

«Benché pianga il cor, s'arma la mano»: presenze belliche nell'*Ermegildo* di Emanuele Tesauro

La presenza del conflitto sulle scene teatrali è soltanto una delle numerose «anatomie», per dirla con Ezio Raimondi, che caratterizzano il Seicento, secolo del 'genio scientifico' ma anche di rivolgimenti bellici dalla portata sconvolgente. Proprio nell'alveo dell'esperienza bellica si inserisce l'*Ermegildo* di Emanuele Tesauro, storia di un principe visigoto martire della fede, che porta in scena un dramma quanto mai attuale nel secolo delle guerre di religione e del teatro edificante dei gesuiti. Obiettivo del contributo è quello di scandagliare i volti e le implicazioni della guerra nella tragedia, scendendo nelle maglie letterarie di uno scontro – politico, religioso nonché ideologico a un tempo – che da un lato, oggettivandosi nella lotta di potere e nell'opposizione tra arianesimo e ortodossia, sfocia nel conflitto padre-figlio nonché nella collisione topica tra bene e male; dall'altro lato, interiorizzandosi nella lacerazione del singolo, assume tutti i tratti dell'eterno dissidio tra affetti privati e ragion di stato.

Definire la guerra in modo univoco è un'impresa tutt'altro che facile. Guerra è un conflitto in armi tra eserciti contrapposti, un contrasto familiare, una contrapposizione tra popoli o una divisione intestina ad uno stesso popolo, uno scontro verbale, una dialettica di posizioni, guerra è ogni tipo di tensione che sfocia nella risoluzione non pacifica della stessa.¹ Come sul piano semantico, così è difficile individuare in forma esaustiva le ragioni che si pongono alle origini di un conflitto. Quel che è certo è che, quali che siano le cause, la guerra è da sempre un fenomeno irrazionale che non trova giustificazione alcuna nell'infinita campionatura dei motivi che di volta in volta, nel corso dei secoli, hanno portato gruppi o singoli ad affrontarsi sul campo di battaglia.

Ogni guerra è 'un dramma', secondo il significato iperbolico che oggi si attribuisce al termine, ad indicare una vicenda dai risvolti problematici, ma è anche 'il dramma' nel suo significato etimologico primigenio di azione e quindi rappresentazione scenica. Da sempre il conflitto ha trovato fertile accoglienza a teatro, ora per sviscerarne le implicazioni tragiche e funeste, ora per esorcizzarne in chiave comica il timore e lo sgomento che le orde di soldati seminavano tra i popoli. Che la conflittualità fosse elemento connaturato al concetto di tragico lo esprimeva efficacemente Goethe, quando scriveva che ogni tragicità poggia su di un conflitto inconciliabile: se interviene o diventa possibile una conciliazione, il tragico scompare.²

Molte delle definizioni qui rievocate del concetto bellico trovano piena espressione nell'*Ermegildo*³ di Emanuele Tesauro, una tragedia, per l'appunto, da cui si evince tutta la

¹ A. CASADEI, *La guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1999. Data la sua presenza nella storia dei popoli sin dalle origini dell'umanità e la sua pregnanza semeiotica nel corso del ciclo vita/morte di ciascuna civiltà, la guerra rappresenta uno dei temi centrali nella letteratura di ogni epoca, sottoposta al divenire storico che ne ha sensibilmente mutato, nel corso dei secoli, la struttura formale (nel senso dei cambiamenti intervenuti nei modi e nelle tecniche di fare guerra) e il contenuto ideologico (rappresentato dalle diverse tipologie del combattimento, ora celeste, ora civile, ora interstellare, etc.). Uno strumento utile per una globale comprensione della raffigurazione bellica in letteratura, vista in una prospettiva diacronica, è rappresentato dalla voce *Guerra/Pace*, a cura di A. Casadei, contenuta in R. Ceserani et al. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Torino, UTET, 2007, 1072-1084.

² J. W. Von GOETHE, *Colloqui con il cancelliere von Müller*, Roma, Astrolabio, 1946.

³ L'opera nasce per le scene in latino tra il 1619 e il 1621 con il titolo di *Hermenegildus*, come apprendistato della formazione gesuitica di Tesauro: accolto nella torinese Compagnia di Gesù nel 1611, dopo aver compiuto gli studi inferiori, l'autore fu introdotto nel collegio milanese di Brera; qui, facendo seguito alla *Ratio studiorum* dell'ordine, partecipò alla composizione e rappresentazione di opere drammaturgiche quali momenti di formazione spirituale e didattica degli allievi, in occasione delle festività fissate durante il periodo della *renovatio studiorum* tra la conclusione e l'avvio di un nuovo anno scolastico, a conferma di un alto valore pedagogico riconosciuto all'esercizio teatrale nell'ambito del collegio gesuitico. Anni dopo, secondo la prassi dell'apprendistato scolastico dell'ordine, la tragedia fu rivista per la volgarizzazione a stampa e pubblicata nel 1661 in volume, come apripista insieme alle altre due tragedie tesauriane, l'*Edipo* e l'*Ippolito*. Qui Tesauro traduce il titolo latino in *Ermegildo*, una scelta giustificata sulla base dell'uso spagnolo del nome del santo,

drammaticità del conflitto tanto più quanto questo arriva a sconquassare le maglie di un sistema familiare, in ciò ricordandoci tutta la tragicità dei più antichi scontri generazionali padre-figlio portati sulle scene sin dall'antica Grecia.⁴ Siamo in questo caso lontani dal paradigma della guerra quale mito nazional-populistico, elemento coagulante all'interno di un popolo di fronte alla minaccia esterna dell'altro: ciò in quanto nella tragedia di Tesauero il conflitto diventa piuttosto fattore disgregante di una comunità, mentre l'Altro si identifica in un pericolo non più proveniente dal di fuori ma ben calato all'interno al consorzio familiare.

Si tratta a tutti gli effetti di una tragedia cristiana, spirituale: tragedia per l'epilogo di segno negativo che si abbatte su un principe visigoto, l'Ermenegildo del titolo; cristiana in quanto è la storia vera di un martire della fede che ascende trionfalmente al cielo, un aspetto che fa della tragedia spirituale «una variante della tragedia a lieto fine»,⁵ dove la dipartita del protagonista si trasforma in un premio che conduce alla salvezza eterna.⁶ Ed è una storia quanto mai attuale nel Seicento secolo del genio scientifico di grandi scoperte, secolo di guerre reali e ideologiche, politiche e religiose, nonché secolo di teatro, dalla Commedia dell'Arte agli spettacoli educativo-parenetici dei gesuiti. La presenza del motivo bellico sulle scene teatrali rappresenta pertanto una

sincopato nella forma Ermegildez. Un'edizione moderna della tragedia è stata pubblicata a cura di P. Frare e M. Gazich nel 2002 (Manziana, Vecchiarelli). Per l'analisi del motivo bellico in questa sede si fa riferimento all'edizione in volgare *Ermegildo. Tragedia del Conte D. Emanuele Tesauero*, in Torino, appresso Bartolomeo Zavatta, 1661 (nei successivi riferimenti solo *Ermegildo*). Sull'esperienza gesuitica di Tesauero si veda M. ZANARDI, *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauero nella Compagnia di Gesù*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», XLVII (1978), 3-96; G. DAMIANO, *Il Collegio gesuitico di Brera: festa, teatro e drammaturgia fra XVI e XVII secolo*, in A. Cascetta e R. Carpani (a cura di), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e pensiero, 1995, 473-506; G. ZANLONGHI, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, 48-70. Sulla tragedia tesauriana nella fattispecie si vedano R. CARPANI, *Hermenegildus/Ermenegildo: la tragedia cristiana nell'opera di Emanuele Tesauero*, «Comunicazioni sociali», XIX (1997), 2, 181-220; M. SARNELLI, *Emanuele Tesauero dall'«Hermenegildus» (1621) all'«Ermegildo» (1661)*, in P. Andrioli et al. (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, Galatina, Congedo, 2000, 255-277. Per un quadro sulla rappresentazione della sacralità, si veda S. Castellaneta, F. Minervini (a cura di), *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, Bari, Cacucci, 2009.

⁴ Il conflitto tra padri e figli rappresenta, com'è noto, uno dei volti più antichi della guerra *tout court*, che attraversa, insanguinandolo, tanto l'immaginario mitologico classico quanto quello cristiano. Un approfondimento dell'atavico scontro domestico è presente in E. CANTARELLA, *Non sei più mio padre: il conflitto tra genitori e figli nel mondo antico*, Milano, Feltrinelli, 2015. Si veda anche D. SUSANETTI e N. DISTILO, *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Roma, Carocci, 2013.

⁵ A. CASSETTA, *La «spiritual tragedy» e l'«azione devota». Gli ambienti e le forme*, in A. Cascetta e R. Carpani (a cura di), *La scena della gloria...*, 115-218.

⁶ Il dramma ripercorre la vicenda del principe visigoto Ermenegildo, vissuto nel VI secolo e figlio del re dei Visigoti Leovigildo. Il principe partecipò attivamente alla vita del regno e fu al centro delle complicate vicende di natura religiosa che contrapposero i due credi, ariano e cristiano, fino alla progressiva conversione dei regni romano-barbarici alla fede cattolica. Lo stesso Ermenegildo si convertì al cattolicesimo, attirando su di sé le rimostranze del padre, che ora con benevolenza ora con atti minatori e guerrafondai tentò inutilmente di riportarlo all'eresia cattolica, e fu per questo Ermenegildo invisato all'intero regno spagnolo di fede ariana. Condannato a morte, fu giustiziato il 13 aprile 585 (nell'argomento premesso alla tragedia si legge l'anno 588); nel medesimo giorno di aprile del 1586 fu canonizzato da papa Sisto V per volere di Filippo II, pertanto l'argomento geografico scelto da Tesauero per il suo dramma dovette risultare di grande attualità nel clima della dominazione spagnola sulla Milano seicentesca. Molte le fonti antiche che riportano la storia del martire, alcune peraltro segnalate nell'argomento premesso alla tragedia, indizio plausibile della presenza di quei testi nel laboratorio dello scrittore. Si segnalano come utili riferimenti storici sulla vicenda, fra gli altri, l'*Historia Francorum* di Gregorio di Tours, l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, i *Dialoghi* di Gregorio Magno e le *Historiae de rebus Hispaniae* di Juan de Mariana.

delle «anatomie secentesche»⁷ più interessanti, uno degli scorci letterari più adatti a raccontare il periodo in questione.

La tragedia sacra si apre sullo sfondo del regno visigoto in subbuglio, quindi già nel solco del primo importante conflitto che ingloba al suo interno tutti gli altri: si tratta del dissidio familiare padre-figlio, quanto di più irrazionale, seppur di antico lignaggio, possa esistere.⁸ Poi, dalla costola di questo conflitto, si dipanano come battaglie satelliti tutti gli altri scontri: quello religioso tra l'ariano ferro' e il 'catolico nome', quello fraterno per l'ascesa al potere, il duello tutto intimo e tutto paterno tra affetto filiale e obbedienza alla legge. All'apertura dell'atto I, un primo capitolo di questa complicata guerra si è già consumato fuori dalle scene: il re visigoto Leovigildo ha scacciato dal regno il figlio Ermenegildo a causa della sua conversione alla fede cattolica, sullo sfondo imperversa l'espansione dei regni barbarici nei territori del vecchio Impero Romano, dove gli ariani facevano strage dei cattolici. Il più ampio conflitto storico tra romani e barbari si intreccia, quindi, con un secondo e più urgente conflitto, quello tra 'ariana eresia' e 'vera fede', e diventa così la cornice della contrapposizione pubblica e insieme privata, interna al regno visigoto.

La guerra impone immediatamente la sua presenza e contamina lo scenario tragico su più piani. Il primo è quello scenografico dell'alba che apre la prima scena dell'atto I, definita 'Messaggera di Marte' che con «vermiglia bellicosa insegna chiama i guerrieri al paragon dell'armi».⁹ Il secondo piano della rappresentazione bellica è ora tutto sonoro, in quanto il re incita fanti e cavalieri dicendo loro: «col metallo sonoro spargete voi della battaglia il seme».¹⁰ Qui non soltanto Tesauro richiama l'attenzione sulla terribile componente fonica della guerra, che con il frastuono delle armi squarcia il silenzio dell'alba, metafora di pace, ma per di più si serve di un'immagine di chiara ascendenza biblica, quella del seme, rovesciandone il significato: non il seme della parola di Dio, come nella parabola del seminatore (*Matteo* 13, 1-23), ma il germe di un nuovo scontro.

Mentre ad Ermenegildo è concesso, fuori scena, il ritorno in patria nella speranza di una tregua, lungo tutto il primo atto si snoda la faccia più umana di questa guerra, la quintessenza del tragico, ovvero l'intima lacerazione del padre prostrato dal conflitto tutto interiore circa il rapporto di amore-odio con il figlio. Intorno alla figura di quest'ultimo si costruisce il sentimento paterno basato su una coppia di opposti tutta giocata su ossimori e antitesi, in obbedienza alla legge della contraddizione cara alla retorica barocca.¹¹ Sullo sfondo della guerra già avviata, si erge, in apertura

⁷ L'espressione, volta ad indicare degli scorci di vita letteraria del secolo di riferimento, è presa in prestito dallo studio capitale di Ezio Raimondi: E. RAIMONDI, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

⁸ Cfr. A. BELTRAMETTI, *Padri e figli. Uno snodo politico, un nodo tragico*, in D. Susanetti e N. Distilo (a cura di), *Letteratura e conflitti generazionali...*, 19-32.

⁹ TESAURO, *Ermenegildo...*, 5. La presenza bellica risuona già nella *Protasi in musica*, posta in apertura di tragedia e pronunciata dalla Chiesa personificata, che deplora la drammaticità del conflitto religioso attraverso un lessico tutto connotato nel senso della tragica battaglia tra le due confessioni. Lungo l'intero dramma il movente di guerra prende corpo in immagini concrete, dalla variegata tipologia di armi e simboli bellici (falci, spade, 'ferro', trombe, etc.) al repertorio lessicale ampiamente connotato in senso belligerante, tra cui si segnala il caso emblematico del verbo 'arietare' per indicare l'azione di sfondamento della torre, in cui è imprigionato il martire, mediante la macchina dell'ariete.

¹⁰ Ivi, 6. La presenza per così dire 'uditiva' della battaglia si può interpretare come un marchio residuale dell'originaria destinazione scenica del testo, che seppure nella versione a stampa vira verso una più sensibile letterarietà della parola e del dettato, conserva ancora una 'forte virtualità scenica della scrittura'. In S. CASTELLANETA, *Introduzione: i due 'Ippoliti' di Emanuele Tesauro*, in E. TESAURO, *Ippolito. Una fabula 'tirata' da Seneca per i moderni teatri*, a cura di S. Castellaneta, Taranto, Lisi, 2002, 14.

¹¹ Cfr. A. BATTISTINI, *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002; G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969; J. A. MARAVALL, *La cultura del barocco: analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985.

della scena seconda e come evocata dalle intermittenze del cuore paterno, la figura muta e invisibile del figlio martire, colui che fece risuonare nella Spagna dei Goti il ‘Catolico nome’:

Ermegildo mia vita,
E mia amara dolcezza:
Ermegildo mia morte,
E mia dolce amarezza:
Se la Legge pur vuol, che l’Empio pera;
E pur vuol la Pietà, che s’ami il Figlio:
O Pietà senza Legge,
Legge senza Consiglio;
Amar chi s’odia, odiar chi s’ama; a un tempo
Esser fiero e pietoso;
Portar l’Ira di fuor, l’Amore ascoso.¹²

Il conflitto, che sul piano della storia si oggettivava nella lotta di potere e nella guerra di religione, a questo punto si interiorizza nell’eterno dissidio tra affetti privati e ragion di stato:¹³ da un lato vi è l’ossequio alla legge ariana che condanna a morte l’empio, dall’altro la pietà che prescrive amore per il figlio. La confessione di questa lacerazione è affidata da Tesauro alla voce stessa di Leovigildo, quando dice «contra mia voglia impugno il ferro»: il re non può concedere la pace al figlio perché – e qui entra in gioco il secondo piano del conflitto – le spade regali hanno ‘altre leggi, altri nodi, altro rigore’ di quelle private. Le spade regali non conoscono sentimento, sono senza ira e senza amore, rispondono alla ragion di stato e bevono il sangue, qualunque esso sia. La quintessenza di questa lotta interiore, quindi, è tutta sintetizzata in una viscerale, lapidaria espressione messa in bocca al re: «benché pianga il cor, s’arma la mano».¹⁴ Ciò a cui si assiste in questa scena è l’eterna lotta tra ragione e sentimento, tra leggi del cuore e legge di Dio, che racchiudono contrite in un solo seno guerra e pace: a prevalere è la prima, in nome di un più alto principio che costringe il padre a reprimere, almeno in un primo momento, le ragioni del cuore, per preservare pubblicamente l’onore del regno. Tesauro sceglie con cura le parole per esprimere il conflitto che si sta consumando: tutto verte intorno al biformismo di questa guerra, sapientemente condensato nella sentenza per cui «le spade son focili d’Amor, e di pietade [...] due fiamme ha in sen chi insieme ama, e s’adira», affidata al canto del coro a conclusione dell’atto I.¹⁵

La tensione padre-figlio raggiunge la sua acme quando si prefigura il più terribile degli scenari: nella battaglia domestica finisce per incanalarsi un’altra collisione satellite di più ampia portata, quella tra l’Occidente, rappresentato da Leovigildo e dal regno iberico in mano ai Visigoti, e l’Oriente dei Bizantini e di Tiberio il Trace, tra le cui schiere Ermenegildo aveva combattuto durante l’esilio contro il padre. *Conditio sine qua non* perché si abbia la pace è la conversione, o meglio

¹² TESAURO, *Ermegildo...*, 6.

¹³ Quello della ‘ragion di stato’ è un tema che da sempre ha trovato fertile accoglienza tanto in letteratura quanto in un più generale dibattito interdisciplinare, per le ricadute che esso ha prodotto in termini politici, giuridici, culturali e, ovviamente, letterari. Nella fattispecie della sua risonanza in età rinascimentale e moderna, fu certamente complice la pubblicazione a fine XVI secolo della *Ragion di stato* di Botero, volta a riflettere sulle pratiche di governo e la liceità dei mezzi idonei alla conservazione ed espansione del dominio, soprattutto nel rapporto dialettico con la religione. Imprescindibile per la comprensione del fenomeno sulle scene teatrali è il volume S. Castellaneta, F. Minervini (a cura di), *Ragion di stato a Teatro. Atti del Convegno Foggia, Lucera, Bari, 18-20 aprile 2002*, Taranto, Lisi, 2005.

¹⁴ Ivi, 10.

¹⁵ Ivi, 20. La logica insensata della guerra, che dietro la spada puntata nasconde amore e pietà, è ribadita sempre dal coro attraverso l’immagine fortemente icastica di Marte ‘cieco e insano’, che «fa co’ nemb di sangue il mar vermiglio».

il ritorno di Ermenegildo alla fede ariana, una scelta imposta dal re che si allinea perfettamente allo stereotipo del padre-padrone e del ruolo subalterno del figlio.¹⁶ Si tratta di un *topos* quanto mai moderno, soprattutto in letteratura, dove tale rapporto domestico si risolve spesso in conflitti finanche violenti e armati. È pur vero che l'ostilità non esclude affatto il persistere di un affetto reciproco, come conferma anzi la stessa vicenda intima di Leovigildo, nell'eterna dialettica tra Eros e Thanatos, tra pulsione di vita e pulsione di morte; ciononostante, tale sentimento può talvolta sfociare nell'imposizione della volontà paterna su quella filiale, quindi la necessità imposta dal padre finisce per soffocare la libertà del figlio, in questo caso di libera confessione religiosa. Si tratta di un modello imperante ai limiti dell'*ἀνάγκη* dei greci o del Super-Io freudiano,¹⁷ una costrizione imposta da una superiore entità che imbriglia l'arbitrio dell'individuo. La demonizzazione del figlio diventa allora l'estrema deriva del fanatismo di matrice ariana, qualcosa di non troppo lontano dal tragico scenario attuale pervaso dai fondamentalismi di natura religiosa.

Quello tra Leovigildo ed Ermenegildo è un difficile rapporto padre-figlio, che pur avendo le sue radici nella vicenda storica, o forse proprio per questo, porta ad interrogarsi sui motivi di una conflittualità tanto insana, eppure ricca di implicazioni politiche, ideologiche e religiose. Ma è solo uno dei tanti esempi di un'annosa questione che da sempre anima il dibattito letterario, costringendoci a cercare le radici del problema nella storia, dall'antichità del mito – si pensi ai miti teogonici – ai tentativi di risposta della psicanalisi con il complesso edipico. C'è sì un tempo, nella tragedia, in cui si tenta la strada della risoluzione pacifica: quando padre e figlio si ricongiungono – siamo nelle scene centrali dell'atto II – vengono dismesse anche metaforicamente le armi che li avevano visti contrapposti; «archi, frecce, farette ebbre di sangue, e di morti volanti empie custodi, siate catasta al marzial furore: se sdegno armommi, hor mi disarmo amore»,¹⁸ afferma Ermenegildo appena riaccolto nella casa paterna. La ricerca di una tregua si carica anche visivamente di gesti dall'alto valore simbolico: il re spezza le catene, disserra le prigioni e lega l'ascia bipenne con un ramo d'ulivo, a simboleggiare la pace che soffoca la guerra. Ma la tregua è destinata a durar poco, senza possibilità di conciliazione. Vi è anzi una climax ascendente della presenza bellica, nella misura in cui per gran parte della tragedia la guerra è tutta giocata su un piano verbale, affidata ora al confronto dialettico tra gli interlocutori, ora a solitarie deprecazioni dei soggetti circa i risvolti negativi del conflitto in corso; man mano che si procede verso la catastasi, invece, la guerra si oggettivizza e la sua presenza diventa fortemente icastica, attraverso un fitto repertorio di armi enumerate per accumulazione, fino a scendere – nel corso di una battaglia che si scoprirà inventata

¹⁶ Nell'aristotelica *Filosofia morale*, Tesauro parla di ius paterno e scrive che «la natura, dividendo gli officii, infuse nei figliuoli l'obbligazione, e nei padri l'amore [...] sicché è maggior mostro un padre odiatore del figliuolo, che un figliuolo odiator del padre». In E. TESAURO, *La Filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele stagirita, dal conte, e cavalier gran croce Emanuele Tesauro patritio torinese*, Venezia, appresso Nicolo Pezzana, 1688, 419.

¹⁷ Con il termine *ἀνάγκη* i Greci indicavano tanto la personificazione divina del destino (in questo caso al maiuscolo *Ἄνάγκη*), quanto l'astrazione concettuale del fato e della necessità, che rinvia a disposizioni e situazioni rigidamente imposte da un'istanza di natura superiore. Con un balzo in avanti di numerosi secoli, l'ideologia di fondo di un'imposizione sovraindividuale sarà ripresa dalla psicanalisi e applicata proprio al rapporto padre-figlio. Nell'opera *L'Io e l'Es*, in particolare, Freud illustra l'articolazione delle tre note istanze intrapsichiche dell'individuo, qualificando il Super-io come il 'rappresentante del rapporto con i genitori', nella fattispecie del padre: esso costituisce, quindi, un complesso di norme e divieti che esercitano il loro dominio sull'Io sotto forma di coscienza morale, norme che a loro volta sono scaturite dall'interiorizzazione delle figure genitoriali nel soggetto. Sulla base dei dati clinici, peraltro, lo psicanalista mette in luce proprio l'ambivalenza connaturata agli stati affettivi di amore e odio, evidenziando la reciproca interdipendenza fra gli stessi e l'inattesa metamorfosi dell'uno nell'altro e viceversa.

¹⁸ TESAURO, *Ermegildo...*, 39.

– nei particolari scabrosi di una testa mozzata che rotola a terra tra schizzi di sangue, oggettivata in un’immagine dal gusto orrorifico di chiara ascendenza seneciana.

Ancora nel II atto entra in gioco un’altra faccia della guerra, la rivalità tra i due fratelli per questioni di potere. Agli occhi del secondogenito Recaredo, Ermenegildo è dipinto come nemico ‘alla reggia, alla corona, al regno’: si tratta di un’ostilità che ha ragioni politiche ma anche domestiche e per così dire affettive, in quanto Recaredo deplora la preferenza del padre per il primogenito e lamenta che il ritorno del fratello gli impedisca di ascendere al trono. Il risentimento di Recaredo, nei confronti del fratello e di riflesso verso il padre, è affidato da Tesauo ad una lunga *deprecatio*, tutta giocata su una contrapposizione di immagini che esemplificano l’impari condizione dell’uno rispetto all’altro:

A me le Selve, a mio Fratello il Regno?
Ciò poté dir mio Padre?
Anzi far l’ha potuto? ed io dolente
Potrà saperlo, e non morir di doglia?
Se Natura a costui mi fece uguale,
Perché il Caso ai suoi piè mi sottomette?
Se di sangue son pari;
Perché libero nacqui a viver servo?
[...] E voi mia eredità, Selve funeste,
Col mio pianto feconde
A me sol di Cipressi, a lui di Palme.¹⁹

Ermenegildo diventa quindi agli occhi di Recaredo il *transfert* su cui scaricare la conflittualità animata in lui dalla gelosia e dalla sete di potere, innescate a loro volta dal comportamento asimmetrico del padre nei confronti dei due fratelli, sentimenti tanto più fomentati da quanti, all’interno della corte, vedono in Ermenegildo un nemico per ragioni ideologiche, di fede e di potere.

La coppia di fratelli ben si presta a rappresentare anche un’altra eterna battaglia, quella cosmica e allegorica tra bene e male: tanto Ermenegildo è campione di santità, di pietà cristiana e di purezza, quanto Recaredo è mosso da gelosia e giochi di potere, trama insidie per il proprio interesse e si piega a fatali manipolazioni, come quando si lascia convincere a dissimulare lealtà nei confronti di Ermenegildo, salvo poi tradirlo irreversibilmente. Recaredo è pronto a tutto pur di ottenere il regno, finanche a far accusare il fratello di proselitismo della fede cattolica. Scavando nelle ragioni della malvagità umana, Freud ha evidenziato la presenza di un antico sentimento ostile nel bambino, portato per natura a odiare i propri concorrenti soprattutto nel rapporto con i genitori; questo atteggiamento può perdurare negli anni, «spesso ad esso si sostituisce o si sovrappone un atteggiamento più affettuoso ma quello ostile sembra essere con assoluta regolarità il più antico».²⁰ Ancora una volta il motivo dell’odio umano e della lotta che ne deriva affonda le sue radici nel passato e ci rimanda alla prima coppia fraticida rappresentata da Caino e Abele, con i quali assassinio e morte fanno il loro ingresso nella storia dell’umanità: l’ira di Recaredo verso Ermenegildo fa il paio con quella di Caino, geloso di Abele, i cui sacrifici erano maggiormente

¹⁹ Ivi, 22.

²⁰ S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, 373.

graditi a Dio-padre. I primi fratelli della Bibbia, simbolo di due contrapposti modelli sociali, disegnano così una parabola sanguinaria che finirà per imprimere nell'uomo, segnato dal peccato, il marchio della faida familiare. Recaredo promette ostilità eterna e con lui lo scontro si fa fisico e verbale insieme, quando dice che ferirà con la lingua e parlerà con la spada, 'ambe pronte, ambe acute, ambe omicide', a ricordarci tutta la forza bellicosa e tagliente della parola.

Ben presto, nella scena prima dell'atto IV lo stesso conflitto interiore che disarmò il padre si fa strada anche nell'animo del fratello, quando dice:

Gliè ver, ch'io l'odio quanto odiar si puote,
chi mi ruba l'honor, la vita, il Regno.
Ma quel suo parlar dolce, e quel soave
Tenerissimo Amor, con cui m'ha offerto
Il suo amore, il suo Regno, e la sua Vita;
In me han destato Amor; ed hor l'Amore,
Cresciuto al par dell'Odio, a Marte uguale,
Contra l'Odio duella in questo petto.²¹

Il tormento di Recaredo, chiamato a scegliere tra amore e odio, è perfettamente condensato da Tesauro in un'immagine ossimorica ma eloquente, quando dice 'non vorrei nulla e vorrei tutto'. Recaredo è chiamato a scegliere tra bene e male, dove anche la scelta diventa metafora di un conflitto inconciliabile e pertanto tragico.

L'epilogo della vicenda sposa la versione tramandata da Gregorio Magno: con l'accusa di proselitismo viene emessa la condanna a morte di Ermenegildo, a nulla valgono i tentativi di Leovigildo sia di indurre il figlio a fingere nei gesti esteriori un ritorno alla fede ariana,²² sia di mitigare la durezza del provvedimento deciso dal Consiglio regio, che ribadisce la priorità della legge ariana su quella regale: «siedono i Re sopra i comuni Editti», dice Leovigildo, «siede la Religion sopra de' Regi»,²³ la risposta del Consiglio. È il re, alla fine, a sviscerare il volto irrazionale e paradossale del conflitto: si cercava la pace, invece è scoppiata una nuova, più tremenda guerra. Il conflitto in questo caso è fisico e ideologico insieme, i due schieramenti sono capeggiati rispettivamente dalla regina, una 'baccante scarmigliata' che chiede giustizia, e dal re, che vuole mantenere in vita il figlio; è una guerra animata da insano furore ed è tanto più evidente quando il sacerdote, con ironia amara, fa notare che sono tutti d'accordo su quanto vogliono, eppure sono tutti in rissa: è sufficiente che Ermenegildo si penta e si ravveda tornando all'arianesimo e così giustizia sarà fatta, ognuno avrà quel che vuole. Rispetto alla diatriba in atto, anche il Consiglio vuole 'il giusto': entra così in gioco il motivo della 'guerra giusta', il *bellum iustum* dei romani, ovvero il principio del conflitto riparatore di una norma violata che si fa anche propaganda, quando mira a ristabilire a priori una regola, un valore, un limite, con la pretesa assoluta di dire cosa è bene e cosa

²¹ TESAURO, *Ermegildo...*, 79.

²² Ivi, 124: «Lodo la tua pietà, benché infelice. / Ma per la vita tua, per mio contento, / inganna il Vulgo: accostati alla Mensa / della Cena Pascal; e fingi almeno / di tor meco domane il sacro Pane, / che comparte all'Altare il Sacerdote», esorta il re, «Finger si può, quando non nuoce il finto: / ma chi finge impietade, empio è davvero». Così facendo, Tesauro dimostra, mediante la dialettica menzogna-verità, l'irreparabile opposizione tra ragion di stato e morale, tra politica ed etica. Cfr. S. CASTELLANETA, *In margine ad un manoscritto secentesco: metafore della sovranità fra teatro, politica e filosofia morale*, in S. Castellaneta e F. Minervini (a cura di), *Ragion di stato a Teatro...*, 131-150.

²³ Ivi, 104.

è male, cosa vero e cosa falso. Con la stessa pretesa scoppiano le guerre di religione contro i fanatismi ereticali, per decretare l'esclusività di una confessione religiosa, per dire quale sia la vera fede e quale l'eresia o la setta. Franco Cardini scrive a proposito che la giustizia consiste «nella formulazione delle leggi e nella dialettica che si stabilisce all'interno di una società» sul piano del loro rispetto, violazione, rivendicazione e modificazione; quando la giustizia viene violata, «a tale violazione si finisce col riparare soltanto con la guerra». ²⁴ E la guerra diventa legittima, diventa santa e in questo senso si fa erede della teoria ideologica del *bellum iustum*, trovando la sua più compiuta espressione nelle guerre di religione: così è per i conflitti di fede che infiammano il Medioevo, il tempo della tragedia, così è nel Seicento, il tempo in cui Tesauro scrive.

Guerra di religione, quindi, ma anche religione di guerra: tutto è giusto in nome del proprio Dio, addirittura necessario. La fedeltà alla legge ariana diventa il vessillo in nome del quale combattere per una causa comune, fino a legittimare il ricorso alla violenza come risposta automatica ad una situazione percepita come una minaccia, anche soltanto simbolica o metafisica. La conflittualità della corte, saldamente unita sotto l'egida dell'arianesimo, si scatena quindi contro Ermenegildo che all'inizio della tragedia, in un'immagine dal potere fortemente contrastivo, era stato definito 'pio', in quanto si apprestava a rientrare nel regno inerme e senza armi, aperto ad una conciliazione, ma evidentemente il disarmo non basta a neutralizzare la fiamma della rivalità: la sua presenza aleggia sulla corte come fendente nemico esterno pronto a sferrare un nuovo attacco, dunque per essersi il principe visigoto ribellato alla legge ariana, merita ora la giusta condanna. Sul capo dell'accusato pesa un doppio delitto, uno di empietà che offende il padre, uno di fellonia che offende il nume: il nemico privato del padre diventa il nemico pubblico della corte ariana. Il principe visigoto, dal canto suo, è talmente fedele alla religione cattolica da andare incontro con serenità al suo destino di morte come vera e propria *figura Christi*: sul campo di battaglia muoiono i soldati per difendere l'onore e la patria, così come muore sulla croce il martire con il sacrificio di sé. Degli uni e degli altri la letteratura di ogni tempo ha celebrato le imprese gloriose, ora secondo moduli cavallereschi, ora secondo codici spirituali.

Se una guerra ha vinti e vincitori, ve ne sono anche in questo caso: tra i primi vi è sicuramente il tormentato sovrano Leovigildo, quando dice al figlio «io ho persa la lite, e tu la vita»; tra i secondi vi è il regno ispanico, che ha ereditato il nome cattolico dal martire, e vi è lo stesso Ermenegildo, che muore alla vita ma ascende alla gloria del cielo, «mentre salvo la Fè, me stesso io salvo». ²⁵

Provando a ricongiungere le fila del discorso, si conferma nell'*Ermegildo* quanto evidenziato in principio circa la difficoltà di dare una definizione univoca di guerra. Vi è nella tragedia, per estensione quantitativa e non per importanza, una macroconflittualità che è quella della lotta di potere e della guerra di religione arianesimo-cattolicesimo, e c'è una microconflittualità che si inserisce nella più ampia cornice ed è quella, in realtà più incisiva e urgente, della faida familiare che sfocia nel dissidio interiore e nella guerra civile. È pur vero che il conflitto del XVII secolo va letto alla luce delle categorie del tempo, pretendere di sviscerare le ragioni di una guerra senza calarsi nei

²⁴ F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele: guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Firenze, Sansoni, 1982, 9. Sulla polivalenza semantica delle guerre di religione si veda anche D. TESSORE, *La mistica della guerra: spiritualità delle armi nel Cristianesimo e nell'Islam*, Roma, Fazi, 2003.

²⁵ TESAURO, *Ermegildo...*, 127. La vicenda del martire cristiano, che nella morte coglie il personale trionfo, esemplifica appieno la rimodulazione del genere tragico sviluppata dalla tragedia cristiana-spirituale, che ribalta in positivo la conclusione luttuosa per antonomasia del dramma classico: «il dolore del lutto diventa gaudio del trionfo» nell'ascesa del cavaliere cristiano alla contemplazione di Dio. A. CASCETTA, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota»...*, 117.

panni del re ariano o del martire cristiano, del padre tradito o del fratello invidioso, è impresa tanto rischiosa quanto parziale. Né tanto meno possiamo ignorare il contributo degli studi di carattere antropologico, che, nel cercare una spiegazione del fenomeno bellico, fanno risalire l'umana pulsione di morte all'istinto di sopravvivenza dell'uomo primitivo, di fronte alla minaccia predatoria. Resta, in ogni caso, l'insensatezza che della guerra è il paradigma: «il furor vinse il senno»,²⁶ scrive Tesauro, ed è una consapevolezza comune all'uomo di oggi quanto a quello del Seicento o del Medioevo.

²⁶ TESAURO, *Ermegildo...*, 73.