra un personaggio complesso e portatore di un'ideologia moderna, che rifugge qualsiasi stereotipo. Rusilla – presentata in un primo momento come figura sicura e monolitica (vv. 1060-1143) – involge progressivamente fino a sbagliare, contraddirsi e illudersi come i personaggi maggiori del dramma.

Se già nella *Gerusalemme Liberata* gli eroi sono multiformi e dominati da un'interiorità inquieta e contraddittoria, nella tragedia le difficoltà dei personaggi vengono acuite, siccome il motore dell'azione è costituito dalle forze viscerali delle passioni, senza alcuna mediazione positiva da parte della religione o dell'amore¹. Anche Rusilla non è immune da questa sorte, poiché non svolge in pieno la parte tradizionale di guida saggia ed esperta, semmai certifica il fallimento dell'essere umano che spera di controllare e mutare il proprio destino. Per evidenziare il carattere complesso e articolato della regina, si analizzeranno alcuni passi del II Atto – soprattutto il lungo intervento ai versi 1150-1225 – indagando la profonda trama di tecniche

¹ L'ideologia vigente nell'opera e i temi principali sono stati individuati da Carmelo Musumarra, “**Il Re Torrismondo** di Torquato Tasso e il superamento della tragedia cinquecentesca”, in **La poesia tragica italiana nel Rinascimento**, Firenze: Leo S. Olschki, 1972, pp. 137-63; Raffaele Cavalluzzi, “L'esperienza tragica di Torquato Tasso: per un'analisi del **Torrismondo**”, **Itinerari**, III (1981), pp. 61-86 e Giorgio Bárberi Squarotti, “Il tragico tassiano”, in **Torquato Tasso e l'università**, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Firenze: Leo S. Olschki, 1997, pp. 3-31.

retoriche e allusioni intertestuali funzionali alla costruzione del personaggio, ritenuto troppo a lungo dalla critica quale accessorio e convenzionale².

La regina madre esordisce con due versi di forte biasimo indirizzati alla principessa, incerta se sposare Germondo o seguire il proprio amore per Torrismondo (vv. 1060-1061): “A te sol forse ancora è, figlia, occulto / ch’oggi arrivar qui deve il re Germondo”³. Con gli insistiti e ridondanti “forse” e “ancora” si carica l’affermazione di gravità e incisività, mentre l’utilizzo del verbo asseverativo e impersonale conferisce l’idea di incontrovertibilità degli eventi, poiché ogni aspetto del matrimonio è già stato deciso. Seguono otto versi in cui le due donne parlano nel giro di brevi battute con andamento quasi sticomitico. Rosmonda è sulla difensiva e lo dimostra con due senari cadenzati (1062 “anzi è ben noto” e 1070 “io così credo”) e gli sbrigativi e quanto mai sfuggenti endecasillabi 1064-1065. La giovane nega l’affermazione della madre con una considerazione apodittica (v. 1062), si mostra disinteressata e ritrosa (vv. 1064-1065), per poi cercare di chiudere ogni ulteriore discorso attraverso una frase sentenziosa (v. 1070). Così lo sdegno della figlia provoca la pronta risposta della madre agli endecasillabi 1071-1082.

Rusilla incalza la figlia con una serie di domande che si susseguono con precisione; in particolare chiede perché Rosmonda non ornì le “leggiadre membra” di “preziosa vesta”⁴ (vv. 1074-1075) e quale sia la motivazione che

² Basta citare **Il Re Torrismondo**, a cura di Vercingetorige Martignone, Parma: Fondazione P. Bembo–Guanda, 1993, pp. XVI-XIX. Per una rassegna sulla fortuna critica dell’opera cfr. Stefano Verdino, “Organizzazione della tragedia in **Il Re Torrismondo**”, in **Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi**, a cura di Aldo Agazzi, Bergamo: Centro di Studi Tassiani, 1991, pp. 117-20. Il sostanziale silenzio degli studiosi sui personaggi femminili è stato rotto in parte dal contributo complessivo di Alessandro Bianchi, **Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento**, Milano: Unicopli, 2007.

³ Per il testo mi attengo all’edizione critica di Sozzi, in **Opere**, II, Torino: UTET, 1955. I corsivi, laddove impiegati, sono miei.

⁴ Per un episodio che racchiuda i due elementi possiamo citare gli endecasillabi 1562-1564 della **Sofonisba** (in **Teatro del Cinquecento. La tragedia**, a cura di Renzo Cremante, Milano-Napoli: Ricciardi, 1988), in cui la serva descrive al coro le azioni svolte della protagonista: “ed in quel mezzo le sue belle membra / lavò d’acqua di fiume, e poi vestille / di bianche, adorne, e preziose veste”.

la spinge a non servirsi di un “abito gentil”. La regina ricorre a un registro determinato e ad alcune figure topiche per coinvolgere la principessa in un’atmosfera amorosa che dovrebbe vederla protagonista: la bellezza contraddistingue sicuramente Rosmonda, tuttavia è necessario che a un elemento naturale ne corrisponda un altro che ne esalti l’aspetto. Un concetto non difforme viene espresso da Petrarca nella canzone *Amor, se vuo’ ch’ i’ torni al giogo anticho* (CCLXX), in cui la bellezza e l’“abito honesto” sono due caratteristiche fondamentali che hanno fatto sì che il poeta si innamorasse di Laura (vv. 76-84). Rusilla tenta di saggiare l’amor proprio della figlia, invitandola a non sprecare quello che “il cielo a te donò cortese e largo”⁵ (v. 1077). La regina conclude il ragionamento con un’immagine metaforica per la quale una donna, che si veste con abiti di poco valore, assomiglia a un sasso grezzo e non lavorato, montato su un metallo non pregiato e opaco⁶. Rusilla, che si avvale di tutti i mezzi in suo possesso – metaforici, retorici e psicologici – per *muovere* la figlia, non ammette ragioni diverse da quelle del matrimonio; parte già con un’idea precisa, che non può subire neanche una minima variazione, siccome il suo compito è quello di confutare le tesi avverse e dimostrare con logica cristallina le proprie forti e immutabili ragioni.

Rosmonda resiste alle insistenze della madre e sostiene in breve le argomentazioni opposte (vv. 1083-1089). Queste risposte di Rosmonda avviano un’articolata discussione sulla bellezza, la condizione femminile e il matrimonio. La regina punta sulla razionalità, cerca di far valere la sua autorità, la consuetudine e la ragion di stato; Rosmonda, invece, prova a ribellarsi a questa logica contrapponendo, a criteri inveterati e intangibili, un nuovo stile di vita e una differente norma sociale. La regina madre controbatte alla giovane con ventidue endecasillabi molto serrati (1089-1110), dove svela l’equivoco in cui è caduta Rosmonda: bisogna valorizzare la bellezza perché è la dote femminile per eccellenza che si contrappone a tutte le virtù tipiche degli uomini, quali la forza e l’ardire. Essa è così potente da conferire alle donne una sorta di parità con l’altro sesso; difatti, per mezzo della bellezza, è possibile vincere “ricchi, saggi, facondi, industri e forti” (v. 1098). E la vittoria femminile, tramite il fascino e la seduzione, ha un valore maggiore,

⁵ Questa espressione ricorda “grazie, ch’a pochi il ciel largo destinata” e “cortese e largo” di Bembo, **Rime**, a cura di Carlo Dionisotti, Torino: UTET, 1966, VI, 14 e L, 3 e ritorna in Bernardo Tasso, **Rime**, a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino: RES, 1995, II, 101, 95-96 e 212 e IV, 73, 2 e Torquato, **Rinaldo**, in **Opere**, *cit.*, X, 35, 1-2).

⁶ Questi rimandi alle pietre, uniti all’immagine di ritrosia di Rosmonda, fanno tornare alla mente la “donna pietra” delle **Rime** dantesche (C-CIII).

poiché non avviene in seguito a prevaricazioni o allo spargimento di sangue. Anzi ciò permette di assoggettare e rendere “vinti i nostri amanti” (v. 1105). Per questo motivo una donna che si voglia definire “accorta” non deve assolutamente sprezzare “il titol d’esser bella” (v. 1110).

Questi endecasillabi sono contrassegnati da un alto livello retorico e da un tono argomentativo quasi sillogistico. Il poeta mette in scena la regina alla ricerca di ogni espediente dialettico – anche da un punto di vista meramente formale – pur di convincere Rosmonda. Al verso 1089 con “questa bellezza” non fa altro che riprendere l’endecasillabo 1084 della figlia: “questa nostra bellezza”. Ovviamente l’intenzione è di partire dalle medesime basi di confronto, ma per arrivare, ribaltando gli assunti della principessa, a conclusioni diverse. Il verso 1090 viene, invece, caricato di aspetti fonici e timbrici evidenti, attraverso il poliptoto del pronome “proprio”. L’inarcatura tra i versi 1090 e 1091 mette in relazione la parola chiave “bellezza” – in *explicit* – il “dono” e soprattutto le “donne”, le beneficiarie di tale importante qualità. Il personaggio, per dimostrare l’inscindibile rapporto tra le donne e la bellezza, sostiene che essa sia come “valore e forza” per gli uomini (v. 1092). La natura – e qui si ragiona su basi necessarie di incontrovertibilità – ha fornito agli uomini “ardire e l’eloquenza”, cui bisogna aggiungere “accorto ingegno” (vv. 1093 e 1094); però è stata più generosa con le donne, perché in un “sol dono”⁷ ha saputo distribuire molte più qualità, rispetto a quelle godute dall’altro sesso e che la sorte “dispensa e parte”⁸ (vv. 1095 e 1096). Le donne riescono a eguagliare gli uomini, anzi li superano, siccome vincono in un unico istante: “ricchi, saggi, facondi, industri e forti” (v. 1098). Il lungo elenco, costruito tramite *accumulatio*, è rafforzato nella sua straordinaria portata da “anzi vinciam”, precisazione altamente efficace. Gli importanti traguardi raggiunti dalle donne – “vittorie e trionfi e spoglie e palme”, al v. 1099 – sembrerebbero tipicamente maschili, invece sono assai differenti e rivendicati con grande orgoglio: “nostre sono” in *incipit* di verso. Queste mete – sottolinea il polisindeto – sono più “care e belle / e maggiori” di quelle

⁷ In Lorenzo de’ Medici il “sol dono” è la donna amata (**Canzoniere**, a cura di Tommaso Zanato, Firenze: Leo S. Olschki, 1991, VII, 10), mentre nell’**Orlando innamorato** così parla Angelica (a cura di Aldo Scaglione, Torino: UTET, 1963, XXVII, 51, 4-8): “Se me prometti ed attendi un *sol dono*, / perch’io voglio comprendere e vedere / se tu me ami come mostri in abbandono; / e quel ch’io voglio e quel ch’io ti dimando, / è una battaglia sola al mio comando”.

⁸ Cfr. Tasso, **Rime**, a cura di Bruno Basile, Roma: Salerno Editore, 1994, 1130, 1-2: “Dove a l’alme beate i premi eterni / il Giudice sovran dispensa e parte”.

maschili (vv. 1100-1101). Bisogna notare il felice tocco del poeta nel designare le conquiste femminili, giacché esse sono indicate con tipici attributi guerreschi e militari, ma si connotano progressivamente quali femminili. E ciò si può rilevare dallo slittamento creato dall’espressione “care e belle” che, molto lontana da qualsiasi atmosfera di contesto bellico, è specifica in particolar modo della poesia lirica (v. 1100)⁹. Lo iato con gli uomini è sempre più evidente, poiché essi si vantano invano delle proprie imprese, contrassegnate soltanto dal “sangue tinto” (v. 1102)¹⁰. Come per corroborare una dimostrazione matematica rigorosa, Rusilla giustifica questi pensieri: gli sconfitti, infatti, provano solo astio per i vincitori “perch’i vinti da loro aspri nemici / odiano la vittoria e i vincitori” (vv. 1103-1104)¹¹. All’opposto, le donne riescono in un’impresa ben più complessa e meritoria, dato che la loro vittoria è completa e coinvolge positivamente pure i perdenti. L’azione delle donne non viene esercitata tramite soprusi o disonestà, piuttosto permette all’amato di migliorare la propria condizione di partenza in modo virtuoso e felice. Segue una dimostrazione pressoché sillogistica: date le premesse secondo cui gli esseri umani obbediscono alla propria natura e lottano per realizzare i propri scopi, si ritiene folle un uomo se “ricusa di fortezza il pregio” e quindi – per simmetrica proporzione – una donna non può essere stimata “accorta” qualora “sprezzi il titol d’esser bella” (vv. 1108 e

⁹ Si veda ad esempio Petrarca, **Canzoniere**, a cura di Gianfranco Contini, Alpinano: Tallone, 1974 CLXXXIV, 10 e CCLXII, 4 e Tasso, **Rime**, 175, 4, 360, 1 e 1173, 9.

¹⁰ Tasso impiega tale termine nelle opere epiche; cfr. **Liberata**, a cura di Lanfranco Caretti, Milano: Mondadori, 1976, VII, 102, 5-8: “passa l’usbergo, e in *sangue a pena tinto* / qui su si ferma e sol la pelle incide, / ché ’l celeste guerrier soffrir non volse / ch’oltra passasse, e forza al colpo tolse” e **Rinaldo I**, 25, 5-6: “ha la bocca e l’unghion *tinto* e macchiato / *di sangue*” e VIII, 69, 1-4: “Il fier leon, che del suo *sangue tinto* / giacer nel piano e morto esser lo scorse, / da grand’amor, da gran furor sospinto / per vendicarlo immantenente corse”.

¹¹ Si osservi l’uso dell’iperbato, che isola la parola “nemici”, al fine di evidenziarne la specificità maschile. Questa figura retorica viene teorizzata da Tasso nel quinto libro dei **Discorsi dell’arte poetica** (a cura di Luigi Poma, Bari: Laterza, 1964): “E l’*hyperbaton*, che si può dir distrazione o interponimento, di cui si ha l’esempio: ‘Quel che d’odore e di color vincea / l’odorifero e lucido orente, / frutti, fiori, erbe e frondi; onde ’l ponente / d’ogni rara eccellenza il pregio avea, / dolce mio lauro etc.’ ”.

1110)¹². Il periodo finisce con un parallelismo perfetto con il primo verso dell'intervento – “questa bellezza” – che a sua volta riprendeva, secondo *Ringkomposition*, l'endecasillabo 1083 pronunciato da Rosmonda: “questa nostra bellezza”.

La regina madre, pertanto, fa leva sulla ragione, crede ciecamente nella possibilità di giungere alla verità e di compiere una scelta consapevole e matura. Ella agisce con categorie aristoteliche, giacché prima si era preoccupata di presentare la sua tesi (vv. 1089-1091), poi ha esposto a lungo gli argomenti a supporto: la donna gode per natura della bellezza, allo stesso modo in cui l'uomo è dotato di “valore e forza” e “ardire ed eloquenza” (vv. 1092-1093); oltretutto, tale virtù rappresenta il valore più importante, perché quando si impone non sottomette l'avversario, bensì lo coinvolge in un processo vantaggioso per entrambi. In seguito ha illustrato alcune affermazioni antitetiche: ci sono alcuni uomini che rifiutano gli onori e altrettante donne che disprezzano “il titol d'esser bella” (v. 1110). E infine ha confutato simili prove, sostenendo che servirsi della bellezza è naturale e produce effetti benefici e dimostrando così la bontà della tesi iniziale, non a caso ripresa in *explicit*¹³.

I versi successivi (vv. 1111-1149) sono dedicati a un botta e risposta animato e vigoroso tra le due protagoniste. In questo passo vengono sottolineate con forza le differenze indelebili – di mentalità, di *elocutio* e di carattere – tra Rusilla e la principessa. Rosmonda risponde (vv. 1111-1118) sfruttando l'impianto di ragionamento della madre, ma cercando di ribaltarne le conclusioni. Ella temporeggia e si limita a osservare, con una *climax* ascendente, che per lei le vere doti da rispettare sono altre, vale a dire la “modestia e la vergogna / la pudicizia, la pietà, la fede” (vv. 1112-1113). Inoltre, alle donne non conviene coltivare la propria bellezza, ma rispettare un

¹² Un passo consimile è attestato nel “Triumphus cupidinis” I, 135 (in Francesco Petrarca, **Trionfi**, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano: Mondadori, 1996: “Poi vèn colei c'ha il titol d'esser bella”) e nell'**Orlando furioso** (a cura di Cesare Segre, Milano: Mondadori, 1976, XIII, 1, 7-8): “donne, che ne la lor più fresca etade / sien degne d'aver titol di beltade”.

¹³ Sull'aristotelismo tardorinascimentale mi avvalgo di Paul Oscar Kristeller, **La tradizione aristotelica nel Rinascimento**, Padova: Antenore, 1962; Carlo Dionisotti, “La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento”, in **Geografia e storia della letteratura italiana**, Torino: Einaudi, 1967, pp. 227-54; Giancarlo Mazzacurati, **Conflitti di culture nel Cinquecento**, Napoli: Liguori, 1977 e Antonino Poppi, **L'etica del Rinascimento tra Platone e Aristotele**, Napoli: La Città del Sole, 1997.

“bel silenzio”, che eguaglia la “felice eloquenza” degli uomini (vv. 1114-1115). Seguono poi tre versi (1116-1118), in cui il personaggio afferma che la bellezza non è un valore supremo, bensì legato alle virtù regali (“fregio e corona”), deprecate poco prima (vv. 1039-1041). La regina non è costretta, tuttavia, a un discorso articolato, anzi risponde in merito senza alcuna fatica. Si limita quasi a glossare, sostenendo che (v. 1119): “Se fregio è, dunque esser non dee negletto”. La figlia (vv. 1120-1127), a questo punto, tenta con poca sicurezza di affermare di non essere bella – sensazione solamente derivata dal “dolce sguardo di madre” di Rusilla (v. 1123) – quindi inadatta alla vita di corte. L’inconsistenza di tale affermazione porta subito la protagonista a comprometersi da sola e a capitolare: se, allora, è brutta dovrà a maggior ragione abbigliarsi nel migliore dei modi. Oltretutto si dichiara pronta al sacrificio, non per una sua “vaghezza nova”, bensì per “piacere a voi” (vv. 1125-1126). E la resa totale non tarda a venire (vv. 1126-1127), sicché Rosmonda cede al proposito definitivo della madre: “del voler vostro / è ragion ch’ a me stessa io faccia legge” (vv. 1126-1127). La frase è perentoria e chiama in causa la “ragion” e la “legge” intangibili della regina, che regolano l’agire umano. La soddisfazione di Rusilla è condensata per intero nell’efficace *tricolon* dell’endecasillabo 1128: “Ver dici, e dritto estimi, e meglio pensi”. Rosmonda viene quasi schiacciata dalle argomentazioni materne, tanto che la regina prosegue nella pianificazione delle nozze, augurandosi che la figlia faccia una meravigliosa impressione al “peregrino invito” (v. 1129). I mezzi suasivi sono sempre più elaborati; ai versi 1132-1133, ad esempio, Rusilla ricorre alla prosopopea di Germondo, che, non a caso, rappresenta la gioia per la leggiadria della futura sposa: “Già sì belle non son, né sì leggiadre, / le figliuole de’ principi sueci”. L’ultimo intervento della regina madre è tutto concentrato nel destare entusiasmo nella giovane (vv. 1136-1143), siccome non si accontenta più di una risposta affermativa estorta, anzi vuole interessare Rosmonda, parlandole del radioso avvenire che l’attende: Germondo – “re sì degno e sì possente in guerra” – sarà l’unico a provare per lei “casto amore” (v. 1138). Rusilla ha intenzione di immergere la giovane in un mondo nuovo e stimolante: la principessa dovrà prepararsi a diventare regina, poiché Germondo brama di portarle una “maggior corona” e di renderla così “di magnanime genti alta reina” (vv. 1141-1143). Il pleonasma “alta” intensifica l’eccezionalità del momento ormai vicino e lo rende solenne e irrinunciabile.

La giovane, dunque, si dimostra più debole rispetto alla madre, non avendo argomenti propri e incisivi da sfruttare, ma riesce solo a controbattere per contrasto, adottando le parole di Rusilla. Se la regina è capace di andare in profondità alla questione – mostrandone quasi scientificamente i passaggi – Rosmonda non ha questa attitudine. La regina madre si avvale di tecniche e consuetudini consolidate, mentre la giovane non è ancora in grado di

rivendicare con completezza le problematiche ed esigenze di libertà e autodeterminazione cui si fa portatrice. Però Tasso non mette in scena un banale scontro generazionale, perché nessuna ha la meglio sull'altra né presenta ragioni vincenti. Il confronto, infatti, premia inizialmente la regina, che riesce nell'intento di convincere la figlia. Ella, infatti, viene sconfitta e non può non rispettare l'inviolabile principio di autorità (vv. 1339-1340): "egli è ben dritto / ch'obbedisca la figlia a saggia madre". Tuttavia l'insubordinazione di Rosmonda nel IV atto metterà in luce la sterilità dei ragionamenti della regina, ricchi certo di una forma elaborata e persuasiva, ciò nonostante incapaci di leggere veramente la situazione e d'individuare eventuali soluzioni. Rusilla – lontana dall'essere un personaggio convenzionale – interpreta il mondo con idee rigide e ormai superate, che contribuiranno alla catastrofe conclusiva, mentre Rosmonda incoraggerà lo sviluppo del dramma a causa delle sue vane e pericolose aspirazioni di libertà¹⁴.

Il complesso meccanismo retorico orchestrato dalla regina madre si incrina con l'improvvisa palinodia di Rosmonda (vv. 1144-1149). Si tratta, per la verità, di una ritrattazione incompleta; più che altro appare una precisazione orgogliosa. Pur tuttavia è sufficiente a far correre Rusilla ai ripari, al fine di evitare un cambiamento di idee tanto repentino quanto deleterio. Infatti, la giovane confessa di aver acconsentito al matrimonio solo per le forti insistenze della madre; se la scelta fosse dipesa da lei, ella vivrebbe già una "vita solitaria e sciolta" (v. 1146). Le parole della principessa sono finalmente autentiche e sentite con passione: ha concesso a Rusilla di ottenere un risultato positivo, però non è intenzionata a cedere su alcuni valori di autonomia imprescindibili.

La regina madre, pertanto, cerca di intervenire con prontezza, imbastendo un'articolata riflessione (vv. 1150-1225) sulla necessità e la bontà delle nozze. Possiamo suddividere il passo in nove parti, che ricalcano il modello dell'organizzazione del discorso nel genere deliberativo, in cui si consiglia che cosa sia utile e cosa nocivo. Nella prima (*exordium*, vv. 1150-1152) viene subito chiarito come si svolgerà il ragionamento: Rosmonda è "giovanetta",

¹⁴ I due personaggi rispondono con precisione a quello che Giovanna Scianatico ("*Sillogizar sognando*: Tasso e l'esperienza della melanconia nel Manierismo", in **Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento**, Venezia: Marsilio, 1989, p. 107) definisce "perdita dei nessi del *continuum* temporale" per cui il presente pare "stare a sé, nel proprio vuoto spettrale, separato dalla lontananza irraggiungibile del passato e per certi versi incapace di progettare un futuro che appare oscuro, sfuggente al soggetto".

pertanto, non può ancora capire quanto sia penosa la vita e quali siano i mezzi per renderla migliore. Nella seconda (*narratio*, vv. 1153-1165) viene spiegata metaforicamente la causa che rende l’umanità un “giogo gravoso”; solo la collaborazione e la solidarietà tra gli uomini – il cui massimo grado è rivestito dall’amore – allevia questo fardello, altrimenti insostenibile. Con la terza parte (*argumentatio*, vv. 1166-1170) si ritorna sui problemi e le difficoltà che la vita comporta, sottolineando che essi sono maggiori per le donne, soprattutto se non sposate. Nella quarta (*digressio*, vv. 1171-1177) la regina inizia a raccontare la sua vicenda personale, facendola rientrare all’interno del quadro generale prima delineato: l’“alto signore”, che il “cielo” le affidò, fu una guida e un aiuto insostituibile per riuscire a superare il “duol soverchio” dell’esistenza. Nella quinta parte (vv. 1178-1197), la più estesa, Rusilla si abbandona alla malinconia e al rimpianto per la morte prematura dello sposo. Nella sesta e nella settima (vv. 1198-1212) si afferma che il rapporto di sostegno è stato biunivoco, giacché tra i due si è instaurato un legame di scambi affettivi molto intenso. Se il re seppe donare “allegrezza” alla moglie, la regina riuscì a ricambiare con il “conforto” per gli “affanni” che la vita di corte, le guerre e l’amministrazione del regno comportavano. Nell’ottava parte (*confutatio*, vv. 1212-1220) la regina appronta un bilancio non negativo della propria vita, asserendo che, se forse non la si può chiamare “felice”, è stata di certo “lieta e fortunata”, in quanto l’unico dolore è derivato dalla separazione dall’amato coniuge. Nel corso dell’ultima parte (*peroratio*, vv. 1221-1225) la madre si augura che anche la figlia possa condurre con Germondo una vita simile alla sua, piena di gioie e soddisfazioni. Perciò il suo comportamento dovrà essere adatto alla circostanza e non rifiutare il matrimonio, fonte necessaria per raggiungere un equilibrio stabile e virtuoso.

Approfondiamo le caratteristiche della prima parte (vv. 1150-1153). La formula iniziale “ei ben si par che” ribadisce la sicurezza della regina, che vuole subito orientare il discorso in modo preciso. Rusilla mette in evidenza la propria superiorità – tipica di una persona esperta e che conosce effettivamente la realtà – rispetto alla condizione immatura di Rosmonda, che viene definita “giovenetta” (v. 1150). Questo termine ha alcuni possibili riferimenti: nel *Canzoniere* (CXXI, 1-3), Petrarca si lamenta perché una “giovinetta” non è dedita ad Amore e nel contempo fa soffrire il poeta¹⁵; nella

¹⁵ La situazione è molto simile ai testi LXXXVII, LXXXVIII e LXXXIX delle *Rime* dantesche (a cura di Domenico De Robertis, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2004). L’io lirico si è innamorato di una “pargoletta”, la quale, tuttavia, rifiuta il poeta, mostrandosi insicura e ritrosa a causa della sua tenera età e della grande bellezza (LXXXVIII, 1-3): “Perché ti vedi *giovinetta* e bella, / tanto che svegli ne la mente Amore, / pres’hai orgoglio e durezza nel core”.

canzone CXXVII, ai versi 21-22, egli contrappone lo stato di incompletezza della giovane, ora diventata matura: “parmi vedere in quella etate acerba / la bella giovenetta, ch’ora è donna”. Quindi, la regina non vuole solo ammonire la figlia per l’ingenuità, ma – lo testimoniano indirettamente i rimandi – la spinge anche ad abbracciare Amore. Del resto “giovinetta” indica una donna giovane, molto bella, ma che, proprio per la scarsa consapevolezza, non sa ancora affrontare i problemi della vita e gestire le forze irrazionali delle passioni. La regina sembra voler consigliare alla principessa di prendere atto di questa sua naturale fragilità e di seguire i suggerimenti di una persona più preparata. Ella affronta senza esitazioni la questione principale e spiega al secondo verso che la vita è un peso difficilmente sostenibile. Anche questo breve periodo viene costruito con grande acribia, siccome l’inarcatura fa soffermare il lettore sulle locuzioni principali, ossia “pondo” e “vita mortal”; il verbo “intendi”, che si trova alla fine, crea un senso di sospensione e di inevitabile accettazione del fatto compiuto, mentre la formula avverbiale “a pena” rimarca l’insufficiente accortezza di Rosmonda. Il travaglio dell’esistere è accentuato poi dalla doppia aggettivazione quasi sinonimica: “grave e faticoso”.

Veniamo ora alla seconda parte (vv. 1154-1165), dove la regina abbandona il preambolo e inizia ad affrontare il tema della “vita mortal” esposto in precedenza. La vita umana – “nostra umanitate”¹⁶ – è paragonata a un “giogo / gravoso”, locuzione rigorosamente segnalata da una forte inarcatura allitterativa (vv. 1153-1154), che rileva la dura condizione imposta dal destino, cui l’uomo e la donna non possono opporsi. E oltretutto, se un individuo si trova “disgiunto e sevro”, non riuscirà nemmeno a lenire tali dolorose preoccupazioni (v. 1155). È essenziale, dunque, che “l’un s’appoggia / ne l’altro” (vv. 1156-1157): tanto naturale è la sorte degli uomini, quanto i rimedi da trovare per aiutarsi vicendevolmente. Occorre, invero, che l’uomo e la donna intraprendano la medesima strada in nome dell’amore e di un “voler

¹⁶ L’espressione ha una sfumatura negativa, indicando in prevalenza la “condizione mortale”. Cfr. Petrarca, **RVF XXVIII**, 1-3: “O aspectata in ciel beata et bella / anima che di nostra humanitate / vestita vai, non come l’altre carca” e Speroni, **Canace** (a cura di Christina Roaf, Bologna: Commissione per i testi della lingua, 1982, XV, 18-19): “La nostra umanitate ivi più abonda, / ove ha men di valore”. Nel **Torrismondo** (vv. 658-660), il consigliere ne utilizza un’accezione positiva, sintomo del carattere differente del personaggio, ottimista e industrioso: “D’ira e d’amor, possenti e fieri affetti, / la nostra umanitate ivi più abonda, / ov’è più di vigore”.

concorde” (v. 1158)¹⁷. Il risultato finale sarà inevitabilmente felice, perché i due alleggeriranno il peso dell’esistenza. Il verso sentenzioso “cara la salma e diletto il giogo” (v. 1162) sintetizza con brevità ed espressività il messaggio, mentre la metafora conclusiva accosta immagini basse e quotidiane – quali lo “scompagnato bue” e i “lungi solchi” – all’elevato “comune incarco” di derivazione dantesca (*Purgatorio*, VI, 133).

La regina continua imperterrita l’opera persuasiva; in ogni passaggio differenzia gli argomenti e ne cambia le implicazioni a seconda della convenienza. A rimanere salde, però, sono le basi di partenza, che si poggiano sempre su assunti necessari e conseguenti, sintomo di una notevole e incrollabile fiducia nella ragione e nelle tradizioni – culturali e comportamentali – più radicate. L’intero ragionamento, infatti, costituisce un tema caro alla discussione filosofica del Cinquecento sull’argomento *an uxor sit ducenda*¹⁸. Ma, soprattutto, l’intera argomentazione sulla necessità e la bontà delle nozze si ritrova in una lettera di Tasso del settembre del 1585, dove il poeta risponde al cugino Ercole, che aveva composto per esercitazione retorica un trattatello – *Declamazione contro all’ammogliarsi* – a sfavore della vita coniugale. Quando decise poi di prendere moglie una nobile bergamasca, Lelia Agosti, Torquato colse l’occasione per confutare lo scritto del cugino, al quale il 18 settembre aveva preannunciato una “lunga lettera o più tosto picciola operetta del matrimonio”, che pochi mesi dopo fu pubblicata a Milano presso lo stampatore Tini. Lo scritto di Tasso rappresenta una prova erudita di argomenti e stilemi topici: per prima cosa dimostra che non si può

¹⁷ Ancora nel quinto atto (vv. 2853-2857) – quando ormai tutto sarà deciso – Rusilla dirà ad Alvida: “il vostro sposo è ’l re Germondo, / non vi spiaccia cangiar l’un re ne l’altro, / e l’un ne l’altro valoroso amico, / ed al nostro *voler concorde* e fermo / il vostro non discordi”.

¹⁸ Sull’argomento cfr. Piero Floriani, “Il dialogo e la corte nel primo Cinquecento”, in **La corte e il Cortegiano**, I, a cura di Carlo Ossola, Roma: Bulzoni, 1980, pp. 83-96; Giancarlo Mazzacurati, “Percorsi dell’ideologia cortigiana”, in *op. cit.*, pp. 149-72; Cesare Vasoli, “Il cortigiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell’Italia del Cinquecento”, in *op. cit.*, II, pp. 173-94; Giuseppe Papagno, “Corti e Cortigiani”, in *op. cit.*, II, pp. 195-240; Jon R. Snyder, **Writing the Scene of Speaking. Theories on Dialogue in the Late Italian Renaissance**, Stanford: Stanford University Press, 1990; Carla Forno, **Il “libro animato”: teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento**, Torino: Tirrenia Stampatori, 1992 e Valerio Vianello, **Il “giardino” delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco**, Roma: Jouvance, 1992.

concepire un mondo privo di relazioni tra i due sessi; cerca poi di far osservare l'origine spiritualmente elevata delle nozze; porta a fondamento argomenti di altri scrittori e filosofi, ma si fonda anche su principi intuitivi; si avvale della metafora del giogo e di similitudini presenti anche nei versi di Rusilla; passa da immagini poetiche, a prove naturali salde e sostiene che il matrimonio non abbia solo un valore protettivo, anzi ben più elevato.

Alcuni studiosi hanno trovato poco opportuno l'insero nella tragedia di versi così dottrinali e divergenti dallo stile e dalle tematiche del genere letterario impiegato: Marzia Pieri ha osservato che "l'ansioso assemblaggio di tanti motivi in una macchina non poco mirabolante segnala quanto ardua e incerta fosse l'impresa"¹⁹. Per Ramat le parole della regina sono "pomposa e pesante accademia"; Scarpati ha definito l'opera quale "*essai* sperimentale e aperto"²⁰. Giovanni Getto ha giustificato la parte trattatistica, perché aderente alla "nuova disciplina etico-sociale affermata dalla controriforma [...] che affondava radici profonde in una concreta personale esperienza di vita"²¹.

Mi permetto, ciò nondimeno, di dissentire da queste affermazioni, poiché il discorso della regina madre si regge su motivazioni più forti e interne al testo. Tasso intende investire Rusilla del ruolo di rappresentante del mondo rinascimentale, inteso come "moto che mantiene il suo valore 'positivo' di conquista e di affermazione di certi valori umani, di certi progressi teorici e morali"²². Ella si esprime come se cavasse le proprie opinioni dai trattati, per mezzo dei quali nel primo Cinquecento si codificavano costumi e modelli, con il fine di dare ordine e armonia alle pratiche civili. L'uomo rinascimentale – e ciò appare chiaro in Rusilla – avvertiva la possibilità di dominare la realtà in una dimensione unitaria e costruire il proprio destino con l'aiuto delle regole fornite da una civiltà giunta all'apogeo. Tasso, pertanto, utilizza queste parti trattatistiche non certo per creare un testo composito e oltremodo appesantito

¹⁹ Marzia Pieri, "Interpretazione teatrale del **Torrismondo**", **Rassegna della letteratura italiana**, III (1986), p. 402.

²⁰ Raffaello Ramat, "**Il Re Torrismondo**", in **Saggi sul Rinascimento**, Firenze: La Nuova Italia, 1969, p. 251 e Claudio Scarpati, "Classici e moderni nella costruzione del **Torrismondo**", in **Tasso, i classici e i moderni**, Padova: Antenore, 1995, p. 146.

²¹ Giovanni Getto, "Dal **Galealto al Torrismondo**", in **Interpretazione del Tasso**, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1951, pp. 221-23.

²² Eugenio Garin, **La cultura del Rinascimento**, Milano: Il Saggiatore, 1988, p. 12.

o seguire delle indicazioni tridentine, ma perché intende esibire l’inefficacia ormai ineluttabile di un certo modo di pensare e affrontare la vita. Il discorso della regina deve sembrare inopportuno al lettore non solo da un punto di vista dei contenuti, ma pure della forma: Rusilla si accanisce nel tentativo di trovare un sistema preciso, di individuare delle soluzioni logiche. Tutto si fonda su un ragionamento quasi matematico; non si danno strade alternative, incognite o dubbi. Vengono presentate delle premesse universali, cui necessariamente seguiranno poi delle conclusioni chiare e inconfutabili; a una causa determinata corrisponde un effetto altrettanto definito e comprensibile. Attraverso il procedimento dimostrativo ricerca una verità immutabile, composta da categorie precisabili in modo esauriente²³.

Però, tutto questo impianto argomentativo viene presto distrutto dal poeta, formatosi in un’epoca di progressiva marginalizzazione dell’Italia e di profonda rottura culturale a cavallo tra il platonismo umanistico e l’aristotelismo, il Rinascimento e il Manierismo, la relativa libertà intellettuale cinquecentesca e le restrizioni conciliari²⁴. La regina madre, mediante le proprie parole e atteggiamenti, dimostrerà la falsità di tale speranza rinascimentale, poiché ciò che sembra una conquista logica e ormai assodata è in realtà, secondo la moderna sensibilità di Tasso, un dato complesso ed enigmatico; oltretutto, per lo scrittore la Verità non può sussistere, perché bisogna sempre conteggiare le infinite variabili date dalla sorte e dai motori

²³ Anche Tasso si cimenterà spesso in questo genere letterario; tuttavia nei numerosi **Dialoghi**, come ha osservato Giovanni da Pozzo (“Lo squilibrio armonico: Torquato Tasso”, in **Storia letteraria d’Italia**, VII, 3, a cura di Giovanni da Pozzo, Padova: Piccin Nuova Libreria, 2007, p. 1912): “il Tasso articola un discorso che mira a svolgere un’argomentazione ‘accettabile’, [...] come se volesse mostrare che il dialogare sui vari argomenti non pretendeva di arrogare per sé alcuna verità. [...] Il Tasso appare in questi testi come un ragionatore malinconico che, quando sta per concludere il suo argomentare, tradisce [...] il segno della convinzione provvisoria di quanto è andato dimostrando”.

²⁴ Per un raffronto con l’ambiente socio-culturale in cui Tasso visse, rimando almeno a Ezio Raimondi, **Rinascimento inquieto**, Palermo: Manfredi, 1965; Paul Larivaille, **Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata**, Napoli: Liguori, 1978; Giovanna Scianatico, **L’arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata**, Venezia: Marsilio, 1990 e Marziano Guglielminetti, “Torquato Tasso. Per una nuova poesia”, in **Storia della civiltà letteraria italiana**, III, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino: UTET, 1991, pp. 303-55.

irrazionali dell'agire umano. I modelli di ragionamento proposti sono fallaci e insufficienti, rinchiodando l'uomo in un recinto angusto e opprimente. La regina madre, difatti, dopo il colloquio con Rosmonda, penserà di aver appianato tutte le incertezze e, in nome della promessa strappata alla figlia, non vedrà sorgere alcun nuovo problema: ogni aspetto è stato deciso tramite una dimostrazione ineccepibile, quindi non c'è spazio per eventuali variabili e imprevisti. Nella sesta scena del secondo atto, nonostante constati le perduranti incertezze della principessa – “Dopo molte ragioni e molti preghi / si rende al voler nostro al fin Rosmonda, / ma non in guisa che piacer dimostri” (vv. 1367-1369) – dirà soddisfatta a Torrismondo (vv. 1371-1373): “Oh, pur congiunte / sian nozze a nozze, ond' il piacer s'accresca, / e si doppin le feste e i giuochi e i balli”. E, alla risposta scettica del principe sul buon esito delle nozze, controbatterà con una frase icastica (vv. 1381): “ma con felice sorte”. Nella scena settima del terzo atto, invece, respingerà così le ansie di Alvida per i doni ricevuti da Germondo (vv. 1934-1939 e 1946-1948):

Ma i ricchi doni
 son belli oltre il costume, oltre l'usanza,
 e convengon, regina, al vostro merto.
 E noi corone avremo e care gemme
 per donare a l'incontra. Onore è il dono;
 onorato esser dee com'egli onora.
 [...] Oggi è solenne giorno,
 giorno festo ed altero, e l'alta reggia
 adorna già risplende, e 'l sacro tempio.

Pertanto Rusilla è così illusa nelle proprie convinzioni e nell'estraneità alla disperazione dei propri figli da apparirci al tempo stesso rea e vittima. Invero, la sua non è una colpa solo individuale, ma va condivisa con una vasta serie di artisti e intellettuali del tempo, sicuri di essere giunti a un livello di superiorità, alla nascita dell'uomo universale e capace di possedere per la prima volta – seguendo la risaputa definizione di Jacob Burckhardt – uno “spirituale dominio smisuratamente vasto”. Ecco come un inserto, che, a prima vista, può sembrare troppo cattedratico e poco conforme allo stile tragico, sia, al contrario, rivelatore dell'effettivo dramma del *Torrismondo*: ogni categoria cinquecentesca – religiosa, letteraria, filosofica, scientifica, morale e politica – è carente e mendace, mentre il recupero umanistico dell'antichità non è riuscito a colmare le disgrazie, collettive e individuali, che si abbattano sull'uomo. Ma soprattutto non si intravede all'orizzonte alcuna ideologia capace di rielaborare la realtà e di saperla ridefinire. Anzi, qualora affiori – nel caso di Rosmonda, unico personaggio portatore di una novità interpretativa e di un divergente sguardo sul mondo – si presenta come più

debole e viene sconfitta senza difficoltà eccessive dalle passate sensibilità e teorie. Forse, ci suggerisce Tasso, ciò non è possibile strutturalmente perché la natura stessa dell’uomo fa sì che “volan le nostre fame, ed ogni onore / sembra languido fiore” (vv. 3333-3334).

La terza parte (vv. 1166-1170) funge da raccordo tra le riflessioni generali della seconda e quelle individuali della quarta. La regina madre si lascia sfuggire una considerazione personale, che ha come principale punto di riflessione la condizione della donna, assai più sfavorevole rispetto a quella maschile. Dopo molti endecasillabi segnati dal rigore argomentativo, Rusilla varia l’andamento del suo discorso esponendo i propri pareri: ciò viene reso esplicito dal “mi sembra” in posizione finale di verso. La donna esprime tutto il suo stupore per chi vive in solitudine; una “donna scompagnata” non può che solcare vanamente i “dolci campi” della “felice vita” (vv. 1167-1168)²⁵. La regina anticipa la quarta parte giovandosi di un nuovo elemento vincente e sul quale Rosmonda non può fare affidamento, ossia l’esperienza, la quale permette di predisporre, a chi “riguarda il vero”, al “bene oprar” (v. 1170). Ancora una volta viene manifestato tutto l’ottimismo verso la capacità conoscitiva dell’uomo: basta essere attenti e preparati – l’avverbio “bene” è ripetuto due volte – per cogliere la realtà. L’uomo deve limitarsi solo ad apprendere con dedizione – nei due endecasillabi 1169 e 1170 compaiono il verbo “insegna” e il sostantivo “maestra” – e poi potrà avere quel bagaglio di conoscenze sufficienti per comportarsi in modo adeguato e opportuno. Se per *Torrismondo* il “ben oprar” è spinto dall’orgoglio (vv. 793-794: “L’onore / seguita il bene oprar, come ombra il corpo”), Rusilla si inganna, con risultati

²⁵ La parola “felice” è presente diciotto volte nel *Torrismondo*. Tuttavia, spesso viene menzionata in modo negativo – come nel caso dell’endecasillabo 1025, “Oh felice colei, sia donna o serva” di Rosmonda – enigmatico – si pensi al coro del I Atto (vv. 910- 911: “il re consacri / alma e felice pianta”) – caratterizzante una virtù – come accade ai versi 1114-1115, “e mi credea ch’un bel silenzio in donna / di felice eloquenza il merto aguagli” – dubbioso – è il caso della sbrigativa sentenza di *Torrismondo* “Sia felice, se può” (v. 1382) – e come una formula di saluto – così si rivolge il messaggero al principe goto “Siate sempre felice e co’ felici, / o degnissimo re d’alta regina” (vv. 2614-2615). La regina è il personaggio che utilizza più spesso questa parola, ben in sei occasioni, cinque nel solo atto secondo. Anche questi segmenti lessicali ci fanno comprendere l’attenzione di Tasso per il particolare. Rusilla – che utilizza a sproposito questo termine in una tragedia – viene caratterizzata in modo chiaro e implacabile. Le sue illusioni e la riduzione semplicistica della realtà non le permetteranno di capire nulla. E verrà a scoprire la verità soltanto alla fine dell’opera, a giochi ormai fatti.

disastrosi, di trovare nell'esperienza e nella consapevolezza di sé le armi atte a possedere e raggiungere il "vero" (v. 1169).

Nella quarta parte (vv. 1171-1177) la donna inizia a presentare la propria esperienza di vita con una digressione, affinché la principessa ne possa trarre alcune conclusioni soddisfacenti. Nonostante i ricordi si facciano attuali e sentiti, Rusilla non abbandona il ferreo impianto argomentativo: il marito è stato così importante da essere considerato un dono celeste, con il quale diventare quasi un'unica persona: " 'l suo co 'l mio volere" e sopportare "ciò che natura o 'l caso / suole apportar di grave e di molesto" (vv. 1172-1175). Rusilla prosegue dicendo di essersi sentita "alleggiata"²⁶ dalle fatiche della vita e di aver sopportato con successo il "duol soverchio" (v. 1177)²⁷.

Con questo brano (vv. 1178-1197) Tasso introduce una novità fondamentale: la regina madre smette di essere un personaggio 'piatto' e ieratico e assume un atteggiamento del tutto sorprendente. La sicurezza della regina sembra incrinarsi di colpo, siccome l'argomentazione sostenuta non è sprovvista di ombre e aporie. Infatti, l'avversativa introdotta da "ma" all'inizio di verso e la presenza della morte – il vocabolo è ripetuto due volte nel solo endecasillabo 1178 – che entra prepotentemente in scena, fanno capire quanto il quadro si stia modificando. I riferimenti si infittiscono e contribuiscono a evidenziare l'eccezionalità di questo passo, che, strutturalmente, si trova nel cuore dell'intervento della donna, quasi a tracciare una linea netta tra un prima – fatto di sole certezze – e un poi, assai più variegato e ambivalente. Rusilla definisce la morte "per me sempre onorata e sempre acerba" (v. 1179): la sottolineatura del complemento di limitazione marca l'eccezionalità di questo pensiero, incentrato su di sé e

²⁶ Un episodio consimile è riscontrabile in Boccaccio, **Ninfale fiesolano**, in **Tutte le opere**, III, a cura di Vittore Branca, Milano: Mondadori, 1974, 404, 1-6): "Come che doglia grande e smisurata / Mensola avea sentita, come quella / ch'a tal partito mai non era stata, / veggendo aversi fatto una sì bella / creatura, ogn'altra pena fu *alleggiata*; / e subito gli fece una gonnella".

²⁷ Tipica espressione tragica; si vedano per esempio Alamanni, **Tragedia di Antigone**, a cura di Francesco Spera, Torino: RES, 1997, v. 340: "La madre di quel morto e vostra sposa / ha per soverchio duol se stessa ancisa" e la **Merope**, a cura di Vincenzo Guercio, Roma: Bulzoni, 1999, vv. 156-58: "Non è il soverchio duol che mi trasporta, / ma per fatal destino, oltr'al costume / donnesco, a l'opre gloriose aspiro". Tasso se ne serve nel sonetto 1362, dedicato a Dorotea Geremia Albizi, consolata per la perdita del marito (vv. 12-14): "Se virtù s'avanzò ch'al ciel se 'n riede, / deh! non segua di morte or negra insegna / soverchio duol, che v'ange l'alma e fiede".

lontano dall’oggettività dei discorsi precedenti. E soprattutto, bisogna far notare che i due aggettivi – “onorata e acerba” – richiamano due passi luttuosi assai celebri. Nell’*Eneide* (V, 49-50) l’eroe troiano, dopo un anno dalla morte di Anchise, chiama a raccolta i compagni dall’argine di un’altura perché il padre scomparso venga ricordato con giochi funebri. Enea così nomina il giorno del triste anniversario: “*iamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum, / semper honoratum – sic voluistis – habebo*”²⁸. Nel *Canzoniere* (CLVII, 1-4) il poeta rammenta il giorno della morte di Laura: “Quel sempre *acerbo et honorato* giorno / mandò sí al cor l’immagine sua viva / che ’ngegno o stil non fia mai che ’l descriva, / ma spesso a lui co la memoria torno”. Il personaggio del *Torrismondo*, pertanto, depreca la propria condizione, perché da quel giorno è rimasto solo e sotto il peso insopportabile della condizione umana (v. 1180): “iniqua salma”. Negli endecasillabi successivi si susseguono le citazioni petrarchesche: il verso 1181 “di cadendo mancar tra via pavento” è ispirato agli endecasillabi 3-4 del testo LXXXI: “ch’io temo forte di marcar tra via, / e di cader in man del mio nemico”; mentre con “per l’estreme giornate di mia vita / trar posso questo vecchio e debil fianco” si riprende il componimento XVI (vv. 5-6): “indi trahendo poi l’antiquo fianco / per l’estreme giornate di sua vita”. La regina, quindi, si sente come il “vecchierel canuto e bianco” del sonetto XVI, debilitata nel fisico e nell’animo nonché vinta dagli affanni. Ma costei innesta un parallelismo notevole pure con lo stato angoscioso del sonetto LXXXI, in cui il poeta medesimo si sente venir meno prima di raggiungere la meta finale della vita: e perciò senza il marito, Rusilla confessa di passare con disperazione “l’estreme giornate di mia vita” (v. 1183).

Con il verso 1185 inizia una parte lirica e insolitamente malinconica, dal momento che Rusilla rivela di non entrare più nella camera da letto per non cadere vittima di pianti e disperazione (vv. 1185-1187): “Lassa, né torno a ricalcar giamai / lo sconsolato mio vedovo letto, / ch’io no ’l bagni di lagrime notturne”. Il vocativo – con la conseguente lamentela “lassa” – ci introduce in un’atmosfera anomala. Difatti la regina madre era stata fin qui presentata come figura sicura e imperturbabile, ora utilizza immagini e termini propri di Alvida e Rosmonda, distrutte dalle pene d’amore²⁹. Il personaggio giura poi di non toccare mai più “lo sconsolato mio vedovo letto”, richiamando una vasta eco di testi. Ero nelle *Heroides* (XIX, 69) così piange Leandro, lamentandosi

²⁸ Cfr. Virgilio, *Aeneis*, in *Opera*, a cura di Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford: Clarendon Press, 1969.

²⁹ “Lassa” è usato undici volte nella tragedia; due per la regina madre, nove per Alvida.

per l'insopportabile solitudine: “*cur ego tot viduas exegi frigida noctes?*”³⁰. Petrarca scrive nel *Canzoniere* (CCXXXIV, 1-8):

O *cameretta* che già fosti un porto
 a le gravi tempeste mie diurne,
 fonte se' or di lagrime nocturne,
 che 'l dí celate per vergogna porto.
 O *letticciuol* che requie eri et conforto
 in tanti affanni, di che dogliose urne
 ti bagna Amor, con quelle mani eburne,
 solo ver' me crudeli a sí gran torto!³¹

Anche Tasso impiega queste immagini nella *Gerusalemme liberata* (XVIII, 31, 5-6) e nell'*Aminta* (123-128). Nel poema, Armida saluta il ritorno di Rinaldo, chiedendogli se sia venuto “a consolar presente / le mie *vedove notti* e i giorni tristi”; nella favola boschereccia il poeta fa dire con rimpianto a Dafne:

O mia fuggita etate,
 quante *vedove notti*,
 quanti dì solitari
 ho consumato indarno,
 ch'impiegar si potevano in quest'uso,
 il qual più replicato è più soave!

La regina specifica che la vista del letto le farebbe ricordare momenti assai lieti (vv. 1188-1190: “fra me ch'un tempo impressi / io solea rimirar cari vestigi / del mio signore”). L'inarcatura mette in evidenza lo sposo con tutti i suoi meriti e acuisce la tristezza e la tenerezza con cui Rusilla racconta le proprie vicende; prova ne è la continua ripetizione di “me”, “io” e “mio”, che indicano il dolore per il mancato possesso. La memoria non riesce a staccarsi

³⁰ Cfr. Ovidio, **Heroides**, a cura di Henri Bornecque, Paris: Les Belles Lettres, 1928.

³¹ Ariosto nel **Furioso** (X, 21-22) descrive in questo modo la disperazione di Olimpia, appena rifiutata da Bireno: “Or già non scalda e cova / più le vedove piume, ma si getta / del *letto* e fuor del padiglione in fretta: // e corre al mar, graffiandosi le gote, / presaga e certa ormai di sua fortuna. / Si straccia i crini, e il petto si percuote, / e va guardando (che splendea la luna) / se veder cosa, fuor che 'l lito, puote; / né, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna. / Bireno chiama: e al nome di Bireno / rispondean gli Antri che pietà n'avieno”.

dal re e prosegue a produrre immagini e ricordi assai intensi, raggiungendo il massimo grado di affetto e dolcezza con “ei porgea ricetta / a’ piaceri, a’ riposi, al dolce sonno, / a’ soavi susurri, a’ baci, a’ detti” (vv. 1190-1192); l’*accumulatio* – tramite l’asindeto musicale e le allitterazioni, che conferiscono delicatezza estrema all’elenco – restituisce un’atmosfera di piena e serena complicità. Il letto è visto come un simbolo, che testimonia i momenti gioiosi vissuti insieme. E il sostantivo “ricetta” aumenta ancor di più l’idea di intimità tra il re e la regina, rendendo reale e concreta l’esperienza coniugale. Il tutto viene concluso e ulteriormente amplificato per mezzo dei densi endecasillabi 1193-1194: “secretario fedel di fido amore, / di secreti pensier, d’alti consigli”. Il sostantivo “secretario”, in posizione enfatica, forma una figura etimologica con “secreti”, anch’esso all’inizio di verso e, oltretutto, nasconde un’importante citazione petrarchesca (CLXVIII, vv. 1-2): “Amor mi manda quel dolce pensiero / che *secretario* anticho è fra noi due”³².

La quinta parte termina con tre versi molto indicativi (vv. 1195-1197): “Ma dove mi trasporti a viva forza, / memoria innamorata? / Sostien ch’io torni ove il dover mi spinge”. La memoria sembra una forza inarrestabile, che piega la donna al suo volere, tanto che solo all’ultimo la regina madre riesce ad accorgersi di quanto stia accadendo e intervenire cambiando discorso. L’endecasillabo 1195 ha un predecessore antico quale Seneca, ma riecheggia pure nelle *Rime* di Della Casa (XLV, 49: “e forse o desir cieco ove m’adduci?”) e nel *Rinaldo* (VI, 13, 7): “dove, amor e pietà, mi trasportate?”³³. In tutte e tre le situazioni, anche se molto diverse tra loro, viene dimostrato con nettezza l’impossibilità dell’individuo di reagire e trovare autonomia nei confronti dell’amore e delle passioni più travolgenti. Tasso, tuttavia, ne estremizza ancor di più la violenza e le conseguenze con “a viva forza”. Inoltre, il soggetto dell’endecasillabo 1195 viene espresso con inarcatura in quello successivo: “memoria / innamorata”. Si deve notare l’eccezionalità di questo verso, giacché il poeta concentra qui una nuova chiave di lettura del personaggio, che parte dall’esplicita allusione a Petrarca (**RVF** LXXI, 90-105). Il rinvio non riguarda un singolo verso, ma si estende per tutto il tema generale della strofa. In questa canzone l’amore è un’esperienza totalizzante;

³² Nella **Gerusalemme liberata** (VI, 103) il passo viene riecheggiato con tono lirici molto evidenti in occasione del celebre episodio della *teichoscopia* di Erminia.

³³ Cfr. **Fedra**, a cura di Otto Zwierlein, Oxford: Clarendon Press, 1986, v. 112: “*Quo tendis, anime?*” Fedra sta parlando alla nutrice, spiegandole che l’amore è solo *furor* e un *fatale malum*, come quello della madre Pasifae per un toro di Poseidone.

l'“amoroso pensiero”, che tiene incatenato l'io poetante, domina il soggetto e non concede distrazioni, tanto da augurarsi la morte, unica soluzione per sfuggire a questo tormento soffocante. L'amante vive una condizione paradossale, sempre destinata alla sofferenza e a patire: quando la donna è vicina all'io lirico, egli ne trae giovamento, ma, appena ella se ne distanzia, i dolori tornano a farsi acuti. La completa subalternità dell'uomo è data dall'immagine finale della semina, con la quale si proclama che ogni virtù appartenente al poeta è raggiunta grazie alla donna. Solamente la “memoria innamorata” riesce a lenire le pene causate dalla lontananza.

Rusilla, dunque, con questa lunga divagazione non ha voluto certo sperimentare una strategia retorica differente per meglio smuovere la figlia. Anzi, rinnegando i freddi calcoli precedenti, si è mostrata indecisa in alcuni tratti e meno risoluta nell'argomentare; è andata anche fuori tema, presentando questioni ambigue e cariche di tensione, molto lontane da quelle sempre fiduciose comunicate; si è contraddetta e ha squarciato quel telo di verità cristalline e serene intrecciato fino a poco tempo prima. Il tema della morte, ad esempio, sostituisce quello della fatica di vivere; e, invece di incoraggiare le unioni e il mutuo sostegno tra gli uomini, mostra, alla fine, l'inermità profonda dell'agire. Questa quinta parte non è certo dimostrazione di un errore involontario o di un grave *lapsus*, ma svela quale sia la reale fisionomia del personaggio. Oltretutto le numerose citazioni petrarchesche hanno isolato e connotato ampiamente questi versi. Infatti, gli endecasillabi precedenti erano caratterizzati da un tessuto linguistico differente, che ricalcava le solide argomentazioni dei trattati. Qui, al contrario, dominano gli accenti lirici, i lamenti patetici, i suoni gradevoli e leggeri, mediante i quali il personaggio, prima austero e grave, proietta il lettore in un mondo inaspettato e inatteso.

Soffermiamoci ora su uno stilema, altrove tradizionale e consueto, significativo per l'utilizzo e i rinvii interni: “Lassa”, che al verso 1185 introduceva il lamento per la morte del marito, viene impiegato pure all'endecasillabo 2921 dell'ultimo atto, sempre con il medesimo intento. Nonostante la situazione sia già precipitata, Rusilla continua a credere che i due matrimoni da lei preparati siano imminenti. Ma solo qui si comprende in modo chiaro che la volontà di sposare Rosmonda e Torrismondo non si leggh, come poteva apparire, a motivazioni regali, politiche o filosofiche. Costei ha bisogno che i figli si sposino per ravvivare l'unica speranza della sua vita, vale a dire la “memoria innamorata” di affetti e legami ormai perduti. Nel monologo del quinto atto (vv. 2905-2932) – che viene immediatamente prima di quello di Rosmonda, come se il poeta cercasse una confessione simultanea e sovrapponibile dei due personaggi – la regina madre viene presentata come raggianti dopo molti anni difficili e si lascia andare a un'ignara euforia (vv. 2905-2907): “Dopo tanti anni e lustri un dì sereno, / un

chiaro e lieto di fortuna apporta”³⁴. Finalmente l’ambiente è festoso, appropriato a una cerimonia solenne (vv. 2908-2909) e sono stati evitati anche i rischi di incuria di Rosmonda: “Ogni cosa là dentro è fatta adorna / e ridente, e di gemme e d’or riluce”. La donna si dice “contenta” (v. 2914) per le doppie nozze, ripetendolo in modo quasi ossessivo: “*Duo* lieti matrimoni in un sol giorno, / *due* regi e *due* regine aggiunte insieme, / *duo* figli, anzi pur quattro”. Solo la morte potrebbe turbare la gioia della regina, ma presto viene trovato un rimedio nella famiglia e nell’amore, gli unici modi per vincere la “fera morte” (v. 2920). E non appena essa viene nominata, parte spontanea la rievocazione del marito. Così Rusilla non è spaventata per l’età che avanza e l’inesorabile decadimento fisico, descritto estesamente e con dovizia di particolari, ma solo la mancanza del re è fonte di grande rimpianto. Eppure, in mezzo a tanta mestizia, il doppio matrimonio è pronto a regalarle una nuova e insperata felicità; ciò appare ancora più evidente ai versi 1329-1337. Dopo la lunga e sdegnosa risposta di Rosmonda (vv. 1226-1313), la madre cerca di abbandonare un’impostazione universale e teorica, per chiedere, invece, concretamente di essere aiutata. La regina implora – e non ordina, segno di impreveduta debolezza – la figlia di sacrificarsi per lei. È vero che fa leva anche sulla “patria” e il “germano”, ciò nonostante si sofferma solo sulla propria persona e tralascia gli altri aspetti (v. 1329). Ella, ormai lontana dal razionalismo dimostrato in precedenza, prega la figlia chiedendole come faccia a non commuoversi per la “materna pietà” (v. 1331)³⁵. La regina, giunta alla tappa finale della sua esistenza, quindi, domanda disperata – e non più distaccata e lucida – perché “s’invidia il mio diletto” (v. 1333). E non individua la ragione per la quale Rosmonda non sia disposta a “rinovellar questa mia stanca vita / ne l’immagine mia, ne’ mia nepoti, / nati da l’uno e l’altro amato figlio” (vv. 1335-1337). La regina sembra un personaggio accecato dal proprio egoismo, lontano dalla figura fredda e attenta alla “ragion di stato” delle prime battute, poiché vuole dimenticare a ogni costo i rimorsi patiti rivivendo le gioie delle nozze attraverso quelle dei figli. Non le importa la loro reale opinione, bensì di soddisfare la propria sete di felicità. Durante la scena conclusiva della tragedia, con Alvida e Torrismondo già morti, la regina verrà raffigurata al massimo dell’insensatezza. Parlando con il cameriere,

³⁴ È evidente la specularità con le parole di Rosmonda; ai versi 2940-2941 affermerà felice: “Però questo solenne e lieto giorno / visiterò devota i sacri altari”.

³⁵ Nell’**Enaide** (VII, 360-361) Lavinia – sotto gli influssi di Aletto – dice al padre: “*o genitor, nec te miseret gnataequae tuique? / nec matris miseret [...]*?”

esordisce con fare confuso e indispettito (vv. 3183-3185): “Deh, che si tace a me, che si nasconde? / Sola non saprò io, schernita vecchia, / di chi son madre, o pur se madre io sono?”. La donna non pare sconvolta per la rivelazione assai tardiva del segreto di Rosmonda – che ha confessato di non essere sorella di Torrismondo – piuttosto è infastidita. La notizia che Rosmonda non sia sua figlia non la turba per niente, addirittura incalza l’interlocutore per sbrigarsi quanto prima (vv. 3191-3192): “Se pur questa non è mia vera figlia, / qual altra è dunque?”. Ma il massimo grado di straniamento viene raggiunto alla lettura degli endecasillabi 3196-3198: “Tanto dolor per ritrovata figlia / e trovata sorella? Altro pavento / che disturbate nozze. Altro si perde”. Rusilla non è tanto preoccupata per l’evento eccezionale e già di per sé destabilizzante, quanto per l’inevitabile ritardo che alle nozze comporta: qualsiasi ostacolo alla propria felicità è considerato un fastidio da superare in fretta. Anche gli ultimi passaggi sono rivelatori, perché all’interno dello straziante lamento per la morte di Torrismondo e Alvida, prende inizialmente in considerazione la propria triste sorte (vv. 3249-3251): “Ahi, chi mi tiene in vita? / O vecchiezza vivace, / a che mi serbi ancora?”. E, anche quando evoca gli amanti morti, prevale la disperazione per i mancati matrimoni (vv. 3251-3255): “Non de’ miei dolci figli / a le bramate nozze, / non al parto felice / de’ nepoti mi serbi”. La regina non riesce a dissimulare i propri folli obiettivi e si mostra per quello che è realmente, ossia una donna per nulla razionale e saggia³⁶.

Riprendiamo il discorso della regina: nella sesta parte (vv. 1198-1206) disdice quasi del tutto i propositi di voler continuare il discorso generale. Costei continua a illustrare il rapporto con il marito, non senza vene di passione e languore. Il personaggio non riesce a interrompere con nettezza il filo dei ricordi, ma si sforza almeno di unirli alla dimostrazione svolta nei versi antecedenti. Infatti prosegue per la strada del reciproco conforto tra sposi, declinato comunque in base all’esperienza personale. La cura retorica del testo corrisponde alla cura affettiva della moglie per il coniuge: l’endecasillabo 1199 presenta “mio signor” al centro del verso, attorniato da “bene amato” – con tmesi – e “diletto”. La propria vicenda, in aggiunta, è talmente centrale ed esclusiva da sovradimensionare i riferimenti a se stessa tramite ripetizioni e poliptoti: “a me”, “mio”, “io”, “in me”, “s’io” e “mio”. Con “allegrezza e onore” (v. 1198) la regina conferma che il re ha saputo darle ogni cosa di cui avesse bisogno in qualsiasi campo della vita: affettivo e sociale, privato e pubblico. In cambio viene sottolineato come la donna sia

³⁶ Già ai versi 1376-1378, Torrismondo aveva delineato un profilo esatto della madre, donna oltremodo ambiziosa e dai proponimenti insensati e ingiusti: “Non è *saggio* colui ch’insieme accoppia / vergine sì ritrosa e re possente / contra ’l piacer di lei”.

stata in grado di sollevare il re dagli “affanni”, mentre la ridondante espressione avverbiale “spesso ancor” ne rimarca la spasmodica dedizione. L’affetto reciproco è evidenziato agli endecasillabi 1201-1202: se il marito “adoprava il buon consiglio”, la regina – che, con falsa modestia, glossa “s’io non erro” – restituiva “conforto”. Gli ultimi quattro endecasillabi sono dedicati al rapporto simbiotico tra i due che – attraverso una metafora lirica molto preziosa e una più consueta – è paragonato sia a un vestito che ricopre ogni pensiero sia al trasporto di un unico peso: “e ’l vestir seco d’un color conforme / tutti i pensieri, ed il portare insieme / tutto quel ch’è più grave e più noioso / nel corso de la vita”. La prima immagine proviene da Petrarca (**RVF CXXV**, 1-8), ma se nel *Canzoniere* i pensieri tormentano il soggetto, per Rusilla sono una lieta manifestazione del vincolo che la stringe tuttora al re³⁷. Ciò permette di sopportare ogni rischio – “tutto quel ch’è più grave e più noioso”, quasi come ai versi 1151-1152 – che si presentano “nel corso della vita” (vv. 1205-1206).

Veniamo ora alla settima parte (vv. 1206-1212): Rusilla non interrompe la descrizione del marito, che viene qui tratteggiato nelle sue virtù guerriere. L’azione della regina non sembra estranea alle opere militari del re, perché ha saputo confortarlo nei momenti di massima difficoltà e prendere parte alle sue decisioni. Ciò è evidenziato già dall’avvio – “e mentre” – che dà il senso di continuità con la particella copulativa e di simultaneità mediante la congiunzione temporale. L’inarcatura ai versi 1206-1207 spezza con forza il periodo e mette in rilievo il re, che emerge con le sue imprese di grande rilevanza bellica. Egli viene presentato quale forte e valoroso, ma innanzitutto moderato: “*stringere* il freno...*rallentarlo*...*infiammare*...*ammorzar* gl’incendi”. Di fatti, per mezzo dei verbi “stringere” e “rallentare” (v. 1207), l’autore fa riferimento alla consueta metafora del governo, presente pure nel coro del primo atto, in cui si invocava la Sapienza (v. 891: “Ed ora il re ch’il freno allenta e stringe”)³⁸. I grandi pregi del re sono espressi pure nell’endecasillabo 1210, dove è definito capace di sedare ogni conflitto intestino – “civil Marte” – ed esterno, “estranza guerra”. Il tutto però viene ridistribuito equamente: i meriti di Rusilla non sono da meno, poiché seppe sopportare, su volontà dello sposo, il “domestico peso” (v. 1212).

³⁷ Tasso la recupera nel **Rinaldo** (XI, 20, 1-2): “Non però di *color conforme* il molle / animo veste e ’l placido pensiero”.

³⁸ Per un’altra attestazione in Tasso rinvio alla **Liberata** (II, 84, 6-8): “stringe e rallenta questa a i venti il laccio; / quindi son l’alte mura aperte ed arse, / quindi l’armate schiere uccise e sparse”.

La parte affrontata è meno significativa di altre, ma mostra ancora una volta – sia con l’insistenza verso il marito sia con le molteplici e sempre diversificate attenzioni a lui dedicate – che la regina madre non riesce ad allontanarsi dalla strada imboccata. Il pensiero del coniuge e il rimpianto per un passato ricco di soddisfazioni tormentano il personaggio: ogni elemento è incentrato sulla figura del re, tanto che da argomento secondario è passato in fretta a protagonista assoluto. Si è presto trasformato da esempio dimostrativo a tema principale, creando una sproporzione tangibile nello sviluppo dell’intervento. Le questioni sulla bellezza, sul fato, sulla vita e sul matrimonio sono state quasi tralasciate in favore di ricordi malinconici, che non sorreggono affatto le ragioni di Rusilla. E a ben guardare la regina, incentrando talmente tanto il discorso su di sé, sui suoi sentimenti e le sue intime passioni, non ha giocato una carta fondamentale, vale a dire quella di smuovere la figlia richiamando la vita e l’esempio del re, non in quanto marito, ma come padre. Questa opzione – impiegata in molte altre tragedie da madri, consiglieri e nutrici – non le interessa e non viene mai contemplata³⁹.

Nella penultima parte (vv. 1212-1220) Rusilla completa il ragionamento, delineando un profilo definitivo della propria esistenza, che qualifica come “lieta e fortunata” (v. 1215), mentre la felicità non è stata raggiunta completamente solo per la prematura scomparsa del coniuge e perché, in fondo, non è mai data nel mondo terreno. Il discorso riprende con un tono lirico evidente. Gli endecasillabi 1212-1214, ad esempio, compongono una trama articolata di svariate tessere del *Canzoniere*: “libere in pace passavam per questa / *vita mortal*, ch’ogni animal desia” (VIII, 5-6); “quanti m’ài fatto dí dogliosi et lieti / in questa breve mia *vita mortale*” (CCLXII, 3-4); “Ma io, lasso, che senza / lei né *vita mortal* né me stesso amo” (CCLXVIII, 29-30); “Mai questa *mortal vita* a me non piacque” (CCCXXXI, 25); “levate il core a piú *felice stato*. // *Questa vita terrena* è quasi un prato” (XCIX, 4-5) e “Morte ebbe invidia al mio *felice stato*” (CCCXV, 12). Rusilla non è giunta alla felicità, ma ha comunque vissuto una vita “lieta e fortunata”. Il livello indicato è, in ogni modo, molto alto; ma la regina si dice poi “sventurata” per non esser morta insieme al marito (v. 1216). Se il letto, protagonista ai versi 1186-1194, era stato definito “secretario fedel di fido amore”, ora pure la tomba assume un valore positivo, in quanto eventuale custode eterno dei “nostri amori” (v. 1219)⁴⁰. Capiamo meglio che cosa Rusilla intenda per “felicità”, come il

³⁹ Cfr. ad esempio le parole della nutrice di Rosmunda, che cerca di convincere la padrona a sposare Alboino (Giovanni Rucellai, “Rosmunda”, in **Teatro del Cinquecento**, cit., vv. 738-740): “appresso impetrarai la sepoltura / piú facilmente a l’infelice padre, / il che tanto ti è fixo ne la mente”.

⁴⁰ Il binomio è utilizzato pure da Alvida al verso 160 del I Atto.

pensiero di trascorrere una vita felice la tormenti, quali siano i suoi obiettivi e come arrivare a essi. Il personaggio non si accontenta di ricordare il marito, piuttosto pretende di rivivere emozioni e sensazioni passate da lungo tempo tramite l'esperienza della figlia.

L'ultima parte (vv. 1221-1225) è dedicata a Rosmonda, che la madre auspica possa seguirne le orme. La regina spera che la principessa viva come lei non tanto perché sia felice, quanto perché le rinnovi tutti gli episodi positivi che l'hanno contraddistinta. Ritorna la perentorietà che aveva caratterizzato la prima parte del suo intervento: il nome di Germondo – già promosso a re come ai versi 1061, 1072 e 1137, a sottolineare l'inevitabilità degli avvenimenti – viene posto in evidenza a fine verso. Egli è il prescelto a soddisfare le brame di Rusilla, non certo il futuro sposo di Rosmonda. Non a caso l'intervento si chiude con due versi icastici, in cui il consiglio precettistico pare bloccare la regina madre in una posa ieratica e compiaciuta per il risultato ottenuto: “tu, s'avvien ch'egli a te s'inchini e pieghi / schifa non ti mostrar di tale amante”.
