

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI LETTERATURA ARTE E SPETTACOLO



DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI ED INTERFERENZE
DISCIPLINARI

IX CICLO

LA TRAGEDIA GESUITICA TRA
RETORICA E PEDAGOGIA.
L'ESEMPIO DI LEONARDO CINNAMMO AL
COLLEGIO DEI NOBILI DI NAPOLI.

COORDINATORE

Ch.mo Prof. SEBASTIANO MARTELLI

Candidato

DOMENICO CAPPELLUTI

TUTOR

Ch.ma Prof.ssa ANNAMARIA SAPIENZA

ANNO ACCADEMICO 2010/2011

Friget enim poesis sine theatro.

(Ratio atque institutio studiorum,
Roma, 1591))

A. m. D. g.

INDICE

Capitolo I SPETTACOLO E TEATRO NELL'EPOCA TRIDENTINA

Introduzione.....	pag.1
Abbreviazioni e sigle.....	pag.6
I.1 <i>Apparati festivi e spettacolari nell'Italia della Controriforma</i>	pag.7
I.2 <i>La scena italiana nel XVII sec. tra commedia erudita, melodramma e comici dell'Arte</i>	pag.15
I.3 <i>Chiesa tridentina e teatro barocco: conflitti e punti d'incontro</i>	pag.25

Capitolo II LA COMPAGNIA DI GESÙ E IL TEATRO

II.1 <i>Il ruolo della scena nella pedagogia gesuitica</i>	pag.36
II.2 <i>Caratteristiche e consuetudini del teatro gesuitico</i>	pag.43
II.3 <i>La riflessione teorica dei Gesuiti sulla tragedia nel XVII sec.: la cristianizzazione del classicismo</i>	pag.50

Capitolo III RETORICA E PEDAGOGIA NELLA SCENA GESUITICA

III.1 <i>Eloquentia corporis nei drammi e psicologia della retorica scenica</i>	pag.58
III.2 <i>Il visibile narrare scenico: la normativa teatrale del Collegio Romano</i>	pag.74

Capitolo IV TEATRO SACRO E SCENA GESUITICA NELLA NAPOLI SEICENTESCA

IV.1 <i>Il panorama teatrale della Napoli barocca e l'impatto della scena sacra sul contesto sociale cittadino</i>	pag.84
IV.2 <i>Il Collegio dei Nobili di Napoli e la figura di Leonardo Cinnamo</i>	pag.98

Capitolo V
LE TRAGEDIE DI LEONARDO CINNAMO

V.1 «Vivete, patite, morite»: gli imperativi del Santo Eudossio.....	pag.110
V.2. «Lo farò madre, sì lo farò»: la pietà nel Melitone.....	pag.129
V.3 <i>L'incidenza di Leonardo Cinnamo sulla scena gesuitica napoletana del XVII secolo</i>	pag.143

Capitolo VI
I TESTI

VI.1 <i>Nota ai testi</i>	pag.154
VI.2 Santo Eudossio.....	pag.159
<i>Intermezzo I</i>	pag.286
<i>Intermezzo II</i>	pag.293
<i>Intermezzo III</i>	pag.299
<i>Intermezzo IV</i>	pag.305
VI.3 Melitone.....	pag.312
Bibliografia.....	pag.371

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la Prof.ssa Annamaria Sapienza, tutor della mia ricerca di dottorato, per il prezioso aiuto senza il quale qualsiasi risultato sarebbe stato, quando non irraggiungibile, privo di valore.

Esprimo particolare riconoscenza a Mons. Mario Vassalluzzo, Padre Filippo Iappelli S.I. e Stefano Pepe per avermi consentito l'accesso agli inestimabili documenti presenti nella Biblioteca della Chiesa del Gesù Nuovo in Napoli.

Sono grato, inoltre, ai Proff. Angelo Cardillo, Rosa Giulio, Claudio Azzara e Giuseppe M. Viscardi per avermi consentito di superare alcune difficoltà in ambito linguistico e storiografico.

Un ulteriore ringraziamento è riservato alla mia famiglia e a Cristina, sostegni incrollabili in ogni momento.

Introduzione

La forma drammatica sviluppatasi nei Collegi gesuiti si colloca all'interno della ricca e complessa situazione teatrale italiana del XVII secolo, momento di grande fermento culturale e fonte di profonde innovazioni sceniche e drammaturgiche. Ciò comporta la necessità di delineare le coordinate storico-artistiche delle forme teatrali e spettacolari dell'Italia tridentina vincolate alle norme imposte dalla Chiesa in materia di rappresentazione.

L'esigenza di tracciare un percorso interno alla fitta rete di espressioni letterarie e drammatiche obbliga a focalizzare le caratteristiche essenziali dei generi accreditati, quali la commedia erudita e il melodramma, nonché delle manifestazioni meno ufficiali come il complesso degli apparati festivi e la commedia dell'Arte. Tale sguardo risulta necessario per delineare, almeno nelle linee fondamentali, la situazione teatrale italiana in epoca barocca, intensa e significativa sotto l'aspetto spettacolare, ma anche condizionata dalla Chiesa post-conciliare.

Se da un lato l'ostilità e l'atteggiamento repressivo delle istituzioni ecclesiastiche incide, almeno in parte, sullo sviluppo del teatro, dall'altro l'arte rappresentativa viene inglobata dai dettami tridentini per la sua potenza comunicativa e resa funzionale attraverso la forma della recita di collegio.

Nato come verifica della preparazione retorica degli studenti, questo genere teatrale intende riprodurre in scena l'ideale dell'oratore antico, il *vir bonus dicendi peritus*, sostituendo la qualifica classica con quella confessionale di *vir catholicus dicendi peritus*. L'esercizio letterario viene, così, caricato di finalità oratorie, mentre l'arte rappresentativa assume la funzione strumento moralmente persuasivo.

La scena formativa costituisce un momento fondamentale della pedagogia della Compagnia di Gesù fin dal 1564, quando il padre Diego de Ledesma nel suo scritto, *De Ratione et Ordine Collegii Romani*,¹ detta le prime norme per la rappresentazione scenica nel Collegio Romano. Sottolineare il rapporto tra teatro e pedagogia dell'Ordine

1 Diego de Ledesma, *De Ratione et Ordine Studiorum Collegii Romani* in *M.P.S.I.*, a cura di Ladislao Lukacs, II, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974.

implica una presa di coscienza sul ruolo centrale che l'arte drammatica assume nel percorso educativo condotto dai Padri attraverso la peculiarità della tragedia, genere eletto, elaborato e fruito all'interno delle scuole gesuitiche. L'orizzonte creativo degli autori di collegio mira a costruire un codice retorico su una scena che diventa emblematicamente il simulacro della fede, monito visivo della morale cattolica. Risalta, così, l'intuizione dei Gesuiti sulle potenzialità del teatro e la loro capacità di sfruttare a pieno la forza empirica della scena, ovvero, concentrare la riflessione teorica sull'energia esemplare dell'*actio* rispetto alla parola, enfatizzare la consapevolezza dell'*eloquentia corporis* all'interno dei drammi.

Il rapporto tra scena e pedagogia impone un'analisi strutturale del genere tragico agito nei collegi, sulle cui scene si proietta l'immagine della *Christiana republica* entro la quale si muovono i martiri della fede. Sono essi i protagonisti di una poetica del sacrificio estremo, materializzato con cruda verosimiglianza nel «visibile narrare» scenico.

I documenti diretti (costituiti da manoscritti, cronache, note, registri, inventari e altro) sul teatro gesuitico dell'Italia del XVII secolo risultano numerosi ed eterogenei, dislocati in biblioteche ed archivi ecclesiastici in seguito alle diaspore avvenute dopo la chiusura dei vari collegi. Per la complessità dell'argomento è apparso opportuno ridurre l'ampiezza del raggio di analisi focalizzando l'attenzione su alcune caratteristiche e specificità storiche e spaziali, al fine di fornire un dato aggiuntivo nella ricostruzione dell'incidenza che la teatralità gesuitica ha avuto all'interno della cultura italiana del Seicento. Nello specifico, la tematica scelta ha riguardato l'impatto che la scena pedagogica ha avuto sulla ricca e mutevole realtà sociale della città di Napoli.

Una panoramica generale sui precetti e i nuclei teorici di tale genere di teatro precede ad una considerazione più analitica della situazione nella capitale partenopea, affinché la teatrica missionaria meridionale del XVII secolo possa fungere da corollario ad una più attenta ricerca storica sui collegi napoletani.

La Compagnia di Gesù fu presente nella capitale del Regno fin dagli albori della sua costituzione. Proprio in virtù della particolare struttura socio-culturale della città, Ignazio di Loyola ebbe particolarmente a cuore il radicarsi dei suoi confratelli nello

stratificato tessuto sociale napoletano. I Gesuiti furono a Napoli fin dal 1548, così come testimoniano i *Monumenta Historica Societatis Iesu*² e, tra alterne vicende, vi restarono fino a quando vennero banditi dal Regno nel 1767. Qui fondarono diverse scuole, tra le quali il Collegio dei Nobili (1623), al cui interno il teatro pedagogico diventò vera e propria fucina di maestri di eloquenza. Per oltre un secolo i rampolli delle principali famiglie napoletane testarono la loro erudizione sulle scene di questo collegio e, allo stesso modo, i professori di retorica scrissero tragedie da rappresentarsi come esercizio dimostrativo delle abilità fornite ai loro studenti.

Grazie all'attività teatrale di tale istituzione educativa, sul territorio partenopeo nacque una realtà particolare le cui peculiarità meritano una rinnovata attenzione. Il genere letterario e rappresentativo originato dall'attività culturale del Collegio dei Nobili fuse gli elementi drammaturgici tipici del teatro dell'Ordine con la multiforme e magmatica teatralità napoletana offrendo agli spettatori una scena intrisa di meraviglia ed erudizione, declamazione e spettacolarità.

Ed è proprio tale amalgama che il seguente studio si propone di mettere in evidenza, sondando il substrato di un genere che, nello specifico della realtà partenopea, è stato spesso perso di vista. La difficoltà principale è costituita dal reperimento dei testi che, in una ricerca condotta in ambito napoletano, è particolarmente sensibile alla luce delle vicende storiche culminate con la cacciata dei Gesuiti dal Regno e la successiva soppressione dell'Ordine (1773). A seguito di questi eventi i documenti provenienti dai collegi furono smistati prima negli archivi borbonici e poi (almeno quei pochi sopravvissuti alla temperie del 1799) raccolti nei fondi della Biblioteca Nazionale o nell'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.).³

2 Sui primi anni della presenza dei Gesuiti a Napoli si rimanda a *M.H.S.I., Polanci chronikon*, vol.I, pp.279-81; *Lainii Monumenta*, vol.I, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974 pp.103-108. I *M.H.S.I.*, Madrid, 1894 ss-Roma, 1932 ss., sono una collana di volumi (al momento 157) che raccolgono documenti circa l'origine e i primi anni di vita della Compagnia, dei quali è stata fatta una versione critica.

3 A seguito di una nostra recente ricognizione nella Biblioteca Nazionale di Napoli si sono ritrovati oltre al *Santo Eudossio* e *Melitone* di Leonardo Cinnamo, i seguenti manoscritti (con relativa segnatura) contenenti tragedie gesuitiche: *Il Ciro* di Leonardo Cinnamo (XIII E 48); *La diversità delle lingue* del padre Glielmo (XIII E 50); *Leone Armeno* del padre Zuccarone (XIII E 51); *l'Ermelinda* di autore sconosciuto (XIII E 57); *l'Orsilia*, anch'essa priva dell'indicazione dell'autore (XIII E 58), *La Dorinna* del Camaccio (XIII E 63) e la *Teodora* di un anonimo (XIII E 69). Il catalogo generale indicato come *Biblioteca gesuitica* è segnato XI C 53.

Nello specifico, la ricerca si è concentrata sul reperimento di testimonianze teatrali relative ai primi anni di attività del Collegio dei Nobili, nel ventennio che intercorre tra la fondazione e il drammatico momento di sussulto rivoluzionario che scuote la città di Napoli nel 1647, anno dell'insurrezione guidata da Masaniello contro il governo vicereale. In questo arco temporale la scena del collegio cerca di trovare una sua dimensione, fluttuando tra le suggestioni della teatralità popolare, il gusto spagnolo della corte e le direttive provenienti dal Collegio Romano.

La ricerca sui preziosi ed eterogenei documenti superstiti legati all'istituto ha confermato l'importanza della funzione della drammatizzazione dal punto di vista catechetico-pedagogico e ha evidenziato esempi di teatro complesso e, per certi versi, all'avanguardia. I dati in nostro possesso, infatti, restituiscono testimonianze originali sul piano nazionale riferito al genere, confermando una fusione tra i dettami egemoni del canone gesuitico provenienti da Roma e la situazione storico-sociale di una città vincolata al potere vicereale e condizionata dalle consuetudini della cultura locale.

Nell'analisi del fenomeno si è preso in considerazione anche l'allestimento scenico, laddove l'esistenza di laboratori di scenotecnica costituiti dagli stessi allievi, conferisce un valore artigianale alla rappresentazione. La centralità del teatro come esercizio retorico, strumento trasversale nel percorso educativo e morale sostenuto dai principi teorici della Compagnia, è supportata, nell'esperienza degli allievi del Collegio dei Nobili, da una frequentazione empirica e assidua della messa in scena in qualità di attori ed artigiani della rappresentazione in stretta cooperazione con i maestri di oratoria.

Il padre Leonardo Cinnamo (1606-1676) è stato individuato quale rappresentante della prima ora della cultura del Collegio dei Nobili. E proprio nel suo ruolo di professore di retorica e valente cultore delle lettere si è scorta la capacità drammaturgica di integrare i dettami della *Ratio studiorum* con il gusto marcatamente spettacolare entro il quale la nobiltà napoletana, spettatrice delle recite di collegio, si riconosceva.

Le due tragedie inedite, *Santo Eudossio* e *Melitone*, raccolte in un manoscritto datato 1647 e riportate in edizione diplomatica in appendice al seguente studio, ha reso possibile una verifica delle specificità caratterizzanti il dramma gesuitico napoletano.

L'utilizzo del volgare al quale viene sacrificata l'altisonante eloquenza della lingua

latina, la versificazione riservata solo alle parti musicate, l'ossequio al gusto dello spettacolo e dell'immediata ricezione, si uniscono alla presenza dell'elemento macabro di ascendenza senecana, alla struttura in tre atti (rispetto ai canonici cinque di tradizione classica) e agli spettacolari intermezzi, facendo del *Sant'Eudossio* e del *Melitone* due opere paradigmatiche dell'attività drammaturgica gesuitica partenopea.

In linea con le finalità pedagogiche e pastorali della Compagnia di Gesù che prescrivevano l'utilizzo del teatro quale strumento di moralizzazione, l'impegno di Cinnamo tende a rendere la rappresentazione un veicolo di comunicazione istantaneo e poliespressivo in grado di conciliare le regole imposte con il potenziale creativo della scena. La sua azione pionieristica prelude ai risultati raggiunti, qualche decennio dopo, da altri padri gesuiti napoletani (quali, ad esempio, Francesco Zuccarone che utilizzò negli intermezzi anche il vernacolo),⁴ risultando significativa per rimarcare la variante regionale di una forma teatrale destinata a svilupparsi in espressioni divergenti nel Regno di Napoli, nonostante la presenza di norme compositive e rappresentative rigidamente codificate.

L'analisi delle due tragedie di area napoletana, dunque, si propone di aggiungere un ulteriore tassello al complesso mosaico della cultura letteraria e teatrale del Seicento italiano, imputando un ineludibile valore rappresentativo ad un genere spesso privato, quando unicamente riferito alla pedagogia e all'accademia, del suo intrinseco valore artistico.

4 Cfr. Francesco Zuccarone, *Argomento e scenario del Demetrio*, in Rosanna Spirito (a cura di), *Il Demetrio. Tragedia del padre Francesco Zuccarone*, Salerno, Gutenberg, 2003, pp.29-40.

Abbreviazioni e sigle

A.H.S.I.	<i>Archivum Historicum Societatis Iesu</i>
A.N.N.	<i>Archivio Notarile di Napoli</i>
A.R.S.I.	<i>Archivum Romanum Societatis Iesu</i>
A.S.N.	<i>Archivio di Stato di Napoli</i>
B.N.N.	<i>Biblioteca Nazionale di Napoli</i>
Mel.	<i>Melitone</i>
M.H.S.I.	<i>Monumenta Historica Societatis Iesu</i>
M.P.S.I.	<i>Monumenta Paedagogica Societatis Iesu</i>
Eud.	<i>Santo Eudossio</i>

Capitolo I

SPETTACOLO E TEATRO NELL'EPOCA TRIDENTINA

I.1 Apparati festivi e spettacolari in Italia nell'età della Controriforma.

L'inesorabile stanchezza dello spirito rinascimentale e il progressivo crollo delle certezze in un contesto sociale i cui centri unificanti furono sgretolati dalla spinta centrifuga di una rinnovata visione del mondo sempre più tormentata, contraddittoria e tesa disperatamente verso il desiderio di ritrovare una sua concretezza, trovarono il loro epilogo nel lacerante strappo reazionario post-tridentino. L'orientamento culturale delineatosi spinse le forze intellettuali e politiche al recupero di una rinsaldata cultura cristiana.

Il tentativo di riconquista e stabilizzazione del millenario ruolo di supremazia del Cattolicesimo Romano fu la priorità assoluta della Chiesa, constatato il fallimento di ogni tentativo di conciliazione con le istanze riformiste. La purificazione della moralità ecclesiastica, a partire dalla riorganizzazione delle gerarchie interne che dovevano necessariamente essere mondate dagli aspetti negativi che originarono la polemica luterana, divenne l'imperativo di tale fervore intellettuale. Il processo di miglioramento delle istituzioni ecclesiastiche fu, invece, la priorità assoluta insita nei dettami tridentini.

Questi gli obiettivi perseguiti nei diciotto anni durante i quali il Concilio di Trento (1545-1563) fu protagonista indiscusso della storia europea incapace, tuttavia, di ricucire lo strappo tra cattolici e protestanti sempre più fermamente arroccati sulle reciproche posizioni. Anzi il clima di aperta sfida tra le opposte fazioni si inasprì inesorabilmente e la pubblicazione della *Professio fidei tridentina* sancì la decisiva frattura politica e, al contempo, culturale tra le parti in causa. Così le manifestazioni rituali, le cerimonie, le sacre rappresentazioni, i comportamenti sociali, patrimonio comune dell'Europa tardo-medievale, vennero spazzati via nei paesi toccati dalla Riforma o, quantomeno, assunsero connotati diversi dalla norma tradizionale.

Anche se nel XVII secolo furono diversi i centri di committenza in grado di promuovere occasioni festive che implicavano forme spettacolari, risulta difficile stabilire, all'interno di complesse manifestazioni pubbliche, una principale sfera di

committenza dato che, spesso, si sovrapposero gli eventi promossi da molteplici committenti.

Appare opportuno cercare di individuare, anche in riferimento a particolari occasioni e generi spettacolari, il fulcro organizzativo della produzione di feste e intrattenimenti in alcuni centri culturali:¹ tra questi la corte, il palazzo del duca, del granduca, del governatore, del viceré, del principe della Chiesa (il cardinale «nepote») restavano i più funzionali.

Si tratta dei principali luoghi deputati alla promozione e all'organizzazione di feste e rappresentazioni, poiché intorno alla figura del principe e della sua famiglia si organizzavano, seguendo un particolare cerimoniale pubblico e privato, forme svariate di intrattenimento (giochi cavallereschi, banchetti, rappresentazioni musicali e drammatiche) legate ad eventi quotidiani o eccezionali della vita della corte, in spazi e ambienti appositamente predisposti.

Un esempio fra i più celebri ed emblematici furono i festeggiamenti, allestiti a Firenze nel 1600, per le nozze contratte da Maria de' Medici con Enrico IV di Navarra, re di Francia, una sorta di inaugurazione del secolo barocco.² In tale occasione furono rappresentate, a palazzo Pitti, l'*Euridice* (una pastorale di Ottavio Rinuccini, musicata da Iacopo Peri) e *Il rapimento di Cefalo*, un dramma composto da Gabriello Chiabrera, musicato da Giulio Caccini e allestito da Bernardo Buontalenti, grande artefice e mago della scenotecnica della corte medicea. Eventi di questo genere, collocati all'interno della grande festa di corte, diventarono il culmine delle celebrazioni, costituendosi come la loro manifestazione più significativa e assumendo il connotato di sofisticato prodotto culturale ideato e realizzato sotto il diretto controllo del sovrano. Sulla scena gli dei dell'Olimpo venivano convocati a cantare le lodi di questo o di quel committente, il cui

1 Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966 analizza la committenza artistica nel secolo XVII.

2 Numerosi diari, memorie, dispacci, relazioni ci informano sugli avvenimenti di quei giorni come puntualmente annotato in Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 2003, pp.36-37. La relazione ufficiale è di Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600 riportato in Angelo Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca, 1903, p.23. Per uno studio più recente ed approfondito si rimanda a Sara Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1987.

stemma talvolta faceva capolino, con abile artificio scenico, tra le nubi dell'Empireo.³

Lo sfoggio di ricchezza e potere, alla presenza dei rappresentanti di tutte le corti italiane, trovava giustificazione in una temperie storica caratterizzata dalla lotta politica tra i piccoli stati che, spesso, utilizzava l'ostentazione della magnificenza e del lusso.

Realizzazioni di tal genere necessitavano di accurati preparativi che impegnavano (a volte anche per mesi) alcuni tra gli artisti più in vista del momento, reclutati anche a livello nazionale.

La poetica barocca della «meraviglia» divenne, nelle corti, grandiosità di effetti e sfoggio di una perizia tecnica capace di stupire lo spettatore con l'abilità dimostrata nel superare le più complesse difficoltà logistiche, mettendolo in condizione di godersi pienamente artifici e visioni sontuose e splendide, in un crescendo di spettacolarità esplicito nei tentativi di imbastire soluzioni sceniche quasi impossibili.

Sul palcoscenico venivano riportate, in scala umana, le dimensioni non immaginabili, i mondi marini, sotterranei o infernali, popolati di divinità o mostri mitologici che, nel Seicento, conservavano ancora un certo fascino poetico infarcito di immediato simbolismo. Gli elementi pratici ed oratori risultavano quelli maggiormente caratterizzanti questo tipo di spettacolo che richiedeva anche un luogo deputato al suo svolgimento, separato dagli ambienti abituali della vita di corte come dal mero spazio cittadino, possibilmente ampio e ben attrezzato per dispiegare le macchine sceniche e le evoluzioni di danze e combattimenti.

Se dunque le prime produzioni furono inscenate all'aperto (in cortili o giardini), nel corso del XVI secolo i luoghi tipici delle rappresentazioni teatrali divennero le sale dei banchetti ed ambienti simili, sistemati per l'occasione secondo schemi particolari. In taluni casi, queste forme di spettacolo teatrale culminavano nelle mura della corte dopo essere state presentate in esterno alla popolazione, con la duplice funzione di celebrare la magnanimità dei signori e distrarre il popolo da ogni forma di malcontento.

Di conseguenza le manifestazioni in onore di un principe o di un personaggio importante non si esaurivano esclusivamente all'interno della corte: l'arrivo di un principe straniero, ad esempio, aveva una sua celebrazione esterna tesa a manifestare l'irraggiungibile cerimoniale della vita di corte.

3 Cfr. Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2008, p.98.

Esemplari in questo senso furono gli ingressi trionfali dei sovrani nelle città, tra i quali annoveriamo la celebre discesa in Italia di Cristina di Svezia nel 1665, il cui viaggio fu intervallato da grandiosi festeggiamenti, culminati con l'arrivo nella sede papale attraverso il grandioso arco della Porta del Popolo a bordo di una fastosa carrozza progettata dal Bernini.⁴

I grandi giochi cavallereschi, i tornei, le giostre, i caroselli che, in forme sempre più spettacolari e raffinate, si svolgevano in tante città italiane, erano l'espressione più tipica di questa ideologia cortese diffusa presso l'aristocrazia in epoca barocca: particolarmente grandiosi e teatrali furono gli allestimenti di Firenze, Modena, Parma, Roma, Bologna e Ferrara, durante i quali l'assetto cittadino subì temporanee trasformazioni secondo le direttive e i fondi offerti dalla committenza. Ciascuno interveniva ordinando addobbi, divertimenti, spettacoli, cosicché i diversi livelli di partecipazione e fruizione tendevano a sovrapporsi e fondersi all'interno della festa stessa.

Insieme alla corte, nelle città, incisero, su tali iniziative, anche gli interventi della signoria municipale e dell'autorità ecclesiastica, entrambe versate nel perseguire la propria politica celebrativa e di rappresentanza con lo sviluppo sequenziale di eventi e manifestazioni spettacolari.

L'antica rappresentanza comunale, seppur ridotta ai minimi termini nei centri dove risiedeva un principe o un suo rappresentante affiancato dall'insieme delle istituzioni civili e delle corporazioni lavorative, conservò nell'epoca della Controriforma una particolare fisionomia proprio nelle manifestazioni che da essa dipendevano.

Gli ingressi trionfali, le prese di possesso, i grandi cortei civili erano le circostanze eccezionali in cui l'antica fierezza delle istituzioni cittadine riviveva mettendosi in mostra nel nome degli ideali municipali, pur assumendo, in realtà, il connotato di un atto di sottomissione e di resa ai principi cui queste manifestazioni erano dedicate.

In queste occasioni la città rappresentava se stessa e la sua storia di fronte all'ospite regale al quale spalancava le porte, lasciandosi attraversare, in modo fortemente

4 Sulla discesa di Cristina di Svezia si vedano Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., pp.38-39 e Maurizio Fagiolo Dell'Arco-Silvia Carandini, *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, vol.I, Roma, Bulzoni, 1977-1978, pp.164-68.

simbolico, da cortei composti da tutte le rappresentanze civili in sontuose vesti ufficiali.

Addobbi ed apparati effimeri sistemati lungo il percorso, archi trionfali, musiche, fuochi, spettacoli, segni di gioia ed allegrezza, accompagnavano l'evento nella sua dimensione pubblica e comunitaria, precludendo ad organizzazioni particolari che si svolgevano, con maggiore autonomia e specificità, nelle chiese, nel palazzo del principe, nelle sale dei palazzi privati e nei primi teatri pubblici.

Spesso le feste indette per le ricorrenze storiche, per gli avvenimenti importanti, per il Carnevale, per i tradizionali giochi e divertimenti, patrocinate dalle magistrature civiche, coinvolgevano le corporazioni di arti e mestieri attive nelle città. Soprattutto gli spettacoli legati ai giorni del Carnevale, durante i quali cadevano molte delle restrizioni nei comportamenti individuali, erano parte di un momento di fortissima interazione sociale. A questa compenetrazione tra i vari strati della comunità aspirava anche l'altro polo attorno al quale, tradizionalmente, ruotava la vita cittadina, incentrato sull'insieme di attività devozionali e pratiche cerimoniali ecclesiastiche. La Chiesa ebbe un ruolo determinante nella programmazione e conduzione di pratiche spettacolari tanto tradizionali quanto innovative specie nel XVII secolo, quando all'impoverimento della vita politica e del prestigio dei piccoli stati corrispose una rapida e prepotente espansione dell'influsso del Cattolicesimo Romano.

Tutto questo scaturì dalla reazione controriformista, esportata in tutta Europa (e nel mondo) dalle campagne missionarie degli ordini religiosi sorti dalla temperie tridentina. Centro propulsore di questo progetto ideologico fu Roma, sede papale e, dunque, del principe riconosciuto della cattolicità. Intorno alla sua corte ecclesiastica (complementare e opposta a quelle più mondane dei principi «nepoti») si sviluppò, completandosi, il programma di espansione dell'ortodossia cattolica propugnata dal Concilio. A Roma la grandiosa politica culturale dei papi, avviata dal pontificato di Sisto V (1580-1585) e portata avanti, con alterne vicende, fino alla metà del Seicento, diede origine ad una sorta di secondo Rinascimento, con un progetto più generale di rifondazione estetica della città, del suo apparato urbano e della vita culturale, oltre che del cerimoniale sociale e del globale decoro del vivere quotidiano. Ritualità, feste, cerimonie, spettacoli sacri, costituirono il supporto più appariscente, funzionale ed

esportabile dell'ideologia controriformista.⁵

Nella basilica di San Pietro, le grandi canonizzazioni legate al nuovo corso della Controriforma, divennero spettacoli meravigliosi per i quali si eressero teatri lignei, statue e decorazioni: questa concezione trovò la sua sintesi architettonica nel grande baldacchino con colonne tortili progettato dal Bernini, sorta di arco di proscenio verso l'abside e il trono papale.

Nel 1622, in uno dei teatri effimeri realizzato da Paolo Guidotti, ebbe luogo il più celebre processo di canonizzazione del secolo, durante il quale vennero proclamati santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio e Filippo Neri, fondatori dei nuovi ordini controriformisti, Gesuiti ed Oratoriani. Le celebrazioni legate a questo evento coinvolsero l'intera Roma, le chiese, le vie e le piazze della città, mentre al Collegio Romano gli allievi dei Padri gesuiti rappresentarono, con allestimenti alquanto fastosi, azioni drammatiche per celebrare, metaforicamente, l'apoteosi della Compagnia di Gesù.⁶

Le nuove ricorrenze stabilite da questi Ordini diedero luogo ad eventi spettacolari, spesso considerati di secondo piano ma ugualmente degni di nota. Gli altari delle Quarantore, in particolare, si imposero nelle celebrazioni che avevano luogo negli ultimi tre giorni del Carnevale, quando la pienezza del momento festivo era vissuta con maggiore sfrenatezza. Tale celebrazione fu introdotta dalla Chiesa post-tridentina in contrapposizione alla festività laica che allontanava il popolo dalle pratiche religiose.

Questo momento rituale consisteva nell'esposizione del *Sancta Sanctorum* al centro di una scenografia sacra fatta di angoli, nubi e raggi scintillanti in un trionfo di gloria; altre volte era una tenda o un vero e proprio sipario a schiudersi lasciando apparire la sacra visione. Tali scenografie, cariche dell'artificiosa meraviglia barocca, venivano montate come strutture temporanee all'interno della chiesa, trasformando il complesso architettonico in una struttura completamente nuova, un ambiente illusorio che diveniva

5 Per la comprensione dei processi sociali ed artistici nella Roma barocca si rimanda a Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1973 e a Jean Dolumeau, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1979.

6 Su questo ciclo di feste si veda Pietro Tacchi Venturi, *La canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio Apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario XII marzo MCMXXII*, a cura del comitato romano-ispano per le centenarie onoranze, Pietro Tacchi Venturi redattore principale, Roma, «Grafia» SAIIG, 1932.

all'occorrenza spazio scenico e teatrale.

Rispetto alla grandiosità archetipica delle «macchine dipinte» stabili, definizione appropriata per le chiese gesuitiche romane risalenti alla seconda metà del Seicento, gli altari delle Quarantore furono la grande invenzione di cui i Padri si servirono per introdursi nella galoppante spettacolarità dell'effimero barocco.

Si trattava di opere che, oltre ad influire sullo sviluppo dell'emergente architettura barocca, furono l'espressione più alta di un armonico connubio artistico teso al raggiungimento della divinità quale unica protagonista della scena universale.

Le macchine delle Quarantore furono perciò considerate un suggello, una conclusiva esaltazione dei valori di fede comunicati dai dipinti della chiesa. Come questi ultimi offrivano nel movimento delle figurazioni e nel vortice delle luci un'idea del vitalismo universale, così quei capolavori di artigianato costringevano, con il loro gigantismo, l'ottica dello spettatore verso l'unico punto di fuga possibile: il trionfo del Santissimo.

Molto simile agli altari delle Quarantore, per finalità e costruzione, era lo spettacolo dei «teatri del dolore», apparati funebri scenicamente elaborati, tanto più fastosi quanto maggiore era l'importanza del personaggio del quale si celebravano le esequie. Anche in questo caso si trattava di costruzioni destinate ad essere rimosse al termine dell'evento, strutture che assumevano il connotato di «tragico proscenio» dominato dagli effetti cromatici del nero, dell'argento e del bronzo. Costituite da raffigurazioni allegoriche, esse erano in grado di condurre lo sguardo del fedele in una sorta di percorso iniziatico che, dall'ingresso della chiesa, giungeva fin verso la macchina scenica principale: il catafalco.

L'intento era di costruire, attraverso una sorta di scena teatrale immobile e priva di attori, un percorso che potesse perseguire l'edificazione morale dello spettatore, catechizzandolo alla riverenza verso i due piani supremi del potere, quello politico e quello spirituale. Questi obiettivi venivano raggiunti mediante la sapiente distribuzione di simboli nei quali il visitatore si imbatteva durante il suo percorso attraverso il palcoscenico in cui la chiesa era trasformata (e che rendeva chi l'attraversava attore e spettatore di se stesso).

Occasione di celebrazioni solenni nel corso del secolo furono anche gli Anni Santi, i grandiosi Giubilei, per i quali tutto l'apparato ecclesiastico si mobilitava nelle sue

diverse gerarchie e componenti associative (confraternite, compagnie, ordini religiosi) organizzando, tra le altre cose, cerimonie, processioni e feste come modelli esemplari per l'intera cattolicità. Tuttavia la forma più tipica e diffusa di manifestazione religiosa restava la processione (spesso patrocinata dalle famiglie nobili), l'antico spettacolo itinerante che attraversava le vie della città con apparati, macchine e cortei coinvolgendo tutta la popolazione secondo un modello tradizionale fatto di pratiche arcaiche, come il sanguinoso esercizio dei «battuti». Queste processioni cadevano innumerevoli nel corso dell'anno, scandite da ricorrenze liturgiche, come la Settimana Santa o il *Corpus Domini*, o semplicemente organizzate secondo il calendario delle feste locali dedicate ai santi protettori o, ancora, legate ad eventi particolari della vita della città, come la fine di una pestilenza, una vittoria militare o diplomatica, una traslazione di reliquie.

Se queste erano le manifestazioni tradizionali mediante le quali la Chiesa celebrava momenti e situazioni ad essa connesse, intrattenendo e alimentando la devozione dei fedeli, altre forme spettacolari, più consone al sistema ideologico controriformista, si svilupparono in questo secolo. Alcuni tipi di spettacolo sacro furono il prodotto di controversie e dibattiti interni alla Chiesa circa il rapporto da instaurare con la cultura spettacolare del momento e con l'ambiguo e multiforme universo del teatro. Il dibattito originatosi dal Concilio investì il fenomeno della scena nella sua specificità, individuando per la prima volta, seppur caricandole di un'aura negativa, le caratteristiche principali e le condizioni essenziali della comunicazione teatrale, che veniva, in questo modo, investigata anche nella sua «storicità». Gli interventi analitici inerenti ai fenomeni teatrali si ampliarono fino ad includere tutta la storia conosciuta dello spettacolo (intesa secondo le testimonianze e le tesi faziose dei Padri della Chiesa), integrandola con le nuove problematiche della scena, della rappresentazione drammatica, del pubblico e della professionalità del ruolo dell'attore.⁷

7 Cfr. Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro. La Commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1969, passim.

1.2 La scena italiana nel XVII secolo tra commedia erudita, melodramma e comici dell'Arte.

Nel Cinquecento il teatro italiano recuperò legittimità culturale attraverso l'operazione condotta dagli umanisti che, mediante l'imitazione degli antichi, sperimentarono la composizione di nuovi testi drammatici. Grazie alla pratica delle rappresentazioni cortigiane, scolastiche o accademiche, sovente curate da dilettanti di rango (spesso appartenenti al mondo degli intellettuali o prossimi all'ambiente dell'aristocrazia), si raggiunsero risultati notevoli anche sul piano della rappresentazione di testi sia antichi che di nuova fattura.

Le forme drammatiche che sostituirono i modelli spettacolari tipici del Medioevo nacquero, quindi, con i primi sviluppi della cultura umanistica improntati allo studio ed al recupero degli ideali della civiltà classica. Accanto ai commenti sul trattato di Vitruvio,⁸ fiorì una vasta trattatistica incentrata sugli scritti di Aristotele dedicati alla letteratura, il più importante dei quali, la *Poetica*, diede vita ad un fecondo dibattito sul teatro già a partire dalla seconda metà del Quattrocento.⁹ Questo interesse per il teatro classico, rimasto confinato esclusivamente agli ambienti accademici fino alla fine del XV secolo, si diffuse in tutte le corti italiane del Cinquecento a tal punto che principi e signori inaugurarono una politica di mecenatismo verso gli autori teatrali, finanziando le rappresentazioni delle opere latine e delle loro imitazioni. L'esigenza di rendere le opere più accessibili ai lettori e agli spettatori di corte favorì prima la traduzione dei testi teatrali antichi e, in seguito, la creazione di commedie e tragedie in volgare sul modello classico.

8 Il *De Architectura* fu pubblicato varie volte tra XV e XVI secolo, a cominciare dall'edizione principe di Sulpicio da Veroli del 1490. La conoscenza e l'interesse per questo trattato crebbero sempre di più, soprattutto per merito di Lorenzo Ghiberti (che da esso attinse per i suoi *Commentarii*), di Leon Battista Alberti (che ne fece una sorta di lettura critica e creativa nel *De re aedificatoria*), di Francesco di Giorgio Martini (che ne operò una prima parziale traduzione in lingua volgare rimasta manoscritta) e di Raffaello (che lo fece tradurre da Fabio Calvo per poterla studiare direttamente). Certo è che il trattato era già in circolazione almeno cinquant'anni prima della sua presunta scoperta ad opera di Poggio Bracciolini (1414). Cfr. *De architectura*, curato e tradotto da Luciano Migotto, Pordenone-Padova, Edizioni Studio Tesi, 1990, p.31.

9 Sulla *Poetica* aristotelica ci limitiamo a segnalare: Elizabeth Belfiore, *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica*, Roma, Jouvence, 1999; Loredana Cardullo, *Aristotele. Profilo introduttivo*, Roma Carocci, 2007; Daniele Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

L'ispirazione tratta dagli antichi e la sperimentazione volta al recupero della validità di quei modelli all'interno della sensibilità moderna, si trasformarono in un tentativo di elaborare una normativa estetica precisa ed universale alla quale tutte le forme dell'attività artistica teatrale dovevano sottostare.

Il punto di riferimento di questa operazione fu proprio la *Poetica* di Aristotele, cosicché il dibattito teorico sul teatro che caratterizzò la seconda metà del Cinquecento fu condotto prevalentemente attraverso commenti dell'opera dello Stagirita i quali, seppure tra loro assai diversi, indicarono le linee sostanziali di interpretazione capaci di fornire un preciso indirizzo all'ideale estetico della cultura teatrale del tempo. Alla base della costruzione teorica fu posto l'elemento della verosimiglianza, secondo cui i soggetti e gli avvenimenti trattati e rappresentati dovevano essere, rigorosamente, possibili e plausibili.

Anche se non storicamente veri, bisognava costruirli secondo le caratteristiche degli eventi reali e, perciò, erano da bandire tutte le manifestazioni del soprannaturale o le situazioni palesemente immaginarie, a meno che esse non traessero una giustificazione dalla tradizione mitologica comunemente accettata o, ancora meglio, dalla Bibbia. Era necessario, inoltre, escludere dalla scena espedienti come i soliloqui o i commenti del coro, considerate situazioni non plausibili: il parlare per lungo tempo ad alta voce senza interlocutori o il discorrere di problemi intimi e delicati in presenza di un gruppo di ascoltatori erano situazioni inaccettabili in quanto surreali.

Questi espedienti drammaturgici furono, così, sostituiti da altri che potevano permettere ai personaggi principali di rivelare in modo credibile i propri segreti più profondi. Sempre in ossequio allo stesso principio della verosimiglianza, fu necessario collocare fuori scena le battaglie, gli episodi di follia, violenza e morte, considerando impossibile rendere agli occhi dello spettatore questo tipo di situazioni in maniera convincente.

Un'altra esigenza imponeva al dramma di fornire un insegnamento morale: all'autore era richiesto non solo di imitare la realtà, ma, soprattutto, di farne risaltare le implicazioni etiche, di mostrare come la malvagità fosse, al fine, punita e la bontà ricompensata. Gli eventi umani dove la giustizia sembrava non poter prevalere dovevano essere ammantati di un'aura di provvidenzialità, ricondotti ad un maggiore ed

imperscrutabile piano divino, al cui termine il Bene avrebbe certamente trionfato. Perciò le contraddizioni apparenti che affioravano nel corso della rappresentazione a guisa di ostacoli per la realizzazione piena della giustizia finale non erano ritenute argomenti adatti alla scena che doveva essere diretta alla descrizione della verità ultima, inseparabile dalla realtà e dalla ragione. L'autore doveva cogliere e rendere nella drammatizzazione gli elementi tipici ed immutabili dei fenomeni e, allo stesso tempo, i caratteri universali del reale, tralasciando quanto potesse risultare mutevole ed accidentale.

Le forme principali del dramma furono ridotte a due, la commedia e la tragedia,¹⁰ mentre tutti gli altri generi vennero considerati minori in quanto forme «miste». Si privilegiò, così, l'esigenza di una totale purezza della forma drammatica e furono condannati tutti gli spettacoli che mescolavano elementi comici e seri. Secondo i teorici, la commedia avrebbe dovuto trarre i suoi personaggi dalla classe media o bassa, fondando le sue trame su piccole vicende private o domestiche, finalizzate ad un lieto scioglimento, con un stile vicino al parlato quotidiano. Di contro, fu considerata fondamentale la canonica divisione in cinque atti della tragedia che avrebbe attinto i suoi personaggi dalle classi più elevate, basando i soggetti teatrali sulla storia o sulla mitologia e muovendosi inesorabilmente verso la catastrofe con una lingua e uno stile letterario poetico ed aulico. L'opera teatrale avrebbe dovuto «insegnare dilettaando»: la commedia ridicolizzando i comportamenti che erano socialmente da evitare, mentre la tragedia evidenziando le conseguenze terribili di errori e misfatti.

Fu definito anche il principio delle unità aristoteliche di tempo, luogo ed azione secondo il quale un dramma «regolare» avrebbe dovuto avere una trama unica, svolta in un arco temporale fittizio che non superasse le ventiquattro ore, ed essere ambientato in un unico luogo. Quest'ultima regola fu spesso disattesa e lo spazio dell'azione scenica

10 Sul «teatro regolare» del Cinquecento si rimanda a: Marco Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze, 1974; Id., (a cura di), *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, 2 voll, Torino, Einaudi, 1977; Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 1988; Fabrizio Cruciani-Daniele Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987; Federico Doglio, *Il teatro classico italiano nel '500*, estratto da Atti del convegno Roma 9-12 febbraio 1969, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971; Renzo Cremante (a cura di di), *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi-Mondadori, 1997; Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

venne dilatato fino a comprendere anche luoghi diversi, a patto che fossero stati raggiungibili dai personaggi nel corso della vicenda in maniera plausibile e senza violare l'unità di tempo. Questi principi furono comunemente accettati per tutto il Cinquecento e le opere drammatiche che, anche in minima parte, osarono violarli furono considerate di genere inferiore ed indegne di seria considerazione. Il codice normativo descritto era valido sia per la produzione tragica che per quella comica.

Tuttavia, seppur numerose furono le tragedie scritte tra il Cinque e Seicento (poiché Aristotele riservò alla tragedia la più alta dignità tra i generi), solo le commedie ebbero fortuna nell'ambito della rappresentazione. Gli spettacoli, infatti, erano quasi sempre allestiti nell'ambito di feste mondane, a corredo di un'atmosfera festiva entro la quale la tragedia non avrebbe potuto incontrare il gusto dei cortigiani.

Inoltre il genere comico, trattando di argomenti comuni ed ambienti borghesi, era più facilmente atualizzabile. Le commedie italiane furono strutturate secondo la logica di Plauto e Terenzio, delle cui opere erano e rifacimenti, altre rielaborazioni puramente tematiche. Essendo inserite all'interno della complessità della festa cortigiana (entro la quale convivevano varie espressioni) le commedie, per quanto lussuosamente allestite, non erano in grado di offrire la fantastica spettacolarità richiesta dal pubblico.

Questo fu uno dei motivi per cui, nel corso del XVI secolo, si svilupparono sempre di più gli intermezzi a carattere mimico o coreutico, dotati di una forte componente musicale. Questi venivano inseriti tra gli atti delle commedie e strutturati come spettacoli ricchi e vivaci, le cui principali attrattive risiedevano nelle magnifiche scenografie, nello sfarzo dei costumi, nell'illuminazione, negli effetti e nel movimento generato dalla musica e dalla danza. L'interpolazione tra gli atti del dramma di questi momenti altamente spettacolari diventò una consuetudine tanto che il genere ebbe un successo tale da costituire un intrattenimento ancor più popolare delle opere in cui si inseriva e fu ben presto accettato come piacevole diversivo anche dai teorici che lo avevano avversato, nonostante fosse inizialmente considerato un elemento destabilizzante nello schema rigoroso delle unità aristoteliche.

In origine gli intermezzi allestiti in una particolare occasione non ebbero niente in comune tra loro o con il dramma rappresentato. Gradualmente furono collegati al tema trattato nell'opera principale e, verso la fine del Cinquecento, assunsero lo *status* di

spettacolo autonomo costituito da quattro atti, basato su un legame quasi impercettibile con la rappresentazione principale. Non fu raro, inoltre, che agli intermezzi previsti se ne aggiungessero due supplementari, un prologo e un epilogo, portando il numero totale degli elementi a sei. La spettacolarità degli intermezzi favorì vari esperimenti scenografici e scenotecnici, vista anche la necessità dei rapidi cambi di scena che avvenivano nel corso della rappresentazione. Gli intermezzi, in breve tempo, divennero la parte più attesa e amata dell'evento scenico e in essi si concentrò il gusto del pubblico per lo spettacolo puro, per un dramma che non fosse dipendente e subordinato alla parola, bensì concentrato in una visione d'insieme sempre più grandiosa e complessa.

Il Seicento ereditò tale gusto per la spettacolarità e diede il via allo sviluppo del melodramma, destinato ad essere il genere eletto dell'aristocrazia barocca.

Il melodramma nacque dagli esperimenti della Camerata dei Bardi, una delle numerose accademie sorte in Italia nel corso del Rinascimento.¹¹ I membri di questa istituzione studiavano l'antica musica greca ed il suo rapporto con il dramma, nel tentativo di ricostruire, nella maniera più fedele possibile, il modello della tragedia classica. La prima opera della Camerata risale al 1594: si tratta della *Dafne*, testo di Ottavio Rinuccini musicato da Jacopo Peri. Il dramma era molto vicino alla favola pastorale, basato su un tema tragico di ambiente bucolico, in cui i dialoghi e i passaggi corali venivano recitati o cantati sulla base di un accompagnamento musicale che, nelle intenzioni degli autori, doveva servire semplicemente ad amplificare l'efficacia drammatica delle parole.

Da questo esordio, nel giro di pochi anni, da una forma basata sul canto monodico si giunse al melodramma, spettacolo ufficiale del secolo barocco, espressione complessa di poesia e musica entro la quale si inserirono e si svilupparono le esigenze spettacolari tipiche degli intermezzi. Il lusso, la grandiosità, la magniloquenza del melodramma fu, nelle corti, un'esigenza imprescindibile per la società aristocratica che in esso si

11 All'interno della vasta bibliografia sul melodramma sono essenziali almeno i volumi di Lorenzo Bianconi, *Storia della musica. Il Seicento*, a cura della Società italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1982; Giorgio Pestelli-Lorenzo Bianconi (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, V. *La spettacolarità*, VI. *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*. Torino, EDT, 1988; Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, cit., passim; Cesare Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

riconosceva, identificandosi con i personaggi e le ambientazioni presenti sulla scena. Gli elementi tipici del melodramma cortigiano furono i frequenti cambi di scena che, soprattutto nell'ultimo decennio del secolo, raggiunsero risultati estremamente complessi, sofisticati, alimentati dall'invenzione di meccanismi e congegni in grado di variare e rendere grandioso il movimento interno, suscitando meraviglia ed ammirazione in un pubblico compiaciuto per ogni tipo di trucco scenotecnico.

Maggiore era lo stupore suscitato dai cambi di scena a vista o dai meccanismi che permettevano la visualizzazione di eventi meravigliosi: il volo degli attori su nuvole, carri ed esseri alati, apparizioni, sparizioni, fenomeni naturali, come il sorgere del sole o il fiorire della primavera.¹² Nella seconda metà del secolo, da tematiche prettamente mitologiche, si passò alla rappresentazione dell'amore, con particolare riferimento all'espressione sentimentale dei personaggi, che diventò l'elemento centrale del melodramma. Anche in questo caso l'obiettivo era quello di mettere in scena la società aristocratica e, con essa, i suoi usi e costumi, quasi in un tentativo di abolire la distanza tra teatro e vita di società, tra mondo reale e fantasia.

Per questo motivo la scenografia perse definitivamente l'ambientazione paesaggistica in favore di sale di favolosi palazzi, cortili regi o deliziosi giardini, ambienti certo più adatti ad accogliere le gesta dei nobili protagonisti. L'azione teatrale fu delimitata e racchiusa entro la cornice dell'arco di proscenio, inequivocabile confine tra il mondo vivo e reale degli spettatori e quello immaginario dello spettacolo nel quale il pubblico si rifletteva.

Accanto all'area di attività teatrale culturalmente accreditata, esisteva la galassia degli intrattenitori professionisti che si guadagnavano da vivere sfruttando le proprie abilità spettacolari. Questo mondo complesso e latente comprendeva, insieme ai buffoni di corte, ai saltimbanchi, agli acrobati, ai contorsionisti, agli affabulatori, ai musicisti e ai cantori che si esibivano nelle strade o nei luoghi pubblici, anche i venditori ambulanti di intrugli, i medici di piazza (i cerretani) e tutti coloro che ricorrevano a forme di

¹² Di fronte alle meraviglie della rappresentazione il pubblico secentesco restava colpito a tal punto da associare, a tratti, la meccanica scenica ad una sorta di arcana magia. Non a caso, uno dei più grandi scenografi del secolo, Giacomo Torelli (1604-1678), padre del sistema di comando meccanizzato della scenografia (che rimase lo standard teatrale europeo fino all'avvento dell'elettricità), fu soprannominato il «grande Stregone».

attrazioni spettacolari (brevi scenette farsesche, imitazioni, esercizi di abilità) per radunare la clientela. Da questo multiforme e variegato universo, parallelamente al melodramma, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, si sviluppò il complesso dei fenomeni riassumibili sotto il termine di commedia dell'Arte.¹³

Questa era una forma teatrale antitetica a quella ufficiale, intendendo per questa tutto il teatro cortigiano, accademico e le rappresentazioni di artisti dilettanti legate agli avvenimenti politici e al tempo liturgico.

Per quanto screditati ed emarginati, gli intrattenitori professionisti, antesignani dei grandi comici dell'Arte, erano depositari di tecniche spettacolari dotate di importanti caratteristiche volte ad ottenere effetti facili e sicuri, capaci di attirare il pubblico e di trattenerne l'attenzione. La destrezza degli esercizi fisici, l'efficacia di un discorso in grado di adattarsi a tutte le circostanze o l'ilarità scatenata con salti, piroette, capriole, imitazioni, battute e dialoghi salaci, ricchi di disinvolta volgarità, costituivano gli espedienti principali di un sicuro successo.

Queste esibizioni, anche nelle loro forme più rozze, si fondavano su alcuni punti essenziali estranei alla recitazione umanistica (basata sui principi dell'arte oratoria desunti dagli antichi) o ai presupposti della rappresentazione delle commedie nelle corti (basate sulla riproduzione di un comportamento nobile ed elegante). Questo genere di recitazione professionale sfruttava il contatto diretto col pubblico, l'assoluta libertà espressiva che consentiva il ricorso all'oscenità del linguaggio e alle deformazioni grottesche del corpo e del volto, la capacità di trasformare il proprio aspetto, voce e atteggiamento in imitazioni ridicole, parodistiche e caricaturali, e, soprattutto, la mancanza di qualsiasi gerarchia tra le forme di espressione affidate alla parola e quelle

13 Una bibliografia inerente alla commedia dell'Arte sarebbe sconfinata. In questa sede è opportuno segnalare alcuni testi di riferimento: Mario Apollonio, *Prelezioni sulla commedia dell'Arte* in Aa.Vv, *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna-Serie Storia del Teatro*, vol.I, Milano, Vita e Pensiero, 1968, pp.144-90; Siro Ferrone, introduzione e note a *Commedia dell'Arte*, Milano, Mursia, 1985; Achille Mango, *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte*, Bari, Adriatica ed., 1972; Cesare Molinari, *La commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985; Id., *Storia del teatro*, cit., passim; Vito Pandolfi, *La commedia dell'arte. Storia e testi*, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1957-1961; Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., passim; Id., *L'ingresso della commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento* in Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., pp.319-45; Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., passim.

legate ai movimenti e agli atteggiamenti del corpo.

Su queste basi la commedia dell'Arte inaugurò la nascita e lo sviluppo del teatro professionale e mercenario in Italia, con la costituzione di compagnie di attori impegnate legalmente alla cooperazione mediante atti notarili. Tale fenomeno condannato tanto dall'accademia quanto dal clero, durò circa due secoli.

Particolarmente fiorente tra il 1550 e il 1650, la commedia dell'Arte sopravvisse fino alla prima metà del XVIII secolo, incontrando un'ampia fortuna in Italia e in Francia.

Derivata, secondo alcuni, dalla farsa atellana tramandata dai mimi itineranti del medioevo, legata, secondo altri, alle improvvisazioni delle commedie plautine e terenziane o anche alla farsa italiana di inizio Cinquecento, la commedia dell'Arte fu, in realtà, una fusione di elementi tipici di tutte queste forme, amalgamati al punto che nessuna delle ipotesi sulla sua origine possa essere, ragionevolmente, accettata come unica o rifiutata completamente.

Improvvisazione e fissità dei personaggi si imposero come caratteristiche peculiari di un genere spettacolare in cui gli attori, partendo da un canovaccio, improvvisavano i dialoghi e l'azione. Tuttavia la portata dell'improvvisazione doveva essere alquanto ridotta, come dimostrano diversi fattori, tra i quali, il fatto che ogni attore spesso interpretava lo stesso ruolo per tutta la vita (pratica, questa, che incoraggiò la ripetizione di battute e gesti, denominati «lazzi», che si rivelavano particolarmente efficaci). Gli scenari, ovvero le brevi tracce scritte per l'azione drammatica contenenti la successione delle scene e le indicazioni dei lazzi, si svilupparono nel corso del tempo, perfezionandosi e trasmigrando da una compagnia all'altra.

I caratteri fissi della commedia dell'Arte si suddividevano in tre categorie generali, quella degli innamorati, che non indossavano una maschera, quella dei vecchi e quella dei servi che, invece, comparivano in scena mascherati. La maschera, appunto, era la caratteristica costante dei personaggi dell'Improvvisa e copriva originariamente tutto il viso per poi limitarsi, in seguito, a nascondere solo la parte superiore del volto. Le compagnie, formate di solito da dieci o dodici membri, comprendevano anche tre o quattro donne ed erano dirette da un capocomico che spiegava al gruppo le caratteristiche dei personaggi, chiariva l'azione, elencava i lazzi ed acquistava gli oggetti di scena necessari. Tali compagnie erano organizzate secondo uno schema di

compartecipazione in base al quale i membri si assumevano il rischio finanziario e si dividevano i profitti, viaggiavano costantemente, richiedendo ad ogni nuova città che visitavano, il permesso alle autorità per tenere i loro spettacoli, recitando tanto in grandi sale prese in affitto quanto su palcoscenici improvvisati all'aperto e, da un certo punto in poi, anche nei teatri di corte. Quando possibile la compagnia utilizzava scenografie prospettiche e parzialmente elaborate, pur disponendo di attori capaci di recitare con la stessa agilità, perizia ed efficacia anche senza alcun supporto scenografico.

Del resto, la chiave del successo dei comici dell'Arte era insita proprio nello spirito di adattamento, qualità, questa, che permise loro di recitare anche testi che esulavano dai canovacci o dagli scenari e di applicarsi non soltanto nel genere comico, ma anche in tragedie, pastorali e, in qualche caso, nell'esecuzione di melodrammi.

Nel periodo che va dal 1570 al 1610, le compagnie si fregiarono di titoli che richiamavano quelli delle accademie: si ricordano, tra le altre, le compagnie dei *Gelosi* di Francesco ed Isabella Andreini, degli *Accesi* di Pier Maria Cecchini, dei *Confidenti* di Flaminio Scala.¹⁴

Queste e tante altre compagnie itineranti, ebbero un successo tale che, dai palchetti eretti nelle piazze, giunsero a recitare nelle corti sotto la protezione di principi che, in molti casi, finirono per gestirle in prima persona. Soprattutto furono i Gonzaga, i Farnese e gli Este a trasformarsi in impresari di compagnie ducali, delle quali i signori disponevano a proprio piacimento, formandole, sciogliendole, decidendo percorsi e *tournées* e stabilendo un rapporto di dipendenza personale con i singoli membri che ad esse appartenevano. Quando, verso la fine del Seicento, i duchi rinunciarono a questa attività, subentrarono, come impresari, i proprietari dei teatri pubblici ormai presenti in tutte le maggiori città italiane.

I comici dell'Arte continuarono a recitare fino alla metà del XVIII secolo, quando

14 Sulle compagnie dei comici dell'Arte si segnalano i contributi di Siro Ferrone, *L'invenzione viaggiante. I comici dell'Arte e i loro itinerari tra Cinque e Seicento*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno internazionale, Torino, 6-8 aprile 1987, Genova, Costa & Nolan ed., 1989; Id., *Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e seicento*, Torino, Einaudi, 1993; Id., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006; Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'Arte*, in *Teatro e Storia*, vol.I, Roma, Bulzoni, 1986; Ferdinando Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

Goldoni individuò in maschere ormai inadeguate ai tempi l'oggetto polemico sul quale basare la «riforma». Processo che, com'è noto, restituì alla commedia la sua forma distesa in luogo di una ormai consunta tecnica dell'improvvisazione.

1.3 Chiesa tridentina e teatro barocco: conflitti e punti d'incontro.

Intorno alla fine del Cinquecento il teatro professionale acquistò una nuova fisionomia produttiva, disponendo di operatori non privi di preparazione culturale e fu in grado di offrire spettacoli in qualche modo imparentati, per l'assimilazione di alcuni elementi della commedia regolare, ai prodotti della creazione letteraria.

Tra gli attori delle compagnie di maggior notorietà e prestigio nacque allora l'aspirazione a rivendicare la dignità sociale e culturale della propria professione. Questa aspirazione incontrò l'opposizione dei letterati e delle autorità ecclesiastiche.

Come abbiamo visto, i letterati scorgevano nella diffusione delle commedie dei professionisti una pericolosa concorrenza, ed erano fermamente decisi a mantenere la loro attività e la loro condizione di studiosi rigorosamente separate da una professione macchiata da un tradizionale discredito. L'opposizione religiosa alla diabolica arte del teatro dei comici dell'Arte (ancor più condannata in quanto promiscua) riprese con maggior vigore recuperando, nel nuovo slancio polemico, buona parte degli argomenti utilizzati dagli antichi scrittori cristiani.

In realtà furono pochi gli autori, cattolici o protestanti, che sostennero che il teatro fosse assolutamente illecito: in un primo periodo tanto gli uni quanto gli altri lo impiegarono addirittura come strumento di propaganda religiosa e di lotta contro la parte avversa. Il Concilio di Trento, mentre assunse una serie di provvedimenti particolarmente severi per rinsaldare la disciplina della Chiesa di fronte al dilagare del protestantesimo, non espresse alcuna condanna nei confronti degli attori. Il *Rituale romano* pubblicato da Paolo V nel 1614, definendo le norme per l'esclusione dai sacramenti di particolari categorie di peccatori (come le prostitute, i concubini, gli usurari, i maghi, le streghe e i bestemmiatori) non menzionava in alcun modo gli attori o le attrici.

L'arte del teatro, seguendo la dottrina tomistica, veniva ritenuta «indifferente», ossia buona o cattiva a seconda dei casi: riprovevole se utilizzata per attaccare o schernire la morale o la religione, ma utile ed encomiabile quando celebrava o almeno rispettava i valori della dottrina cristiana. L'atteggiamento del papato nei decenni successivi doveva quindi essere ispirato ad una sostanziale tolleranza, evitando, anche nei periodi di

maggior rigore, di giungere a forme di condanna radicale.¹⁵

Nel Seicento il teatro riuscì a crearsi un suo spazio stabile all'interno del tessuto sociale trasformandosi da evento di un particolare tempo dell'anno (quello festivo) o legato a precisi ambienti elitari (corti ed accademie) in fenomeno affascinante e dotato di una grande incidenza sul tessuto urbano. Le compagnie dei comici dell'Arte, seppur non ancora in grado di imporre un nuovo modo di guardare al teatro, costrinsero la Chiesa post-tridentina a riconsiderare il problema della scena rendendo di nuovo attuali, nelle invettive dei predicatori, le condanne di Tertulliano, Cipriano, Agostino, Salviano e Crisostomo che videro nello spettacolo l'immagine del nulla, il trionfo della volubilità, della malia e delle illusioni atte a provocare una sorta di stato ipnotico nello spettatore.

A onor del vero il Concilio non parlò affatto di teatro poiché il vero spettacolo persuasivo, inteso nell'accezione positiva come in quella negativa, rimaneva, per i padri conciliari, quello offerto dalla pittura e dalla scultura.¹⁶

L'iniziale disinteresse tridentino verso gli spettacoli catalogati fra le diverse ed innumerevoli occasioni di festa e divertimento fu scosso dalla novità del professionismo attorico e, conseguentemente, la tendenza dell'evento comico si trasformò in istituzione prima ludica e poi culturale della città.

L'evoluzione, paradossalmente, si ebbe proprio in contemporanea con l'elaborazione di una visione utopica della «città cristiana» frutto della speculazione teorica dei Padri conciliari. Le approfondite indagini dei moralisti, che si concentrarono in discorsi sull'«essenza» del teatro, presupposero una chiara presa di coscienza riguardo l'importanza dell'emergente fenomeno del professionismo degli attori entro il panorama culturale e sociale del tempo. Fu evidenziata l'incapacità degli ecclesiastici di padroneggiare concettualmente questa nuova realtà e di applicare ad essa pertinenti e spassionate considerazioni legate da una parte al valore artistico delle opere e, dall'altra, alla liceità morale della loro pubblica fruizione. Quindi si rinnovarono, nell'età barocca, le condanne già formulate nell'atavico dissidio tra teatro e religiosità tipiche della Chiesa dei primi secoli, parimenti riscontrabili nel ricco e multiforme materiale scritto

15 Cfr. Roberto Tessari, *Il mercato delle Maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino), Vol.I, Torino, Einaudi, pp.119-91.

16 Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., passim.

lasciatoci dagli esponenti della Controriforma.

L'ostilità e l'atteggiamento repressivo non furono soltanto caratteristiche della Chiesa cattolica ma furono condivise da tutto l'insieme delle interpretazioni del cristianesimo destinate a sfociare nelle diverse chiese e gruppi cristiani dell'Europa moderna. Le misure adottate da parte cattolica ebbero i loro parallelismi anche nel mondo dell'Europa riformata: verso la fine del Cinquecento, durante il regno di Elisabetta, l'opposizione più vivace fu condotta dai puritani inglesi che ravvisarono il riflesso dell'odiato fasto della liturgia cattolica, agente di corruzione dei fedeli mediante gli allettamenti sensibili delle pompe di Satana, proprio negli apparati teatrali.¹⁷

Il rigore, la schiettezza, la semplicità di un comportamento autenticamente cristiano trovavano la loro più evidente negazione nell'attività dell'attore che, recitando sulla scena, occultava la propria realtà deformandola con la finzione della scena dalla quale otteneva un disonesto guadagno. Non meno importante fu la preoccupazione che l'attività degli attori professionisti potesse costituire una temibile concorrenza nei confronti dei predicatori, tanto più che tutti i tentativi di giustificare il teatro insisterono proprio sulle sue capacità di dilettere ampi strati di pubblico per istruirlo e correggerne i vizi. Di qui la scandalizzata insistenza con cui si reclamava la proibizione, almeno nei giorni festivi, degli spettacoli considerati una minaccia alla partecipazione dei fedeli alle funzioni religiose, dato che questi potevano facilmente distrarli dalle pratiche di pietà.

Le rappresentazioni teatrali si svolgevano anche negli ambienti protetti e difficilmente censurabili delle corti ed erano impiegate nei collegi e nelle scuole per sviluppare la padronanza del latino ed esercitare gli allievi nelle tecniche dell'eloquenza, nella Germania luterana, in Inghilterra, in Francia e in Italia, dove l'attività teatrale era seguita e curata con particolare attenzione negli istituti retti dai Gesuiti. La carica pedagogica delle tendenze riformatrici era rivolta soprattutto al popolo illetterato e ai fanciulli e questo portò ad un conflitto tra il tempo profano del Carnevale e quello liturgico della Quaresima.

La Riforma aveva addirittura messo in discussione la pratica stessa del rappresentare, colpendo ed impuntandosi anche sulle pratiche più antiche del culto cristiano, come gli

¹⁷ Pietro Spinucci, *Teatro elisabettiano, teatro di stato. La polemica dei puritani inglesi contro il teatro nei secc. XVI e XVII*, Genova, Olschki, 1973.

stessi sacramenti e il culto delle immagini. I controriformisti si scagliarono contro il teatro profano, i riti di passaggio e i vari culti della fertilità: immane fu lo sforzo volto ad impedire ogni forma di derisione ed inversione, soprattutto nei confronti delle Sacre Scritture. Furono, oltretutto, condannate l'ambiguità sessuale e le scene incentrate su amori mondani.

La lotta tra le correnti rigoristiche del Cattolicesimo riformato dev'essere inquadrata sullo sfondo di un uso sociale dello spettacolo teatrale, intimamente legato alle tradizioni della vita popolare e ai suoi ritmi immutabili.

Soprattutto il genere spettacolare vincolato all'elemento folclorico sopravvisse alla temperie della Riforma cattolica e nemmeno le pratiche sostitutive inventate dai Gesuiti (come la dedizione del Maggio) riuscirono a cancellare le forme tradizionali, né tra il popolo né tra il basso clero.¹⁸

Le funzioni riformatrici e repressive furono affidate, nell'ambito della Chiesa tridentina, all'autorità dell'episcopato e dei grandi ordini e congregazioni da un lato, mentre dall'altro furono demandate al controllo dei tribunali ecclesiastici e dell'Inquisizione. Nel caso del teatro l'intervento repressivo fu pertinenza del governo ecclesiastico ordinario, incarnato dai tribunali vescovili, ma anche il Sant'Uffizio fece la sua parte, spesso scontrandosi proprio con gli altri organi competenti nel tentativo di conquistare nuovi terreni sui quali estendere il potere di dettare norme disciplinari e comportamentali.

Sulla moralità e sui pericoli insiti negli spettacoli si accesero aspre polemiche. Si fece largo la necessità di epurare i riti ecclesiastici da ogni forma di teatro, piegando quest'ultimo a mero strumento di comunicazione e propaganda dei valori approvati dal Concilio, mondandolo da ogni licenziosità e da qualsiasi forma comportamentale considerata disdicevole.

Tuttavia la Chiesa ricorse al teatro stesso per portare a termine le enormi imprese di acculturazione che si aprirono dentro e fuori in mondo cristiano. Basti pensare al teatro missionario che si ammantò di una componente didattica solenne e severa ormai distante dalla teatralità vivace delle sacre rappresentazioni. Accanto al teatro, inteso in

¹⁸ Cfr. *Processi informativi ed atti criminali dal 1622 al 1707*, a cura di Livio Tognetti, San Miniato, tip. Palagini, 1994, pp.27 e segg.

senso stretto, furono oggetto di attentissima regolamentazione anche i comportamenti collettivi legati alla festa, come il ballo, la celebrazione dell'abbondanza alimentare e tutti quei riti di passaggio che apparivano, agli occhi dei riformatori, come momenti licenziosi.¹⁹

La capitale dell'offensiva fu la Milano del cardinale Borromeo che, fin dal 1565, aveva palesato la volontà di metter fine allo spettacolo popolare delle sacre rappresentazioni ed impedire ogni contaminazione teatrale di temi, spazi e tempi sacri. Il Borromeo riprese la polemica di Tertulliano contro gli *spectacula* pagani, individuando in essi sopravvivenze di paganesimo soprattutto nella mescolanza di temi religiosi e profani, di verità e fantasia, nella comicità, nell'immoralità o nel carattere scandaloso delle storie narrate: tutti elementi, questi, che avrebbero potuto minare il vivere politico e cristiano.

20

La Chiesa cattolica impose che fossero eliminati dagli spettacoli tutti gli elementi che avrebbero potuto pervertire la vita sociale corrompendo i costumi morigerati: era fatto divieto agli attori di usare, in scena, abiti pertinenti a sacerdoti o ad altri esponenti del clero, né era concesso di utilizzare alcun tipo di paramento ecclesiastico. Inoltre non erano consentiti spettacoli che facevano riferimento alle Sacre Scritture, sia in termini di soggetti che di contenuti né si doveva alludere a pratiche superstiziose o negromantiche.

19 Tuttavia, per restare all'interno del mondo del teatro, possiamo dire che il bisogno di serietà e gravità si fece sentire perfino all'interno delle compagnie di comici dell'Arte. Benedetto Croce, a tal proposito, segnala il contratto costitutivo di una compagnia di attori napoletani che fissava per iscritto l'impegno a «ostentare spiriti devoti e morali e scrupolosa osservanza delle pratiche sacre» (Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992, pp.43-44).

20 La battaglia del Borromeo contro le sopravvivenze di paganesimo in seguito fu ancora più marcata se si pensa che, nel 1568, una compagnia invitata dal governatore ottenne il permesso dell'arcivescovo solo a patto che gli fossero sottoposti i pezzi che si volevano rappresentare, e che lo scenario potesse essere giudicato idoneo o meno da una persona di sua nomina, come si evince da una testimonianza di Niccolò Beltrame, riportata in Gentile Pagani, *Del teatro in Milano avanti il 1598*, in *Teatro illustrato*, Milano, Edoardo Sonzogno ed., 1884, p.34-35. Oltre alle tesi del Borromeo, un tentativo analogo di giungere al divieto della rappresentazione di commedie fu fatto, a Bologna, da Gabriele Paleotti che invocò l'intervento di Pio V affinché fossero abolite del tutto. Quegli spettacoli apparivano assolutamente dannosi alla morale, poiché recitati da persone di malaffare nei giorni di festa che, invece, dovevano essere dedicati a Dio. Inoltre il Paleotti lamentava il fatto che le commedie non potevano neanche essere sottoposte a censura dato che era abitudine dei commedianti di recitare «all'improvviso»; il divieto fu anche ottenuto, ma risultò impossibile farlo rispettare, a Bologna come ovunque, dato che le città ignoravano i rimbrotti, le esortazioni e le prediche. A tal proposito si veda Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., p.23, pp.39-40.

Le cronache della vita pubblica furono, in quegli anni, dominate da feste e rappresentazioni teatrali, né le cose andarono diversamente negli spazi riservati alla vita religiosa. Infatti in questo periodo divennero sempre più frequenti le recite organizzate nei monasteri. Quando i divieti sembrarono ormai improponibili o, comunque, destinati al fallimento, si tentò la via delle correzioni e dell'elaborazione di testi teatrali più consoni ai dettami tridentini, soprattutto facendo attenzione ad evitare che riti e spazi sacri potessero diventare terreno fertile per la fioritura di spettacoli caratterizzati dall'inversione, dall'irrisione carnevalesca e dalla scurrilità.

Le soluzioni moderate che furono proposte lasciarono la possibilità di rappresentare commedie entro canoni ben definiti: parte della pubblicistica antiteatrale era disposta ad ammettere precise eccezioni, tra le quali ricordiamo, ad esempio, le tesi di Silvio Antoniano, amico e stretto collaboratore di Carlo Borromeo, che sostenne l'utilità delle recite nell'educazione dei fanciulli, purché le vicende rappresentate fossero di carattere edificante e non prevedessero parti per le donne «se non di alcuna matrona vecchia e di esemplare santità».²¹ Ma le concessioni nei confronti delle recite scolastiche e delle rappresentazioni dei dilettanti in luoghi strettamente privati non potevano essere estese ai professionisti, non disponibili a presentare spettacoli senza fini di lucro e in lingua latina.

Anzi, l'ammissione del teatro scolastico e dilettantesco finiva proprio per rinforzare la condanna di ogni forma di teatro professionale. E così la linea dura propugnata dal Borromeo trovò molti seguaci, come, ad esempio, l'arcivescovo di Firenze, Alessandro de' Medici che, il 21 maggio 1581, emanò un editto nel quale proibiva di recitare commedie, tragedie, farse o altri spettacoli, che fossero incentrati su argomenti sacri o profani. Il 20 luglio 1580, a Pisa, fu la stessa Inquisizione ad emettere un atto che vietava ai comici dell'Arte di fare rappresentazioni sul Vecchio e Nuovo testamento, sulle Sacre Scritture e di inscenare situazioni di magia.

Le tesi della Chiesa sul teatro furono sempre più chiuse all'interno di giudizi negativi

²¹ Silvio Antoniano, *Dell'educazione cristiana de' figlioli*, trattato del 1582, in Giovan Battista Castiglione, *Sentimenti di Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Lancellotti, 1759, p.124. Si veda in proposito Claudio Bernardi, *Censura e promozione del teatro nella controriforma*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, La nascita del teatro moderno*, vol.I, Torino, Einaudi, 2000, p.1037.

dai quali derivò un genere di riflessione preciso che, se da un lato esaminava il fenomeno teatrale nel rapporto fra il mondo della scena e il suo pubblico, dall'altro prendeva in esame lo spettacolo non tanto come racconto di una vicenda, ma principalmente come modo di interagire e comunicare col pubblico stesso. Mentre confrontava le rappresentazioni teatrali con norme astratte di morale (o con la morale della città), e quindi fermava la sua analisi a ciò che nello spettacolo si diceva, l'istituzione ecclesiastica tendeva a preoccuparsi di quanto lo spettacolo poteva produrre nell'uomo analizzando con attenzione lo stile rappresentativo.

Sorse, così, una sorta di poetica scaturita dallo stratificarsi dei giudizi negativi e delle condanne censorie. Per ricostruire questa «poetica negativa», accanto a quanto si è già detto in precedenza, va considerato meglio il concetto di diabolico insito, secondo la riflessione ecclesiastica, nel cuore stesso del dramma.

Secondo tali premesse lo spettacolo era essenzialmente uno strumento demoniaco diretto a traviare attori e spettatori. Chi lo sfruttava solo ed esclusivamente per un tornaconto economico era portato a sollecitare tutti i suoi poteri di attrazione e di tentazione, potenziandone gli effetti distruttivi. I testi dei predicatori, dei teologi e dei moralisti della Controriforma ci offrono tutta una casistica, individuata a diversi livelli, dell'identificazione tra teatro e diabolico, frutto sempre di un unico atteggiamento di fondo riscontrabile nella visione dello spettacolo profano come organizzazione di una falsa realtà (non di un'immagine della realtà) entro un sistema coerente ma inconsistente, diabolico perché assurdo, eppure non certo privo di una sua logica. È il sistema dell'immaginazione del folle e dell'immoralità del libertino che avvicinava la scena al mondo umile del demoniaco, agli elementi paganeggianti e satanici che la Chiesa vedeva presenti nelle superstizioni popolari.

Se l'origine classica degli spettacoli teatrali venne vista come impregnata di demoniaco,²² va detto anche che vi fu la chiara coscienza di una religione pagana, sopravvissuta come superstizione soprattutto nelle campagne, che si alimentava di feste pressoché lascive. Le prese di posizione del Borromeo contro gli spettacoli pagani trovano una logica spiegazione se si pensa che il problema della superstizione fu

22 Sulla scorta del cap.VII del libro II del *De civitate Dei* di Sant'Agostino e delle affermazioni dei Padri della Chiesa, secondo cui andare a teatro equivaleva a peccare di idolatria.

vivissimo in questo periodo storico; anzi la mentalità dotta e religiosa del XVII secolo individuò costantemente un valore diabolico in personaggi come quelli della commedia dell'Arte, non tanto nelle forme più nobili dell'Improvvisa, quanto negli spettacoli di piazza, pregni di una comicità grassa ed oscena, che avevano una presa maggiore sull'animo degli spettatori.

Sotto questo aspetto personaggi tipici dell'Improvvisa, come il servo sciocco, dovevano richiamare alla mente del moralista tridentino l'immagine di una specie di esseri satanici dediti unicamente al riso e alla crapula o, ancora, essere lo specchio di un uomo bestiale, tutto istinti e concupiscenza, dotato della furbizia miope dell'animale.

Se i predicatori e gli autori di trattati insisterono tanto contro l'oscenità delle commedie, contro la lascivia dei loro personaggi, fu anche perché la lussuria era tradizionalmente vista come vizio tipicamente diabolico. Le maschere scure e pelose degli attori, i grandi nasi, i bernoccoli, richiamavano alla mente dello spettatore le immagini di tradizioni popolari legate alle antiche (e sempre vive) superstizioni, mentre l'idea dell'amore carnale era, invece, legata al suo apparire sui palcoscenici sotto forma di peccaminose storie d'amore tra giovani e ad ignominiose passioni di vecchi.

Nell'ottica di una cultura cattolica e protestante, quindi, i comici di professione restavano persone impegnate in un'attività immorale, gente che si trascinava in una vita irregolare, disonesta, scandalosa, vagabonda e non aliena dalla promiscuità sessuale. I loro spettacoli rappresentavano una vera e propria scuola di arte della seduzione per il pubblico e le loro azioni sceniche scatenavano reazioni emotive e passioni che turbavano l'animo dei presenti spegnendo, in tal modo, ogni resistenza morale.

Bastava osservare, secondo Francesco Maria del Monaco (destinato a diventare vescovo di Reims e confessore del cardinale Mazzarino) «le facce degli spettatori, i loro occhi», oppure interpretarne «i sospiri e i cenni» per rendersi conto del fascino di cui erano preda.²³

Ma ad accendere ancor di più la veemenza della polemica contro il teatro fu il dibattito circa il ruolo della donna in scena. La donna che recitava era considerata come incitazione alla lussuria, in grado di esaltare al massimo tutte le doti che, secondo la

23 Francesco Maria del Monaco, *In actore et spectatores comoediarum nostri temporis paranaesis*, Padova, 1621, in Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., p.209.

tradizione patristica, la rendevano serva ed ambasciatrice del Maligno.

Secondo i moralisti seicenteschi la sensualità compariva sulla scena della commedia dell'Arte a diversi livelli, da quello volgare degli zanni a quello raffinato degli innamorati, dai lazzi spinti ai costumi trasparenti delle giovani attrici. Il gesuita siciliano Pietro Gambacorta aggiungeva:

Che sarà poi udire la donna parlare? e d'amore? e con l'innamorato? e scoprirsi l'un l'altro gli affetti? e trattare del modo di ritrovarsi? Che sarà vedere che l'adultero chiede un bacio? e l'ottiene? che sarà che la donna, fingendosi pazza, comparisce mezza spogliata, o con veste trasparente, in presenza d'uomini e di donne?²⁴

Alle parole, scriveva un altro autore cattolico, religioso dei Chierici Regolari della Madre di Dio

si congiungono anco i movimenti della persona, gli sguardi, i sospiri, gli sdegni, e (quel che non può dirsi senza rossore) gli abbracciamenti et altro che da queste infernali furie in publica scena si vede.²⁵

Le cose non andavano meglio se le attrici non recitavano parti amorose ma si limitavano a semplici esercizi di destrezza. Giovan Domenico Ottonelli, nel 1652, dichiarò che era disdicevole che «queste femminelle» comparissero sulla scena per saltare «e per far molte forze meravigliose leggiadramente» e dessero prova della loro abilità «arcando, storcendo e vibrando il corpo con gesti e posture sconce e stravaganti, cagionando alle menti de' deboli mille libidinosi pensieri».²⁶

Il fascino eccitante della donna esposta e disponibile veniva considerato tanto forte quanto più era nascosto: non si trattava più della sensualità sconveniente e urtante degli zanni o della serva che suscitava unicamente il riso, ma di una forza che trascendeva nel fascino dell'artificio esercitato sul palcoscenico dalle attrici dell'Arte. È sintomatico, a tal proposito, il fatto che gli ammiratori di attrici come Isabella Andreini, Vincenza

24 Il gesuita Pietro Gambacorta (1545-1605) fu insegnante di Filosofia e Teologia in Sicilia, in Francia ed a Roma, quindi superiore della casa professa di Palermo. Il brano da Giovan Domenico Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, Firenze, Bonari, 1652, in Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., p.380).

25 Cesare Franciotti, *Il giovane cristiano*, Venezia, Bernardo Giunti, 1611, in Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., p.178).

26 Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., p.385.

Armani, Vittoria Piissimi, si trovassero ad esaltare il gioco dell'Innamorata cogliendo in esso la capacità di esercitare una dolce violenza sull'anima, di insinuarsi nascostamente nella sfera delle passioni, di trasformare l'attrice in scena in una immagine da idolatrare.

Il fascino dell'Innamorata raggiungeva il suo culmine quando la suggestione amorosa era trasmessa non per mezzo di sollecitazioni dirette, ma attraverso la malia raffinata della pudicizia turbata. Tutti elementi, questi, contro i quali si appuntarono le più forti condanne dei moralisti.

Nella figura dell'attrice maliarda, incantatrice per accenni sfuggenti e, tuttavia, penetranti, risiedeva il fascino del teatro così come lo scrutarono gli sguardi acuti, inquieti e severi degli uomini di Chiesa del periodo della Controriforma. Esso racchiudeva le immagini del demoniaco tipiche del periodo barocco entro le quali il diavolo non era più soltanto uno stimolatore dei più bassi istinti, ma anche di sentimenti che lo rendevano affascinante e non orrido e scatenato, unicamente teso al produrre la risata oppure a suscitare il più cupo terrore. A questa immagine i moralisti rapportarono la raffinatezza del gioco teatrale barocco, reso ancor più pericoloso dalla sua onestà di facciata in grado di offuscare, nel ritmo attraente dello spettacolo, gli elementi negativi dei quali il mondo era pregno. Le rappresentazioni non solo incitavano, ma disponevano l'uomo al peccato e, per questo, il teatro rientrava nella categoria delle visioni, dei sogni, delle apparenze, della mera attrazione, dell'immagine che, seppur evanescente, faceva fermentare nell'animo dello spettatore una fantasticheria in grado di distruggere l'uomo che vi assisteva, perché essa era una versione armonica e piacevole delle sue stesse passioni e, quindi, facilmente in grado di affascinarlo.

La crisi morale post-tridentina presentava la scena come il luogo dove il mondo riviveva come in un sogno e questo provocava una radicale opposizione alla verità rappresentata da Cristo. In ciò trovarono giustificazione pagine e pagine contro il teatro madide di citazioni di Giovanni Crisostomo, Tertulliano, Salviano e del *De Spectaculis* attribuito a Cipriano.²⁷ Nei Padri, e soprattutto in quelli più rigorosi e radicalmente avversi alla civiltà greco-romana, i moralisti tridentini ritrovarono atteggiamenti e problemi vicini a quelli del loro periodo, nella medesima tensione morale di

²⁷ Il trattato *De spectaculis*, compreso nel *corpus* cipriano, è, invece, opera di Novaziano, un rigorista che sulla questione dei *lapsi* si divise dalla Chiesa di Roma.

cristianizzare il mondo.

L'accento posto da gran parte della Chiesa controriformista sull'opposizione Cristo/Mondo assunse un'importanza fondamentale in base alla quale ci è possibile comprendere la natura della polemica contro gli spettacoli e penetrare l'idea di teatro entro la quale tale polemica veniva formandosi. È ora chiaro che lo spettacolo, visto come tempo profano quando era considerato in relazione all'ordine della vita cittadina, apparisse, in rapporto alla partizione della vita interiore, come momento carico di fascino e di irrazionalità, di incantevole follia prodotta dall'illusorio stabilizzarsi del volubile nel ritmo scenico.

In questo particolare periodo storico il dibattito ecclesiastico sul teatro assunse i contorni di una sorta di battaglia all'interno della quale non mancarono anche proposte positive che si inquadrono nella profonda vitalità della teatralità nella società barocca.

Fu l'opera della Compagnia di Gesù ad inserirsi, a questo proposito, entro un panorama vasto e variegato, con le forme accentuatamente teatrali delle missioni popolari, con le recite di collegio che veicolarono la pedagogia tridentina in tutti gli strati sociali, o con la funzione e la pompa religiosa che fu spesso usata in concorrenza al teatro stesso.²⁸

Del resto la ricchezza di espressioni teatrali a cui dette vita la società italiana nel periodo controriformista, fu lo sfondo su cui si impiantò la capacità di elaborazione e di impiego del teatro dispiegata dai Gesuiti. La somiglianza tra le modalità di comunicazione dello spettacolo drammatico e quello della liturgia, nonché delle pubbliche pratiche di pietà, fu una caratteristica che la Compagnia seppe con perizia fornire alle sue rappresentazioni, sfruttando l'opposizione Cristo/Mondo mediante l'espedito di un fuga da quest'ultimo in una tensione assoluta verso il Sacro.

Perseguire un tale obiettivo impose ai Padri di occuparsi dei caratteri peculiari dello spettacolo, analizzandolo e rielaborandolo in maniera concreta e sostanziale.

28 Tipico il caso della pratica delle Quarantore che fu introdotta in tempo di Carnevale (forse per la prima volta dai Gesuiti Gomez e Montaigne a Macerata nel 1556) per allontanare il popolo, con la magnificenza dello spettacolo del sacro, dalle «oscene commedie». Cfr. Pietro Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, vol. I, parte I, Roma, Civiltà Cattolica, 1931, pp.240-41.

Capitolo II

LA COMPAGNIA DI GESÙ E IL TEATRO

II.1 Il ruolo della scena nella pedagogia gesuitica.

Per tratteggiare un profilo del teatro teorizzato e praticato dai Gesuiti sarebbe opportuno procedere parallelamente su due linee di ricerca ormai consolidate nel tempo: la prima impone un riesame dei vecchi schemi interpretativi della storiografia gesuitica, mentre la seconda prende spunto da una rinnovata (seppur frastagliata) riflessione sul teatro. Quest'ultimo filone di studi, risalente a non più di un trentennio fa, è fiorito nell'ambito delle storie locali, in grado di cogliere sia le luci che le ombre dell'operato della Compagnia, portando in primo piano i rapporti tra i fenomeni culturali legati alle scuole dell'Ordine e, quindi, rinnovando la visione anche dello spettacolo gesuitico.

Dal punto di vista scientifico, gli studi teatrali, soprattutto in quest'ultimo decennio, hanno impresso una decisa virata in direzione dell'analisi dei linguaggi specifici della scena e della rappresentazione, portando al definitivo accantonamento della prospettiva di un'identificazione fra teatro e letteratura drammatica. Gli studi in questione hanno sottolineato come la parola rappresenti, in realtà, solo uno dei molti codici attivati dalla comunicazione teatrale che, vista nel significato più autentico del termine, si delinea come relazione unica ed irripetibile tra corpi emittenti e ricettori in un contesto e in un tempo condivisi.

Forse è proprio tale prospettiva ad offrire il punto di osservazione migliore per tentare di delineare, quanto meno parzialmente, una fenomenologia teatrale gesuitica, che prevede un testo drammatico creato esclusivamente per la rappresentazione tenuta dagli studenti. In quest'ottica la scena era considerata un luogo nel quale la finzione non era simulazione bensì ricerca di un metodo di confronto della collettività, intendendo con essa attori e pubblico. Questo sistema di comunicazione da una scena allegorica e retorica si irradiava ad un pubblico fortemente connotato come gruppo (*l'élite* urbana).

Il teatro dei Padri era occasione d'incontro tra il collegio e la città, utile a favorire una migliore relazione tra questi due poli. Questo tipo di spettacolo forniva ai docenti il

pretesto per comporre un'opera originale e consentiva agli allievi di sfoggiare i precetti retorici appresi al cospetto di un uditorio culturalmente elevato al quale veniva impartita, nelle forme del teatro, una lezione sui doveri relativi al loro stato sociale.¹

Le interazioni tra autori, attori e protagonisti della vicenda rappresentata mettevano in luce il carattere «formativo» di questo genere di spettacolo, evidenziandone l'esercizio didattico e apologetico, carico di una spiritualità aperta ad ampio raggio sul mondo esterno. La scena gesuitica aspirava a diventare un vero e proprio strumento di formazione sociale per l'intera comunità, rimanendo sempre separata dal teatro mercenario.² Sia che nascesse in corrispondenza delle tradizionali scadenze scolastiche, sia che fosse pensata in concomitanza con avvenimenti di rilievo della vita politica della città (morte del re, ingresso di un sovrano o di un'autorità religiosa, nascita di un erede al trono, festeggiamento di una vittoria militare), la materia rappresentata era inscindibile dal vissuto degli attori e degli spettatori. Perciò il teatro gesuitico fu un'esperienza di forte presa comunitaria, la cui genesi è da ricercarsi esclusivamente nell'alveo dei collegi.

La rappresentazione tendeva a riprodurre in maniera speculare le gerarchie del gruppo, esattamente come accadeva nella società civile e religiosa. I fruitori dello spettacolo, intendendo per essi l'ampia fascia della nobiltà e del patriziato urbano (parenti dei convittori), si riunivano nel collegio e al suo interno si riconoscevano. Infatti il teatro di collegio si rivolgeva a una comunità che celebrava un evento di forte spessore simbolico: ancorato al tessuto civico, vi affondava radici profonde richiamando in sé la parallela esperienza composita della teatralità e della cerimonialità urbana.

Il dramma gesuitico fu sempre distante da quello professionistico e, anche quando le suggestioni provenienti dal dramma in musica fecero breccia nell'universo scolastico della Compagnia, non venne mai meno la consapevolezza della diversa funzione dello

1 Il professore di retorica, al quale era affidato il compito di allestire le rappresentazioni (*chorago*), era regolarmente coinvolto, insieme ai principali artisti attivi in città, anche nell'ideazione degli allestimenti effimeri che contribuivano alla spettacolarizzazione dei luoghi simbolici in occasione di eventi importanti. A tal proposito cfr. Giovanna Zanlonghi, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p.226.

2 Cfr. Manuel Sirignano, *Gesuiti e giansenisti. Modelli e metodi educativi a confronto*, Napoli, Liguori, 2004. pp.90-91.

spettacolo pedagogico.³

Le note che lo contraddistinsero dal coevo spettacolo professionistico furono almeno due: la ricezione di tipo «corale» e la dimensione spiccatamente festiva che connotava la rappresentazione scolastica. Questa tipologia di spettacolo era, infatti, legata al momento celebrativo del Carnevale, che chiudeva la prima parte dell'anno scolastico, e al termine dei corsi, verso la fine di settembre, con la consegna dei premi.

La connotazione specifica del teatro di collegio era quella di essere un'esperienza formativa dietro la quale si annidava l'istanza pedagogica (teatro come «scuola di virtù»), unitamente ad un'attenzione antropologica (esplicitamente teorizzata dalla teologia dell'Ordine) spirituale e morale (esercizio a guardare la realtà per vivere nel mondo). Il teatro orientato alla formazione sia dell'uomo pubblico, signore della comunicazione, che dell'uomo religioso e etico, alimentava una spiritualità aperta all'impegno nel mondo, sollecitando meccanismi di condivisione dei valori.

Tali ambizioni formative richiedevano la padronanza di tecniche espressive lontane dal professionismo ma che pure necessitavano di un'alta formazione. La vocazione pedagogica dei Gesuiti dovette, quindi, necessariamente passare attraverso le maglie di una retorica chiamata a farsi «grammatica» e veicolo della visione del mondo tipica dell'Ordine, in un continuo sconfinamento fra pedagogia, poetica e drammaturgia.

Le rappresentazioni tenute nei collegi, in quanto appartenenti all'area del teatro dilettantistico, restano, ancora poco documentabili, soprattutto a causa della scarsa produzione editoriale, visto che i Padri non entrarono nel sistema produttivo e solo in casi rari diedero alle stampe le loro opere. Nonostante sia sufficientemente nota l'attività dei maggiori tragediografi gesuiti, molto più grande è la difficoltà di reperire la produzione della moltitudine di maestri di retorica che operarono sul territorio nazionale e che coordinavano le attività teatrali.

Il ritrovamento di tali documenti sarebbe un passo fondamentale per sostenere un'indagine acuta sulla scena gesuitica, cogliendo in essa non solo la dimensione artistica, ma anche le implicazioni culturali. Ciò amplierebbe la visione del teatro di

3 L'ipotesi di una contiguità di gusto fra il teatro di collegio e il coevo dramma musicale è stata avanzata da Giovanni Morelli-Elena Sala, *Teatro gesuitico e melodramma: incontri, complicità e convergenze*, in Mario Zanardi (a cura di), *I Gesuiti a Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, Atti del convegno di studi (Venezia, 2-5 ottobre 1990), Padova, Gregoriana, 1994, pp.597-611.

collegio come fenomeno di costume visto che, per almeno due secoli, è stata (nella maggior parte delle città italiane e ancor più nei centri urbani minori) la sola forma di rappresentazione teatrale dotata di sicura continuità.

L'esperienza della scena come momento integrante dell'attività educativa non fu una prerogativa dei collegi della Compagnia, ma i Gesuiti furono in grado di creare un loro teatro tragico con caratteri puntualmente teorizzati e, se anche l'incidenza di questo teatro non risultò superiore alle altre analoghe esperienze, si deve considerare che questo genere di attività fu presente in istituzioni (convitti o seminari) non legate alla Compagnia. Occorre appunto sottolineare la presenza di un teatro di collegio che seguiva alcune linee di sviluppo autonome rispetto a quello dei Gesuiti (che comunque svolgeva il ruolo di traino all'interno del panorama del teatro di collegio italiano), come il teatro degli Scolopi o dei Somaschi, o ancora di altri Ordini che diedero vita ad esperienze diverse, distanti tra loro soprattutto nel corso del Settecento.

Da questo stacco emerse la profonda diversità tra i progetti educativi e culturali di stampo ecclesiastico presenti in Italia, sottolineata esemplarmente dall'approfondirsi del solco creato tra la Compagnia di Gesù (e le sue istituzioni educative) e le altre esperienze spettacolari legate ad istituti pedagogici retti da altri Ordini.

Nel corso del XVI secolo, le prime rappresentazioni teatrali promosse dai Gesuiti si tennero nei collegi pubblici, aperti cioè agli studenti esterni; questa esperienza fu ben presto abbandonata e, a differenza degli altri collegi europei della Compagnia, in Italia assunse un carattere episodico. A partire dal Seicento, quasi tutti i convitti italiani furono dotati di locali destinati ad accogliere le rappresentazioni di un teatro vero e proprio, provvisto di palcoscenico, macchine teatrali, platea e palchi, dando inizio ad un'intensissima attività rivolta all'ampio ventaglio delle classi sociali che mandavano i propri eredi a studiare in prestigiosi istituti.

Le rappresentazioni non potevano rivolgersi ad un pubblico socialmente e culturalmente eterogeneo (come ancora nel secolo XVII avveniva negli altri Paesi europei) e, per tale motivo, gli elementi spettacolari furono pesantemente condizionati.

La ricerca dell'effetto scenico fu molto più composta e l'apparato decorativo divenne meno imponente. Inoltre il teatro gesuitico dei collegi italiani fu caratterizzato, nei primi decenni del Seicento, dall'intento di restaurare il teatro antico pur nell'innovazione dei

temi.

La sua evoluzione fu legata all'intento di fornire al pubblico selezionato la sintesi del progetto educativo e dei progressi fatti dai giovani convittori che, nelle vesti di attori, dovevano trattare esclusivamente argomenti sacri e pii esempi, con l'obbligo dell'uso del latino nei dialoghi. La *Ratio studiorum* fu, riguardo questi precetti, categorica e i ripetuti richiami a rispettare queste regole confermarono come l'evoluzione del teatro di collegio gesuitico avesse assunto una pericolosa dinamica interna che modificava gli obiettivi originari e si prestava a trasgredire le regole.⁴

Il valore educativo dell'esperienza teatrale fu teorizzato a più riprese dai Padri; accanto all'addestramento della memoria, elemento centrale della pratica pedagogica gesuitica mutuato dalla tradizione educativa umanistica, assunsero importanza fondamentale gli studi del corso grammaticale-retorico per portare a termine la formazione dell'oratore.⁵

La *Ratio studiorum* riconobbe un ruolo centrale alla *recitatio* cui dovevano essere addestrati gli studenti di retorica per abituarsi al contatto con l'uditorio ed essere, in tal senso, in grado di trovare le forme e i modi più consoni ad esporre il pensiero di un autore. I giovani convittori venivano avviati alle scene con una molteplicità di interventi ove la ricerca della perfezione tecnica del dettaglio divenne ben presto l'obiettivo principale. L'accento era posto sull'importanza di un'opportuna modulazione della voce, da conseguire con accurati esercizi fonetici, su un'appropriata gestualità e sul valore di una circostanziata disciplina che consentisse un controllo totale sul proprio corpo, condizionandone i movimenti fin nel dettaglio.

La recita di collegio era finalizzata al funzionamento di un minuzioso meccanismo psicologico in grado di produrre fenomeni di automatismo comportamentale. Questo genere teatrale doveva, oltre a formare il giovane oratore, anche esercitare una profonda azione di disciplina sugli allievi correggendone ogni genere di irregolarità comportamentale affinché entrassero in società preparati al ruolo che in essa dovevano svolgere.⁶

4 Cfr. *M.P.S.I.*, voll. II-III, cit., passim. Furono numerosi gli inviti sparsi nella corrispondenza coi rettori dei vari collegi ad un maggior rigore.

5 Cfr. *M.P.S.I.*, *ad indicem (memoria)*, vol.II, cit., p.543 «Quae et quot mandabuntur memoriae, non solum latina, sed graeca audit, et quo modo».

6 È possibile individuare questa esigenza in numerose scene dei drammi gesuitici secenteschi: nel *Demetrio*, scritta dal padre Francesco Zuccarone, vi era un'intera scena appositamente destinata allo svolgimento di esercizi militari e all'esposizione dei precetti della tattica, e numerosi erano i

Da esperti conoscitori dei mezzi di propaganda ed abili maestri nell'organizzazione del consenso quali erano, i Gesuiti conciliarono sulle scene del loro teatro le due posizioni antitetiche che ne animarono l'operato: da un lato vi fu la tensione spirituale dei riformisti che trovava un riscontro nella fedeltà alle norme della poetica classica, nella «*restitutione dell'antica tragedia*», nella purificazione dei soggetti contaminati dal paganesimo rinascimentale, nella totale subordinazione all'intento di servire la fede e di ubbidire alla verità storica; dall'altro vi era l'istintiva attenzione verso ogni manifestazione che potesse incontrare l'approvazione del pubblico, e la propensione ad accettare ed assecondare una dimensione mondana (la grandiosità dell'apparato scenico, la fastosità della coreografia).

Balletti, duelli, esercizi di ginnastica o di addestramento militare finirono per conferire alle rappresentazioni tragiche caratteri propri di un saggio scolastico. Queste commistioni furono comuni all'intero teatro di collegio italiano ed ebbero la medesima funzione tra i diversi Ordini. Nessuno tra questi, però, seppe dotarsi di un repertorio per il proprio teatro di collegio come riuscirono a fare i Gesuiti.

Essi manifestarono impegno, coerenza, lucidità e unità d'intenti tali da consentire agevolmente l'individuazione delle finalità e dei suoi interlocutori.

Il fenomeno assunse dimensioni vaste in virtù del fatto che i Padri individuarono nelle rappresentazioni teatrali un efficace strumento di propaganda con obiettivi non dissimili dalla stessa predicazione. Un folto nucleo di tragedie, con intenti esplicitamente agiografici, corrispose a questa istanza. Si trattò di opere appartenenti in massima parte ad una produzione destinata alle rappresentazioni popolari di breve e circoscritta fortuna legate ad un ambito strettamente locale, caratterizzate dalla stesura in volgare, a differenza del repertorio aulico di collegio composto in lingua latina fino al Settecento.

La fase estrema del teatro di collegio gesuitico è individuabile intorno al 1730 e si protrasse fino al 1773, anno di soppressione della Compagnia. In questo periodo gli autori tentarono un ritorno alla rappresentazione di temi biblici, con l'intenzione di riprendere il ciclo che contraddistinse la fase più fortunata dell'attività drammaturgica dei Padri. L'ultima generazione di drammaturghi dell'Ordine prestò attenzione ai nuovi

duelli e le occasioni create per mostrare l'abilità e la destrezza acquisite dai giovani convittori disseminate nelle opere a noi note (cfr. Francesco Zuccarone, *Argomento e scenario del Demetrio*, in Rosanna Spirito, *Il Demetrio*, cit., p.33).

modelli del teatro tragico francese, palesando la volontà di riallacciarsi alla tradizione classica nel rispetto delle unità di tempo e luogo, nella riduzione del numero dei personaggi e nell'esemplificazione dello svolgimento dell'azione.⁷

Questo tentativo di riforma non si iscrisse soltanto nell'ottica di un adeguamento del teatro gesuitico alle nuove tendenze della drammaturgia europea, ma anche nel desiderio di ritardare il declino della Compagnia e delle sue istituzioni educative da più parti considerate ormai non rispondenti alle esigenze di una più efficiente classe dirigente. Il ritorno ai temi biblici, la riduzione del grandioso e del meraviglioso negli apparati scenici, la soppressione delle «suntuose apparenze», la compostezza e l'austerità che assunsero le rappresentazioni, il rispetto delle severe norme prescritte dalla *Ratio* a lungo trasgredite, furono i segni del tentativo di recupero di una credibilità ormai logorata. Proprio il rispetto della norma non consentì al teatro gesuitico di adeguarsi al nuovo clima culturale del secolo dei lumi, creando un solco tra le altre esperienze italiane e questo genere teatrale che si avviava a scomparire rispecchiando l'immobilità della pedagogia gesuitica, incapace di adeguarsi alla nuova domanda sociale.

I

⁷ La mente più lucida di questo tardivo tentativo di riforma (che non interessò solo il teatro ma l'intero progetto culturale gesuitico) fu Saverio Bettinelli, il quale espresse alcune riserve verso la produzione secentesca dei suoi confratelli e la volontà di costituire un nuovo repertorio per il teatro di collegio. A tal proposito cfr. Francesco Colagrosso, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901, passim; Gian Paolo Brizzi, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (sec. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano* (a cura di Mario Rosa), Roma, Herder, 1981, pp.196 e segg; Giovanna Zanlonghi, *Teatri di formazione*, cit., p.284.

1.2 Caratteristiche e consuetudini del teatro gesuitico.

Si è, in precedenza, definita l'esperienza rappresentativa di collegio come appartenente all'ambito del teatro «dilettante», area di difficile analisi perché non agevolmente documentabile a causa della scarsa produzione editoriale. Gli storici della letteratura e del teatro hanno incontrato grosse difficoltà nel reperire documenti diretti per la ricostruzione di questo genere di spettacoli. Infatti i Padri gesuiti, lungi dal farsi coinvolgere dal canone della professione, di rado hanno dato alle stampe le loro opere drammatiche che sono rimaste così inedite, dimenticate nelle biblioteche o negli archivi dei collegi dissestati dalle vicissitudini storiche. Gli studi di Benedetto Soldati, di Luigi Ferrari, Francesco Colagrosso e Gualtiero Gnerghi,⁸ sono stati tra i primi ad analizzare il fenomeno culturale dello spettacolo di collegio, spesso sostanzialmente ignorato o considerato quale momento di secondo piano nella storia del teatro e dello spettacolo.

Successivamente Mario Scaduto ha rivisitato gli aspetti della scena pedagogica inquadrandone le caratteristiche,⁹ mentre Marc Fumaroli ha ridestato l'interesse soprattutto per l'aspetto legato alla pratica dell'eloquenza e della persuasione.¹⁰

L'attenzione di tali contributi si è concentrata in larga parte su alcuni drammaturghi notabili per la qualità del repertorio, nonché sulla normativa fissata dai teorici dell'Ordine, mentre è stata poco indagata la produzione teatrale «minore» presente in forma eterogenea nei manoscritti disseminati nelle biblioteche italiane.

Dal punto di vista strettamente teatrale, preziose notizie sono contenute nelle argomentazioni e nei documenti raccolti da Ferdinando Taviani, che inseriscono il teatro

8 Luigi Ferrari, *Appunti sul teatro dei Gesuiti in Italia*, in *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, anno 7, Pisa, Mariotti, 1899, pp.124-130; Francesco Colagrosso, *op. cit.*, 1901, passim; Gualtiero Gnerghi, *Il teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma, Officina Poligrafica, 1907; Benedetto Soldati, *Il Collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico*, Torino, Loescher, 1908.

9 Mario Scaduto, *Il teatro gesuitico*, in *A.H.S.I.*, vol.XXXVI, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1967, pp.194-215.

10 Il contributo di Fumaroli sulla retorica nel teatro dei Gesuiti è stato ingente. Ricordiamo Marc Fumaroli, *Eroi e oratori*, Bologna, Il Mulino, 1990; Id., *Les Jesuites et la pedagogie de la parole* in Maria Chiabò-Federico Doglio (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, atti del XVIII convegno internazionale del Centro Studi per il Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), Roma, Torre d'Orfeo ed., 1995; Id., *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.

religioso all'interno della composita realtà del teatro italiano del Seicento.¹¹ Studiosi come Mirella Saulini, Michela Sacco Messineo e Bruna Filippi¹² hanno offerto, in tempi più recenti, rilevanti spunti di riflessione tanto nell'analisi di autorevoli autori dell'Ordine, quanto nella ricostruzione storica del teatro gesuitico nelle varie sfaccettature regionali. Giovanni Isgrò ha, invece, approfondito il discorso sulla componente artigianale e scenografica delle rappresentazioni,¹³ così come Fabrizio Manuel Sirignano ha analizzato lo spettacolo di collegio con una particolare attenzione al ruolo pedagogico e formativo della scena.¹⁴

Tuttavia si è cercato di investigare la zona d'ombra che per diverso tempo ha nascosto questo genere spettacolare la cui natura pedagogica era già stata segnalata da Mario Scaduto nel 1967.¹⁵ Sul fronte scientifico gli studi teatrali degli ultimi decenni hanno impresso una decisa virata verso l'analisi dei linguaggi specifici della scena e della rappresentazione.

Ne è derivato, come si è già accennato, il definitivo superamento dell'identificazione fra teatro e letteratura drammatica e sono stati gradualmente delineati i contorni di tale fenomeno, con la costruzione di un quadro di riferimento provvisto di coordinate sia culturali che specificamente teatrali.¹⁶ In particolare un saggio di Ferdinando Taviani¹⁷ suona come un monito contro facili generalizzazioni. Risulta fondamentale, secondo lo

11 Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., passim.

12 L'incidenza di questi studi è stata fondamentale. A tal proposito ricordiamo Mirella Saulini, *Il teatro di un gesuita siciliano*. Stefano Tuccio, Roma, Bulzoni, 2002; Michela Sacco Messineo, *Il martire e il tiranno: Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988. Importante è anche lo studio di Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001, opera preziosa che ordina un vasto materiale proveniente dal Collegio Romano.

13 Giovanni Isgrò, *Tra le invenzioni della scena gesuitica. Pedagogia e debordamento*, Roma, Bulzoni, 2008.

14 Fabrizio Manuel Sirignano, *op.cit.*, passim.

15 Mario Scaduto, *op. cit.*, pp.194-215.

16 Tali coordinate sono tracciate nella miscellanea curata da Maria Chiabò-Federico Doglio, *op. cit.*, passim, cui si aggiunge il lavoro di Bernadette Majorana, *La scena dell'eloquenza in Storia del teatro moderno e contemporaneo* (diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino), vol.I: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp.1043-66.

17 Ferdinando Taviani, *Il teatro per i Gesuiti: una questione di metodo*, in Filippo Iappelli-Ulderico Parente (a cura di), *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale di studi promosso dalla Compagnia di Gesù e dall'Università dell'Aquila nel IV centenario dell'istituzione dell'*Aquilanum Collegium* (1596), L'Aquila, 8-11 novembre 1995, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000, pp.225-50.

studioso, individuare un approccio più idoneo ad esplorare un'esperienza biface che si colloca a metà strada fra la storia dei generi e della drammaturgia (cui appartiene in quanto scrittura) e la storia della teatralità, in cui rientra in qualità di evento sempre connesso ad un'occasione cerimoniale.

Secondo quanto emerso finora, l'esperienza teatrale gesuitica ebbe un legame vitale con il microcosmo cittadino facendo delle rappresentazioni di collegio un evento prettamente festivo. Inoltre, il professore di retorica, al quale era affidato il compito di allestire le recite, in qualità di *chorago* era regolarmente coinvolto nell'ideazione degli allestimenti effimeri e, in collaborazione con altri artisti, contribuiva alla promozione dell'istituto.

Più di ogni altra cosa il dramma gesuitico fu connotato da una strutturale natura pedagogica: il teatro della Compagnia fu una «scuola di virtù» che riconosceva nella tensione spirituale e morale l'esercizio a guardare la realtà per vivere nel mondo.

La vocazione pedagogica passò attraverso l'educazione retorica in una inesauribile oscillazione tra pedagogia, poetica e drammaturgia.

La strategia comunicativa dei testi drammatici ci consente di verificare, accanto alla portata conoscitiva dell'intero investimento retorico, anche le modalità con le quali esso fu impiegato a fini formativi. La tipizzazione dell'eroe costituì lo strumento principale della proposta pedagogica dei Gesuiti e, nella vasta gamma di personaggi che agirono sui palcoscenici dei collegi, il polo tipologico fondamentale fu quello martirologico.¹⁸

Il teatro gesuitico, in quanto teatro didattico, enfatizzò la contrapposizione fra buoni e malvagi: il martire, saldo nella fede, padrone assoluto della propria libertà in grado di stringere un braccio di ferro con la fortuna, era il protagonista di più spiccato taglio apologetico. Egli poteva esprimere il momento più alto, eroico ed agonistico della santità e, in questa diffusione tematica e scenica, è lecito intravedere la sfumatura combattiva della spiritualità della Compagnia, impegnata com'era nell'agguerrita polemica anti-protestante ed anti-giansenistica. Le discussioni teoriche sostenute da illustri Gesuiti, come Pietro Sforza Pallavicino e Tarquinio Galluzzi, toccarono i punti nevralgici della questione di una tipologia drammatica tesa all'invenzione di un modello

¹⁸ Michela Sacco Messineo ha fatto della dialettica fra il martire e il tiranno il *focus* del suo volume sul teatro del padre siciliano Ortensio Scammacca (Michela Sacco Messineo, *op. cit.*, passim).

rinnovato di tragedia in grado di unire la tradizione classicistica con i principi etici del cattolicesimo riformato.

Il teatro collegiale fu generato da esigenze ed esperienze differenti, ciascuna delle quali era strettamente caratterizzata dalla realtà in cui si trovava ad operare. In questo senso il rischio di una dispersione centrifuga degli intenti pedagogici era già stato affrontato e superato con la redazione della *Ratio studiorum* ma, allo stesso modo, si rese necessaria l'identificazione di un centro unificante per l'elaborazione e lo sviluppo della drammaturgia dell'Ordine, soprattutto in virtù del fatto che il fenomeno si irradiò dal Portogallo ai Paesi dell'Europa orientale (come la Polonia), per poi raggiungere i confini del mondo conosciuto fino all'America latina.

Intorno al 1560, molte delle esperienze teatrali e drammaturgiche trovarono il loro naturale punto di confluenza all'interno del Collegio Romano che assunse i connotati del laboratorio, diventando prospera fucina di esperienze capace di forgiare il dramma gesuitico sia secondo i dettami della concezione retorico/pedagogica imposta dalla *Ratio*, sia, come abbiamo già osservato, entro i canoni di una ricerca sperimentale delle tecniche coreografiche e della messa in scena.¹⁹

La consuetudine prevedeva che il passaggio dal testo drammatico al contesto scenico seguisse una prassi ben definita. Si distribuiva un testo a stampa agli spettatori entro il quale era relegata la successione degli avvenimenti rappresentati in scena. Tale compendio, seppur definito generalmente negli scritti gesuitici del tempo «argomento universale e particolare», recava sul frontespizio differenti denominazioni: «argomento», «soggetto» o, più frequentemente, «scenario» o «argomento e scenario».

Spesso i convittori stendevano questa sorta di libretto (o programma) necessario a favorire la comprensione di tutto quanto veniva rappresentato in scena. Esso esordiva, di solito, con un breve sommario in cui si esponevano sinteticamente l'argomento, le ambientazioni sceniche e i personaggi. Tutti i cambiamenti di scena, gli interventi dei

¹⁹ Ignazio, per supplire alla carenza di scuole pubbliche a Roma e per provvedere a una migliore formazione del clero sia secolare che regolare fondò, il 18 febbraio 1551, il Collegio Romano, realizzandolo grazie ad una donazione fatta l'anno precedente, nel 1550, da Francesco Borgia, Duca di Gandia. Nel 1551 il Collegio Romano era appena una piccola casa in affitto situata ai piedi del Campidoglio dove si tennero, gratuitamente, le prime lezioni di latino e greco e poco dopo anche di ebraico, oltre alla dottrina cristiana. Cfr. Ricardo Garcia Villoslada, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma, Università Gregoriana, 1954.

cori e l'introduzione degli intermezzi erano illustrati dal prologo all'epilogo. Al termine di questa descrizione si trovava la lista delle «persone» o «attori» che prendevano parte alla rappresentazione con a fianco riportati i nomi degli allievi che impersonavano i personaggi del dramma. I frontespizi stessi dei primi esemplari di questi testi precisano che essi vogliono essere un «racconto Atto per Atto, Scena per Scena de' Personaggi ch'escono a parlare o anche una «breve esposizione [...] di quanto in essa si tratta».²⁰

L'oggetto dello scenario elencava con la massima chiarezza possibile gli avvenimenti che la componevano per render conto, scena dopo scena, allo spettatore della successione delle azioni incentrate sui personaggi. La sua funzione principale era articolata sull'elenco delle azioni drammatiche che fornivano la base all'intreccio dell'opera, svolgendo un duplice ruolo di mediazione: verso lo spettatore, consentendogli di prevedere gli avvenimenti, mettendo in risalto ai suoi occhi i punti nodali della vicenda e le giuste chiavi di lettura; verso il testo drammatico, del quale s'incaricava di illustrare gli eventuali mutamenti o gli adattamenti subiti in occasione della rappresentazione.

L'autonomia dello scenario dal testo drammatico dunque non dipendeva esclusivamente dalla sua funzione, ma soprattutto dallo scarto (di cui lo scenario era testimone) fra il testo stesso e la sua effettiva messa in scena.

Da un punto di vista drammaturgico fu largamente condiviso il tentativo di far coesistere il principio aristotelico della divisione della tragedia in cinque atti con la distribuzione quantitativa dell'azione in un prologo, un episodio (diviso in quattro atti), un esodo (corrispondente al quinto atto) e i cori (considerando tra questi anche gli intermezzi). Proprio nello spazio/tempo riservato all'introduzione del prologo e negli intermezzi si lasciava campo libero alle ingegnose novità che, ai tentativi di approdo verso la stesura di drammi regolari, contrapposero (soprattutto a partire dalla seconda metà del XVII secolo) un variegato turbinio drammaturgico ricco di colpi di scena e magie. Parte degli effetti puntavano a immagini sanguinose e visioni paurose, mediante originali invenzioni sceniche supportate dalla presenza di musica e canto.

Le vicende drammatizzate trattavano di eroi che avrebbero potuto stimolare nel

²⁰ A tal proposito si rimanda a Bruna Filippi, *Il teatro al Collegio romano: dal testo drammatico al contesto scenico* in Maria Chiabò-Federico Doglio, *op. cit.*, pp.161-62.

pubblico un sentimento di imitazione originato dalla scelta estrema di difendere la fede con la vita, nello slancio eroico sublime e il fiducioso abbandono a Cristo. Questa tensione al martirio condannava il vizio, l'ignavia, la sceleratezza e la corruzione tipica dei miscredenti, il cui malvagio dibattersi nelle tenebre del peccato e dell'odio si scontrava con la titanica virtù del perfetto cristiano che viveva di coraggio, fraterna solidarietà e giustizia, nell'amorosa ed incondizionata dedizione al Signore. Tali caratteristiche dovevano incarnare il *modus vivendi* del giovane studente, oltre che rappresentare la base e il fine ultimo della precettistica gesuitica.

Sul piano della struttura scenica, così come nella forma poetica e drammaturgica, le rappresentazioni tendevano a conciliare la ricerca di regolarità classica con i modi rappresentativi del teatro coevo, traendo profitto dalle invenzioni e novità delle grandi messe in scena delle corti barocche. L'articolato e sovranazionale processo di pianificazione dell'attività teatrale dei Gesuiti, nella relazione tra tematiche, didattica e drammaturgia, diede origine a progetti ed esperimenti che si perfezionarono anche in rapporto alla specificità dei luoghi e delle tradizioni ove essi erano posti in essere.

Tra il XVI e il XVII secolo, soprattutto presso il Collegio Romano, drammaturghi, scenografi, architetti, musicisti, artigiani fra i più prestigiosi nel panorama artistico della Compagnia si impegnarono in uno sperimentalismo tecnico-artistico cercando, allo stesso tempo, di garantire una sorta di stabilità ai generi. Certo i Padri non si cimentarono in un mero, stravagante e multiforme teatralismo, bensì seppero rendere straordinarie le ingegnose «meraviglie» della messa in scena, accompagnando la pratica con una scrupolosa trattatistica di settore tesa, come fu sempre costume dei Gesuiti, al fine didattico più che ad un risultato meramente artistico.

All'interno dei collegi si affermò un senso costruttivo come di una bottega d'arte e ci si orientò, lentamente, verso la costruzione di uno spettacolo rivolto alle masse urbane, incapaci di fruire una retorica che non fosse anche visiva. Per dar corso alla pratica scenica, i Gesuiti si resero conto che bisognava trasmettere le esperienze (sia teoriche che pratiche) attraverso un punto di riferimento centrale che potesse evitare ogni sorta di frammentazione in una miriade di esperimenti lontani da una regola e da una condizione unificante che garantisse identità e durata: questo centro fu, ovviamente, il Collegio Romano, che accolse i risultati degli esperimenti scenici pionieristicamente condotti in

tutte le Province dell'Ordine, correggendoli ed epurandoli dove necessario, per consegnarli al pubblico nell'ottica di un processo educativo per immagini.

L'obiettivo di unificare entro regole precise la sperimentazione scenica non doveva essere un freno alle capacità innovative e alla creatività artistica tipica del periodo barocco: in questo senso anche i Padri preferirono non rinunciare all'originalità delle invenzioni spettacolari.

Ancorata ai problemi sociali, forte delle sue prospettive salvifiche, la scena di collegio imponeva puntualmente la sua lezione dialettica, abituando un pubblico sempre più vasto al confronto tra illusione e realtà. Lo spettacolo gesuitico divenne così una sorta di consuetudine culturale tipica delle famiglie aristocratiche, spettatrici compiaciute delle *performances* dei loro rampolli, e fu, gradualmente, allargata ad altri ceti sociali, il più delle volte con il patrocinio diretto dell'amministrazione civica.

Il connubio tra la novità scenica e i contenuti espressi permise al dramma gesuitico di competere positivamente con la scena laica, creando di volta in volta nuovi moduli espressivi o adattamenti di generi preesistenti, fino a giungere a prodotti artistici inusuali e spesso sorprendenti.

II.3 La riflessione teorica dei Gesuiti sulla tragedia nel XVII sec.: la cristianizzazione del classicismo.

La speculazione teorica del dramma gesuitico si basò sulla rappresentazione di un protagonista statuario per la sua eroica virtù e dignità morale, il martire cristiano, che doveva soppiantare i personaggi tratti dalla storia e dalla mitologia degli autori pagani.

Un tale indirizzo risulta chiaro fin dagli inizi del XVII secolo, come si evince dalla dissertazione del padre Juan de Mariana nel *Tractatus de spectaculis* del 1609.²¹ Ancora più interessanti furono le tesi che il padre Tarquinio Galluzzi,²² teorico e fondatore della tragedia cristiana a soggetto martirologico al quale non poco devono personalità come il padre Sforza Pallavicino e il grande Corneille, sostenne nella *Rinovazione dell' antica tragedia*.²³

21 Cfr. Juan de Mariana, *Tractatus de spectaculis*, Coloniae Agrippinae, 1609 (su cui si rimanda a Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*, tomo V, Bruxelles-Parigi, Schepens-Picard, 1893, p.560).

22 Tarquinio Galluzzi, nacque a Montebuono (Rieti) nel 1574 e morì a Roma nel 1649. Gesuita dal 1590, docente di retorica e morale a Roma: per 18 anni fu rettore del Collegio dei Greci. Sulla sua figura si vedano Pierre Bayle, *Dictionnaire historique e critique*, a cura di A.J.Q. Beuchot, 16 voll., Parigi, 1820-1824, alla voce *Galluce (Tarquin)*; Leone Allacci, *Apes Urbanae: sive de viris illustribus, qui ab anno MDCXXX per totum MDCXXXII Romae adfuerunt ac typis aliquid evulgarunt*, Roma, presso Ludovico Grignani, 1633; si veda, inoltre, Pedro de Ribadeneira, *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu. Opus inchoatum a r.p. Petra Ribadeneira...continuum a r.p. Philippo Alegambe...recognitum, et productum ad annum iubilaei 1675. a Nathanaele Sotuello* Roma, ex typographia Iacobi Antonij de Lazzaris Varesij, 1676, p.753, alla voce *Tarquinus Gallutius* curata da Nathael Southwell..

23 Tarquinio Galluzzi, *RINOVAZIONE/ dell'antica Tragedia/ E DIFESA DEL CRISPO/ Discorsi/ ALL'EMIN.mo E REV.mo SIG./ CARD.BARBERINO/ Del/ P. TARQUINIO GALLUZZI/ della Compagnia di Giesu./ IN ROMA/ Nella Stamparia Vaticana. MDCXXXIII/ Con licenza de' Superiori*. Il suddetto trattato è articolato in due parti: la prima, *Rinovazione dell' antica Tragedia*, divisa in sette capitoli (*Origine, e nascita della Tragedia*, pp.8-11; *Qual modo di Republica, e di governo sia stato il primo*, pp.11-24; *Sotto qual governo, e stato di Republica havesse origine e 'l suo primier' uso la Tragedia*, pp.24-37; *Qual sia stato il vero, e primiero fine dell' antica Tragedia*, pp.37-42; *Per qual cagione Aristotele cambiasse il fine e lo scopo della Tragedia*, pp.42-56; *Se sia lecito, doppo le leggi di Aristotele, far' hora Tragedia conforme all'antica*, pp.56-66; *Se il soggetto della Tragedia possa anche ritrarsi dalla Sacra Scrittura*, pp.62-82), mentre la seconda, *Difesa del Crispo*, è divisa in sei «opposizioni» riguardanti il Crispo, tragedia dello Stefonio riguardo la quale il Galluzzi propone un' articolata difesa dalle critiche mosse a questa *pièce* e tra le quali è interessante soprattutto la seconda, collegata organicamente alla prima parte del trattato (*Che Crispo principal Personaggio, per cagione dell' eccedente sua bontà duon soggetto di Tragedia non sia*, pp.107-24) e in particolare alla problematica della tragediabilità del martire cristiano. Illuminante risulta essere l'attenta analisi di Rosa Giulio, alla quale si rimanda (cfr. Rosa Giulio, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento*, Salerno, Edisud, 2000, pp.31-43), a proposito delle teorie del Galluzzi sulla necessità di un ritorno alla «tragedia antica» pre-aristotelica.

Le riflessioni del Galluzzi toccarono alcuni punti nevralgici inerenti la drammaturgia dato che, dopo il Concilio di Trento (al termine del quale ci si era preoccupati unicamente di fornire indicazioni «limitrofe» alla sfera della teatralità, come la gestualità del sacerdote e la predicazione), le questioni drammaturgiche erano diventate di assoluta priorità.

L'imperativo di non contaminare il sacro con il profano fu trasgredito con straordinaria disinvoltura dagli ecclesiastici del Seicento e, in primo luogo, dai Gesuiti i quali tentarono di sintetizzare la dignità del sacro con la suggestione del palcoscenico, teorizzando la formula di una tragedia spirituale in cui le vicende del santo potessero essere oggetto di spettacolo. In questo senso la presa di posizione del Galluzzi, dettata anche dalla sua raffinata cultura e dai poliedrici interessi, fu alquanto originale: il suo programma di «*rinovazione*» della tragedia antica puntava sullo slittamento dell'antitesi tiranno/eroe, tipica del mondo greco, nell'antitesi tiranno/martire, deliberatamente cristiana.

Il tiranno divenne perciò colui che perseguitava il giusto e l'innocente, secondo una linea evangelica del tutto estranea al contesto greco. È stato Marc Fumaroli ad attribuire al padre Galluzzi il merito di aver rielaborato e ripensato l'opera del padre Bernardino Stefonio, punto di riferimento dell'ambiente gesuitico romano, che aveva già sintetizzato la drammaturgia umanistica con la drammaturgia ignaziana nelle tragedie *Crispus e Flavia*, veri e propri modelli del dramma gesuitico.²⁴

Secondo il Galluzzi la tragedia era nata in un'epoca di repubblica: quando si passò alla monarchia si cercarono i mezzi per suscitare l'odio contro la tirannide ed uno di questi fu individuato nella tragedia. Essa era già nata nel periodo di Minosse, con la rappresentazione di esempi spietati e crudeltà tiranniche. Allo stesso scopo sarebbe nata anche la commedia, ma mentre questa correggeva il popolo con la sua carica mordace, la tragedia doveva essere esplicitamente rivolta ai principi per ammonirli con gli esempi del passato, facendosi esemplare scuola di libertà. L'utilità della rappresentazione tragica si sarebbe riversata, secondo le intenzioni, sull'intero stato: il popolo, vedendo le numerose ingiustizie operate dai tiranni, si sarebbe convinto dell'assoluto valore dello

²⁴ Secondo Fumaroli, sia Galluzzi che Pallavicino assunsero, come punto di partenza delle proprie riflessioni teoriche, le tesi tragiche di Bernardino Stefonio. Cfr. Marc Fumaroli, *Eroi e oratori*, cit., pp.197-231.

stato di libertà e coloro che avessero desiderato instaurare un regime tirannico, vedendo la reazione di odio nel pubblico presente a quegli spettacoli, avrebbero rinunciato alla possibilità di un tale tentativo.

Il vantaggio derivato da questo tipo di rappresentazione rientrava nella sfera dell'utile pubblico e sociale. Per superare l'antitesi con Aristotele, il Galluzzi affermò che questi, vivendo alla corte di Alessandro Magno (dal Galluzzi considerato un tiranno) fu costretto a dare una nuova finalità alla tragedia, ossia la purgazione della misericordia e del terrore. Infatti mostrare un tiranno che perseguitava un innocente poteva suscitare infallibilmente la misericordia per la pena non meritata e timore che anche ad altri potesse capitare un simile flagello. Aristotele avrebbe, dunque, trasformato una proprietà della nascente tragedia in un fine specifico.²⁵

L'interpretazione del Galluzzi era di stampo nettamente platonico dato che, secondo il dotto gesuita, la tragedia era utile alla *respublica* in quanto essa

cagiona un aborrimiento contro a quella spietata tirannide, e una confermatione de' spettatori nella religione e nella virtù, per cui cagione il personaggio della tragedia sofferisce di suo volere tormento e morte.²⁶

Questa finalità politica avrebbe apportato conseguenze più rilevanti rispetto alla catarsi classica di coniazione aristotelica legata alla pietà e al terrore: l'«invitta pazienza del martire e l'ostinata fierezza del tormentatore».²⁷

Le crudeltà ingiustamente patite suscitavano l'odio verso la tirannia che, oltre ad attentare al corpo dell'uomo, minacciava la vita dello spirito. Galluzzi insisteva, perciò, sulla necessità di un processo di sublimazione simile a quello creato dalla catarsi ma, e in questo si ravvisa la differenza tra la teorizzazione gesuitica e la tragedia greca, nella tragedia cristiana il martire doveva essere visto dallo spettatore come un modello di perfezione ormai raggiunta, facendo scattare un meccanismo di emulazione.²⁸ Il processo purificatore doveva scaturire allora da una consapevole ed eroica liberazione che si reggeva direttamente sul libero giudizio di chi assisteva al dramma; l'esempio del

²⁵ Tarquinio Galluzzi, *op. cit.*, pp.8-48.

²⁶ Ivi, p.60.

²⁷ Ivi, p.61.

²⁸ È risaputo come invece il meccanismo sacrificale della tragedia greca prevedesse l'identificazione dello spettatore con l'eroe, giudicato simile a sè.

protagonista incoraggiava lo spettatore ad imitare l'eroe, rafforzando la propria scelta di fede. In ciò consisteva un ulteriore risultato raggiunto dalla tragedia cristiana teorizzata dal Galluzzi:

L'altra utilità è quella di fare prendere coraggio allo spettatore, e confermarlo nella religione, e nella fede, testimoniata con la forza, e col sangue di colui che in prova di essa piacegli e vuol esser dal tiranno tormentato, e morto.²⁹

Se Dio era l'unica ed intrinseca causa della fede, il Galluzzi attribuiva al teatro il ruolo di efficace concausa atta a rendere più facilmente penetrabili e credibili i misteri della divinità, aggiungendo alla comprensione dell'intelletto la suggestione della vista.

Sotto questo aspetto il principio dell'emulazione ebbe la forza di muovere il pubblico a farsi simile (non ad identificarsi) a ciò che vedeva rappresentato sulle scene dei collegi.

Ad esso si offriva quindi una tragedia che obbligava tutti ad «entrare in scena», secondo un principio che ispirò molte opere del periodo barocco, perfettamente racchiuso nella premessa alle tragedie del padre Stefano Tuccio che così ammoniva il lettore:

Profitta, o lettore, d'una tragedia che non da luogo alla favola ma che ci obbliga tutti ad entrare in scena.³⁰

Il perfezionamento dell'animo umano non consisteva, dunque, unicamente nella liberazione dalle passioni ma, in virtù del principio di emulazione della sovrumana grandezza del martire, andava a coinvolgere anche le virtù teologali: non solo la pietà ma anche la fede, la speranza e, sul piano morale, la prudenza, la forza, la temperanza, fino alla totale identificazione del martire con Cristo, del quale il santo risultava essere figura.

Certamente la questione era piuttosto delicata dato che eleggere a protagonista un santo significava contravvenire alla norma aristotelica della *mezzanità*. Non a caso Pietro Sforza Pallavicino si preoccupò di giustificare la presenza del santo sulla scena

29 Tarquinio Galluzzi, *op. cit.*, p.62.

30 Stefano Tuccio, *Cristo giudice, tragedia del padre Stefano Tucci della Compagnia di Gesù. Dal maestro latino ridotta in prosa volgare da un religioso della medesima Compagnia*, Venezia, appresso Antonio Bortoli, 1727, p.3.

tragica come di un eroe che, pur non praticando la greca virtù del giusto mezzo, poteva parimenti purgare pietà e terrore. Infatti, nel *Discorso al Sig. Agostino Favoriti* che accompagnava *l'Ermenegildo martire*, egli dichiarò di consacrare «la pompa e la dilettazione delle scene alla povertà e alla sofferenza eroica dei santi» rispettando i principali requisiti aristotelici, ossia le regole, la verosimiglianza, il coro, ma introducendo come figura innovativa quella del martire.³¹

Lo sforzo del Pallavicino era teso a riprodurre in ambito cristiano le stesse tensioni e contraddizioni della tragedia greca. Su imitazione della drammaturgia del padre Bernardino Stefonio, egli proponeva un testo riadattato ad un soggetto sacro, affinché la tragedia regolare potesse configurarsi come un dramma religioso costruito su una base rigorosamente classica. Questo modello intendeva riprodurre lo schema drammaturgico greco: dallo statuto del personaggio allo statuto della parola, dalla progressione drammatica scandita in cinque atti con intervento del coro fino allo scioglimento finale dopo la catastrofe, tutto mirava a ricreare il clima della tragedia antica, pur nella variazione della cornice culturale.

Le proposte del Galluzzi e del Pallavicino divergevano dal punto di vista delle opzioni poetiche ma, in realtà, le modulazioni interne al dibattito teorico erano tra loro concordi.

I santi martirizzati erano caratterizzati tutti da una notevole compattezza tipologica; la rilettura della funzione pedagogica dell'eroe e del meccanismo catartico ebbe, alla lunga, anche riflessi sulla poetica della verosimiglianza che venne piegata a fini pedagogici.

Il dramma gesuitico, sia biblico che martirologico, si atteneva scrupolosamente alla più accreditata storiografia cristiana ed alla più recente agiografia (rappresentata, in quegli anni, dagli *Annali* del card. Cesare Baronio e dagli *Acta Sanctorum*) allo scopo di creare un orizzonte ed un'attesa di veridicità attorno alla scena rappresentata.

Il tema della sovranità era impostato secondo una concezione anti-machiavellica che trovava nell'aristotelismo il suo fondamento, interpretando sulla scena un tema chiave per l'epoca, ossia quello inerente al modello del principe virtuoso che la cultura cattolica

³¹ Pietro Sforza Pallavicino, *Ermenegildo martire. Tragedia recitata dai giovani del Seminario Romano e da loro data in luce e dedicata all'eminentissimo e reverendissimo sig. card. Francesco Barberino, con un breve discorso in fine*, in Roma, per gli Eredi del Corbelletti, 1655, pp.123-27.

post-tridentina aveva elaborato ed al quale i Gesuiti avevano apportato un contributo fondamentale con i trattati di Antonio Possevino, Pedro de Ribadeneyra e Roberto Bellarmino.³²

L'idea che il vero fondamento della sovranità dovesse essere rintracciato nelle virtù, in particolare in quelle cardinali (virtù civiche per eccellenza), intercettava la problematica morale dell'esercizio della virtù stessa, della giustizia e della prudenza in sintonia con una concezione diffusiva del bene che, dall'alto della piramide sociale, doveva irradiarsi ai livelli gerarchici inferiori raggiungendo l'intero tessuto sociale. Dal principe virtuoso scaturiva un modello applicabile a vari *status*, da quello del *pater familias* fino alle molteplici e più basse forme in cui l'autorità poteva manifestarsi.

I Padri estrinsecavano la tensione pedagogica della tragedia nella progressione psicologica e morale del personaggio, parallela a quella drammatica degli eventi rappresentati. Così il dramma non doveva solo mostrare come si comportava un re/santo, bensì come un sovrano avesse la possibilità di divenire santo, ergendosi al grado di esempio per tutti. Ai personaggi positivi si contrapponevano gli antagonisti che agivano solo per il mondo sensibile, mossi da esigenze mondane in grado di nutrire solo la parte dell'anima legata ai sensi.

Al prudente si opponevano sia il non/prudente, schiavo delle passioni, sia l'organizzatore di trame, razionale manipolatore servo delle forze del Male, padrone di una ragione che sfruttava tutte le sue capacità per fini malvagi. Il tratto caratteristico che emergeva da questa figura era il lucido calcolo orientato al negativo. La dialettica originata dall'antinomia dei protagonisti sulla scena interagiva sul percorso morale che la tragedia costringeva a compiere nel suo snodarsi, agendo sullo spettatore e sull'attore/allievo in modo da stimolarne l'autocontrollo, la capacità di giudizio e l'esercizio della «virtù eroica».

Persino la morte, tematica costante della tragedia martirologica gesuitica, riposava su

32 Sull'anti-machiavellismo gesuitico si veda Jean Marie Valentin, *Les Jésuites et le theatre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Parigi, Desjoquères, 2001, pp.447-52. Antonio Possevino scrisse il *Iudicium de Novae militis Galli scriptis [...]. De Ioannis Bordini methodo historiae [...]. De Philippi Mornaei libro de perfectione christiana. De Nicolao Machiavello*, edito a Roma nel 1592; Pedro de Ribadeneyra pubblicò, a Madrid nel 1595, il *Tratado de la religion y virtudes que deve tener el principe christiano para gobernar y conservar sus estados*; Roberto Bellarmino fu autore del *De officio principis christiani*, edito a Roma nel 1619.

una concezione della storia in cui, pur nel disordine delle vicende umane, si avvertiva con certezza la realizzazione di un piano divino che offriva una risposta univoca e positiva alle domande sul senso e sul fine dell'umana esistenza. La risposta risiedeva nell'apoteosi del santo, la cui morte apriva una dimensione salvifica per tutta la collettività che, liberata dalla paura dell'assurdità della storia e dell'invincibilità del Male, assisteva sulla scena alla trasformazione della morte in eternità. In tale rovesciamento la teatralità diventava un linguaggio assolutamente efficace e la tragedia esemplificava didatticamente l'arduo percorso del martirio rappresentando, in forma drammatica, l'ignaziana donazione al Signore della propria libertà, memoria, intelligenza e volontà.³³

Tale esperienza rappresentativa trovava proprio nel collegio la collocazione idonea a muovere una «conformazione» interiore. La scena gesuitica pur accogliendo totalmente la *fabula* pagana, lasciava scorrere tra le fibre dell'immaginario classicista una linfa interamente cristiana attraverso la quale lo spettatore poteva scorgere le nuove incarnazioni di Edipo, di Medea, di Teseo. Il *movere* e il *delectare* procedevano avvinghiati in perfetta simbiosi, nutrendosi l'uno dell'altro e facendo del classico, nella sua attualità archetipica, un veicolo di valori perenni, mediante la sua attualizzazione e rivisitazione. Il riuso dei personaggi classici poteva svelare la finalità pedagogica del testo ridisegnando attorno ai protagonisti lo stesso spessore morale che era stato degli eroi dell'antica tragedia, riproposta dalla trattatistica cinquecentesca come modello del principe cristiano.³⁴

La collazione tra la *lectio antiqua* e la tradizione mitografica contribuì sempre, sulla

33 Negli *Esercizi spirituali* si legge: «Prendi, o Signore, e accetta tutta la mia libertà, la mia memoria, il mio intelletto e tutta la mia volontà, tutto quello che ho e possiedo. Tu me lo hai dato: a te, Signore, lo ridono. Tutto è tuo: di tutto disponi secondo la tua piena volontà. Dammi il tuo amore e la tua grazia e questo solo mi basta» (Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali*, Roma, Apostolato della Preghiera, 1991, p.195).

34 L'operazione di assimilazione cinquecentesca dell'universo mitologico classicistico era stata favorita dalla diffusione di manuali di ampia circolazione. Fra questi menzioniamo il testo apparso a Venezia nel 1556 di Vincenzo Cartari, *Le imagini colla sposizione de gli dei de li antichi* e i testi di Natale Conti, *Mythologiae sive esplicationis fabularum libri decem*, editi per la prima volta nel 1551, nei quali era ancora vivo l'atteggiamento allegorico, talmente in voga al tempo da essere condiviso persino da un innovatore come Francesco Bacone. I Gesuiti contribuirono a questa tendenza con la diffusione di due importanti manuali, di François Pomey, *Pantheon mythicum, seu fabulosa deorum historia [...]*, Lugdum, 1659 e di Joseph de Jouveny, *Appendix de diis et heroibus poeticis*, Romae, 1704.

scena gesuitica, alla sopravvivenza degli eroi classici secondo un metodo particolarmente caro ai maestri della Compagnia. Sebbene spesso l'ossatura delle tragedie fosse accostabile agli illustri precedenti, essi introdussero figure allegoriche (come le personificazioni santificate delle virtù) che oltre a cristianizzare l'episodio ne convertiva anche la fatalità tragica in un rassicurante messaggio secondo il quale, anche nei pericoli maggiori, la fede avrebbe sempre trionfato.³⁵ Inoltre il modello cristologico era sempre evocato, in controluce, sulla scena e richiamato spesso dalla rappresentazione di una complessiva situazione di condanna di un innocente e dai rimandi linguistici, più o meno velati, ai Vangeli che risvegliavano immagini profondamente interiorizzate nella coscienza degli spettatori.

La cristianizzazione del classicismo permise di rappresentare in luce etica anche gli anti-modelli in una sorta di riverbero della riconciliazione finale sugli stessi personaggi negativi. In ciò è possibile ravvisare il risvolto educativo del testo secondo il quale un lieto fine non poteva essere una semplice e sbrigativa soluzione del conflitto drammatico, bensì un'esibizione delle ragioni nelle quali doveva risiedere la fiducia ottimistica nella storia come via di salvezza.

Il dramma gesuitico proclamava la necessità e la possibilità di costruire la convivenza civile attraverso l'esercizio moderato e «giusto» del potere, suggerendo che solo l'azione responsabile e libera avrebbe potuto elevare spiritualmente la «città terrena» mediante le buone opere: il principio della teologia della libertà elaborato dai Padri si faceva così parola ed immagine sulla scena.

³⁵ Si consideri ad esempio una tragedia, *Il Teseo*, allestita dagli studenti dell'Università Braidense al teatro ducale di Milano in occasione dell'ingresso di Maria Anna d'Austria nel suo passaggio nella città lombarda durante il suo viaggio da Vienna a Madrid. Al dramma prendono parte le figure di *Santa Semplicitade* e *Santa Prudenza*. Il manoscritto originale si trova alla Biblioteca Ambrosiana di Milano e, trascritto da Ettore Garioni, è apparso in Roberta Carpani-Annamaria Cascetta (a cura di), *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola ed età austriaca*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp.261-330.

Capitolo III

IL TEATRO DEI GESUITI TRA RETORICA E PEDAGOGIA

III.1 Eloquentia corporis nei drammi e psicologia della retorica scenica.

Fedele alle *auctoritates* classiche ma, allo stesso tempo, semplice, sintetico e agile nel consentire un passaggio dalla classe di Grammatica a quella di Umanità senza eccessivi traumi, il *De arte rhetorica* del padre Cipriano Soares, fu l'incontrastato strumento al servizio della pedagogia della retorica all'interno dei collegi di tutta Europa almeno fino alla fine del XVII secolo.¹ Questo compendio fu elaborato in un momento storico in cui la Compagnia di Gesù tentava di ordinare sistematicamente il proprio metodo scolastico.

Le vibrazioni di tale fermento incisero sul *corpus* normativo del sistema di formazione ideato dai Padri, lasciando intravedere un eccezionale sforzo per il rinnovamento del patrimonio culturale, che pure si conformava sostanzialmente al modello teologico tomistico mai messo in discussione, neppure dagli umanisti. La rinascita scolastica fu

¹ Cipriano Soares, *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano precipue derompti*, Coimbra, 1562; questo testo fu edito per la prima volta a Coimbra nel 1562 (come risulta dalla corrispondenza del padre Nadal in *M.H.S.I.*, cit., p.630, lettera del 1 febbraio 1562, anche se Sommervogel, *op.cit.*, tomo VII, c.1331 indica con approssimazione gli anni intorno al 1560) ed ebbe un numero indefinito di ristampe anche nel corso del XVIII secolo quando fu rimpiazzato da altri testi di retori gesuiti (Pomey, Jouveny, Dominicus di Colonia), senza però scomparire del tutto, come testimonia una tardissima ristampa del 1836. Il manuale risulta essere prescritto dalle Costituzioni di collegi fiamminghi, spagnoli, portoghesi e tedeschi, nonché, naturalmente, italiani, come è documentato dai *M.P.S.I.* (risulta nel catalogo dei libri in adozione a Gand nel 1574; a Coimbra, Evora, Lisbona e al Collegio Romano nel 1564; Inglostadt, Magonza e Spira nel 1576); secondo Andrea Battistini esso fu adottato in tutti i collegi italiani (cfr. Andrea Battistini-Ezio Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana* (dir. Alberto Asor Rosa), III, I. *Le forme del testo. Teoria e poesia*. Torino, Einaudi, 1984, pp.5-339. Per una bibliografia critica si rimanda a: Lawrence J. Flynn, *The «Arte Rhetorica» of Cyprian Soares*, in *Quarterly Journal of Speech*, anno XLII, num.4, 1956; Andrea Battistini, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp.195-202; Francesco Botturi, *La sapienza della storia. Giambattista Vico e la filosofia pratica*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp.22-47. Riguardo Cipriano Soares segnaliamo la sua collaborazione con padre Petrus de Fonseca, primo designato per la redazione dell'intera serie dei *Commentarii*, alla stesura del commento alla *Metafisica* (cfr. *M.P.S.I.*, vol.III, cit., p.60), segno di totale integrazione dell'autore del *De arte rhetorica* nel sistema pedagogico conimbricense «in cui confluivano il metodo parigino, la didattica dell'umanesimo e la tradizione dottrinale greco-romana» (Severiano Tavares-Josè Bacelar Oliveira, *Conimbricensi*, in Luigi Pareyson-Carlo Giacon, *Enciclopedia filosofica*, Roma, Edipem, 1979, p.488).

particolarmente accesa nell'università di Coimbra (dove Soares occupava la cattedra di retorica) diventata, nello scorcio finale del XVII secolo, sede privilegiata dei grandi maestri della Compagnia che condividevano la metodologia critico-analitica dei testi e il confronto con le fonti antiche e con la tradizione biblico-patristica.

In questo ambiente maturò il progetto del *De arte rethorica* (immediatamente prescritto dalla *Ratio studiorum* quale testo da mandare a memoria durante la frequenza della classe di Umanità) che finì per diventare un classico della letteratura dei Gesuiti, al di là della sua diffusione, in quanto in esso furono racchiusi i tratti caratteristici di un modo di intendere e promuovere la retorica tipico dei Padri tra il XVI e il XVII secolo.²

Il fatto che il testo di Soares spesso non venga ricordato presso i successivi manuali di retorica non deve sminuirne l'importanza capitale, poiché trattandosi di un repertorio di citazioni dei classici, i maestri dell'Ordine, pur ispirandosi ad esso, preferirono citare direttamente le opere di Aristotele, Cicerone e Quintiliano, tralasciando la mediazione di Soares. Oltretutto l'opera denota una rispondenza pressoché totale alla cultura gesuitica più autorevole, come si deduce da un confronto con testi coevi, quali la *Bibliotheca Selecta*³ del Possevino o i *Progynnasmatum latinitatis*⁴ del boemo Jacobus Pontanus.

L'utilità retorica del trattato fu sottolineata dall'autore stesso che, dopo aver messo in luce, nel proemio, le difficoltà dovute al momento di passaggio dallo studio delle grammatiche tradizionali ai testi di retorica, si soffermò a tessere le lodi della vitalità di tale arte. Soares, inoltre, affrontò le difficoltà che gli alunni incontravano nell'approccio ai testi classici: nella sua ottica le *Partitiones oratoriae* erano troppo brevi e coincise,

2 Il testo venne ristampato presso molti editori italiani: a Venezia – ove nel 1565 apparve immediatamente una seconda edizione con la revisione ufficiale di Pedro Juan Perpinya – a Parma, Brescia, Verona, Roma – dove, secondo il Sommervogel, sarebbe stato ulteriormente arricchito con altre *Tabulae* riassuntive. Per un elenco di edizioni del sussidiario cfr. Sommervogel, *op. cit.*, tomo VII, cc.1331-1338, al quale si aggiungano Flynn, *op.cit.*, pp.367-364 e Id., *Sources and influence of Soares «The arte rethorica»*, in *Quarterly Journal of Speech*, anno XLIII, num.3, 1957, pp.257-65, secondo il quale le ristampe superano il numero di 207 nell'arco di due secoli e mezzo.

3 Antonio Possevino, *Bibliotheca Selecta, qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda, cum diplomate Clementis VIII Pont. Max.*, Roma, Tipografia Apostolica Vaticana, 1593. Il Possevino propose un'eloquenza ampiamente ispirata alla lezione dei Padri, facendosi promotore di una poesia cristiana che detronizzasse le *fabulae* pagane. La sua concezione della retorica e degli *studia humanitatis* è finalizzata a una solida formazione umana che raccorda sapienza e pietà e dove al *De arte rethorica* è attribuita significativamente una funzione normativa.

4 *Actio scenica* in Giacomo Pontano, *Progynnasmatum latinitatis, sive dialogorum volumen primum, cum annotationibus. De rebus litterariis. [...]*, Monaco, tip. Nicolaus Henricus, 1616.

mentre il *De oratore*, con la sua forma dialogica, rischiava di confondere l'allievo ancora inesperto a causa delle diverse opinioni sulla retorica che si scontravano *magnis altercationibus*. Quanto al *De inventione*, essa risultava essere un'opera troppo acerba che esponeva la materia in termini ancora grezzi, al punto che, in seguito, lo stesso Cicerone ne ripudiò molti concetti.

La *Rhetorica ad Herennium*, invece, dissentiva, nella teoria, tanto dalle altre opere ciceroniane quanto da Quintiliano e, per giunta, era appesantita da troppi esempi *ex intima iuris scientia desumpta* che la rendevano oscura e, si può aggiungere, poco utile ai Gesuiti, interessati più al genere epidittico che al genere giudiziario. Per la ragione opposta, cioè per l'eccessiva banalizzazione dei precetti, non si salvò neppure l'*Orator*, dove Cicerone, nel rivolgersi all'inesperto Bruto, semplificava troppo le proprie idee.⁵ E seppure la *Retorica* di Aristotele avesse già affrontato tutto il campionario delle problematiche possibili, sarebbe stato possibile continuare a sfornare manuali sempre diversi pur nella fedeltà agli archetipi.

Ad ogni modo la sintesi che nasce da Soarez non sembra essere debitrice di alcun manuale circolante nel Rinascimento, in virtù della concisione e della maneggevolezza che la caratterizzavano, col vantaggio di aderire fedelmente alla retorica classica adattata alle esigenze e alle finalità didattiche della Compagnia.

Fin dall'inizio, l'attenzione era puntata sull'*imitatio* quale principio mutuato dalla

⁵ Le *Partitiones Oratoriae* (Divisione delle parti dell'eloquenza) furono composte tra il 54 e il 47 a.C. da Cicerone che affronta, in un immaginario dialogo manualistico col figlio Marco, i principi basilari della retorica: la partizione dei tre generi dell'eloquenza (deliberativo, giudiziario e dimostrativo), le componenti delle singole orazioni (esordio, narrazione, argomentazione e perorazione), la suddivisione delle fasi di composizione dell'orazione (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*). Il *De oratore*, composta nel 55 a.C., in forma di dialogo, sostiene la tesi che il vero oratore è colui che ritiene perfettamente l'argomento, senza affidarsi agli artifici di origine greca. Quest'opera sottolinea l'importanza dell'*actio* anche rispetto alle altre componenti dell'orazione. Nel *De inventione*, sviluppato tra l'85 e l'80 a.C., Cicerone tratta dei principali concetti della retorica e delle tecniche di argomentazione (soprattutto nelle arringhe giuridiche), mentre nell'*Orator* (46 a.C.) l'Arpinate descrive il modello ideale del perfetto oratore, riprendendo molti temi trattati già nel *De oratore*. A volte attribuita a Cicerone, la *Rhetorica ad Herennium*, databile intorno al 90 a.C., è il più antico trattato di retorica in latino a noi pervenuto e si occupa della struttura e degli usi di quest'arte. La sua fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento fu talmente vasta che il testo fu usato, in concomitanza col *De inventione*, quale manuale d'insegnamento della retorica. Su queste opere ciceroniane si rimanda a Emanuele Narducci, *Introduzione a Cicerone*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp.161-71. Sull'incidenza delle opere ciceroniane nel sistema scolastico gesuitico cfr. Gian Paolo Brizzi, *La «Ratio studiorum»: modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp.86 e segg.

poetica, in grado di far confluire la didattica dell'eloquenza, mediante l'imitazione dei modelli, entro un sistema scolastico in cui il principio di emulazione corrispondeva, sul piano pedagogico, a quello di imitazione sul piano poetico.

Gli allievi erano avviati ad una formazione basata sulla topica, sull'amplificazione e lo studio delle leggi prosodiche dell'orazione, riconoscendo un primato indiscusso ai classici, strumenti in grado di educare l'uomo nella sua totalità. Lo stesso Soarez dichiarava orgoglioso che i precettori dell'Ordine, consapevoli dell'importanza dei modelli antichi, sapevano formare i giovani *virtute et literis*, ponendo la tecnica pagana al servizio dell'eloquenza cristiana. È necessario specificare, a tal proposito, che l'insegnamento della retorica era finalizzato ad una prospettiva esclusivamente pedagogica in quanto considerata strumento di formazione in cui la parola, con la sua potenza comunicativa, poteva civilizzare l'animo umano.

Questa intuizione di impronta ciceroniana ci aiuta a comprendere come l'obiettivo del testo fosse quello di considerare la lingua non come *logos* ma come forma tramandata nella quale veniva custodito il contenuto di civiltà già ereditato.⁶ L'interpretazione e la collocazione dei classici spinse Soarez a tralasciare le fratture che segnarono la storia della retorica, sottolineando le convergenze su alcuni nodi teorici essenziali, primo fra tutti quello secondo il quale l'insegnamento ciceroniano poteva collocarsi in quella linea di continuità e di sviluppo che, in virtù del principio di imitazione, il Padre riconduceva l'eredità greco-romana nell'alveo di una comune concezione della retorica come *loquens sapientia*.⁷ Tuttavia, pur nel rispetto del passato, un rigoroso vaglio culturale non poteva esimersi da severi giudizi sulle opere classiche recuperate a un orizzonte di valori cristiani.

Il *De arte rhetorica* (che confessava fin dal titolo il debito nei confronti di Cicerone, Quintiliano e Aristotele) nel proemio dichiarava la consonanza alla tradizione patristica, mettendo in campo tutta la questione del recupero, all'interno di un progetto moderno e cristiano, del patrimonio classico. È proprio in questo campo che la vitalità e la genialità gesuitica avrebbero risposto alle sfide della modernità, impegnandosi a costruire un

6 Karl Otto Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bouvier, Bonn 1963 (trad. it. a cura di L.Tosti, *L'idea di lingua nella tradizione dell'Umanesimo da Dante a Vico*, Bologna, Il Mulino, 1975), pp.175-76 e, più in generale sull'ideologia linguistica dell'*orator* romano, pp.171-93.

7 Cfr. Giovanna Zanlonghi, *op.cit.*, p.200.

edificio nuovo coi mattoni del vecchio. Il manuale non lasciava alcun dubbio sul fatto che tra retorica e conoscenza si fosse rafforzato il legame già sulla base di quanto esposto da Agostino nel *De doctrina christiana*:⁸ il progetto di un'eloquenza cristiana non poteva in alcun modo essere messo in discussione, insieme al riconoscimento pieno del valore del classicismo (inteso nell'accezione più ampia di «tradizione») alla fine del XVI secolo, dopo il peso della lezione patristica e, in seguito, di quella umanistica.⁹

L'impegno, in questo senso, emergeva dalla distribuzione della materia retorica all'interno del compendio che, da una breve introduzione meramente definitoria, passava alla distinzione dei tre generi, spostandosi immediatamente sulla trattazione dei cinque piani tradizionali dell'*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* ed *actio*.

Successivamente si addentrava in una rivalutazione (di chiara ascendenza classica) dei primi due livelli della retorica tesa alla salvaguardia del valore conoscitivo e delle capacità argomentative della parola eloquente. Siamo nell'ottica di una retorica che riconosceva ampie proprietà persuasive sia all'*inventio* che all'*elocutio*, soprattutto considerando quest'ultima come depositaria di una grande forza strategica nella comunicazione, garante di compattezza ed efficacia nelle argomentazioni ed in grado di evitare al discorso un inutile dipanarsi *sine proposito*.

La valenza conoscitiva dell'*elocutio*, considerata come l'elemento che fornisce colore al linguaggio (che non è solo ornamento alla parola), risultava essere ciò che caricava la parola stessa con un *plus* di intenzionalità. Per meglio comprendere questo discorso è assai interessante la similitudine con cui si apriva il terzo libro del *De arte rhetorica*, che attribuiva alle figure l'epiteto di «colore del linguaggio»; la luce con la quale l'*elocutio* rischiareva il linguaggio poteva essere paragonata all'illuminazione propria

8 Il *De doctrina christiana* (L'istruzione cristiana) è un trattato di ermeneutica che si prefigge l'interpretazione delle Sacre Scritture secondo i canoni stilistici ereditati dalla latinità classica ed è intriso di retorica ciceroniana. Il modello supremo di oratore è San Paolo nella doppia veste di teologo ispirato e sublime retore.

9 Si consideri che lo stesso Ignazio nella lettera datata 21 maggio 1547, indirizzata al Lainez, riconosceva senz'ombra di dubbio l'utilità di *tropoi* e figure; anche la *Ratio* si poneva nella stessa ottica, elogiando ogni parlato che «nec utilitati solum servit, sed etiam ornatui indulget», (*M.P.S.I.*, vol.V, p.424). Illuminanti, a tal proposito, le parole di Giovanna Zanloghi: «Seppur mai fine a se stessa e deflessa da funzione letteraria in strumento pedagogico-culturale, la devozione nei confronti degli *studia humanitatis*, figlia anche dell'umanesimo cinquecentesco, era esemplarmente riassunta nella risposta del Soarez ad un malsano desiderio (*libido*) di contraddire gli antichi: «mihi consilium fuit, de his, quae tot doctissimorum seculorum approbabit consensus, nihil sine ratione mutare», (Giovanna Zanlonghi, *op. cit.*, p.201).

dell'intelletto agente nei confronti della specie sensibile, azione produttiva di intelligibilità, in linea con la filosofia neoscolastica.¹⁰ L'*Elocutio* era vista, dunque, come elemento distintivo dell'oratore: questo era quanto emergeva dal carattere di una parola che tendeva ad acquisire una funzione maieutica. Il linguaggio stesso, servendosi dell'*elocutio*, faceva la parte sensibile del significante rendendolo rappresentabile, percepibile più vivamente, conservandone la valenza emotiva, così come *dispositio* ed argomentazione ne garantivano quella conoscitiva.

In questi termini si rendeva possibile il recupero dei nodi fondamentali del barocco, ossia il *movere*, il *delectare*, il *docere*. Ma ciò che occorre analizzare in modo più oculato, per la logica interna del discorso inerente il teatro, è il rapporto che si instaura, nel principio retorico dell'*actio*, tra *res* e *verba*: secondo l'insegnamento di Cicerone e Quintiliano nell'*actio* trovavano sintesi i contenuti e l'espressione linguistica che si trasformavano in comunicazione concreta, appunto in *eloquentia corporis*.¹¹

La declamazione e la gestualità erano visti come due mezzi per l'esercizio di un grande potere fascinatore e particolarmente alla voce si riconosceva una capacità di *movere*.¹² Se dunque si pensa al forte rapporto di contiguità esistente fra l'insegnamento della retorica nei collegi e la pratica scenica di cui s'impregnava nella sua scansione ordinaria la vita scolastica (*recitationes* e *declamationes*), si comprende come la teoria dell'*actio scenica* si nutra proprio di questa sostanza.

Particolarmente significativa è la distinzione tra *actio* e *pronuntiatio*, dato che se la prima commuoveva gli occhi, la seconda riguardava la sfera dell'udito. Dunque la scena non si riduceva a mero strumento di contemplazione statica e razionale ma si traduceva in linguaggio del corpo capace, al pari della voce, di penetrare e muovere l'animo.

Udito e vista non entravano in conflitto ma si alleavano¹³ per drammatizzare l'orazione, in una proficua osmosi con il teatro che era in grado di educare alla gestualità semantica o, come si direbbe oggi, alla cinesica: una sorta di *trait d'union* tra scena e

10 Il Soares negli stessi anni in cui lavorava al compendio commentava, insieme con il fratello, Pietro Fonseca, la *Metafisica* di Aristotele.

11 Cfr. Cicerone, *de Orat.*, I, 18 e 213; II, 213 e segg; Quintiliano nei libri III e XI dell'*Institutio oratoria* (scritta tra il 90 e il 96 d.C.), manuale sistematico di pedagogia e retorica, pone l'accento proprio sull'*eloquentia corporis* (*Inst. orat.*, III, 3; XI 3, 1).

12 «Per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus, prius de voce, deinde de gestu» (Cipriano Soares, *op. cit.*, p.74).

13 Quintiliano, *Inst. orat.*, XI,3.

società, tra mondo dei collegi e mondo della città, resi più vicini dalla danza e dal canto, versioni più seducenti dell'*actio* e della *pronuntiatio*.

Il manuale di Soarez proponeva la perfettibilità, mediante esercizi e precetti, del linguaggio del corpo in tutte le sue componenti ed *in primis* la parola che «nel farsi eloquente entra nella sfera della cultura, dell'espressione codificata e sociale, dimostrando l'insufficienza di una concezione del linguaggio come mero atto linguistico».¹⁴ Si trattava della stessa linea cinquecentesca dei manuali sulla *civil conversazione* o su quella successiva dell'*arte de' cenni*, incentrati sulla codificazione del comportamento sociale del cittadino ideale da vincolare ad un codice di convenienza e decoro, utili alla costruzione di una maschera esteriore atta alla teatralizzazione dell'io, in totale sintonia con la precettistica ciceroniana. L'opera di Soarez voleva porre l'accento sull'affinità fra comportamento ed *elocutio* stimolando, attraverso l'educazione, una latente continuità tra la gestualità esteriore e lo spirito, una unità antropologica fra anima e corpo la cui maturazione sarebbe stata verificata sulla scena teatrale.

L'uso formativo della scena all'interno dei collegi potrebbe apparire paradossale considerata la durissima opposizione che la Chiesa esercitò fin dal Medioevo, contro il teatro sia nel distogliere gli attori dall'immoralità insita nella pratica scenica che nel dissuadere i fedeli dal recarsi agli spettacoli, fossero essi mercenari o di società. In casi estremi, tali invettive assunsero vera e propria forma di plateale conquista del «teatro nemico» con attacchi sulla scena di fronte al pubblico.

Potrebbe essere davvero paradigmatico un episodio descritto da Giovan Domenico Ottonelli: nel 1638 a Trapani, in occasione di una pubblica rappresentazione, la compagnia degli Uniti fu vittima, di fronte al proprio pubblico, di un'azione quasi di «commando» da parte di un gruppo di Padri gesuiti. Ottonelli racconta che alcuni religiosi, durante una festa, comparvero in piazza con il Santo Crocifisso e, montati su di un palco di comici dell'Arte, impedirono, con prediche, la commedia che stava per essere rappresentata. Anzi, commossero a tal punto il popolo che questo, lasciando la piazza e raggiunta la chiesa, si confessò in massa. Gli stessi comici andarono in chiesa e, dopo le devozioni, trattarono con quei religiosi pattuendo che avrebbero potuto tenere

¹⁴ Giovanna Zanlonghi, *op. cit.*, p.208.

lo spettacolo senza la comparsa delle donne e senza oscenità.¹⁵

I Gesuiti seppero intervenire anche su scenari molto più vasti e complicati, come in occasione delle celebrazioni carnevalesche. Un esempio su tutti è una sorta di capolavoro logistico di teatro urbano, espresso in un connubio di visivo e sonoro, che allestirono gli allievi del collegio di Palermo:

Aprivano il corteo 60 personaggi vestiti di sacchi penitenziali di colore azzurro, seguiti da musicisti e da portatori della “vara” recante il Crocifisso. Procedevano quindi 200 penitenti vestiti di nero che si battevano con discipline di ferro, alcuni portatori di lanterne, un coro di anacoreti, 12 cavalieri dal viso scarno su cavalli macilenti, recanti simboli di morte e attornati da figuranti con sai color cenere, un carro altissimo recante in cima la figura della morte, tale che la sua spaventosa immagine potesse entrare fino al secondo piano dei palazzi del ceto dominante allineati lungo l’asse urbano; e ancora, per finire, altri personaggi in catene raffiguranti imperatori, re, principi, pontefici e potenti della terra, celebrati dalla storia dell’uomo, che si abbandonavano in struggenti grida e lamenti per la loro condizione. L’azione ebbe luogo in modo assolutamente inatteso, mentre in città gruppi mascherati impazzivano disordinatamente. Inizialmente, dunque, l’evento destò soltanto curiosità tra i cittadini che cominciarono sempre più numerosi ad accorrere per assistere all’insolito corteo, abbandonando in questo modo gli intrattenimenti carnevaleschi in corso. A questo punto, i padri gesuiti avevano raggiunto il primo obiettivo: sottrarre la cittadinanza al carnevale, indicando al tempo stesso la regolarità del diritto e lungo l’asse urbano, come espressione dell’ordine della città. Il secondo obiettivo fu quello di far seguire allo *shock* della lugubre sorpresa l’effetto del pentimento e della contrizione di massa.¹⁶

I membri della Compagnia furono, indiscutibilmente, tra i più attivi nella battaglia post-tridentina contro le ditte teatrali che, dalla metà del Cinquecento in poi, si diffusero in tutta Europa (trovando un modello nella produzione italiana), contro gli usi spettacolari cittadini ed accademici legati al carnevale e contro gli abusi teatrali entro le comunità religiose, nei collegi e nelle congregazioni. I Padri si fecero carico di tale incombenza non perché legata alle loro finalità, bensì perché rappresentarono l’Ordine religioso più organizzato e determinato a portare fino in fondo le ragioni della predicazione.

Allo stesso tempo, nei collegi e nelle congregazioni, i Gesuiti allestirono grandi e

15 Giovan Domenico Ottonelli, *Della christiana moderatione del theatro* in Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro*, cit., pp.495-96.

16 Giovanni Isgrò, *op.cit.*, pp.38-39. Una descrizione dettagliata del corteo palermitano del Trionfo della Morte è riportata dal padre Emmanuele Aguilera, *Provinciae Siculae Societatis Iesu ortus et res gestae*, vol.I, Palermo, Tip. Angeli Felicella, 1737, pp.171-72.

piccoli spettacoli che assunsero un ruolo fondamentale, all'interno della straordinaria stagione teatrale barocca. Le rappresentazioni teatrali furono un'occasione d'incontro tra il collegio e la città utile a favorire la reciproca comprensione e, anche in questo senso, i Gesuiti recitarono una parte fondamentale nel teatro del Mondo (nonostante le remore della storiografia) così come nel mondo del Teatro, creando una osmosi proficua tra retorica e arte rappresentativa, in un'ottica catechetica e pedagogica.

Ai giovani maestri (generalmente i professori di retorica che spesso non firmavano i loro testi) si offriva l'opportunità di comporre un'opera originale che diventava un mezzo efficacissimo per l'educazione degli alunni, oltre a giovare molto «a coltivare gl'ingegni, ad ergere i cuori, a formar la ragione».¹⁷

Inoltre :

[...]i giovani si sarebbero così addestrati per tempo a mostrarsi in pubblico decentemente, a gestire e atteggiarsi con garbo, a pronunziar bene i versi, mentre i nobili affetti risaltanti sulla scena ne avrebbero elevato l'animo.¹⁸

L'interazione tra autori, attori e pubblico definiva tale tipologia di teatro e la sua dinamica interna di esercitazione scolastica di stampo didattico, apologetico e, al contempo, carica di una spiritualità aperta al mondo esterno. La scena travalicava i limiti della rappresentazione tesa a diffondere, in maniera più lieve rispetto ad una predica, le idee, assurgendo al rango di un vero e proprio esercizio spirituale in senso ignaziano.

Da un punto di vista meramente pedagogico la recita rivestiva il ruolo di naturale sbocco delle *actiones* in cui l'allievo, destinato a divenire personaggio pubblico, doveva cimentarsi. Attraverso la semplice *recitatio* di una poesia o dalla *declamatio* di un'orazione da lui stesso composta, avrebbe acquisito nel tempo disinvoltura dialettica fino a giungere alla *concertatio*. Quest'ultimo era l'esercizio più idoneo ad incentivare l'emulazione e metteva a frutto tutte le risorse del gestire e recitare all'interno della rappresentazione drammatica. Non c'era perciò alcun bisogno che i giovani studiassero recitazione, perché i tanti esercizi pubblici e orali fatti in classe (*sine scenico apparatu*) erano da soli sufficienti a vincere la paura del palcoscenico e ad esprimersi con voce

¹⁷ Ernesto Masi, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati*, Bologna, Zanichelli, 1888, p.3.

¹⁸ Francesco Colagrosso, *op.cit.*, pp.60-61.

chiara.¹⁹

Gli allievi impegnati sul palcoscenico (in uno o più ruoli) erano costretti ad un grande sforzo di partecipazione emotiva unito all'acquisizione delle lezioni apprese dai manuali circa la prosopopea, l'apostrofe o l'allegoria del parlare figurato. La messa in scena risultava, quindi, una sorta di verifica totale della preparazione retorica degli studenti che dovevano essere in grado di persuadere il pubblico, edificandone gli animi con immagini la cui vivacità e immediatezza fossero facilmente assimilabili, secondo un intento che non subì mai deroghe durante tutta la vita della Compagnia.²⁰

Nonostante nella *Ratio* del 1591 si fosse fatto cenno all'importanza del teatro, a fissare in via definitiva i canoni dell'attività teatrale fu la *Ratio* del 1599 che regolamentò il numero delle rappresentazioni, imponendo l'uso esclusivo della lingua latina e dei soggetti trattati che dovevano essere pii e sacri. Tutte le limitazioni nascevano dalla preoccupazione che un eccessivo spazio dedicato al teatro potesse risultare dannoso e incidere in maniera negativa sul profitto negli studi, ma erano anche dettate dal timore di cedere ad una secolarizzazione del proprio repertorio teatrale.²¹ Questo doveva essere di genere prevalentemente tragico ma, soprattutto, era necessario che fosse conforme alle finalità pedagogiche esaltando i valori dominanti all'interno del collegio e, di riflesso, all'interno della società del tempo: il rispetto delle gerarchie, dell'onore e del potere. Il teatro dei Padri non offriva modelli esterni, ma era impegnato ad evidenziare (ed infondere) quegli ideali già ampiamente condivisi dalla cultura del tempo ed interiorizzati dagli allievi.

La varietà dei soggetti lasciava individuare la sostanziale uniformità dei temi ispiratori

19 La fisionomia degli attori di collegio è delineata efficacemente da William H. McCabe, *An Introduction to the Jesuit Theater*, a cura di Louis J. Oldani, St. Louis, The Institute of Jesuit Sources, 1983, pp.32-34.

20 A riprova della forza persuasiva della scena vi è l'aneddoto riportato da Ladislao Mittern, secondo cui una parte di spettatori ed attori presenti ad una rappresentazione del *Cenodoxus* del Bidermann aderirono in massa all'ordine dei Gesuiti (cfr. Ladislao Mittern, *Storia della letteratura tedesca*, I: *Dai primordi pagani all'età barocca*, Torino, Einaudi, 1977, p.745). Del resto lo stesso Ignazio reputava il popolo maggiormente influenzabile dalla gestualità dell'*actio drammatica* piuttosto che dalle parole (cfr. Renè Fülöp-Miller, *Segreto e potenza dei Gesuiti*, Varese, Dall'Oglio, 1963, p.95).

21 Preoccupazione non del tutto infondata visto che già nei primi decenni del Seicento gli autori non trassero più la loro ispirazione solamente dalla Bibbia o dalle Vite dei Santi, ma si rifecero anche alla storia greca e romana. Inoltre dal 1650 venne introdotto, entro lo spettacolo teatrale, anche il balletto che serviva a trasfigurare in chiave mitologica, o allegorica, la storia rappresentata (cfr. *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, tomo 1, Roma, Le Maschere, 1958, p.163 e segg.).

della scena gesuitica che proponeva una visione della storia umana regolata dalla Provvidenza nelle sue trame imperscrutabili. Non sempre era possibile un trionfo immediato e visibile del Bene poiché il Male, che veniva rappresentato con la sua forza e le sue insidie, non era mai sproporzionato alle forze dell'uomo che era libero di scegliere, coerentemente con le idee pedagogiche dell'Ordine.

I personaggi erano spesso martiri, santi o eroi che si interrogavano più sul loro destino che sulle proprie azioni. La loro lotta si inseriva nell'ambito della perenne battaglia tra Bene e Male e tendeva all'esaltazione delle virtù tradizionali. Proprio perché la vita umana non era considerata fine a se stessa, risultava difficile affermare (per un uomo come per uno Stato) dove potessero esattamente trovarsi giustizia e successo dato che la Provvidenza impiegava gli uomini come suoi strumenti, pur lasciandoli, in ultima istanza, artefici del proprio destino.

La *Ratio* infatti, impose di mettere in luce nei drammi il ruolo del libero arbitrio e della volontà. La responsabilità individuale e collettiva dell'uomo era, anche nei peggiori destini, sempre impegnata e l'eroe di ogni vicenda doveva prendere in mano il proprio destino e, incurante della propria sorte, collaborare al trionfo dell'idea della vita umana come testimonianza.

La scena lanciava un messaggio che teneva sempre presente la «ragion di Stato», proponendo un anti-machiavellismo discreto e costante tipico dell'ideale sociale gesuitico, per cui le tragedie ebbero sempre, tra i protagonisti, buoni o cattivi consiglieri determinanti nelle decisioni dei principi. Questi valori e il continuo sforzo prego di intenzioni didascaliche ed educative²² trovarono sbocco nelle tematiche storiche e mitologiche affrontate in alternativa a quelle bibliche (utilizzate quando si faceva più urgente la necessità di rimarcare l'ottica missionaria della lotta per la difesa e diffusione della fede), non ripugnando il ricorso all'elemento spettacolare con cura minuziosa della scenografia e il ricorso alla scenotecnica.

Gli stimoli generati dalla parola teatrale, visiva e risonante, erano veicolati sui sensi degli spettatori e su questi dovevano avere l'incidenza maggiore, insistendo sui temi del rispetto e della devozione alle leggi morali e religiose. L'esperienza retorica compiuta

²² In questo tentativo di utilizzo della scena quale mezzo formativo del carattere fu sostituito il fine ultimo che era stato perseguito originariamente dai drammi scolastici latini degli umanisti quattro-cinquecenteschi, quello di far apprendere bene il latino agli scolari.

dall'attore/allievo sulla scena, grazie alle qualità tecniche ed espressive fornite dall'insegnamento, tendeva a stimolare la commozione nello spettatore: costui, di fronte alla potenza visiva della messa in scena, compiva una riflessione tutta interiore sulle tematiche esemplari con le quali era messo a contatto. In tal senso, questo genere di teatro non era esclusivamente strumento didattico e formativo per gli allievi, ma anche un potente mezzo persuasivo ed educativo per i fruitori dello spettacolo, nel cui novero vi erano spettatori legati all'ambito del collegio (in qualità di parenti dei convittori) o un pubblico occasionale.

L'oratoria, che in scena aveva un peso specifico assai grande, era per i Gesuiti *ars bene dicendi ac persuadendi* e il fine ultimo dell'oratore (e quindi dell'attore) era proprio persuadere *delectando ac movendo*. La scena era in grado di drammatizzare un discorso le cui argomentazioni portavano all'acquisizione di conoscenze prima mancanti (*docere*), trasmesse agli spettatori in maniera che essi potessero trarne una sensazione di piacere e divertimento (*delectare*) capace di favorire una disposizione al coinvolgimento emozionale (*movere*), fondamentale per il convincimento. Tutto ciò puntava, nelle intenzioni, a forgiare l'identità morale di un uomo (studente o spettatore che fosse), ricostruendone l'unità psico-fisica entro lo spazio simbolico della scena grazie non solo alla parola, alla voce, al testo, ma anche mediante la gestualità e la danza.

Una costruzione scenica di mondi possibili doveva essere in grado di filtrare la realtà circostante secondo una visione religiosa entro la quale (e questo è l'effetto ultimo della scena) gli spettatori potessero essere coinvolti totalmente anche quando ormai, trascorso il tempo festivo, dovevano rientrare nei canoni di quello ordinario. È in questo contesto che bisogna porsi il problema del peso reale dell'opera drammatica gesuitica, dei suoi valori di fruibilità, della sua classificazione non limitabile alla cifra del teatro religioso, del suo ruolo di laboratorio scenico in cui la rappresentazione finale era il frutto di esperienze emotive ed intellettuali.

Nondimeno si trattò di un esercizio tecnico e, soprattutto, spirituale, che preparava autori, attori e pubblico all'azione della Grazia «scartando ciò che l'ostacola e stimolando le proprie forze spirituali».²³

23 Joseph Hennequin, *Théâtre et société dans les pièces de collège au XVII siècle (1641-1671)*, in *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI et XVII siècles*, Nancy-Parigi, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique,

Il tentativo di orientare emotivamente quanti assistevano alla messa in scena costituì un'operazione assai complessa e delicata poiché prevedeva una sottile, diffusa conoscenza dell'apparato psicologico nelle sue articolazioni passionali e sentimentali.

La retorica scenica operava esclusivamente a livello conscio, facendo leva sulla ragione e sul sentimento di attori e spettatori razionalmente consapevoli di quanto avveniva intorno a loro. Questi stati interiori, amplificati dalla musica, dal ballo, dalla scenotecnica e dall'illuminotecnica, miravano a determinare un preciso orientamento morale. L'allievo/oratore si esercitava a muovere gli animi del pubblico e per riuscirci doveva sottoporsi ad una trasformazione analoga a quella richiesta all'attore esperto: questi avrebbe parlato tentando di dimenticare se stesso in nome di quanto avrebbe detto, provando ciò che voleva far provare al suo pubblico e fingendo tutto quanto stabilito e calcolato a priori, senza lasciare nulla al caso.²⁴

Con l'esibizione di opportuni comportamenti sarebbe stato possibile catturare lo spettatore, incarnandosi in una vittima o in un doloroso eroe, secondo il fare teatrale che i drammaturghi/professori gesuiti pretendevano dai loro allievi. Costoro, vivendo le emozioni stesse dei protagonisti del dramma, avrebbero assunto nella loro vita futura una *forma mentis* e un *modus operandi* che la scena scolpiva nei loro animi. A tal proposito un fortunatissimo trattato settecentesco di Dominicus de Colonia, il *De arte rhetorica libri quinque*,²⁵ affermava che:

Hactenus de affectibus dictum est; et in quibus illud generatim est observandum, quod apud Ciceronem monet Antonius: ut omnes motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi, atque iniusti esse videantur. Neque enim facile est perficere, ut irascatur, cui tu veli iudex, si tu ipse id lente ferre videare: neque ut

1967, p.463.

24 Questa sorta di esercizio di risulta essere un riverbero pedagogico degli *Esercizi spirituali* che invitano l'esercitante ad «immergersi» nel testo biblico in almeno tre modi: proiettando con l'immaginazione il proprio corpo nella scena rappresentata; partecipando alle emozioni dei personaggi; rivivendo passo passo le vicende del mistero contemplato (*Esercizio 112, 113*).

25 Dominique De Colonia, *De arte rhetorica libri quinque, lectissimis veterum auctorum aetatis aureae, perpetuisque exemplis illustrati. Accessere in hac novissima editione Institutiones poeticae, auctore p. Josepho Juvencyo*, Venezia, tip. J. Viezzeri, 1788. Il manuale di Dominicus de Colonia (al secolo Dominique de Colonia, 1658-1741), edito per la prima volta a Lione nel 1704, valorizza gli *adfectus* e la capacità della parola di suscitargli e controllarli, riconoscendo ampio spazio alla psicologia della comunicazione. Le teorie in esso contenute possono considerarsi una *summa* delle acquisizioni del teatro gesuitico seicentesco (cfr. Giovanna Zanlonghi, *op. cit.*, p.251). Con trentotto ristampe dal 1704 al 1877, ha avuto rilevante importanza nella formazione retorica di più generazioni.

oderit eum, quem tu velis, nisi te ipsum flagrantem odio ante viderit: neque ad misericordiam adducentur, nisi ei tu signa doloris tui, verbis, sententiis, voce, vultu, collacrymatione denique ostenderis. Ut enim nulla pateries tam facilis ad exardescendum est, quae, nisi admoto igne, ignem concipere possit; sic nulla est mens tam ad comprehendendam vim oratoris parate, quae possit incendi, nisi inflammatus ipse ad eam, et ardens accesseris.²⁶

Questo trattato, basandosi su una classificazione di stampo stoico, affermava che gli affetti che più di altri dovevano essere suscitati nel momento retorico, e quindi anche nella sua tipologia teatrale, erano l'amore, l'odio, la paura, la speranza, l'audacia, l'ira, la benevolenza, la misericordia, l'indignazione, l'emulazione.

L'amore (*amor*) era il sentimento che, mentre voleva il bene di qualcuno, stimolava ad agire bene. Sulla scena esso poteva presentare una concomitanza di aspetti, da quello volitivo (il fatto stesso di provare bene) a quello attivo (l'agire bene in sé), soggiacendo a tre principi: volere il bene dell'amato, operare per il conseguimento di ciò che si riteneva essere il bene e il badare alla validità delle cause che determinavano le azioni e non ai vantaggi che da queste potevano derivare. Una differenza fondamentale da tener presente (per quel che concerne le rappresentazioni) era quella fra amore ed amicizia.

Il vero amore, infatti, non doveva essere interessato, nè implicare necessariamente l'esser corrisposto, mentre non poteva esistere amicizia se non ricambiata. Di contro l'odio (*odium*) era il sentimento che sorgeva nell'animo in opposizione al bene e veniva suscitato, sulla scena, con denunce di bassezze, infamie, vizi, malcostumi e così via.

Il terzo che poteva essere sollecitato mediante la scena era la paura (*metus*), un turbamento causato dalla percezione di un male imminente. Essa veniva suscitata in tre modi: o comunicando presagi di gravi mali imminenti oppure rendendo l'idea di un

26 «A questo punto si parlerà degli affetti. Tra questi, in genere, si deve tener presente ciò che Cicerone rimprovera ad Antonio: che tutti i sentimenti che l'oratore vuole comunicare ai giudici sembreranno impressi a fuoco nello stesso oratore. Nè è facile portare al termine dove tu vuoi il giudice se tu stesso sembri essere poco deciso. Non è infatti facile indurre ad adirarsi contro chi vuoi se tu stesso ti comporti senza convinzione, nè condurli ad odiare chi vuoi tu se prima non avranno visto prima te stesso ribollire di rabbia, né alla pietà se non avrai mostrato con le parole, coi pensieri, con la voce, col volto in lacrime di essere tu stesso addolorato. Come non c'è materia, per quanto facile ad accendersi, che non arda quando è a contatto col fuoco, così nessun cuore è disposto a lasciarsi impressionare dalla potenza dell'oratore e quindi a bruciare, se non si sarà avvicinato alla fiamma, ardendo e bruciando lui stesso» (Dominique De Colonia, *op. cit.*, p.167, riportato in Silvia Alberti, *Retorica e poetica dei Gesuiti*, Milano, ISU Università Cattolica, 1987. p.33). Il trattato di Colonia in questa parte si rifà al *De oratore*, II, 45. Sulla possibilità che il calcolo retorico-teatrale possa generare una vera e propria partecipazione emotiva cfr. Francesco Piselli, *L'orologio vivente*, Milano, Celuc, 1972, pp.170-73 e passim.

pericolo prossimo, spesso giocando sul fatto che una negatività temuta come imminente potesse essere più grave dell'evento stesso o, ancora, riferendosi a cose private e personali che colpivano più profondamente di altre generali ed astratte. Insieme alla paura il dramma doveva scatenare un sentimento di fiducia che potesse riordinare l'equilibrio nell'animo dello spettatore, un fiducioso pensiero di un bene imminente.

Questo affetto era la speranza (*spes*) suscitata dalla rappresentazione dell'onestà o della magnificenza dei personaggi di buon cuore, insieme a tutti i segni che si palesavano nelle opere di tali soggetti.

Strettamente legato alla speranza era l'affetto definito audacia (*audacia*) che conferiva all'animo la forza di contrastare il male e, in virtù di questa, permetteva di agire senza timore per operare il cambiamento dal negativo al positivo. Questo mutamento di sorte era il sale della *fabula* scenica dato che il drammaturgo doveva rendere l'impresa difficile e complicata, creando ostacoli e situazioni particolari che potevano tenere sempre vivo l'interesse dello spettatore. Ira (*ira*) e benevolenza (*mansuetudo*) erano altri due affetti strettamente legati tra loro. Il primo era considerato aristotelicamente come dolorosa brama di vendetta ed era sempre conseguente ad un'azione negativa, mentre la benevolenza doveva considerarsi come l'abbandono dell'ira o il suo naturale termine.

La benevolenza veniva conciliata in scena attraverso l'artificio della confessione che metteva a nudo l'intimo dolore di un personaggio e la sofferenza derivante dalla sua stessa colpa. La misericordia (*miser cordia*), definita anche compassione, era il moto dell'anima, o meglio, una sorta di dolore che nasceva a fronte di un male che colpiva una persona innocente e immeritevole di cattiva sorte. Era il sentimento che suscitava il martire cristiano, privo di colpa e totalmente innocente, ma pure tormentato e costretto ad affrontare prove estreme. L'indignazione (*indignatio*) era un affetto che si provava di fronte alla situazione positiva di una persona considerata indegna di tale favore; risultava, in questo, sostanzialmente differente dall'invidia, che si ammantava di negatività in quanto rivolta verso un bene o un favore che il soggetto aveva meritato. In ultimo l'emulazione (*aemulatio*) era il sentimento fondamentale che spingeva ad emozionarsi in virtù dello stato del personaggio rappresentato. Non si trattava di un affetto negativo, poiché implicava una forza incentivante: per emulare qualcuno si doveva cercare di superare sé stessi ampliando le ambizioni ed estendendo i traguardi da

raggiungere. L'emulazione conteneva una forte dose di competitività stimolante in positivo, poiché i traguardi raggiunti dai personaggi in scena mediante l'esercizio della virtù e la conquista dell'onore suscitavano l'ammirazione nel pubblico aprendo definitivamente i canali ricettivi attraverso i quali il messaggio gesuitico giungeva all'animo e alla mente degli spettatori.

III.2 Il visibile narrare scenico: la normativa teatrale del Collegio Romano.

Al di là delle peculiarità teoriche e morali, il teatro gesuitico rivestì la scena di una forte componente artigianale, una prassi operativa che, nell'ottica dei Padri, non si poneva come obiettivo primario alcuna velleità artistica, consentendo, in tal modo, diverse sperimentazioni.

Il comportamento dei Gesuiti riguardo l'artigianato scenico fu chiarissimo fin dalle prime esperienze avviate in Sicilia, regione per molti versi strategica per l'avvio dell'azione della Compagnia e maggiormente predisposta sotto il profilo sperimentale.

I primi segnali di una particolare attenzione alla messa in scena si registrarono nel Collegio Mamertino di Messina nel 1555. Di qui ulteriori soluzioni sceniche furono in grado di produrre una vera e propria *fabula non minus faceta quam artificiosa* alla presenza delle massime autorità del Vicereame.²⁷ L'anno successivo le stesse sperimentazioni artistiche furono messe in pratica a Palermo.

Ovviamente, per dirla con le parole di un artigiano gesuita, restava «[...]inconveniente al studio della Compagnia, che non fan tal cose per arte, ma per ammaestrar ad accendere la gioventù alle lettere».²⁸ Le testimonianze provenienti dal Collegio Mamertino (relative al triennio 1558-61) registrarono un ulteriore perfezionamento dell'arte scenica: infatti nel 1561 si parlava di una novità tecnica a proposito di una messa in scena dell'*Hercules*, che proponeva un «bello apparato» il quale, insieme alla «viva rappresentazione dei recitanti», allettò anche «quelli che non hanno lettere et anco a quelli che stavano lontano».²⁹

Non a caso proprio dalla Sicilia proveniva il primo vero grande drammaturgo della storia della scena gesuitica, il padre Stefano Tuccio che, al termine di un ciclo di rappresentazioni tenute al Collegio Mamertino, si spostò a Roma diventando la personalità più importante del Collegio Massimo, luogo centrale d'irradiazione della

27 Cfr., *M.H.S.I., Litterae Quadrimestres*, vol.IV, cit., p.121; oltretutto, nel 1561, si registrarono proprio a Messina importanti novità tecniche. Il «bello apparato» insieme alla «viva rappresentazione dei recitanti» dovettero soddisfare «quelli che non avevano lettere et anco a quelli che stavano lontano» (*M.H.S.I., Epistolae mixtae*, vol.V, cit., p.599). In quegli anni, dunque, la Sicilia fu la culla dei primi esperimenti di scenografia e scenotecnica applicata alla drammaturgia di collegio (cfr., Giovanni Isgrò, *op. cit.*, pp.50-53).

28 *M.H.S.I., Litterae Quadrimestres*, vol.IV, cit., p.105.

29 Giovanni Isgrò, *op.cit.*, p.52.

norma teatrale dell'azione gesuitica. In Tuccio, come in tutti gli altri autori teatrali dell'Ordine, vi fu una ricerca dell'effetto sul pubblico anche di tipo diretto ed immediato, unita al tentativo di distinguersi per l'azione culturale intrisa di artigiana concentrazione piuttosto che di aristocratica esibizione, e men che meno di spirito professionistico teatrale o letterario. Gli allestimenti scenici dei primordi erano costituiti da fondali sollevati da argani, oltre che da meccanismi per le discese/ascese, frutto delle competenze che cominciarono a maturare all'interno della vita dei collegi negli spazi destinati alla costruzione degli scenari.

Questi ultimi erano organizzati sulla confluenza di spunti iconografici presenti nelle ricche ed aggiornate biblioteche dei collegi, oltre che sulle conoscenze e le esperienze artistiche di Padri provenienti da aree culturali diverse che avevano avuto contatti con studiosi e artisti locali e internazionali. Tutto ciò garantì la messa a punto graduale di elementi visivi (per dispositivi scenografici) e scenotecnici sempre più complessi e vari che andarono a conformarsi all'esplosiva ingegnosità secentesca, preludio della macchinaria barocca. Si affermò così, all'interno dei collegi, un senso costruttivo come di una bottega d'arte che orientò i Gesuiti verso la costruzione di uno spettacolo rivolto alle masse urbane incapaci di fruire di una retorica che non fosse anche visiva.

Per dar corso alla pratica scenica, i Padri compresero che bisognava trasmettere le esperienze (sia teoriche che pratiche) attraverso un punto di riferimento centrale che potesse evitare la frammentazione della norma in una massa di esperimenti lontani da una regola e da una condizione unificante che potessero garantire identità e durata.

Questo centro, come accennato, fu il Collegio Romano, che accolse i risultati degli esperimenti scenici pionieristicamente condotti in Sicilia, correggendoli ed epurandoli dove necessario, per consegnarli alla fruizione del pubblico nell'ottica di una pedagogia, anzi di una retorica costituita da immagini.

L'obiettivo di unificare entro regole precise la sperimentazione scenica non doveva, però, mettere un freno alle capacità innovative e alla creatività artistica tipiche del periodo barocco, improntato all'originalità delle invenzioni spettacolari. Ne scaturì una sorta di «teatro totale» in cui gli apparati scenici furono il frutto di un vivo ed articolato laboratorio capace di produrre straordinari congegni scenotecnici, testimonianza della tensione gesuitica verso la spettacolarità di massa.

Esempi di incontro tra i diversi settori artistici all'interno delle recite di collegio si riscontrarono soprattutto nei prologhi e negli intermezzi delle tragedie, la cui spettacolarità alternava giochi militari in forma di balletto ad effetti scenici; la galoppante evoluzione di queste parti della rappresentazione fu direttamente legata al progresso scenografico e scenotecnico, le cui caratteristiche espressive ed illusionistiche si possono osservare nelle configurazioni finali riportate nei documenti che lasciano intravedere un percorso fissato in tipologie di interventi di vera e propria ingegneria meccanica oltre che di regole pittorico- prospettiche.

Grande importanza ricoprì, inoltre, il sapiente utilizzo della luce che, opportunamente graduata nell'intensità, fu trasformata da mero strumento di illuminazione in elemento vivo e attivo nell'evoluzione del dramma. Anche la costumistica assunse un valore particolare e spesso sfociò nella libera elaborazione di maschere ed abbigliamenti, in una girandola di meraviglie perfettamente in sintonia con le numerose mutazioni di scena. Questo impegno produsse una manualistica ad uso e consumo interno dei collegi che si allineò allo spirito gesuitico della rappresentazione scolastica. Anche in questo caso il centro motore (da cui tutte le innovazioni tendevano ad irradiarsi nella fitta rete di case e istituti sparsi per tutta Europa) fu il Collegio Romano, luogo dove operarono i protagonisti delle sperimentazioni teatrali, tanto impegnati nell'allestimento dei drammi quanto nella trattazione teorica della scena, come il padre Sarbiewski, valente teorico della scenografia, o il padre francese Jean Dubreuil.³⁰

Il Sarbiewski con la sua opera, *De perfecta poesi*, ci ha lasciato una sorta di compendio della scienza teatrale maturata in Europa in quel periodo, esprimendo considerazioni originali nel campo della drammaturgia, della costumistica, della recitazione, della musica, dell'illuminotecnica e della scenografia, sostenendo la

³⁰ Il padre Maciej Kazimierz Sarbiewski (Mathias Casimirus Sarbievius, 1595-1640) è stato uno dei più importanti autori in lingua latina e il primo di nazionalità polacca celebrato fuori dal proprio paese. Nel suo soggiorno italiano (1622-1625) fu a Bolzano, Trento, Mantova, Bologna e, infine, a Roma, dove ebbe l'incarico di maestro di retorica presso il Collegio romano; qui fu particolarmente apprezzato come poeta da Papa Urbano VIII che gli conferì il lauro poetico. Proprio da Roma ebbe frequenti contatti con altri centri culturali (Napoli, Firenze, Bologna, Padova, Venezia) e con altri prestigiosi collegi della Compagnia (in particolare con quelli di Parma e Ferrara). Fu, in seguito, predicatore di palazzo a Varsavia e, nel 1636, insignito del titolo di dottore in teologia. A differenza delle sue opere umanistiche, i trattati teorici circolarono in forma manoscritta. Il padre Jean Dubreuil (1602-1670), fu il primo grande divulgatore gesuita di anamorfosi e si misurò costantemente con la trattatistica destinata al teatro di collegio.

necessità di una visione organica e completa dei criteri della messa in scena.³¹

L'innovativo apporto espresso dal Sarbiewski nell'ambito del teatro gesuitico contribuì a creare un distacco sostanziale rispetto ai canoni cinquecenteschi, ma senza prestarsi smodatamente al gusto per la tronfia meraviglia caratteristico degli estremismi barocchi.

La cura descrittiva della scenografia e della scenotecnica in uso nel Collegio Romano, sostenuta dalle conoscenze (dirette e non) raccolte attraverso i contatti del Padre Sarbiewski con altre realtà sovranazionali, seppur animata dall'intento pedagogico, espresse la concretezza dell'operazione di laboratorio, offrendo elementi di riferimento e spunti per i tanti collegi europei, soprattutto quelli dell'Est, molto legati all'opera del gesuita polacco. La descrizione presente nel trattato riguardo i dispositivi di illuminazione delle macchine sceniche, della scena mutevole, dei congegni che generavano effetti e movimenti, avvalendosi dell'universalità del latino, ci offre una visione straordinaria dell'arte rappresentativa, consentendoci di apprezzare la chiarezza, la straordinaria semplicità espressiva e la brevità schematica di un manuale nato dalla penna di un letterato assai avvezzo al lavoro pedagogico.

Il caso del Sarbiewski è emblematico della versatilità dei Padri nel riuscire a trovare relazioni tra settori apparentemente distanti: si tratta di poeti e maestri di retorica che, all'occorrenza, erano in grado di applicarsi nella ricerca di percorsi formativi legati alle scienze ingegneristiche e matematiche, in un rapporto osmotico che rese possibile la realizzazione di invenzioni sceniche e drammaturgiche di straordinario effetto nella visione finale destinata al pubblico.

Sullo stesso piano si colloca il Dubreuil con la sua opera *La perspective pratique*³² che, pur configurandosi come manuale didattico, assunse i contorni di documento fondamentale per l'analisi e la comprensione del graduale passaggio, avvenuto nel XVII secolo, dalla scena mista (in parte a rilievo e in parte dipinta sulle quinte) a quella totalmente dipinta perfezionata da Giacomo Torelli a Parigi con l'introduzione delle quinte *à glissière*. Dubreuil focalizzò il suo impegno sulla formulazione delle regole

31 Marciej Kazimierz Sarbiewski, *De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus*, Wroclaw, s.e., 1954; l'opera fu compilata nel 1626 al rientro dell'autore in patria. Si tratta di una raccolta sistematica, divisa per discipline ed argomenti, degli studi, delle discussioni e dei dibattiti maturati nel suo soggiorno italiano.

32 Jean Dubreuil, *La perspective pratique*, Parigi, Jean du Puis, 1642-49. L'opera fu scritta alla fine degli anni Trenta del Seicento, ma fu pubblicata interamente solo dopo dieci anni.

fondamentali della scenografia applicate alla scena mutevole: estremamente interessante fu la proposta riguardante la tela di fondo scorrevole ad apertura centrale o il sistema di archi (sempre come tele di fondo scorrevoli) intesi in una doppia soluzione architettonica (pilastri) e naturalistica (alberi). Il terzo volume de *La perspective pratique* fu, inoltre, la prima opera in cui fu descritta la *scaena ductilis*, fulcro di tante discussioni in Italia nella seconda metà del Seicento.³³

Il laboratorio scenico del Collegio Romano (anche in un'ottica più strettamente «creativa») fu animato da un'atmosfera per certi aspetti bizzarra a partire dal 1650, dalla quale si svilupparono tesi innovative in grado di apportare integrazioni occasionali agli standard già acquisiti. Tra i protagonisti di questa corrente creativa dell'attività del Collegio Romano, il padre inglese Giuseppe Simone seppe innestare su un'atmosfera di stampo tipicamente shakespeariano le sue innovazioni sceniche e lo sviluppo dell'azione narrativa.³⁴ Il padre Simone escogitò trovate di geniale modernità dal punto di vista scenotecnico.³⁵ Pur uniformandosi, almeno in apparenza, alle ambientazioni ed alle tecniche usuali della messa in scena delle tragedie gesuitiche, dalla maniera in cui il padre inglese trattò la gamma spettacolare che spaziava dal meraviglioso all'orrido, trasparivano soluzioni ed impronte nuove, assimilabili soltanto, e con le dovute proporzioni, alle pionieristiche creazioni del padre Stefano Tuccio.³⁶

33 Allardyce Nicoll specifica che la tecnica innovativa della *scaena ductilis* apportata dal Dubreuil era già stata applicata nel 1606 nel teatro degli Intrepidi, a Ferrara, da Giovan Battista Aleotti e che, nel 1640, Inigo Jones l'avrebbe, probabilmente, impiegata per l'allestimento scenico di un *masque* (cfr. Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971, p.120).

34 Durante il suo soggiorno a Roma mise in scena cinque drammi (*Zeno*, *Mercia*, *Theocritas*, *Vitus*, *Leo Armenius*), tutti scritti dal padre Emanuel Lobbe e rappresentati già nel collegio inglese. A tal proposito si veda Giuseppe Simone, *Tragoediae quinque*, Colonia, 1697. Per l'opera del padre Simone si rimanda a Colagrosso, *op. cit.*, pp.33-34.

35 Il gusto del terrificante del padre Simone risentiva, tuttavia, ancora della tradizione medievale. Nella tragedia *Zeno* l'effetto dell'inizio del I atto doveva riuscire di grande effetto per gli spettatori: l'ombra del tiranno Basilisco ucciso, provenendo dall'inferno, rovesciava ogni cosa e, mentre la scena si oscurava, si aprivano i sepolcri da dove, sostenuti da sinistri suoni, uscivano cadaveri paurosi. Nel terzo cambio di scena a vista del I atto, lo schema già collaudato della scena doppia raffigurante, in questo caso, l'interno e l'esterno della sala (piuttosto che due località distinte, consentiva la consequenzialità diretta e immediata delle due azioni. Per le innovazioni sceniche al Collegio Romano si rimanda a Giovanni Isgro, *op. cit.*, passim.

36 Nato in Sicilia, a Monforte nel territorio di Messina nel 1540, fu voce autorevole nel redigere il testo definitivo della *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*. Per quanto l'impegno scenico di padre Tuccio sia antecedente (1562-1569) alla *Ratio studiorum* (1586), si osserva un medesimo fine educativo allorché si parla di teatro: fare del palcoscenico un mezzo di ricreazione e di approfondimento culturale e, soprattutto, uno strumento pedagogico di edificazione morale e religiosa. Le sue sei tragedie in lingua latina (risalenti al periodo messinese), tre di argomento

Le suggestioni di marca shakespeariana e le trovate originali di padre Simone si fecero largo nel clima altamente sperimentale che aleggiava nel Collegio Romano che, nel pieno trionfo del barocco collegato alla teatralità festiva urbana (di cui fu parte attiva), continuò costantemente ad accogliere, applicando gli opportuni filtri, esperienze artistiche provenienti dall'intera Europa. Si comprende perciò come fu possibile vedere, sulla scena gesuitica, avvicinarsi soluzioni tipiche del teatro elisabettiano e, al contempo, innesti di altra provenienza come, ad esempio, quelli tipici dell'ambiente napoletano. Ciò conferma le caratteristiche specifiche del teatro così com'era concepito in ossequio agli intenti didattico/pedagogici della Compagnia, sostanzialmente legato all'aristocrazia cardinalizia e fruito da un pubblico vasto e culturalmente capace di recepire le ardite innovazioni provenienti dalla rete sovranazionale dei collegi dell'Ordine.

I Gesuiti furono in grado di proporre, nell'ambito della messa in scena, uno spettacolo caratterizzato da un inconfondibile pulsione formativa: il «visibile narrare» si confaceva ad una precisa orchestrazione drammaturgica che non era limitata alla mera spettacolarità ma, con i mezzi della retorica, costituiva un momento di esibizione e di formazione. La narrazione scenica veniva così impreziosita dalla perizia dei maestri addetti alla sua trascrizione scenografica e dall'impegno profuso dagli allievi nel convogliare sul terreno della pratica teatrale le abilità e le competenze acquisite nel corso degli studi collegiali.

La *pièce* gesuitica nella forma poetica e drammaturgica, come sul piano della struttura scenica, riusciva a conciliare la regolarità classica con i modi rappresentativi del teatro coevo, in un tentativo di mettere a profitto le invenzioni e le novità delle grandi rappresentazioni cortigiane e i tentativi di restaurare e restituire al teatro le antiche forme. Queste le premesse alla base degli arditi esperimenti concentrati nei prologhi, negli intermezzi e nei cori o, più generalmente, nei momenti «forti» della rappresentazione, situazioni di particolare intensità entro le quali si scatenava la ricchezza rappresentativa dei Padri.

biblico (*Nabuchodonosor*, *Goliath*, *Iudith*) e tre sulla vita di Cristo (*Christus Nascens*, *Christus Patiens* e *Christus Iudex*, altrimenti noto come *De Ultimo Dei Iudici*) scritte sono tra le più significative del teatro dei Gesuiti. Nelle tragedie a soggetto cristologico ritroviamo alcune brevi scene visionarie interessanti dal punto di vista dell'allestimento, riconducibile forse ai modelli più antichi del teatro sacro. Per un approfondimento si rimanda a Mirella Saulini, *op. cit.*, passim.

Il perfezionamento dell'animo umano derivante dalla tragedia non consisteva solo, nella liberazione dalle passioni ma, in virtù dello sforzo di emulazione di una sovrumana grandezza espressa dagli eroi in scena, anche nella promozione di un nutrito numero di virtù: pietà, fede, speranza, prudenza, forza, temperanza, fino alla totale identificazione del martire con Cristo. Tali virtù si confacevano allo spettatore/fruitori così come all'allievo/attore, entrambi incanalati sulla strada dell'*imitatio Christi*, punto d'origine e scopo dell'apostolato gesuitico.

Si è insistito sul fatto che, per il Galluzzi, la nascita della tragedia fosse da collocarsi entro un clima di assoluta libertà qual era quello delle antiche repubbliche. La scena tragica era, appunto, dettata dalla necessità di palesare gli effetti deleteri dell'esercizio della tirannide, educando il popolo all'amore per una libertà alla quale sempre doveva anelare, bene inestimabile da difendere e conservare. Quale stimolo migliore poteva essere dato all'animo umano affinché fosse temprato a ciò se non gli esempi drammatici della crudeltà dei tiranni finalizzati a fomentare l'odio verso qualsiasi forma di potere dispotico?³⁷

La questione posta sul tappeto era senza dubbio molto delicata poiché eleggere a protagonista della tragedia un santo contravveniva in maniera davvero clamorosa alla norma della *medietas* aristotelica. Si è evidenziato l'impegno del Galluzzi per cercare di uscire da questo imbarazzo e, accanto a lui, Pietro Sforza Pallavicino si preoccupò di giustificare la presenza del santo accomunandolo ad un eroe che, pur non praticando la greca virtù del giusto mezzo, poteva purgare pietà e terrore. Pallavicino si sforzò di riprodurre, in ambito cristiano, le stesse tensioni e contraddizioni della tragedia greca e, su imitazione della drammaturgia dello Stefonio, propose un testo in cui i modi della tragedia classica regolare potessero essere adattati ad un soggetto sacro. Questo perché la tragedia potesse configurarsi come un dramma sacro rigorosamente costruito su una base classica.

Tale modello intendeva riprodurre lo schema drammaturgico greco: dallo statuto del

³⁷ Anzi, lo stesso Aristotele, secondo Galluzzi, lascerebbe intendere d'essere d'accordo su questo punto, salvo poi indirizzarsi ad evidenziare, della tragedia, esclusivamente i sentimenti di terrore e pietà che essa suscitava, dovendo forzatamente passare sotto silenzio la sua ottica anti-tirannica. Aristotele fu costretto a dissimulare il suo vero pensiero per non essere inviso a una corte tirannica. Il gesuita romano apostrofò appunto Filippo II e Alessandro Magno, tiranni sotto il cui regno vive Aristotele, definendoli «soggiogatori della Grecia, e involatori dell'altrui libertà» (cfr. Tarquinio Galluzzi, *op. cit.*, p.43).

personaggio allo statuto della parola, dalla progressione drammatica scandita in cinque atti con intervento del coro fino allo scioglimento conclusivo dopo la catastrofe, tutto mirava a ricreare il clima della tragedia greca, pur nel completo variare della cornice culturale. In quest'ottica si collocava la figura del martire cristiano teorizzata dal Galluzzi, personaggio tragico dotato di una virtù estrema che lo rendeva di già eroe, nella costruzione di una tragedia «cristiana» incentrata su un protagonista eroico capace di atti sublimi³⁸ e slanci anti/tirannici che potessero rendere salde virtù e fede:

Maggior profitto al Commune apporta il rappresentamento di quegli' atti inhumani e crudeli, che si usarono contro le vite di huomini santissimi, e de' nostri fortissimi Martiri, mentre un aborrimiento cagiona contro a quella spietata tirannide, e una confermazione de' Spettatori nella religione, e nella virtù, per cui cagione il Personaggio della tragedia sofferisce di suo volere tormento e morte.³⁹

Su questo sfondo di tragiche vicende sarebbe stato possibile rappresentare oltre ai miracoli, di fronte ai quali non può non rafforzarsi la fede cattolica e la veridicità della dottrina cristiana, anche e soprattutto

gl'innumerabili Martiri di ogni sesso ed età, che con fermo e con lieto volto, con cuore intrepido, e spesso con accompagnamento d'inusitati prodigij, come di fuoco, che non gli bruciava, di acqua, che non gli sommergeva, di ferro, che non gli feriva, di aria ch' alla lor morte turbavasi, di terra, che con tremori ne mostrava senso, e dolore, e con altri più chiari, e mirabili segni della vera lor fede erano da' tiranni in varie e non più udite maniere di tormenti privati di vita. Sì che chiunque tali, e sì miracolosi esempi di fortezza, e di religione porterà in scena, e in teatro, avrà colla Christiana Republica una singolare benemerenza, conciosia cosa che propone al popolo efficacissimi, e potentissimi motivi, da stabilirlo, e confermarlo nella sua Fede.⁴⁰

È chiaro da questa premessa che il Galluzzi non avrebbe potuto esimersi dall'affrontare un'altra problematica piuttosto delicata che diede, successivamente, adito a numerosi dibattiti e soluzioni teoriche: la possibilità di trarre dalla Sacra Scrittura un soggetto tragediabile. A tale quesito la risposta del Padre gesuita non poteva che essere affermativa ma, nel motivarne la soluzione, egli operò una distinzione tra la storia sacra

38 «[...] ove il principal Personaggio fosse anche uno di quegli' ottimi Christiani, che Santi, o Martiri noi chiamiamo, huomini risplendenti in sublime, et Heroico grado di fortezza, e di ogni bontà, purchè di sangue, e di nascita sia Principe e grande, o in altra maniera riguardevole per alta Signoria, e per Potentato» (Ivi, p.59).

39 Ivi, pp.60-61.

40 Ivi, pp.62-63.

e la storia profana rispetto all'inventiva dei poeti. Partendo dalla scissione aristotelica tra verità storica e verisimile poetico, Galluzzi affermava che il poeta sarebbe pur autorizzato a mutare gli eventi storici, ma limitatamente a quelli che avevano per artefici e protagonisti gli uomini, mentre era inalterabile la realtà storica quando il soggetto era tratto dalla Sacra Scrittura, fondata sull'invariabile ed infallibile autorità divina. Egli affermava che

La ragione perché al poeta permettesse tale libertà è fondata sul credibile, e verisimile poetico, il quale non solo è quello, che a tutti è probabile, e verisimile appare, ma quello, che è credibile, e verisimile al volgo e alla moltitudine imperita.⁴¹

Galluzzi ipotizzò un verisimile poetico tratto dagli eventi umani che fosse declassato a ciò che potesse essere credibile per un pubblico incolto, facendo sì che esso rientrasse in un'ottica popolare ben consolidata seppur non controllabile sulle basi della verità storica. Il che era diverso dall'aver a che fare con una realtà storica immutabile (pur nell'accezione poetica) perché sorretta dall'infallibilità della rivelazione divina.

Queste tesi ebbero, come già anticipato, ripercussioni importanti su nomi autorevoli in campo drammaturgico (si pensi a Corneille): Galluzzi e Pallavicino, tentarono di aprire ai poeti la possibilità di agire su una vasta gamma di alternative di trasformazione per opere tratte dalla storia umana. I due Gesuiti certo divergevano nelle loro posizioni poetiche ma, le modulazioni interne al dibattito teorico erano in assoluta sintonia non appena l'attenzione si spostava sulla moltitudine di santi martirizzati presenti sulla scena gesuitica, tutti caratterizzati da una notevole compattezza tipologica.

La rilettura della funzione pedagogica dell'eroe e del meccanismo catartico influenzò, di riflesso, la poetica della verosimiglianza che fu piegata completamente al fine didattico ed educativo (in senso morale). Il verosimile gesuitico prevedeva che tutte le tragedie cristiane, fossero esse di argomento biblico o martirologico, dovessero attenersi alla storiografia cristiana e all'agiografia più accreditata.

Seguire questa norma era necessario affinché il poeta potesse lavorare su una base ed entro un orizzonte di veridicità inconfutabile proprio perché sostenuta dall'autorità di quelle opere che trattavano la storia cristiana secondo la versione ufficiale della Chiesa.

⁴¹ Ivi, pp.67-68.

Il tentativo di costruire una poetica scenica basata sul principio di verosimiglianza implicava, in un certo senso, l'abolizione strutturale degli eccessi e delle licenze meravigliose che furono caratteristica intrinseca del barocco. Quindi, ben più che sulla teoria drammaturgica, si cercò di intervenire sulla pratica spettacolare e sui testi strutturati sulle rigide unità di tempo e luogo.

Tuttavia l'aderenza al verosimile non avrebbe dovuto escludere o mortificare eccessivamente la spettacolarità della rappresentazione poiché sarebbe venuto meno un mezzo fondamentale di presa sullo spettatore. Proprio sotto questo aspetto, Pallavicino tentò di ripristinare un'idea di teatro al cui centro fossero poste parola ed azione, non l'artificio scenotecnico. Si tentò, quindi, di limitare al massimo l'uso dei monologhi, di rendere il dialogo più vivace, di evitare che potesse apparire possibile ascoltare i pensieri di un altro, di eliminare gli «a parte» e di ripristinare l'uso del coro quale commento lirico a fine atto. Il Pallavicino ritenne che si potesse concedere l'uso delle convenzioni teatrali ai grandi drammaturghi, ma gli autori dilettanti avrebbero dovuto abolire ciò che contrastava col principio della mimesi del reale.

Eppure il concetto di verosimile venne modellato secondo la concezione della limitatezza dell'intelletto umano e, perciò, non inteso come semplice difetto o carenza del vero (ambiguità, questa, che era alla base delle disquisizioni seicentesche sulla finzione o sulla falsità della poesia), bensì come supposizione del vero. In questa categoria il verosimile non veniva opposto al vero ma al reale. Anzi, esso integrava il reale spostando la questione della verità dell'opera tragica dal piano logico e metafisico al piano meramente estetico. Inoltre i Gesuiti s'impegnarono a convogliare l'attenzione sulla necessità morale della verosimiglianza, che diventava una modalità con cui si esprimeva e concretizzava il vero nella vita pratica.

In ambito seicentesco, mentre nella speculazione teorica fu ben chiara la distinzione tra vero e verosimile, nella vita pratica tale binomio fu spesso confuso. Anche sulla scena, quindi, ammirazione e compiacimento non poterono prescindere da una sorta di «verosimile fantastico», entro il quale, a tratti, la pesantezza dell'ingegno dovette pur cedere il posto alla leggerezza della fantasia.

Capitolo IV

TEATRO SACRO E SCENA GESUITICA NELLA NAPOLI SEICENTESCA

IV.1 Il panorama teatrale della Napoli barocca e l'impatto della scena sacra sul contesto sociale cittadino.

Verso la metà del Cinquecento si formarono anche nel Regno di Napoli compagnie di comici mercenari. Tali compagnie cercarono spazi di affermazione nella capitale partenopea pur nell'ossequio della severità controriformista che aleggiava sugli istrioni. Questi furono costretti, nonostante la distanza del genere, ad ostentare devozione alla Chiesa e grande moralità oltre che ad osservare scrupolosamente le pratiche sacre.

Molte delle commedie si recitavano in camere dette «stanze», la più antica delle quali fu «la stanza della Commedia di San Giorgio de' Genovesi» dove si esibirono compagnie di comici provenienti da ogni parte d'Italia. Si trattava del primo teatro stabile a Napoli dotato di «apparati, sedie, palchetti, scene et altri stigli, che si ritrovavano nella stantia della comedia».¹ Qui si rappresentava un repertorio solito per l'epoca, costituito da commedie, tragedie, pastorali ed intermezzi di stampo rinascimentale. Soprattutto questi ultimi furono, come nelle altre parti d'Italia, molto apprezzati dal pubblico come momenti spettacolari e gradevoli interni ad una tragedia o una pastorale. Come si evince da un documento conservato nell'*Archivio Notarile di Napoli*², già nel 1603 in questa stanza si eseguivano intermezzi musicali e fu sempre qui che, nella stagione teatrale 1609-1610, vide la luce la maschera di Pulcinella indossata da Silvio Fiorillo.³ Altro spazio attivo fu «la stanza della Duchesca», dove recitavano commedianti non meno valenti di quelli più illustri di San Giorgio. La sala fu distrutta nel 1626 per edificare sulle sue rovine una chiesa.

Due documenti del 1615 ci riferiscono dell'esistenza di una «stanza della Porta della

1 Ulisse Prota Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1962, p.14.

2 *A.N.N.*, Nr. *G.B.Cotignola*, prot.an. 1603, fol.266 riportato in Ulisse Prota Giurleo, *op. cit.*, p.15-17.

3 Erroneamente considerato l'inventore del tipo come si evince dallo studio sul personaggio di *Pulcinella* in Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, IV edizione, Bari, Laterza, 1962, pp.193-247.

Calce»,⁴ uno dei tempi della maschera di Pulcinella che intratteneva un pubblico composto da popolani e marinai. La «stanza», che aveva più l'aspetto di una baracca, donò popolarità ai «tipi» della commedia popolare, come *Coviello Ciavola* e *Pascariello Pettola*,⁵ graziosi, originali e piacevoli al punto che, tempo dopo, sarebbero stati esportati anche in Francia.⁶

Nel 1618 fu inaugurato (dalla compagnia di Pier Maria Cecchini, detto «Frittellino») il Teatro dei Fiorentini che sorse al posto della «stanza della Commedia di San Giorgio de' Genovesi».⁷ La nuova struttura, più spaziosa e comoda della precedente, fu abitata nel 1620 dai comici spagnoli destinati ad essere molto apprezzati a Napoli sia dalla nobiltà iberica che dalla maggior parte dei napoletani, soprattutto per i balli e per la tipologia di commedie di «cappa e spada». Il successo conquistato determinò la formazione di una compagnia regolare spagnola che trovò terreno fertile a Napoli oltre che per la presenza della corte vicereale, anche per l'inclinazione che l'aristocrazia cittadina aveva per la lingua e i costumi iberici.⁸

La «stanza di San Giovanni de' Fiorentini» nonostante avesse acquistato la qualifica di «Commedia Spagnuola», accolse anche compagnie provenienti dall'Italia settentrionale diventando, sul finire del XVII secolo, un teatro di prosa (qualifica che mantenne fino al 1706) pronto a rivaleggiare degnamente con il San Bartolomeo, teatro dell'opera in musica.

Il teatro San Bartolomeo fu costruito nel 1621 dai Governatori dell'Ospedale degli Incurabili che vollero rimpinguare le loro casse coi proventi delle commedie recitate in questa «stanza». Sulle sue scene si avvicendarono compagnie spagnole ed italiane e, nel 1644, il teatro ottenne lo *ius prohibendi* dal re Filippo IV, ossia il divieto fatto ai comici di rappresentare le loro opere in un luogo diverso dal teatro di San Bartolomeo, a meno

4 I due documenti conservati in *A.N.N.* sono riportati, con relative indicazioni, in Ulisse Prota Giurleo, *op. cit.*, pp.60-61.

5 Il cognome di questi «tipi» spesso variava: ad esempio *Pascariello Pettola* lo ritroviamo in Scipione Volpicella, *Giovan Battista del Tufo illustratore di Napoli nel secolo XVI*, Napoli, Stamperia della Regia Università, 1880, p.85, mentre nel *Canzoniere* dello Sgruttendio e nelle illustrazioni di Callot ritroviamo *Pascariello Truono*.

6 Alla *Comedie Italiennes* di Parigi alla corte di Versailles ritroviamo, nel 1685, un agilissimo *Pascariello Truono* impersonato da Giuseppe Tortoriti (Ulisse Prota Giurleo, *op. cit.*, p.62).

7 Il teatro fu inaugurato il 4 novembre 1618 con la rappresentazione del *Pastor fido* del Guarini. Cfr. Ulisse Prota Giurleo, *op. cit.*, p.72.

8 Ivi, pp.80-83. L'ultima notizia che possediamo sui comici spagnoli è del 1672, quando l'accoglienza sempre più fredda e gli scarsi guadagni li avviò ad una inesorabile decadenza.

di non pagare all'Ospedale degli Incurabili una cifra oltre il diritto agli utili già concesso.⁹

Nella seconda metà del XVII secolo quella del San Bartolomeo divenne la «stanza» che ospitò le prime opere in musica che incontrarono subito il favore e il gusto del pubblico. Il melodramma finì col soppiantare il teatro di prosa, il che avvenne tanto più facilmente in quanto, come abbiamo precedentemente detto, la prosa, in tutte le sue forme, era ormai entrata in un processo di decadenza in tutta Italia e non solo a Napoli.

Non è il caso qui, certamente, di parlare della musica napoletana della fine del '500 e dei primi del '600 in genere, ma possiamo concludere che compositori di opere da porsi accanto a Giulio Caccini, Iacopo Peri, Claudio Monteverdi, non ve ne furono in quel periodo a Napoli e, fino al 1651, data indicata da Benedetto Croce per l'origine del melodramma nella città (grazie all'interessamento del conte di Oñate), si ebbero solamente rari e poveri embrioni di opere in musica.¹⁰

Accanto alla Commedia dell'Arte e al dramma in musica, nella sfumata e variegata realtà napoletana del Seicento si affermò anche il teatro eroico, contenente in sé elementi tragici ed epici.¹¹ I fattori estetici, sociologici e culturali che costituirono la premessa necessaria all'atto compositivo di ciascun autore, furono specialmente i problemi legati alla relazione tra l'epica e il teatro circa il fenomeno dell'imitazione.

Dalla metà del Cinquecento, il testo drammatico rappresentò il tentativo di trasformazione dei complessissimi rapporti esistenti tra la pratica scenica del teatro e la drammaturgia letteraria.¹² Questo genere di riflessione fu, agli inizi del XVII secolo,

9 Cfr. Vincenzo Magnati, *Teatro della carità storico, legale, mistico, politico, in cui si dimostrano le opere tutte della Real Santa Casa degli Incurabili*, Venezia, Tivani, 1727, pp.172-73.

10 «Si conoscono con esattezza il tempo e il modo in cui cominciò in Napoli il dramma musicale: nel 1651, e per opera del vicerè conte di Oñate» (Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p.99). La prima compagnia di cantanti d'opera chiamata a Napoli proprio dal viceré fu i «Febi armonici» (Ivi, p.101).

11 Vedi a tal proposito la voce *Teatro eroico* curata da Patrice Pavis, in *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 142.

12 Giovanna Romei, *Il teatro del Seicento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino-Walter Pedullà, vol. V, Milano, Motta, 1999, p.469. Nella prima metà del secolo il genere più in voga fu la *tragicommedia* di cui un esempio fu la *Sofronia* di Antonio Gessani (1616) che richiamava la struttura dei madrigali coi suoi cori a conclusione di ogni atto e la musica che sottolineava le qualità espressive e semantiche del testo. Ancora a titolo di esempio si potrebbe ricordare la *poesia scenica* di Marc'Antonio Perillo intitolata *Erminia*, nella quale si avverte l'influenza spagnola e il legame con l'*Arte poetica* del Minturno, con l'introduzione nella commedia di versi di ogni misura, come accadeva nella commedia spagnola. La poesia scenica era costituita da un misto di parti per la musica ed altre finalizzate alla semplice recitazione, tutte

confinata alle discussioni accademiche, mentre gli autori napoletani legati al teatro erudito focalizzarono l'attenzione su problemi marginali, quali le celebrazioni dei patrocinatori dell'opera e della committenza stessa.

La ragione è da ricercarsi nella difficoltà di includere i testi per la scena entro gli schemi di una consapevole critica retorica di ascendenza classicista.¹³

Nel Regno di Napoli nel Seicento, in linea con quanto accadde nel resto d'Italia, furono stesi moltissimi testi di commedie e drammi eruditi che non furono semplici esercizi letterari o stilistici, bensì furono esemplari degni di rappresentazione scenica.

Tale produzione (che ebbe il suo principale esponente in Giovan Battista Della Porta)¹⁴ fu rappresentato per lo più in case private da attori dilettanti, anche se non furono rare messe in scena di compagnie di professionisti nei teatri pubblici della città.¹⁵

Il XVII secolo vide anche un notevole sviluppo di una produzione drammaturgica e, in genere, dello spettacolo di argomento religioso. La Controriforma trovò proprio in questa città il «cosmo ideologico ideale»¹⁶ o, quanto meno, come tale essa fu considerata da quanti la elessero a punto di riferimento della loro riflessione o professione culturale e artistica.

La propaganda cattolica, del resto, ebbe bisogno di un'ingente produzione artistica e proprio in questo ambito il teatro ebbe una funzione assolutamente centrale: se l'arte sacra, soprattutto nelle sue forme visive (arti pittoriche e plastiche), doveva colpire attraverso l'immagine coinvolgendo gli astanti, appassionandoli, commuovendoli, educandoli, alterandoli o esaltandoli, il teatro era considerato e praticato come luogo di

finemente curate nel registro linguistico e ricche di luoghi letterari (cfr. Alberto Lisoni, *Gli imitatori del teatro spagnolo in Italia*, Parma, Tip. Ferrari e Pellegrini, 1895, pp.7-8).

13 L'*eroico epico* teorizzato a fine Cinquecento fu molto diverso dall'eroico patetico secentesco, anche se, a Napoli come nel resto dell'Italia, i due termini risultano tra loro inscindibili poiché le variazioni sui temi e sui motivi mutuati dal modello tassiano furono l'artificio con cui si tentò di produrre l'illusione eroica (cfr. la voce *Teatro eroico* curata da Patrice Pavis in *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, p.142 e Franco Croce, *Critica e trattatistica del Barocco* in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1967, p.479; Amedeo Quondam, *Note su imitazione e plagio nel Classicismo*, in *Sondaggi sulla riscrittura nel Cinquecento*, a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo, 1998, pp.11-26; Mauro Sarnelli, *Riflessioni preliminari sulla problematica dell'eroe innocente nella drammaturgia manieristico-barocca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp.81-93).

14 Su Giovan Battista Della Porta rimandiamo a Milena Montanile, *L'edizione nazionale del teatro e l'opera di Giovan Battista Della Porta*, Atti del Convegno (Salerno, 23 maggio 2003), Roma-Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

15 Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p.62).

16 Romeo De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1985, p.140.

tali funzioni, impreziosendo, secondo una concezione elaborata dalla *Ratio studiorum*, dai trattatisti religiosi e dai teorici dei generi letterari,¹⁷ con le parole e i gesti il linguaggio delle immagini del sacro.

Il teatro, immagine in azione, si legava alla Chiesa nel momento in cui essa si appropriava degli elementi strutturali propri del linguaggio e dei modi espressivi del teatro: si pensi alla scenografia dell'addobbo ecclesiastico¹⁸ o all'inquadramento iconografico dei personaggi sacri.¹⁹ A sua volta il teatro fece suoi gli elementi basilari della propaganda religiosa, intendendo per essi la linearità e la semplicità della comunicazione, l'esemplarità dell'azione e dei personaggi, il carattere edificante, l'immediata chiarezza del linguaggio. Allo stesso tempo i rapporti politici che intercorrevano tra Spagna e la capitale del Regno incisero notevolmente anche sugli aspetti teatrali che, nella capitale del Regno, furono fortemente influenzati dai gusti e dalle mode provenienti dalla Penisola iberica. Napoli fu di essa debitrice in termini di acquisizioni linguistico/espressive, drammaturgiche e spettacolari, come, ad esempio, le figure dei servi modellati sulla tipologia del picaro o del «gracioso» delle commedie spagnole, l'utilizzazione della Spagna come riferimento esotico per alcune immaginazioni rappresentative e spettacolari, l'arricchimento tipologico e rappresentativo di personaggi come il «capitano».

Un genere spagnolo particolarmente efficace a Napoli fu la *commedia de santos* che aveva per soggetto le vite dei santi, soprattutto quelli appartenenti agli Ordini religiosi più diffusi e potenti, oppure santi che si erano distinti per il martirio subito nel nome della fede, per esemplarità di vita secondo i dettami devozionali e il modello di santità derivante dal Concilio di Trento.²⁰ Questo genere di rappresentazione era molto affine al gusto del pubblico napoletano e ne circuiva la componente antropologica amalgamandosi alla sua stessa psicologia incline all'enfatico, al magniloquente, al

17 Ferdinando Taviani, *La commedia dell'Arte*, cit., pp.37-134.

18 Cfr. Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964; Elena Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp.337-460; Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp.218-20 e pp.234-307.

19 Pierre Francastel, *Guardare il teatro*, Bologna, Mimesis, 1987, pp.49-86.

20 Mario Rosa, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari, Laterza, 1976, pp.75-144; Romeo De Maio, *Società civile e vita religiosa a Napoli nell'età moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971.

suggestivo.²¹ La vita e la morte del santo, spesso ambientate in posti esotici e tempi lontani, conferivano al dramma il primo fattore di fascino che apriva l'immaginazione ad una sorta di vagheggiamento utile ad accattivarsi lo spettatore e rapirne l'attenzione, conducendolo per mano verso la proposta salvifica del finale edificante. Questo genere di dramma, o tragedia sacra, era privo dell'effetto finale di catarsi, in quanto l'azione del martire si risolveva interamente nella sua sofferenza e la morte lo trasformava in santo segnando l'inizio della sua vera vita, di cui l'esistenza terrena non era altro che l'adempimento di un dovere.

La progressione ascetica di questo genere di eroe, la sua persecuzione, la sua morte, la sua beatificazione diventavano elementi di un congegno spettacolare e rimandavano, in una sorta di gioco speculare di reciproche rifrazioni, alla macchina teatrale allestita, al fondale dipinto o alle quinte, all'architettura e alla scenografia. A Napoli esisteva un'intenzione «autoritaria» che presiedeva a tutto l'immaginario drammaturgico e drammatico di carattere religioso: veniva imposto l'intento edificante del racconto, prevaricante sulle altre forme e codici espressivi utilizzati in teatro; l'eccellenza di tale spettacolo religioso era autoritaria in quanto si affermava che esso, come qualsiasi altro tipo di espressione artistica avente per materia il divino e il sacro, dovesse elevarsi tanto sugli altri tipi di spettacolo quanto il cielo si elevava sulla terra.²²

Le autorità ecclesiastiche non espressero sempre un'azione politica coerente nei confronti del teatro a Napoli. Nel resto della Penisola il clima fu sempre di aperta condanna, eppure nella città partenopea non possiamo individuare un netto conflitto tra Chiesa e teatro dal momento che il loro rapporto seguiva le oscillazioni politiche e diplomatiche tra le autorità religiose e quelle civili.

L'atteggiamento ecclesiastico era più permissivo nella pratica rispetto al rigore teorico delle argomentazioni e dei documenti ufficiali e pubblici. Uno degli elementi dello spettacolo che suscitava maggiore disapprovazione era l'oscenità che si riscontrava nelle rappresentazioni dei comici dell'Arte (che sarà poi il filo conduttore dell'Arte

21 Giuseppe Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano, Mondadori, 1982; Ettore Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, Atti del Convegno sul tema: il teatro classico italiano del '500, (Roma, 9-12 febbraio 1969). *Problemi attuali di scienza e cultura*, Quaderno num.138, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp.151-52.

22 Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., pp.129-39.

rappresentativa del Perrucci).²³ L'oscenità e la presenza di fatti ritenuti contrari alla morale cattolica erano il pretesto piuttosto che la causa reale delle condanne, poiché lo spettacolo era considerato una manifestazione profana (quindi negativa), un fenomeno di costume al quale non doveva essere riconosciuto lo statuto dell'arte. O, almeno, questa concessione andava fatta solo ed esclusivamente qualora esso fosse stato associato alle discipline intellettuali della retorica e dell'oratoria.

A Napoli, la posizione della Chiesa nei confronti del teatro fu più tollerante, ammorbidendosi oltremodo nei confronti degli spettatori, la cui presenza agli spettacoli era considerata alla stregua di un «peccato veniale». Questa latente connivenza fece sì che i proventi del teatro fondassero anche le migliori risorse assistenziali, come nel caso dell'Opera pia degli Incurabili, favorita da precise disposizioni vicereali e, addirittura, da privilegi concessi dal monarca di Spagna. Se la coscienza del teatro passava, in Italia, soprattutto attraverso la sua natura commerciale ed imprenditoriale (si pensi agli esempi noti delle famosissime famiglie aristocratiche veneziane), a Napoli questo punto non trovava un riscontro analogo in termini istituzionali. Tuttavia nei fatti (e talora anche nei profitti) la committenza civile e religiosa alimentò il mondo dello teatro (attori, virtuosi, canterine, drammaturghi, librettisti, scenografi, costumisti, architetti, ingegneri, decoratori, appaltatori, stampatori e artigiani vari). Cosicché il teatro religioso napoletano si manifestò per quello che in effetti fu ovunque, ossia un tentativo di riassorbire e risolvere le contraddizioni di questa forma espressiva e comunicativa.²⁴

La Chiesa favorì anche a Napoli l'esteriorizzazione di tutte le occasioni di culto offerte dal calendario liturgico e rivestì i luoghi propri di svolgimento delle celebrazioni di una più strategica e accattivante dimensione spettacolare.

In questo modo si dilatarono i concetti di tempo e spazio della rappresentazione.²⁵ Ne scaturì una condizione spirituale nella quale la realtà stessa veniva colta in una dimensione teatrale ed esteriorizzata, riflesso eloquente di profondi turbamenti.

Il rapporto tra teatro e religione a Napoli fluttuava dunque tra concessioni e divieti:

²³ Cfr. Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, edizione bilingue a cura di Francesco Cotticelli, Thomas F. Heck, Anne Goodrich, Scarecrow Press, Londra, 2007.

²⁴ Benedetto Soldati, *op.cit.*, p.93.

²⁵ Maurizio Fagiolo Dell'Arco-Silvia Carandini, *op.cit.*, passim; Enrico Castelli, *Retorica e barocco*, Atti del Convegno internazionale di studi umanistici (Venezia, 15-18 giugno 1954), Roma, Bocca, 1955, passim.

erano vietate, ad esempio, le rappresentazioni durante la Quaresima, ma talvolta si concedeva una deroga agli spettacoli di argomento sacro.²⁶

Rispetto a questo divieto, ogni anno l'Arcivescovo promulgava un editto per l'osservanza della Quaresima in cui si faceva precisa menzione degli spettacoli teatrali.²⁷

Il valore esemplare della teatralità barocca napoletana e la sua elevazione a categoria critica ed interpretativa della città, vanno associati ad una lettura della drammaturgia come «forma» che la cultura religiosa post-tridentina assunse a Napoli. Contestualmente va considerata la costruzione della scena barocca nella cifra urbana, attraverso i luoghi della devozione religiosa, la varietà di feste civili e religiose che ebbero luogo nella capitale del Regno nel XVII secolo.

Tale aspetto fu parte di una fenomenologia artistica del «visibile» che utilizzò le categorie proprie del teatro e della scena come dinamizzazione della pittura coeva, quasi a restituire a quest'ultima la mobilità dell'arte rappresentativa. Vi fu un collegamento ideologico, storico e formale tra arti visive e teatro sacro ben manifesto nella Napoli seicentesca: il teatro si fece produttore ed amplificatore dei modelli della santità immediatamente visibili nelle arti figurative e rivestì il ruolo di funzione attiva all'interno di questo sistema di comunicazione, persuasione, edificazione organizzato secondo codici multipli (pittura, scultura, architettura urbanistica, editoria, drammaturgia, spettacoli, feste, devozione, vita religiosa, liturgia, ecc). La città divenne luogo di definizione dell'immagine e dell'azione drammaturgica entro le quali agiva

26 Per alcune di queste, come la *Passione di Cristo*, c'era il divieto assoluto di portarle nelle scene pubbliche, mentre continuavano ad essere rappresentate nelle case private (Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p.223). Solo nel 1799 fu promulgata una prammatica contro il permanere delle rappresentazioni sacre del giovedì e del venerdì santo, ancora in corso in molti luoghi del Vicereame. Si trattava di spettacoli popolareschi in cui i figuranti andavano nudi per le piazze e strade battendosi il petto e le spalle a sangue, ed altri, vestiti da manigoldi, rappresentavano i misteri della passione (Cfr. *Nuove collezioni di prammatiche*, vol.II, titolo CXLVIII. «Interdictum sacrae Passionis misteria exprimere», p.224; *Editto per l'osservanza della Quaresima. Francesco per la misericordia di Dio del titolo de' SS. Marcellino e Pietro della S.R.C. Cardinal Pignatelli Arcivescovo di Napoli. 2 Martii MDCCX*, Archivio Arcivescovile di Napoli, Sinodo diocesano, Pastoral).

27 Si aggiunga a ciò che Non mancava, nella capitale del Regno, una tradizione di spettacolo sacro di ascendenza lontana, sicuramente quattrocentesca, se non addirittura medievale. Una ricognizione sistematica delle testimonianze e delle fonti inerenti a questa tradizione è stata operata da Croce e Torraca (Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., pp.13-28; Francesco Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, con particolare riferimento a *Sacre rappresentazioni nel napoletano*). Si vedano ancora, sull'argomento, i tomi della tradizione avversana cinquecentesca, pubblicati in Domenico Coppola, *Sacre rappresentazioni avversane del sec. XVI*, Firenze, Olschki, 1959.

l'esemplarità del santo/personaggio. Il nuovo spazio della rappresentazione, nello snodarsi della topografia cittadina, rendeva leggibile e attuale il concetto assoluto di santità. Nello stesso momento, il tempo para/liturgico scandiva la nuova recita dei santi, ne disclocava gli «atti» resi a loro volta profani dalla nuova dimensione spettacolare.

La relazione fra tutti questi segmenti costituiva la scena urbana del sacro, dotata di una progettualità rappresentativa che dialettizzava la sua identità alternativa rispetto a quella profana, che pure aveva luogo nel medesimo scenario con il contributo di letterati, intellettuali e il protagonismo dei comici professionisti.

L'intenzione drammaturgica di stampo religioso costituì un suggestivo tentativo di esercizio del teatro, specularmente alla recita profana del «teatro del mondo» che, gradualmente, seppe fondersi ad essa sia per coscienza sia per gli strumenti utilizzati.

Anche il teatro profano ricavò da tutto questo una grande lezione, traendone l'impulso ad una progressiva e stabile trasformazione. Nella sua pratica «colta» esso seppe attingere alla sacralità dei temi con una profonda coscienza dell'umano, mentre nella pratica «popolare» sperimentò, nel corso del tempo, la possibilità di frequentare senza remore o reverenza i temi del sacro, sempre considerandoli contigui a quelli della quotidiana esistenza.

Il teatro napoletano di argomento sacro scoprì e rappresentò la scena spirituale e quella materiale, la scena eterna e quella storica, facendole interferire ed interagire, sovrapponendole ed identificandole. In ultima istanza identificò la scena celeste con quella terrena realizzandone una rappresentazione a sua immagine, con il proprio linguaggio. Il teatro sacro a Napoli mascherò il soprannaturale per renderlo visibile, lo rivestì degli abiti di scena per conferirgli l'animazione della vita, gli offrì gli strumenti linguistici di una epifania per riportarlo alla storia, collegandosi alle differenti modalità con le quali il sacro stesso si manifestava, rappresentandolo e fruendolo nei tempi e negli spazi civili affinché potesse radicarsi totalmente nella vita cittadina.

La rappresentazione teatrale della santità assunse una funzione di saldatura fra i differenti sistemi della sua rappresentazione, vale a dire quelli l'agiografia, il culto delle reliquie, l'iconografia, l'edilizia sacra, gli atti sinodali che trovavano la loro attuazione nei calendari liturgici.

Nella complessità di questo sistema comunicativo vanno ricollocate sia l'attivazione

dei processi di canonizzazione sia la funzione determinante della committenza degli Ordini religiosi. Il teatro sacro coniugava tutti i segmenti di questo sistema facendosi partecipe della scrittura agiografica, della narrazione/comunicazione orale propria della predicazione, della visualizzazione pittorica e plastica, della simulazione di realtà e della magia evocata dalla finzione scenica. I segmenti di tale sistema rappresentativo del sacro possono essere distinti tra loro in «stabili» e «occasional».

I primi si costituiscono come elementi invariabilmente operativi e, nel corso del Seicento, si attivano in feste liturgiche con il devoto culto delle reliquie, nel moltiplicarsi dell'iconografia colta e popolare e dell'architettura sacra; i secondi sono definiti da funzioni episodicamente operative (come potevano essere la promozione, lo svolgimento o la conclusione dei processi di canonizzazione), dalle ragioni della committenza ecclesiastica o civile (si pensi alle forme di autopromozione degli Ordini religiosi presenti a Napoli, tra cui spiccavano i Gesuiti) o, ancora, dalla richiesta di particolari intercessioni del santo (in occasione soprattutto delle calamità naturali, guerre e carestie) e dalle celebrazioni di compleanni, matrimoni, funerali, visite, arrivi, partenze, assunzioni o conferimento di ordini ecclesiastici o di cariche civili.

Altro segmento sostanziale era quello che si creava nel legame tra la drammaturgia e l'iconografia grazie al quale la scena teatrale si costituiva come una sorta di via di fuga dall'immagine: immagine e scena si sovrapponevano creando una metafora unica di rappresentazione del santo che si trasfigurava in ritratto drammatizzato.

Un dato deve far riflettere sull'importanza di questa relazione: dei circa novanta santi drammatizzati, solamente venti erano estranei all'iconografia cittadina, mentre tutti gli altri erano facilmente riconoscibili perché presenti nelle chiese napoletane. Questa è la spia dell'efficacia del processo di relazione tra pittura e teatro spirituale caratterizzato da una continua tensione verso la standardizzazione dei modelli pittorici (del tutto aderenti alle forme che assumevano nell'ambito del culto) inclini ad irrigidirsi e ufficializzarsi in funzione di interpretazioni mirate delle diverse tipologie di santi e delle loro attribuzioni di carattere morale. Inoltre si tratta della prova di una tendenza del dramma spirituale verso il tessuto popolare dato che il teatro sacro aveva la necessità di aprirsi al contatto con il fedele/spettatore, ai linguaggi quotidiani del parlato vivo, con le necessità espressive multiple della mimica del corpo, del movimento e il bisogno di una relazione

spaziale degli attori fra loro stessi e con il pubblico presente.

Per quel che concerne la liturgia e il calendario liturgico, questi offrivano la possibilità di celebrare la festa ricorrente del santo ed essa si poneva, specularmente, come l'occasione più adatta all'allestimento del dramma. Tra i quaranta protettori di Napoli (quanti se ne contavano alla fine del Seicento), ben ventuno erano stati portati in scena in un dramma spirituale, a testimonianza dello strettissimo legame tra la liturgia e la scena. Il primo dato che emerge dal censimento della drammaturgia devozionale è la testimonianza della funzionalità dei testi ai cicli festivi e liturgici più importanti:²⁸ ogni santo che veniva portato sulla scena impegnava il drammaturgo nel tentativo di stabilire un parallelismo con le agiografie circolanti (o almeno quelle alle quali l'autore poteva accedere) e con le opere d'arte che, in qualche modo, avrebbero potuto ispirare un dramma.

Inquadrato nel contesto religioso napoletano, il teatro sacro s'infarcì sempre più spesso di invenzioni sceniche particolari e di intermezzi comici o musicali volti a catturare l'attenzione del pubblico. Lo spettatore del Seicento chiedeva la riproposizione di episodi noti, con personaggi conosciuti e familiari, dei quali erano più o meno famose le gesta, ascoltate nelle prediche, lette nelle agiografie, ammirate nei quadri, nelle statue, nei bassorilievi e nelle vetrate delle chiese. La coincidenza delle rappresentazioni con la solennità ecclesiastica accresceva lo spirito devoto verso uno spettacolo che aveva spesso un fine propiziatorio, poiché il santo si faceva avvocato della gente di fronte a Dio.

Il comico e l'umano rimasero sempre parti accessorie del testo, episodi staccati dall'azione principale che prediligeva l'esposizione dei dogmi, la narrazione apologetica e l'illustrazione della precettistica morale. Il tutto doveva perseguire un solo obiettivo: far crescere la devozione, poiché la coscienza religiosa poteva manifestarsi unicamente attraverso un comportamento devoto.

L'orientamento verso quest'unico fine costituiva il tessuto ideologico della

²⁸ Parte della drammaturgia sacra napoletana risulta ancora sommersa e non censita. In passato sono emersi solo i nomi degli autori più noti, citati sommariamente in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p.109 e da altri che si sono brevemente o trasversalmente interessati al dramma sacro barocco napoletano. È mancato finora anche un censimento che ne testimoniase preliminarmente la consistenza quantitativa, per poi verificarne non solo la produzione, già di per sé significativa, ma anche la diffusione e il consumo.

Controriforma che si avvale del forte rapporto esistente tra scrittura, immagine e scena, i cui punti di contatto, sovrapposizione e differenziazione erano notevoli. Si andava da una totale trasposizione ad una sempre più differenziata caratterizzazione in base ai diversi intenti degli autori (esaltazione dell'eroicità di un martire o del fondatore di un Ordine; rappresentazione devota di una serie di miracoli; propaganda di un culto verso una nuova reliquia). Ai vari intenti corrispondeva una diversa funzione (esemplare, realistica o comica) attribuita ai personaggi.

I testi potevano variare anche a seconda del contatto che stabilivano con un genere profano (dramma eroico, pastorale, commedia dell'Arte, melodramma), dal quale era mutuata la strutturazione in atti (tre o cinque, a seconda dei casi), l'equilibrio tra le parti cantate e quelle dialogate, il rilievo dato agli intermezzi comici, l'imponenza della scenografia. Il teatro sacro nella Napoli seicentesca mirava, insomma a sostituire Cristo a Pulcinella e così la liturgia doveva farsi spettacolo, anzi, doveva diventare l'unico spettacolo consentito.²⁹

Essendo valida la concezione aristotelica che la tragedia doveva imitare le azioni degli uomini migliori, era indispensabile che i santi calcassero le scene in veste di eroi eccezionali, soprattutto in un momento storico in cui il teatro era diventato momento essenziale della «ragion di Stato», necessario non tanto a divertire il popolo quanto ad associarlo, attraverso esso, alla vita religiosa e politica.

In definitiva il dramma di argomento religioso del Seicento napoletano può essere visto come una scrittura ed una correlata pratica teatrale di carattere devoto e morale, minoritaria rispetto allo spettacolo profano (che era nella sua piena espansione), elaborata a immagine e somiglianza di quest'ultimo previa espunzione dei suoi contenuti moralmente riprovevoli. Si può altresì ritenere che il suo esercizio svolgesse un ruolo di amplificazione subordinato a quello di natura devozionale ed edificante che si realizzava attraverso prediche, missioni, liturgie, arte, agiografia e martirologi che proponevano gli stessi temi, gli stessi climi, gli stessi racconti e i medesimi protagonisti delle Sacre Scritture. Tuttavia ciò non appiattisce la novità della visualizzazione

²⁹ Esemplare, a questo proposito, è un aneddoto riferito dal vescovo protestante Gilbert Burnet nel suo *Voyage de Suisse et l'Italie en 1685 et 1686*, Rotterdam, Acher, 1687 riportato in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p.125 che visitò Napoli nella seconda metà del XVII secolo, che narra di aver visto un gesuita chiamare a sé la gente e «menarsela in processione» e poi intrattenerla «buffonescamente».

drammatica dell'universo religioso attinto dalle fonti ufficiali e contaminato dalla tradizione orale.

La drammaturgia seicentesca di argomento religioso a Napoli andrebbe rivisitata in quanto essa non figura come un elemento ridondante, aggiuntivo rispetto alle pratiche devozionali, alla comunicazione e partecipazione alla vita religiosa, bensì come un elemento chiave di comprensione della stessa. Il ruolo di mediazione e accordo tra forme differenti di rappresentazione del sacro e di partecipazione religiosa pone il teatro sacro come una forma emblematica della cultura del teatro e dello spettacolo napoletano di questo periodo.

Nel corso del XVII secolo, la scrittura di quelli che venivano indicati col termine «drammi spirituali» venne gradualmente a configurarsi nelle forme e nell'esercizio di un vero e proprio progetto culturale e religioso, un piano ideologico di scrittura cui la rappresentazione teatrale non forniva un ulteriore, casuale contributo, bensì un necessario completamento.

Il teatro spirituale portò con sé, soprattutto a Napoli, la necessità della scena. La gestione di questo progetto venne dapprima immaginata all'interno degli ambienti della committenza, da religiosi, intellettuali e letterati devoti, impegnati nella professione e difesa della fede, ma, in seguito, subì un'evoluzione fino ad offrirsi agli operatori profani della cultura e dello spettacolo, quasi che la produzione di carattere religioso rientrasse nelle regole e nelle competenze del comune mercato editoriale e teatrale.

La considerazione della drammaturgia spirituale nel quadro generale degli studi sul teatro napoletano risulta essere flebile: si pensi al volume dedicato da Vittorio Viviani alla *Storia del teatro napoletano* che tralascia sostanzialmente l'esistenza plurisecolare a Napoli di una drammaturgia e di una spettacolarità religiosa. Anche il ricco studio di Jean Michelle Sallmann³⁰ sulle pratiche religiose del teatro barocco non affronta il fenomeno della drammaturgia sacra, concentrando solo sulla pittura e la scultura il riflesso dell'identità religiosa controriformista. Altri piani di rilettura della storia e della cultura napoletana, di taglio più generico, hanno dato poco spazio alle ricerche sulla drammaturgia di argomento sacro che intersecava la vita religiosa della città.³¹

30 Jean Michelle Sallmann, *Santi Barocchi: modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel Regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Lecce, Argo, 1996.

31 Si pensi ad esempio alla *Storia di Napoli*, 10 voll, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971-

Gli studi di base restano quelli di Benedetto Croce su *I Teatri di Napoli*, Francesco Torraca su *Le Sacre rappresentazioni*,³² di Ulisse Prota Giurleo³³ sul teatro del Seicento napoletano. La significativa dimensione antropologica del teatro partenopeo, inoltre, è stata argomentata da Giuseppe Galasso, da Luigi Lombardi Satriani e soprattutto da Romeo De Maio³⁴ con contributi che, seppur non eleggono il teatro a oggetto principale dei loro interessi, gli lasciano un grande spazio auspicando più ampie ricerche specifiche.

In conclusione possiamo affermare che il teatro sacro a Napoli, coi suoi temi e la sua ideologia religiosa, tentò di occupare oltre i luoghi della religione, anche gli «spazi profani» della vita quotidiana, della produzione letteraria e drammaturgica, della rappresentazione della realtà e dell'esistenza.

1978 o alla *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1976 o, ancora, la più recente *Storia e civiltà della Campania* diretta da G.Pugliese, Napoli, Electa, 1995. Tutte queste opere hanno ignorato, probabilmente, in maniera deliberata la parte tenuta dal teatro nella storia e nella cultura di Napoli e soprattutto il ruolo da esso svolto nella progressiva del complesso profilo culturale napoletano.

32 Francesco Torraca, *Sacre rappresentazioni del napoletano*, Napoli, Tipografia del cav.Giannini, 1879.

33 Ulisse Prota Giurleo, *op.cit.*, passim.

34 Giuseppe Galasso, *L'altra Europa.Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano, Mondadori, 1982; Luigi Lombardi Satriani- Domenico Scafoglio, *Pulcinella, il mito e la storia*, Milano, Lombardo, 1992; Romeo De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1983; Id., *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni, 1989

IV.2 Il Collegio dei Nobili di Napoli e la figura di Leonardo Cinnamo.

Anche a Napoli la Compagnia di Gesù praticò un teatro in cui la componente catartica e liberatoria era fagocitata da quella pedagogica. Essa veicolava, in un'articolazione diversa rispetto alle altre forme di propaganda e celebrazione liturgica, i contenuti canonici della Chiesa tridentina, come la lotta all'eresia, la fede indiscussa nei santi, la castità e la carità verso le istituzioni religiose. Giunti nel 1548, sotto il governo del viceré Pedro de Toledo, i Gesuiti fondarono nel 1552 la loro prima istituzione scolastica in città, il Collegio Massimo, che seguì lo schema organizzativo del Collegio Romano basato sulla rigida osservanza della *Ratio studiorum*.³⁵ Nella prima metà del del Seicento, i Gesuiti aprirono, con l'aiuto economico e l'appoggio politico di personaggi influenti della nobiltà, altre quattro scuole in città: il Collegio di Sant'Ignazio al Mercato, il Collegio di San Francesco Saverio a via Toledo, il Collegio di San Giuseppe a Chiaia e il Collegio dei Nobili.³⁶

35 Non essendoci stata la possibilità di offrire ai Gesuiti un monastero o un altro luogo sacro preesistente in città, furono alloggiati, in via provvisoria, in una casa d'affitto. Nel frattempo fu promossa una sottoscrizione per raccogliere il denaro occorrente alla fondazione di un collegio, le cui scuole furono inaugurate, appunto, nel 1552. Il collegio napoletano, detto poi Collegio Massimo per distinguerlo dalle altre istituzioni gesuitiche sorte in città, fu trasferito, nel luglio 1554, nel palazzo di Giandommaso Carafa, adiacente alla diaconia dei Santi Giovanni e Paolo, nel Seggio di Nilo. Cfr. Michele Errichetti, *L'antico Collegio Massimo dei Gesuiti a Napoli (1552-1806)* in *Campania Sacra. Studi e documenti*, num.7, Napoli, ed. Dehoniane, 1976, pp.170-84.

36 Il Collegio di Sant'Ignazio fu istituito nel quartiere popolare del Mercato, inizialmente come residenza missionaria nel 1611, accanto alla chiesetta detta il *Carminiello*. Questo collegio non mutò mai il suo primitivo carattere di centro di apostolato popolare soprattutto dedicato all'educazione di fanciulli e poveri del rione Mercato, zona dove aprire una scuola equivaleva ad organizzare una missione, visto lo stato di miseria reale e spirituale della popolazione che vi abitava. Nel quartiere degli spagnoli, nelle vicinanze del palazzo vicereale dov'era vasta la popolazione di militari e civili appunto spagnoli, fu aperto, nel 1622, un nuovo collegio intitolato a San Francesco Saverio (recentemente canonizzato) destinato agli alunni di lingua spagnola. Queste scuole erano frequentate dai figli dei funzionari provenienti dalla Spagna che desideravano fosse impartita loro una cultura non dissimile da quella della madre patria. Il Collegio di San Giuseppe alla riviera di Chiaia fu fondato nel 1623, pur avendo origine nel 1609 quando, trovandosi il Collegio Massimo in gravi ristrettezze finanziarie, gli studenti di teologia furono trasferiti al noviziato della Nunziatella, sulla collina di Pizzofalcone, mentre i novizi furono inviati al collegio di Massalubrense. Nel gennaio 1623 fu aperta una scuola di grammatica, mentre nel 1630 sorse il vero e proprio collegio di Chiaia, il cui scopo era di offrire ai pescatori e ai piccoli artigiani un'istruzione professionale e i primi rudimenti della dottrina. Per una ricognizione storica sui collegi della Compagnia di Gesù a Napoli invitiamo a consultare: Michele Errichetti, *op. cit.*, passim; Francesco Schinosi-Saverio Santagata, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli descritta da F. Schinosi della medesima Compagnia*, parte I, Napoli, nella stampa di Michele Luigi Mutio, 1706; Carolina Belli, *Stato delle rendite e pesi degli aboliti collegi della capitale e del Regno dell'espulsa Compagnia detta*

Il palcoscenico fu, soprattutto per i Gesuiti che operarono in queste fondazioni, il veicolo più adatto per la costruzione di una religiosità compensativa e sostitutiva delle reali esigenze individuali: i santi a teatro erano gli emissari della pedagogia e della morale dell'Ordine. Il valore dell'opera teatrale dei Padri a Napoli fu assoluto: si pensi all'introduzione e alla diffusione degli apparati delle Quarantore, pratica che «raggiunse un grado di perfezione tale da superare qualunque altra città»,³⁷ o alla qualità degli spettacoli allestiti nei collegi. In questo senso soprattutto il Collegio dei Nobili ebbe una complessità nelle modalità di gestione dell'evento festivo che lasciava intravedere articolate dinamiche politiche e culturali che, dalla scena, incisero sul tessuto sociale della città. Fondato tra il 1629 e il 1630 da Giovan Battista Manso³⁸ per accogliere i giovani eredi della nobiltà napoletana, il Collegio presentò un programma educativo destinato a radicare la fortuna della Compagnia presso l'aristocrazia napoletana durante tutto il XVII e il XVIII secolo.³⁹

Il programma educativo applicato in questa nuova scuola fu alle radici della fortuna della Compagnia presso la nobiltà napoletana durante tutto il XVII e XVIII secolo.

L'attenzione alla pratica teatrale nel *curriculum studiorum* degli allievi è evidenziata

di Gesù, Napoli, 1982; Maria Sirago, *La prima istruzione nel Collegio per gli orfani dei marinai di San Giuseppe a Chiaia di Napoli e nelle scuole nautiche di Piano di Sorrento*, in *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno di studi, Salerno, 10-12 marzo 1987, Centro Studi "Antonio Genovesi" per la storia economica e sociale, a cura di M.R. Pelizzari, Napoli, 1989, pp.423-47.

37 Franco Mancini, *Feste, apparati, spettacoli teatrali*, in *Storia di Napoli*, vol.VI, tomo II, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970, p.1184.

38 Giovan Battista Manso (Napoli, 1569-1645), marchese di Villalago, spicca nella vita culturale napoletana. Compositore di liriche e sonetti non mediocri, fu mecenate di Tasso e Marino, oltre che animatore di numerose Accademie letterarie, in primis quella degli Oziosi. Sulla sua figura si rimanda a Carolina Belli, *La fondazione del Collegio dei Nobili di Napoli in Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno* a cura di Carla Russo, prefazione e introduzione di Giuseppe Galasso, Galatina, ed. Congedo, 1994, pp.200-218.

39 Lo statuto del Collegio venne fissato nel 1634. La premessa dello statuto affermava che: «Il Collegio dei Nobili è una radunanza di giovani in un luogo e convitto posto dai loro parenti sotto la cura dei Padri della Compagnia di Gesù per buona educazione nelli costumi e buone creanze». Si superava il concetto rinascimentale di una educazione nobiliare legata all'ambito chiuso della casa e della famiglia, aggirando la condizione di isolamento ed assecondando il desiderio di un ceto intero di darsi un progetto culturale comune. Non è un caso che questo progetto nacque e trovò attuazione pratica in un momento storico in cui l'idea di *radunanza* manifestava la volontà di aggregazione dei diversi gruppi cittadini. L'educazione dei giovani veniva svolta tutta all'interno del Collegio alla cui guida vi era un Padre Superiore, braccio destro del Padre Rettore, un Padre Confessore, un Prefetto degli Studi e quindi i Padri Ripetitori e i Prefetti delle Camere. Il Prefetto degli Studi era colui che provvedeva affinché i giovani recitassero orazioni retoriche e poemi e si occupava di organizzare rappresentazioni e tragedie.

dallo statuto stesso del Collegio dei Nobili che affermava:

Nel Carnevale per tener li figliuoli allegri si usa fare improvvisate che le fanno tra sé ogni camerata che vorrà et in particolare le più grandi che le comedie grandi e le tragedie con licenza de' Superiori si giudica miglior tempo nelle vacanze grandi quando vi è più tempo da spendervi e li studij vanno più rimessi e si mutano li maestri et all'hora si possono fare per trattenere li figliuoli che non domandino licenza di andare alle case loro per molti giorni, cosa tanto dannosa, e si fanno lettione acciò veggano quelli che sentono il profitto fatto nelli studij in quell'anno.⁴⁰

Carnevale e le vacanze erano, quindi, le occasioni più idonee per mettere in scena le rappresentazioni. Accanto alle recite furono introdotti, nell'uso del Collegio, anche gli esercizi cavallereschi, di scherma, di torneo, di ballo e canto, con opportune limitazioni affinché questi non diventassero momenti di frivolezza.⁴¹

Come tutti gli istituti pedagogici legati alla Compagnia, anche questo Collegio fu dotato di una biblioteca nella quale si conservarono tutti i documenti sull'attività educativa dei Padri, compresi i manoscritti delle tragedie che essi scrissero affinché fossero rappresentate dai giovani allievi. Tali documenti andarono dispersi nella tempeste che seguì la cacciata dei Gesuiti da Napoli nel 1767 e, quei pochi che sopravvissero ai moti del 1799 e all'instaurazione e alla caduta della Repubblica napoletana, furono poi sparsi nei meandri delle carte della restaurata amministrazione borbonica.

La Biblioteca Nazionale di Napoli ha conservato un manoscritto, con segnatura XIII E 49, contenente le due tragedie alle quali si è limitata la produzione drammaturgica del padre Leonardo Cinnamo, esponente di spicco del Collegio dei Nobili dal 1640 al 1642.

I testi recano i titoli di *Santo Eudossio* e *Melitone*; dal novero delle opere a lui attribuibili dev'essere esclusa una terza tragedia, il *Ciro*, composta in latino dal padre Scipione Sgambati e tradotta in italiano dal padre Francesco Serafini: di questa traduzione Cinnamo curò una riduzione in versi.⁴²

⁴⁰ *Consuetudini del Collegio de' Nobili eretto dalla Compagnia di Gesù in Napoli l'anno 1634* in Carolina Belli, *La fondazione del Collegio dei Nobili*, cit., p.276.

⁴¹ Cfr. *A.R.S.I., Provincia Neapolitana*, 190, f.316, 31 marzo 1643. Qui Manso sostenne che gli esercizi cavallereschi, seppur giovevoli, non erano necessari al Seminario dei Nobili. Nello Statuto del Collegio esiste una parte denominata *Ragioni per le quali si giudica che non si deve concedere alli Seminaristi il torneare, schermire, e l'imparare a ballare* (Carolina Belli, *La fondazione del Collegio dei Nobili*, cit., pp.278-80).

⁴² Si tratta del ms. XIII E 48 della B.N.N. Sull'attribuzione di questa tragedia al padre Sgambati

Leonardo Cinnamo (o Cinnami) nacque probabilmente a Nola, nel 1609. Più vagamente il Padre Domenico Ferroli nella sua ricognizione *I Saniassi Romani*, ha collocato il suo luogo d'origine nel territorio di Napoli.⁴³ Entrò a far parte dei Gesuiti a quattordici anni, il 13 ottobre del 1623 giurando, nella casa professa di Napoli, di rispettare le Costituzioni della Compagnia. In quel periodo la *Provincia Neapolitana* viveva il suo momento aureo e il pieno fervore delle opere apostoliche contraddistinse il noviziato di Cinnamo il quale forgiò il suo carattere già di per sé impetuoso con un desiderio di completa emulazione, desiderando ardentemente di essere degno di tali fratelli. Egli fu testimone di fatti che accesero sempre più l'aspirazione a prendere parte alle missioni, il più importante dei quali fu una grazia, attribuita a San Francesco Saverio, apostolo delle Indie, ricevuta dal padre Mastrilli, che Cinnamo conobbe direttamente. Il miracolato, partito per le missioni, subì il martirio nel 1637, lasciando Cinnamo talmente colpito dall'indurlo a scrivere una biografia affinché la sua memoria fosse perpetrata.⁴⁴

Nulla di particolare si segnala per quel che concerne il suo noviziato. Egli compì gli studi classici tra il 1625 e il 1627 presso il Collegio di Massalubrense, dove i novizi vennero spostati dal 1609 a causa delle ristrettezze economiche in cui era piombato il Collegio Massimo di Napoli. Qui tornò per studiare filosofia dal 1627 al 1630 per poi spostarsi a Capua, dove insegnò nelle classi di grammatica ed umanità per due anni. Nel 1632 insegnò nelle stesse classi presso il Collegio dei Nobili di Napoli e, sempre nella capitale del Regno, compì gli studi teologici dal 1634 al 1638. Concluso il corso di studi gli fu affidata la cattedra di retorica a Massalubrense, dove rimase per altri due anni per poi tornare al Collegio dei Nobili di Napoli a ricoprire la carica di padre Superiore e Confessore degli alunni dal 1640 al 1643.

Si distinse per le sue doti di valente oratore e poeta e, se fosse rimasto in Italia, sarebbe probabilmente diventato un letterato di valore. Tuttavia la sua fervida vena missionaria non lo abbandonò mai e, in tutti questi anni di studio, chiese costantemente

vedi Gaetano Capasso, *Il Collegio dei Nobili di Parma. Memorie storiche pubblicate nel terzo centenario della sua fondazione (28 ottobre 1901)*, Parma, Stab. Tip. Luigi Battei, 1901; Francesco Colagrosso, *op.cit.*, pag. 43-44, 79.

43 Cfr. Domenico Ferroli, *I Saniassi Romani o Storia di una missione dimenticata*, Padova, Tip. Messaggero di Sant'Antonio, 1969, p.134.

44 *Vita del Padre Marcello Mastrilli. Scritta dal p. Leonardo Cinnamo della Compagnia di Gesù*, Viterbo, 1643. L'opera fu stampata poco prima che Cinnamo si imbarcasse per le Indie.

di partire per le missioni orientali, animato dallo spirito di emulazione e dalla devozione verso San Francesco Saverio. Più volte si tentò di trattenerlo, viste anche le qualità retoriche, fin quando ottenne, nel 1643 di partire alla volta del Portogallo, porto d'imbarco obbligato per i missionari diretti in Oriente.⁴⁵

Non abbiamo alcuna notizia sul viaggio del padre da Lisbona a Goa, dove si fermò per qualche mese per poi essere inviato ad aiutare un missionario in un villaggio della penisola di Salsette, sempre nel territorio goano. Come ci è noto dallo *Status personarum* di Goa del 1647, Cinnamo fu trasferito da Salsette alla missione del Kanara, un piccolo regno contiguo a quello del Mysore, dove apprese così bene la lingua locale al punto da poter ascoltare le confessioni e tener prediche.⁴⁶ Fu promosso quindi padre Superiore di quella stessa missione e lo *Status* del 1649 dice di lui che era dotato di buon ingegno e discrezione, che si distinse *prudencia optima et maxime cordata*. Il catalogo usa la terminologia di Galeno descrivendolo di temperamento *cholericus, sanguineus, ad ministeria Societatis idoneus*. Il senso di questi termini risulta diverso da quello attuale, poiché con essi si indicava un carattere vivace, forte, non facilmente scoraggiabile dalle difficoltà e dagli insuccessi.

Aprì una chiesa a Shimoga dove i padri dell'Ordine aiutavano spiritualmente i soldati cattolici che militavano nell'esercito canarese e, nel 1649, vista la già citata semplicità con la quale aveva appreso la lingua locale, il Padre Cinnamo ne compose una grammatica. Nei pochi anni in cui restò nel Canara scrisse anche una storia di quel regno, opera interessantissima soprattutto per l'attenta analisi degli usi e dei costumi del luogo.⁴⁷ Nel 1648 era già nel Mysore, a Serigapatam, dove fondò una missione acquistando fama di buon medico. In quel luogo, durante la sua opera di evangelizzazione, i missionari subirono, tra il 1670 e il 1674, una persecuzione che portò più volte alla loro cacciata da Serigapatam. Proprio in questo villaggio, il 27 febbraio del 1676, il padre Cinnamo morì, a 67 anni, nella residenza dell'Immacolata.

Leonardo Cinnamo, nel periodo napoletano, ebbe fama di valente cultore delle lettere scrivendo versi ed opere drammatiche. Le orazioni e le prelezioni che tenne come

45 Clemente VIII aveva concesso, il 2 dicembre 1600, il privilegio al Portogallo affinché tutti i missionari destinati all'Africa o all'Oriente si imbarcassero obbligatoriamente da Lisbona.

46 Cfr. *Catalogi Provinciae Goanae Societatis Iesu 1647, 1649*, in *A.R.S.I., Goa, 34, I*, f.199v.

47 *Istoria del Canara regno dell'India orientale nelle prov. Goana della Compagnia di Gesù, scritta dal padre L. Cinnamo superiore di quella nuova missione* in *A.R.S.I., Goa 34, II*, ff.308-372.

maestro presso il Collegio dei Nobili dal 1632 al 1638 furono pubblicate nel 1671 dal padre Pietro Pasquale.⁴⁸ Al periodo napoletano successivo al 1640 risalgono invece le opere drammaturgiche: il *Melitone*, tragedia rappresentata durante le vacanze del carnevale 1642 al Collegio dei Nobili e il *Santo Eudossio*, della quale non si hanno notizie certe circa la rappresentazione. Nel 1643, alla vigilia dell'imbarco per le Indie, fu pubblicata a Viterbo la *Vita del P. Marcello Mastrilli*, opera dedicata da Cinnamo al cardinale Brancacci, nella quale si ripercorre l'amicizia con il Padre miracolato nel 1633. Del periodo in Oriente abbiamo una lettera inviata dal Mysore a Roma per render conto dell'evolversi della missione, così come da consuetudine dei padri della Compagnia di Gesù,⁴⁹ oltre a una storia del regno del Canara⁵⁰ e una grammatica canarese con annesso dizionario scaturita dall'ottima capacità del padre nell'apprendimento della lingua. Nel 1670 furono pubblicate da Girolamo Cinnami una serie di rime e poesie risalenti agli anni napoletani.⁵¹

Il manoscritto che ha conservato le tragedie del Cinnamo reca sul frontespizio la data 1647, ma sicuramente entrambi i drammi furono composti nel periodo in cui l'autore fu Padre Superiore e Confessore degli allievi del Collegio dei Nobili di Napoli, tra il 1640 e il 1642. Sembra anzi molto probabile che il documento raccolga la produzione teatrale del Collegio dei Nobili relativa all'anno 1642, con il dramma rappresentato nelle ferie di carnevale (*Melitone*) e quello scritto per le ferie estive (*Santo Eudossio*). Si tratta di due opere molto interessanti, esemplari del modo di comporre e rappresentare un dramma scolastico nella provincia gesuitica napoletana intorno alla metà del XVII secolo. La prima è il *Santo Eudossio* della quale, come accennato, non abbiamo notizia alcuna riguardo la rappresentazione né presso il Collegio dei Nobili né presso altri convitti napoletani, cosa che appare alquanto strana essendo consuetudine meticolosa dei padri

48 Leonardo Cinnamo, *Orationes, ac praelectiones, P. Leonardi Cinnami e Societate Iesu campani, apud indios apostolicam vitam agentis, P. Ioannis Petri Paschalis [...] opera, ac studio collectae*, Napoli, Tip. Luca Antonio de Fusco, 1671.

49 La missiva, risalente al 1651, è conservata con l'indicazione *Breve relatione della nuova missione del regno di Messur et altri contigui regni; autore p. L. Cinnamo (o Cinnami), anno 1651* in *A.R.S.I., Goa 45*, vol.I. *Goana historia: Mayssur; 1648-1669*, ff.47-83.

50 Leonardo Cinnamo, *Istoria del Canara regno dell'India orientale nelle prov. Goana della Compagnia di Gesù, scritta dal padre L. Cinnamo superiore di quella nuova missione* in *A.R.S.I., Goa 34*, vol.II, ff.308-372.

51 Orlando Cinami (pseudonimo di Leonardo Cinnamo), *Saggi delle liriche e musicali poesie del sign. Orlando Cinami, raccolte da Girolamo Cinnami*, Napoli, 1670.

annotare luogo, data e circostanza di una avvenuta rappresentazione.⁵² In questo senso si potrebbe ipotizzare che questa tragedia non fosse stata messa in scena o, quanto meno, colui che la trascrisse nel 1647 (data in cui il padre Cinnamo era ormai lontano da Napoli) non ebbe sotto mano né la nota né la notizia della realizzazione dello spettacolo.

Tuttavia è possibile congetturare che Cinnamo abbia composto un dramma sui Martiri di Melitene proprio per rappresentarlo il 5 settembre, giorno in cui il Martirologio Romano li celebra e data canonica di fine dei corsi presso il Collegio dei Nobili.

Si trattava di uno dei due momenti dell'anno (l'altro era il Carnevale) in cui la pedagogia gesuitica prescriveva l'utilità delle recite. Riguardo l'anno, il manoscritto indica la data 1642, ma non è chiaro se si tratti della data di composizione o, più probabilmente, di quella di rappresentazione. Su queste basi, l'ipotesi che possiamo formulare è che il *Santo Eudossio*, semmai fosse stato rappresentato, potrebbe essere stato messo in scena il 5 settembre 1642, in occasione della chiusura dell'anno scolastico.

La seconda tragedia, il *Melitone*, fu rappresentata al Collegio dei Nobili durante le vacanze del Carnevale del 1642, dai convittori della Camerata di San Raffaele.⁵³

Il manoscritto riporta addirittura l'elenco dei giovani che presero parte alla rappresentazione avvenuta il 10 marzo, giorno appunto di Carnevale e data in cui il Martirologio Romano celebra i SS. Quaranta Martiri di Sebaste, tra i quali vi fu anche il giovane Melitone, protagonista della tragedia. Questa notizia avvalorava il fatto che, probabilmente, anche il *Santo Eudossio* possa essere stata scritta per essere rappresentata nel giorno in cui la Chiesa celebrava il protagonista.

52 La ricerca di notizie inerenti la rappresentazione del *Santo Eudossio* è stata condotta presso gli archivi napoletani entro i quali sono confluiti i documenti superstiti provenienti dal Collegio dei Nobili. La Biblioteca Nazionale, la Biblioteca del Gesù Nuovo, l'Archivio di Stato, l'archivio della Società Napoletana di Storia Patria e la Biblioteca Comunale "Benedetto Croce" non hanno raccolto alcuna notizia riguardante l'evento in questione. Si tenga presente che uno degli aspetti più singolari della produzione gesuitica era il fatto che quasi sempre si trattava di un *unicum*, poiché, in genere, questi spettacoli non venivano mai replicati o fatti girare negli altri collegi. Ciò fu dovuto sia al fatto che tutti i drammi seguivano un soggetto base elaborato centralmente e sviluppato nelle singole scuole sia alla necessità che il teatro di collegio era un'esperienza che doveva essere vissuta direttamente dagli alunni che, quindi, dovevano avere una parte viva nella costruzione dell'opera, impegnandosi in essa senza in alcun modo parteciparvi solo passivamente.

53 Questa indicazione non va sottovalutata dato che la consuetudine pedagogica imposta dalla *Ratio* metteva spesso in competizione allievi dello stesso collegio appartenenti a camerate diverse affinché fossero stimolati a dare il meglio di loro stessi eccellendo nel confronto con l'altro.

La scelta dei soggetti riconduce a uno dei caratteri specifici del teatro gesuitico: i padri non presero nulla in prestito da altri scrittori, ma attinsero alle fonti, alle Sacre Scritture, alla storia antica, agli scrittori ecclesiastici e alle leggende. Dall'inizio del XVII secolo cominciò ad affievolirsi, sulle scene dei collegi, l'interesse per il ciclo biblico o agiografico tipico della prima produzione gesuitica in favore di soggetti tratti dalla storia antica e riportati da autori quali Procopio, Erodoto, Senofonte, Paolo Giovio, Tito Livio, Nauclero, Baronio, ecc.⁵⁴ Nel caso del Cinnamo possiamo affermare che egli si pose in un'ottica di transizione ideando drammi che risentivano sia tanto del ciclo agiografico quanto della storia tardo imperiale. Si è fatto cenno al fatto che il Cinnamo abbia tratto la leggenda e i soggetti dal Martirologio Romano. Infatti quest'ultimo tramanda la storia dei protagonisti delle tragedie che furono campioni della fede al tempo delle persecuzioni scatenate in Armenia dopo la proclamazione, nel 301, del cristianesimo quale religione del regno.

Eudossio, insieme ai SS. Zenone e Macario e 1104 compagni (SS. Martiri di Melitene) fu un soldato romano di stanza a Melitene che, per aver abbandonato il cingolo militare e rifiutato di abiurare la fede in Cristo, venne decapitato al tempo della persecuzione di Diocleziano agli inizi del IV secolo; Melitone, invece, è elencato tra i SS. Quaranta Martiri di Sebaste (dei quali viene descritto come il più giovane) lasciati morire assiderati in uno stagno gelato sotto l'imperatore Licinio nel 320, non avendo voluto rinnegare la dottrina cristiana e adorare gli dei pagani.⁵⁵

Il gesuita nolano inscenò le vicende di questi eroi che avrebbero potuto stimolare nel pubblico un sentimento di imitazione originato proprio dalle loro scelte estreme: entrambi convertiti al cristianesimo, difendono la loro fede con la vita in uno slancio eroico sublime e con un fiducioso abbandono a Cristo.

Questa tensione al martirio rimarca e, al contempo, porta a detestare il vizio, l'ignavia, la sceleratezza e la corruzione tipica dei miscredenti, il cui malvagio dibattersi nelle tenebre del peccato e dell'odio si scontra con la titanica virtù del perfetto cristiano, che

⁵⁴ «Questa operazione, per le dimensioni stesse che assume il fenomeno, sembra voler fornire una proposta organica di rilettura della storia, in stretta consonanza con gli studi dei giovani convittori» (Gian Paolo Brizzi, *La Ratio studiorum*, cit., p.191).

⁵⁵ Gli *Acta Sanctorum* bollandiani riportano le varie leggende e le fonti sia latine che greche inerenti i SS. Eudossio, Zenone, Macario e 1104 compagni Martiri di Melitene e i SS. Quaranta Martiri di Sebaste.

vive di coraggio, fraterna solidarietà e giustizia, nell'amorosa ed incondizionata dedizione a Cristo. Si tratta, dunque, di caratteristiche che incarnavano il *modus vivendi* del giovane studente e costituivano la base e il fine ultimo della precettistica gesuitica.

Le due tragedie sono introdotte, come da consuetudine, da un prologo che rimanda alla trama vera e propria riassumendo, in alcune battute, i tratti salienti dell'opera. Tuttavia Cinnamo si differenzia dalla maggior parte dei drammaturghi dell'Ordine per la sua rinuncia all'intervento di potenze celesti, predisponendo gli spettatori allo sviluppo e all'esito dell'azione tramite scene agite da personaggi secondari i quali, attraverso i dialoghi, orientano immediatamente gli umori e le sensazioni sulle vicende previste dalla rappresentazione.

L'azione vera e propria avvicina le due tragedie ai drammi sacri di ascendenza tardo medievale, poiché esse sono svincolate dalle unità aristoteliche di tempo e luogo.

Anche la struttura in tre atti le allontana dal classicismo aristotelico che, di norma, voleva la tragedia sciogliersi nei canonici cinque atti. L'elemento di maggior peso nell'economia di un raffronto con la regola gesuitica è costituito dalla prosa in volgare, a fronte della consuetudine, soprattutto dei grandi drammaturghi del Collegio Romano (il Tuccio e lo Stefonio *in primis*), di stendere tragedie interamente versificate in latino.

Ogni atto è suggellato da un coro in endecasillabi e settenari che, verosimilmente, doveva essere musicato e cantato, anche se non ci sono pervenute notizie certe inerenti l'esecuzione strumentale di questi momenti estremamente emotivi. Parti di questo genere accomunarono, a tratti, il dramma gesuitico al melodramma, genere spettacolare eletto dell'epoca barocca che i padri non esitarono a riprendere (e in questo non fa eccezione il Cinnamo) alla loro maniera e secondo le loro finalità.

Nel *Santo Eudossio* come nel *Melitone* la funzionalità di queste sezioni era legata ad un duplice aspetto: in primo luogo emotivo, poiché la musica veniva inserita nei momenti di maggiore intensità emozionale, durante i quali l'animo dello spettatore tendeva ad accogliere il sentimento di emulazione e di pietà che gli eroi generavano sulla scena; in secondo luogo pedagogico, dato che la presenza della componente canora e strumentale rispondeva alla necessità di consentire una verifica dei progressi fatti da ciascun giovane nel canto e musica.⁵⁶

⁵⁶ Al Collegio dei Nobili si davano, solo ed esclusivamente nelle ore di tempo libero, anche lezioni

I dettami della *Ratio*, ai quali si rifacevano tutti i colleghi dell'Ordine, vietavano la rappresentazione di intrecci amorosi, cosicché il Cinnamo utilizzò, nella trama delle sue tragedie, altri artifici romanzeschi, quali sostituzioni di persone, fughe, ritrovamenti, congiure, cospirazioni ordite nelle corti o all'interno delle stesse famiglie e, soprattutto, esempi di profonda amicizia, di disprezzo degli onori e cieca obbedienza filiale. Tali situazioni di struggente tenerezza miravano all'edificazione morale, mentre il fine pedagogico (sempre presente) veniva perseguito infarcendo i dialoghi con una mole straordinaria di reminiscenze classiche, bibliche e scolastiche che costituivano una sorta di repertorio dal quale i giovani avrebbero potuto, all'occorrenza, attingere.

La retorica intarsia preziosamente entrambe le opere, avvolgendole in una pregiata veste di sentenze e massime letterarie, prova tangibile dell'educazione religiosa, morale e filosofica impartita nel collegio e delle capacità di persuasione infuse ad ogni allievo in vista dei quotidiani uffici che avrebbe ricoperto in futuro. Il nucleo essenziale dei temi trattati sulla scena dal Cinnamo riguarda la rappresentazione delle forze in urto nella società, l'antagonismo fra i personaggi che incarnano gli elementi in contrasto nell'animo umano. Alla rappresentazione del titanico scontro tra il Bene e il Male (bipolarismo al quale è possibile ricondurre l'intera vicenda dell'umanità) si unisce l'intero apostolato della Compagnia di Gesù, ossia l'assenza di alternative alla fede in Dio e l'impossibilità della salvezza al di fuori della Chiesa.

Altro elemento di forte impatto emotivo che emerge dai testi drammatici del Cinnamo è la presenza del macabro e del cruento di ascendenza senecana, funzionali a stimolare un sentimento di orrore nello spettatore verso i personaggi che si trovava di fronte, pervasi dalla malvagità in tutte le sue forme.

Un discorso a parte meritano gli intermezzi che, probabilmente, furono inseriti in un momento posteriore alla stesura della tragedia e che, notoriamente, costituivano le parti maggiormente aperte all'intervento dei professori di retorica. Nel nostro caso hanno la

di canto e strumenti musicali. A tal proposito riportiamo, di seguito, quanto affermato dal Sommario degli Statuti del Collegio dei Nobili di Napoli: «Si giudica ancora che sia gusto de' parenti che i giovani imparino cantare e sonare e gioverà alla conversazione in casa potendosi fare questo esercizio, ma solamente al tempo della ricreatione acciò si sfugga tanto ragionare fra giovani che suol essere causa di molti mancamenti, oltre che il saper cantare e sonare potrà essere occasione fra l'anno di far tra loro con gran facilità molte fatte, et in particolare li tempi carnevaleschi per ricreatione lecita e degna di gioventù così nobile» (Carolina Belli, *La fondazione del Collegio dei Nobili di Napoli*, cit., p.263).

funzione di alleggerire lo svolgimento dell'azione principale, distraendo gli spettatori con la rappresentazione di brevi vicende nelle quali prevale l'allegoria con una funzione esplicitamente moralistica.⁵⁷ Questi momenti dell'opera privilegiavano l'allestimento scenico, a mostrare come all'interno del collegio i convittori venissero istruiti anche all'apprendimento di tecniche di artigianato oltre che ad essere messi in condizione di applicare nozioni scientifiche di scenotecnica ed illuminotecnica. Oltretutto negli intermezzi venivano create più facilmente situazioni che consentivano di mostrare i progressi dei giovani nelle «scienze cavalleresche» e nella coreografia.

Questa era la parte spettacolare più autentica della rappresentazione che riproponeva la logica tipica degli intermezzi del teatro profano. In tali frangenti Cinnamo, come tutti i drammaturghi gesuiti, disattende le norme della *Ratio* con l'introduzione di intere parti musicate e cantate e l'inserimento di momenti coreutici.

Il padre nolano concepì gli intermezzi come diversivo per distrarre lo spettatore e per supplire alla noiosa aridità che la rappresentazione stessa poteva generare sui fruitori dello spettacolo, in un momento storico in cui era particolarmente flebile l'interesse per il genere tragico.⁵⁸ Questa spettacolarità che tanto deliziava gli spettatori, cominciò a venir meno a partire dalla metà del XVII secolo e questo aspetto particolare del teatro gesuitico finì per ricomporsi nella forma regolare del Settecento.

Come tutti gli appartenenti all'Ordine, il Cinnamo, da abile e consumato maestro nell'organizzazione del consenso quale era, organizzò le sue opere teatrali come mezzo di propaganda, cercando di conciliare al loro interno due posizioni antitetiche: da una parte l'adesione alle norme della poetica classica nel tentativo di un recupero dell'antica tragedia, dall'altro l'istintiva attenzione verso ogni manifestazione che potesse guadagnare il consenso generale con la propensione ad accettare e assecondare una dimensione mondana che sfociava nella grandiosità dell'apparato scenico, nella fastosità della coreografia.

Le due opere vivono degli stimoli della parola teatrale, visiva e risonante, veicolata sui sensi degli spettatori (laddove essa doveva incidere maggiormente), in grado di

57 Per la funzione dell'intermezzo nel teatro di collegio si rimanda a Jacques Hennequin, *Théâtre et société dans les pièces des collèges au XVII siècle (1641-1671)* in *Dramaturgie et société*, II, Parigi, C.N.R.S., p.464 e segg.

58 Cfr. Emilio Bertana, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1906, p.13 e segg.

inculcare il rispetto e la devozione alle leggi morali e religiose. Entrambe le tragedie, inoltre, ci offrono il metro teorico per vagliare l'incontro tra l'esperienza retorica dell'attore/oratore/allievo sulla scena e la fruizione emotiva del pubblico che sviluppava una riflessione tutta interiore sulle tematiche rappresentate.

Appunto in questo contesto si è affrontato il problema del peso reale delle opere del Cinnamo. Sia nel *Santo Eudossio* che nel *Melitone* il testo penetra la scena e quest'ultima riesce ad integrare il testo formando un codice unico finalizzato alla persuasione dello spettatore come dell'attore, in un sottile gioco di eroiche e monumentali sentenze che ammantano la rappresentazione di un'aura di esemplarità. E, nella loro absolutezza, i personaggi del Cinnamo non hanno alcuna problematicità interna: la base retorica di queste opere suscita nel fruitore un sentimento di pura ammirazione e, immediatamente, un desiderio di totale emulazione. Anche l'orrido, il meraviglioso, il soprannaturale, parti attive della scena, recano in sé la traccia del divino che, con i suoi immutabili assiomi, pervade lo spettacolo come la vita stessa, muovendo inesorabilmente i fili dell'uno e dell'altra sempre ed esclusivamente nell'ottica di un imperscrutabile disegno divino.

In definitiva Leonardo Cinnamo si può collocare nella scia esemplare del modo di comporre gesuitico nella metà del Seicento, sempre attento sia alla ricerca di una proficua osmosi tra pedagogia e *propaganda fidei* sia al tentativo di costringere la fantasia degli allievi in percorsi obbligati, sollecitandone lo spirito di emulazione.

È così che egli entra a pieno titolo nella stagione barocca del teatro napoletano, lasciando un'impronta sulla quale sarebbe opportuno gettare una nuova luce, se non altro per cercare di completare il poliedrico quadro della teatralità partenopea, della quale molti aspetti risultano tutt'ora, quando non sfuggenti e oscuri, almeno sensibilmente confusi.

Capitolo V

LE TRAGEDIE DI LEONARDO CINNAMO

V.1 «*Vivete, patite, morite*»: *gli imperativi del Santo Eudossio*.

Composta dal Cinnamo nel periodo in cui fu padre Ministro Superiore e Confessore degli alunni presso il Collegio dei Nobili di Napoli, tra il 1640 il 1642, dal manoscritto non abbiamo alcuna indicazione sulla data precisa di composizione del *Santo Eudossio*, né è chiaro se la tragedia sia stata rappresentata al Collegio dei Nobili. I protagonisti sono elencati senza l'aggiunta dei nomi degli studenti che sostennero la parte e questo particolare spinge a riflettere sul motivo della strana mancanza di questo appunto, anche in ragione del proverbiale rigore dei Padri nell'annotare tutte le notizie possibili legate ai drammi. Al contrario nel *Melitone*, seconda opera contenuta nel manoscritto, sono appuntati, oltre alla data della rappresentazione, anche i nomi dei seminaristi che vi parteciparono in qualità di attori, fatto che spinge ad interrogarsi sulla mancanza di tali informazioni nel manoscritto del *Santo Eudossio*.

I motivi plausibili potrebbero essere due: in primo luogo si potrebbe pensare che la tragedia sia stata effettivamente rappresentata ma siano smarrite le notizie precise circa la data e gli attori e, pertanto, il copista non abbia avuto modo di riportare alcunché a riguardo; in secondo luogo potrebbe non essere stata mai messa in scena e perciò nessuna informazione di tal genere poteva essere riportata a supporto del testo drammatico.

Con i dati in nostro possesso possiamo solo ipotizzare che, come consuetudine, essa sia stata composta per essere mrecitata proprio nel giorno in cui il *Martirologio Romano* celebra il protagonista, ovvero il 5 settembre, consacrato ai SS. Eudossio, Zenone e Macario e ai Martiri di Melitina.¹

¹ Il *Martirologio Romano*, in data 5 settembre, recita: «Eudossio, Zenone, Macario e compagni Santi. Morti intorno al 311. Corpo di soldati cristiani, più di mille a quanto si dice, martirizzati a Melitene in Armenia sotto Costanzo I». La notizia è storicamente inesatta dato che Licinio fu nominato augusto d'Oriente nel 308 ricoprendo la carica fino al 311 quando, morto il suo collega d'Occidente, Galerio, divise l'intero impero con Massimino Daia. Gli *Acta Sanctorum* riportano, nello stesso giorno, la dedica ai SS. Eudossio, Zenone, Macario e 1104 soldati di Melitina in Armenia Minore, che «[...] abbandonato il cingolo della milizia, furono uccisi per la fede in Cristo, durante la persecuzione di Diocleziano». Da questo dettaglio ci è possibile comprendere

Essendo lo stesso giorno in cui avevano inizio le «vacanze grandi» presso il Collegio dei Nobili,² appare plausibile che il *Santo Eudossio* sia stato pensato dall'autore come recita di fine anno, da tenersi in data 5 settembre 1642. Si potrebbe ulteriormente ipotizzare che l'Argomento (ammesso che ci sia stato bisogno di stenderlo e distribuirlo, visto che il dramma non era in latino e quindi facilmente intellegibile dagli spettatori) sia andato perduto nei meandri dei fondi gesuitici sparsi negli archivi borbonici dopo l'espulsione dei Gesuiti da Napoli, o durante la diaspora dei documenti avvenuta dopo la successiva soppressione della Compagnia.

Per quanto riguarda la struttura dell'opera, si tratta di una tragedia che si discosta subito dai canoni classici perché è costituita da tre atti in luogo dei cinque prescritti dalla *Poetica*, ciascuno composto da sette scene. Il dramma è introdotto da 57 versi, probabilmente musicati, che assumono il ruolo di una sorta di moderna «sigla». A questo esordio succede il prologo della tragedia, i cui personaggi non sono, come da costume drammaturgico dei Padri, allegorie, personificazioni o esseri mitologici, bensì sono due fratelli che non compaiono più nella tragedia e il cui dialogo serve solo ad introdurre la vicenda e i suoi protagonisti.

Terminato il prologo, ha inizio il primo dei quattro intermezzi che, completamente svincolati dalla tragedia stessa, celebrano la figura di San Francesco Saverio in India.

Gli intermezzi sono completamente versificati e molto probabilmente si avvalevano di un accompagnamento musicale e canoro, nonché dell'utilizzo di macchine sceniche. Si tratta dei momenti più spettacolari dell'opera, delle parti che maggiormente suscitano l'interesse dell'osservatore in virtù di una sapiente (seppur rudimentale) miscela di scenografia e macchinaria teatrale. Alla fine di ogni atto è presente un coro versificato e verosimilmente accompagnato da una parte strumentale: è giusto specificare che la presenza di parti cantate e musicate all'interno del *Santo Eudossio* è solo ipotizzabile, ma diversi elementi ci permettono di avvalorare questa supposizione: il primo riguarda

come la fonte del Cinnamo siano stati proprio gli *Acta Sanctorum* dato che l'autore accenna nella tragedia, per bocca di Arbogasto, proprio alla persecuzione di Diocleziano (cfr. *Santo Eudossio*, c.24r; c.40r). Pertanto la vicenda deve essere retrodatata al 304 ca.

2 Cfr. *Sommario delli statuti del Collegio de' Nobili eretto dalla Compagnia di Gesù in Napoli, cominciato alli 6 di gennaio 1634* presente in *A.R.S.I., Provincia neapolitana*, 190, f.360-382v e riportato in Carolina Belli, *La fondazione del Collegio*, cit., pp.261 e segg.; in particolare si vedano le consuetudini delle vacanze e delle feste (Ivi, pp.273-77).

l'intrinseca natura degli intermezzi seicenteschi, il cui fascino deriva dalla presenza di componenti spettacolari tra le quali emergono il canto e la musica. Altri dati legati al caso specifico della tragedia di Cinnamo sono le didascalie del manoscritto che, in alcune parti, fanno esplicitamente riferimento alla musica, al canto e alla danza. Ad esempio, al termine del prologo, nel momento in cui viene introdotto il primo coro, il testo indica che gli angeli

Cantano dentro il sepolcro.

(Eud., *Prologo*, c.9v)

Un esplicito riferimento al ballo lo ritroviamo alla fine della scena quinta del I atto, come si evince dalla battuta di Dorilo e dalla seguente didascalia:³

Dorilo: Dobbiamo, e vogliamo farlo. Alle danze compagni, alle danze.
si fa il ballo

(Eud., I, 5, c.25v)

E, infine, si attesta chiaramente la presenza di musica nella terza scena del II atto:

Alessio: Già s'apre il Cielo; ecco gl'Angeli.
musica d'Angeli

(Eud., II, 3, c.49r)

Del resto proprio lo Statuto del Collegio dei Nobili ci offre conferma dell'istruzione coreutica e musicale offerta ai convittori. Infatti tra le norme e le consuetudini in esso riportate troviamo la seguente:

3 Si consideri che gli esercizi di ballo preparati dagli alunni per le rappresentazioni teatrali non implicavano le danze «cortesie» ma si trattava di una forma di educazione del corpo al movimento che andava a completare il percorso formativo dell'intera persona. Tale consuetudine fu introdotta da Muzio Vitelleschi nel 1635 sull'esempio degli esercizi cavallereschi di ballo, scherma e torneo praticati al Collegio dei Nobili di Parma (Cfr. Michele Errichetti, *op. cit.*, pp.252; Carolina Belli, *op. cit.*, p.279). Lo statuto del Collegio dei Nobili di Napoli indica anche le ragioni a favore e quelle contrarie a questo genere di attività all'interno dell'istituto. In particolare sul ballo afferma: «Il ballare che porta seco poca modestia et anco di tocchi di mano si proibiscano sia solo di quelli che si sono visti nell'opera e vi sono di quelli che fanno nell'attivo in Roma e vi saranno de' quali nel Seminario Romano [...] lecito qualche tempo perché non sarà lecito farla due volte a settimana per poco tempo» (Ivi, p.280).

Si fa per un'ora ricreazione dopo pranso da ogni camerata fra di loro e la mattina va il maestro di musica a dare loro [agli alunni] lettione di cantare e sonare e si procura sempre vi sia presente qualche Padre.⁴

Dunque il Collegio si dedicava anche all'insegnamento di questo tipo di abilità la cui acquisizione veniva mostrata in occasione degli spettacoli rendendola ad essi funzionale nell'ossequio della barocca poetica della meraviglia.

Il *Santo Eudossio*, pur essendo una recita di collegio creata da giovani e maestri privi dell'esperienza dei grandi musicisti e scenografi cortigiani, vive di momenti che non tradiscono il gusto seicentesco per l'elemento spettacolare, pur non limitandosi alla musica, ai cori e ai balli.

Il manoscritto indica la presenza di momenti e situazioni a effetto utili a colpire l'immaginario degli spettatori con trovate semplici ma di sicuro impatto sul pubblico.

Ad esempio, all'inizio della scena seconda dell'atto I, una didascalia ci presenta

Eudossio in estasi rapito in aria

(Eud., I, 2, c.14r)

Se ne deduce che lo studente che sosteneva la parte dell'eroe venisse sollevato verso l'alto con qualche sistema (probabilmente mediante funi ben mimetizzate allo sguardo del pubblico) dando l'impressione di librarsi in aria.

E ancora, all'inizio del III atto quando i protagonisti, di fronte alla volontà di Eudossio di andare incontro alla morte, vengono investiti da una pioggia di petali di rosa:

Cominciano a *piovere rose* sopra la tavola.

(Eud., III, 1, c.64r)

Tornando alla struttura dell'opera possiamo notare che il numero dei personaggi è piuttosto elevato: abbiamo un totale di 17 attori più una quantità imprecisata di musicisti e coristi. Ciò è motivato dal fatto che la scena gesuitica, come teatro dimostrativo delle abilità fornite dai collegi, ha la necessità di portare sul palcoscenico il maggior numero di

⁴ Ivi, p. 270.

allievi possibile.

Anche Cinnamo si adegua a tale bisogno nonostante la ristretta popolazione del Collegio dei Nobili fondato da appena un decennio (1634). Ancora poco frequentato nel 1642, la scuola gli consente di portare in scena un numero di attori non proprio eccessivo in modo da rendere le tragedie e gli intrecci più agevoli da seguire.⁵

Di seguito è riassunta la trama del *Santo Eudossio* (ripresa dal racconto narrato negli *Acta Sanctorum*) e la sua struttura.

Prologo

Il prologo vede protagonisti due fratelli, Teseo ed Ippolito, che vagano in una selva. Dopo essere usciti insieme per una battuta di caccia, i due si dividono e Teseo si imbatte in un uomo che, inginocchiato ai piedi di un albero, discorre con la pianta stessa. All'improvviso giunge Eudossio e l'albero si ammutolisce immediatamente, mentre l'uomo prostrato ai suoi piedi scappa. Avvicinatosi ad Eudossio, Teseo cerca spiegazione di ciò che ha visto venendo a sapere che l'uomo fuggito è il mago Arbogasto che, mediante un incantesimo, ha piantato un albero maledetto posseduto da un demone con il quale, appunto, stava parlando. Teseo vorrebbe inginocchiarsi al cospetto del nobile conte Eudossio, ma questi lo abbraccia e gli comunica che in quello stesso giorno egli subirà il martirio in nome di Cristo insieme con suo fratello Zenone e suo nipote Macario. Poi Eudossio spiega che il luogo dove si trovano è un luogo santo poiché vi sono sepolti cento martiri suoi compagni, morti per la loro fede cristiana.

D'un tratto dal punto indicato da Eudossio si alza un coro angelico e il valoroso soldato, in un estatico slancio, salta nel sottostante pozzo. Trascinato da quelle voci soavi, anche Teseo vorrebbe lasciarsi cadere nel sepolcro ma, sopraggiunto in quel momento il fratello Ippolito, pensando che volesse togliersi la vita, lo ferma, lo lega e lo trascina con sé.

Quando Teseo riesce a raccontare al fratello quanto gli è successo, questi lo slega ed insieme si recano al pozzo dove ancora aleggia la celestiale melodia.

Intermezzo primo

San Francesco Saverio, appena giunto nelle Indie, cade da cavallo ed è da questo trascinato attraverso una selva spinosa. Ferito, solo e in un paese lontano, è preda dello sconforto, ma gli angeli gli infondono coraggio per proseguire nella sua missione.

⁵ Nei collegi più grandi, come il Collegio Romano o anche, restando a Napoli, nel Collegio Massimo, la più elevata popolazione scolastica obbliga i professori di retorica ad utilizzare un maggior numero di personaggi affinché potesse prender parte al dramma il maggior numero di convittori possibile. Tale consuetudine gesuitica incide sulle opere dei drammaturghi dell'Ordine, infarcite di personaggi secondari, spesso, poco funzionali alla trama.

Atto I

La tragedia vera e propria inizia con altri due fratelli che si rincorrono nella selva: si tratta di Alessio e Callisto, figli di Eudossio. Il più grande, Alessio, sa che per la selva alcuni soldati romani sono alla ricerca di suo padre per condurlo dal Preside. Volendo egli seguire il padre al martirio, tenta di farsi prendere. Tuttavia vorrebbe seminare il fratello più piccolo per farlo scampare alla morte. Ma Callisto invoca il fratello affinché lo porti con lui e non lo privi della palma del martirio. Dopo averlo convinto, i due si mettono alla ricerca del padre e lo trovano in estasi presso il sepolcro dei martiri ai quali chiede di ricevere la stessa sorte: la morte in nome di Cristo.

Per la selva si aggira anche Basilissa, moglie di Eudossio, in vesti maschili per non essere riconosciuta: anch'essa è alla ricerca del marito nella speranza di condividere con lui il martirio.

Qui incontra suo nipote Macario, cinto da laceri stracci ed affannato. Questi racconta la storia di Corpoforo, suo pio fratello, rapito dopo essersi imbattuto in un sabba stregonesco. Il padre Zenone, fratello di Eudossio, partito alla sua ricerca non è ancora tornato e Macario è stato rapito da un vascello di pirati in Colchide, la terra da dove proviene, ed è approdato lì a Trebisonda dopo il naufragio della nave pirata. Basilissa, commossa, gli offre ospitalità ma, in quel momento, compare Arbogasto accompagnato da alcuni pastori. Macario lo riconosce perché è stato, un tempo, ospite di suo padre Zenone; fa per avvicinarsi, mentre Basilissa si allontana.

Arbogasto invita Macario presso la sua abitazione e poi si reca coi pastori all'albero stregato. La pianta, spiega il mago, ha la possibilità di predire la futura fortuna e, per ingraziarsi i pastori, fa sì che i pronostici siano positivi per tutti. Indi ordina ai villici di andare a bruciare il sepolcro dei martiri. Nella selva si aggirano i soldati romani alla ricerca di Eudossio, ma tra di loro devono effettuare un regolamento di conti. Dopo aver messo in fuga i pastori per restare soli, Lucio e Longino, attaccano briga con Sergio, accusandolo d'averli rapinati del bottino di un recente sacco di guerra. Dopo averlo disarmato stanno per ucciderlo, quando compare Zenone che chiede motivo di quella violenza.

Ricevuta la spiegazione, Zenone si offre di riscattare la vita di Sergio regalando un medaglione agli altri due in risarcimento del furto subito. In cambio chiede che tra loro torni la pace e che si trattino fraternamente. Toccati da quel gesto, i tre soldati offrono i loro servigi a Zenone che li licenzia dicendo che la sua fede cristiana è soddisfatta semplicemente dall'aver impedito un omicidio e dall'aver riportato la pace in quella lite. Rimasto solo, Zenone si duole della scomparsa dell'amato figlio Corpoforo. All'improvviso scorge Arbogasto sotto l'albero incantato e, sospettando un suo coinvolgimento nella scomparsa del figlio, si ferma ad osservarne le

mosse. Il mago è intento a stendersi sotto l'albero, che ha il potere di fornir vaticini a chi si addormenta sotto le sue fronde, adagiato sulla pelle di un animale morto. Zenone, avvicinatosi in silenzio, apre la bisaccia del negromante, trovando dentro di essa la testa di Corpoforo.

Tentato d'uccidere Arbogasto, cristianamente si trattiene e, anzi, perdona l'assassino di suo figlio affidandosi alla giustizia del cielo. Arbogasto può così fuggire impunito.

Intermezzo secondo

San Francesco Saverio è inginocchiato su una rupe e si dispera per aver perso il suo crocifisso in mare. Alcuni indiani, mossi a compassione dal dolore del santo vorrebbero gettarsi in mare per recuperare il prezioso affetto ma appare un angelo su una nuvola che fa emergere dalle acque un granchio recante il crocifisso smarrito.

Atto II

Il pastore Dorilo decide, dopo essersi liberato dei compagni, di abbattere l'albero fatato, convinto che al suo interno Arbogasto abbia celato un tesoro. Mentre sta andando per compiere l'impresa, incontra lo stesso mago che, sfuggito alla morte, si era armato di tutto punto per non incorrere di nuovo in simili pericoli. Intima così a Dorilo di andare a bruciare il sepolcro dei martiri cristiani. Questi promette di attendere all'impresa ma, appena il negromante si allontana, si dirige all'albero e inizia a sradicarlo. Dalle radici scaturisce una folgore che colpisce in viso il pastore uccidendolo. Arbogasto trova il corpo di Dorilo e si convince che la sua morte sia dovuta al potere che alberga nel sepolcro dei martiri. Tornato alla sua dimora, cerca di piegare Macario ad aborrire il Crocifisso. Al rifiuto del giovane, il mago racconta d'aver lui stesso ucciso Corpoforo e allo stesso modo ucciderà lui ai piedi dell'albero fatato. Indi lo lega e lo conduce alla pianta ma, mentre sta per assassinarlo, è costretto a fuggire dall'arrivo di Eudossio e i suoi due figli che ritornano dal sepolcro.

Macario si presenta ai suoi salvatori e questi lo riconoscono come loro familiare.

Callisto ed Alessio partono per sradicare l'albero fatato, mentre Eudossio e Macario si incaricano di dar sepoltura al corpo di Dorilo. Alessio e Callisto incontrano, sul loro percorso, la madre Basilissa accompagnata da un gruppo di cristiani che hanno avuto notizia dell'imminente martirio di Eudossio e sono alla sua ricerca. Basilissa è angosciata dal fatto di non poter dare la vita per Cristo così come il marito.

Nel frattempo Arbogasto ritrova i pastori e racconta loro che Dorilo è stato ucciso da Eudossio e dai cristiani sotto l'albero incantato e, di fronte al loro sgomento, li esorta a vendicare il compagno. I pastori decidono di denunciare ai soldati il nascondiglio di Eudossio al fine di consentire la cattura. I villici incontrano Longino e i compagni mentre sono ancora con Zenone che, a sentir notizie del fratello, si allontana da loro per cercare di raggiungerlo. Nel frattempo

Sergio, Longino e Lucio si fermano a riposare. Lucio assopito, viene morso da una vipera. Disperato invoca i compagni affinché lo uccidano per dargli una morte gloriosa, ma in quel frangente sopraggiunge per caso Eudossio. Costui, invocando Dio, riesce a compiere un miracolo e salva la vita a Lucio con il solo segno della Croce sulla ferita. Sbigottiti, i soldati si offrono come servitori di quell'uomo del quale non conoscono l'identità e lo seguono alla sua dimora dove egli li ha invitati a prender ristoro. Informato sulla loro missione, Eudossio dice di conoscere l'uomo che stanno cercando, ma non svela il proprio nome.

Intermezzo terzo

San Francesco Saverio è addormentato su di una rupe. Il suo riposo è turbato dall'apparizione di demoni che cercano di spaventarlo e dissuaderlo dalla sua fede e dalla sua missione. Ma il santo resiste e li sconfigge costringendoli a sparire.

Atto III

Giunti nella spelonca di Eudossio, tutti si radunano a tavola per mangiare. Sono felici e gioiosi e i soldati si chiedono il perché di tanta gioia. Alla fine del banchetto, Eudossio indossa il cingolo militare romano e chiede ai soldati di promettere che condurranno l'uomo che cercano dal Preside affinché possa essere ucciso. Ottenuta solennemente la loro parola si presenta come Eudossio e li prega di catturarlo. Sorpresi, i soldati tentano di tornare sui loro passi, ma l'eroe spiega loro che il martirio è tutto quanto egli desidera. Così, a malincuore, Longino, Sergio e Lucio conducono dal Preside Eudossio e Macario. I figli e la moglie si offrono anche loro al martirio ma i soldati rifiutano, essendo espresso ordine del Preside di lasciarli vivi. Basilissa, Alessio e Callisto si recano a pregare al sepolcro dei martiri dove incontrano Zenone che ha intenzione di seppellire in quel luogo santo il teschio di suo figlio Corpoforo. Quando incontra la cognata la informa sulla triste sorte del piccolo Corpoforo e questa gli fornisce la notizia che in quel momento Eudossio è diretto al martirio. Immediatamente Zenone affida il teschio di suo figlio ai presenti perché si occupino di dargli degna sepoltura e corre a raggiungere il Preside per morire da cristiano insieme al fratello e all'altro suo figlio. Sopraggiunge redivivo Dorilo, il quale spiega che, al sepolcro dei martiri, Eudossio e Macario con preghiere ed intercessioni sono riusciti a resuscitarlo. Giungono anche gli altri pastori, ancora esultanti per aver vendicato la morte di Dorilo. Incontrano prima Basilissa la quale dona loro tutte le proprie ricchezze in segno di carità cristiana; ma lo stupore più grande li coglie quando vedono Dorilo che racconta d'esser stato ucciso da un fulmine generato dall'albero maledetto e resuscitato da Eudossio. Tale notizia colpisce il cuore dei pastori che hanno consegnato alla morte il loro benefattore e l'artefice della resurrezione di Dorilo. I pastori sono distrutti dal dolore per quanto hanno fatto, ma Dorilo li consola assicurandoli del fatto che Eudossio altro non bramava che il martirio e

loro lo hanno aiutato nell'ottenerlo. Intanto Eudossio e Macario raggiungono il Preside che intima loro di abiurare la fede. Per tutta risposta Eudossio si toglie il cingolo militare e lo lancia sul viso del Preside chiedendo di morire come un soldato di Cristo. Nell'istante in cui il magistrato condanna a morte i due giunge, anche Zenone che riabbraccia il fratello, si spoglia del cingolo e lo segue nel suo destino mentre tutti i soldati piangono i loro vecchi condottieri che vanno alla morte. Arbogasto, nella selva, si compiace delle sue malefatte e decide di generare un'altra pianta fatata. Inizia l'incantesimo indossando il manto di Eudossio, ma sopraggiunge Dorilo che, invocando l'intercessione e l'aiuto di Eudossio, abbatte l'albero che, cadendo, rovina su Arbogasto uccidendolo. Morto il mago, Dorilo inizia ad inveire contro il corpo maledetto, quando giunge Basilissa.

Ella, riconoscendo il manto del marito, pensa che si stia oltraggiando il suo corpo. Dorilo si stupisce di come Basilissa possa difendere dallo scherno il cadavere del negromante. Chiarito l'equivoco, giunge il soldato Longino che reca con sé una lettera di Eudossio contenente il suo estremo e commovente saluto alla moglie e ai figli. Alla richiesta di Basilissa, il soldato racconta dell'esecuzione dell'eroe. La tragedia termina con l'esibizione del busto di Eudossio col capo reciso, mentre la moglie e i figli piangono ai lati.

Intermezzo quarto

Mentre san Francesco Saverio giace in un soave campo di fiori, gli appaiono gli angeli celebrandone la gloria e prefigurandogli il paradiso.

L'anteprima della tragedia è un elogio alla tensione al martirio, caratteristica dei protagonisti delle opere di Leonardo Cinnamo (come del resto dei drammaturghi della Compagnia), che deve necessariamente essere il pregio e la virtù del buon soldato di Cristo capace di non piegarsi di fronte al dolore e alle sofferenze al fine di percorrere

La generosa via
seminata di rose
belle sì, ma pungenti e dolorose.
Chiunque vi s'invia
accoglie al nostro petto
un'alma generosa, un cor eletto.

(Eud., *Prima del prologo*, c.4r, vv.39-44)

E ancora, il misticismo del martirio assume tratti eroici in versi che, soprattutto se sostenuti dalla musica, puntano a smuovere gli animi degli spettatori preparandoli alle

gesta dei protagonisti che di lì a poco si rappresenteranno:

Correte in questo petto
o strali penetranti,
piombate in questo collo
o spade fulminanti,
ch'a quel seno di pace
menano le contese,
a quel fonte di riso il pianto adduce
che a la reggia di vita
il sangue è strada e porta è la ferita.

(Eud., *Prima del prologo*, c.4r, vv.49-57)

È chiaro fin dal principio come l'azione e i sentimenti dei personaggi siano conformi allo spirito della Compagnia di Gesù, appiattendosi senza tentennamenti in un crescendo di patetico abbandono ad un destino ineluttabile al culmine del quale vi è la morte che non offre alcuno spazio ai colpi di scena. La tragedia vera e propria, momento dimostrativo dell'avvenuta formazione di questo principio, è una sorta di percorso attraverso la retorica e la morale che lo spettatore viene, implicitamente, invitato ad intraprendere.

L'opera è strutturata in modo da presentare le caratteristiche sostanziali di tutti i drammi gesuitici seicenteschi ma, al contempo, ne differisce poiché è connessa alla particolare realtà napoletana e alla funzione del Collegio dei Nobili. Il prologo, in quest'ottica, funge da presentazione di un programma, di un obiettivo perseguito e raggiunto dai personaggi nel corso della tragedia secondo una funzionalità tutt'altro che estemporanea o meramente canonica. Cinnamo crea i suoi eroi sul codice gesuita innestandoli nel tessuto dell'azione, in un ambizioso progetto di fusione tra componenti retoriche (e pedagogiche) e strutture spettacolari elaborate nel teatro di collegio napoletano.

La funzione di questa parte dell'opera è di ambientare lo spettatore al dramma che si sta per rappresentare: nel prologo si intravede il luogo dell'azione e traspare la vicenda attraverso il vagare in una selva di due fratelli, Ippolito e Teseo, che incrociano l'eroe cristiano Eudossio e l'antieroe Arbogasto, campione delle forze maligne. Su tutto aleggia l'inquietante presenza di un albero parlante, generato dalla negromanzia dello stesso Arbogasto e dotato di un oscuro potere di preveggenza.

Il mago appare sulla scena inginocchiato al cospetto di questa pianta nell'atto di parlarle, dando subito allo spettatore l'idea di trovarsi di fronte a qualcosa di soprannaturale. Ecco le parole di Teseo:

Prima viddi un uomo che con gran riverenza stava buttato a terra innanzi a un albero e gli ragionava.

(Eud., *Prologo*, c.7r)

Ancora Teseo, interrogato dal fratello su quanto accadutoogli nella selva, nomina per la prima volta Eudossio chiarendo immediatamente che l'azione terminerà con la sua morte:

Non occorre ch'io lo descriva perché lo conosci. O aspetto! O maestà! O portamento! O animo più celeste che umano! È il valoroso Conte Eudossio il quale (e io non ancora lo sapeva) lasciati i sommi gradi della milizia sta rintanato con la moglie Basilissa e coi figli in un anatro di questa selva.[...] Mi aggiunse di più, che era gioito a tempo a vederlo perché sperava che quel giorno fosse l'ultimo di sua vita.

(Eud., *Prologo*, c.7v)

Un accompagnamento strumentale verosimilmente suggellava la scena introduttiva sottolineando come il dramma fosse incentrato non solo su una forte componente emotiva atta a predisporre lo spettatore alle vicende che si sarebbero rappresentate, ma anche sulla solennità sentenziosa dei cori che risultano essere l'immediato manifesto della morale sulla quale la pedagogia gesuitica tende a forgiare gli studenti.

Cinnamo carica la tragedia di una forte componente retorica che si esplica nell'invocazione diretta al Cielo come termine ultimo di ogni terreno desiderio e meta anelata dal martire, il cui cuore invasato dal desiderio del paradiso provoca una sorta di acuto dolore per l'impossibilità di raggiungerlo immediatamente. Il vero amore si traduce in brama di partecipazione alla gloria celeste tramite il conseguimento della corona del martirio conquistata tra tribolazioni e sofferenze che accomunano il fedele a Cristo.

Nella costruzione dell'intreccio, il *topos* dell'equivoco è uno degli artifici che Cinnamo ama utilizzare maggiormente. Ippolito, ad esempio, scambia il rapimento estatico del fratello raccolto di fronte alla tomba dei martiri per un tentativo di suicidio, poiché il

sepolcro dei cristiani altro non è che un profondo pozzo dal quale emerge una musica celestiale che attrae fatalmente Teseo al punto da invogliarlo a lanciarsi verso di essa.

Ma per Ippolito, all'oscuro di tutto, quello è il preludio di una caduta nel baratro dal quale si sente in dovere di salvare il fratello, riportandolo a casa legato come si conviene ad una persona ormai priva di senno. Teseo, vistosi strappato da quella fonte di gioia, considera l'intervento di Ippolito null'altro che un sopruso e la situazione si ricompone solo quando entrambi giungono al sepolcro, restando incantati dal coro generato dal luogo santo. Allo stesso modo, quando alla fine del II atto Eudossio salva Lucio dal morso del serpente attraverso una sorta di rituale taumaturgico, i soldati non sanno di trovarsi di fronte all'uomo che dovrebbero condurre al martirio. L'eroe sembra quasi farsi beffe di loro quando li invita nella sua dimora a riposare, inducendoli a promettere che, una volta trovato il loro uomo, l'avrebbero condotto senza indugio dal Preside. Solo quando ottiene la loro parola, Eudossio rivela la propria identità: il dolore di Lucio, Sergio e Longino si moltiplica poiché si ritrovano vincolati alla parola data e devono condurre al patibolo proprio colui che li ha ospitati dopo aver salvato la vita ad uno di loro.

Questo scontro tra l'onore di un giuramento e la gratitudine dovuta al proprio benefattore si traduce in dolore amplificato che raggiunge lo spettatore acuendone lo stato emozionale rispetto alla scena. Ciò è ancor più palese quando, nel III atto, il pastore Dorilo infierisce sul cadavere di Arbogasto che giace esanime avvolto dalla tunica militare di Eudossio. Sorpreso da Basilissa nell'atto di profanare i resti che essa crede del marito, Dorilo rimane meravigliato dalla reazione della donna e dal modo in cui egli sta trattando il corpo del malvagio Arbogasto. A fronte di tali episodi lo spettatore si dibatte come smarrito tra la pietà della moglie del protagonista rivolta, a sua insaputa, ai resti d'un uomo malvagio che non è suo marito e la meraviglia del pastore che si vede rimproverare per una profanazione che egli giudica palesemente legittima.

Il *Santo Eudossio* mette in mostra diversi «affetti» tipici della retorica gesuitica:⁶ è ricca di scene esemplari per quanto concerne l'*amor*, inteso come sentimento puro tra

⁶ Sugli *affetti* della retorica gesuitica si rimanda al cap.III, par.2, del presente studio che ha sinteticamente preso in analisi il trattato di Dominique de Colonia (1704), summa della psicologia della retorica elaborata nei collegi gesuiti nel corso del XVII secolo.

fratelli. Si pensi, ad esempio, al dialogo tra Alessio e Callisto, con il primo che vorrebbe convincere suo fratello a rinunciare al martirio e vivere in nome dell'

[...]amor che ti porto come fratello e come fratello sì santo[...].

(Eud., I, 1, c.11r)

Per Callisto, Alessio è il

[...]tenerissimo fratello amato da me più assai di me stesso [...].

(Eud., I, 1, c.12v)

Entrambi non perdono occasione di esprimere in battute cariche di dolcezza enfatica tutta la loro devozione verso il genitore, Eudossio, così come nelle parole di Basilissa è racchiuso l'amore coniugale in quello che è logico considerare un atto di fedeltà:

[...]Che tu corra alla morte e Basilissa tua resti in vita? Io che per non allontanarmi da te non ho stimato nobiltà, non ho pregiato onore, non ho temuta fatica e sono stata sepolta in una caverna tanti anni, che ora sia divisa da te mentre corri a così gran gloria?

(Eud., I, 3, c.16v)

La *misericordia*, intesa come compassione di fronte alla disgrazie altrui si genera esemplarmente nell'incontro tra Basilissa e Macario, allorquando il giovane appare stremato e coperto di stracci dopo il naufragio dalla Colchide a Trebisonda. Le sue parole sono chiaramente atte a provocare questo affetto:

Figlio, m'intenerisco alla vista di queste catene, di questi stracci, di questa nudità, di quest'acqua che ti bagna, di quest'arene che t'imbrattano, di quest'aspetto gentile, che non mostra d'esser degno di fortuna così miserabile. Vieni, se ti piace, in una spelonca vicina che Iddio ha voluto darmi per casa povera sì, ma piena di cortesia. Ivi potrai buttar queste catene e mutar questi stracci in altri se non migliori, almeno non così sordidi e non bagnati.

(Eud., I, 3, c.17r)

La stessa misericordia è quella che muove Eudossio a salvare Lucio dalla vipera (Eud., II, 7) e Zenone a salvare dalla morte Longino mentre sta per essere ucciso da Lucio e

Sergio, offrendo per salvare la vita di un soldato sconosciuto, un prezioso medaglione (Eud., I, 6).

L'*audacia*, sentimento strettamente legato alla *spes*, muove tutte le azioni degli eroi. Questi affrontano la morte con fiduciosa e serena rassegnazione al disegno di Dio, consci che dal martirio non può che sgorgare la vita eterna poiché la loro testimonianza rappresenta la vittoria assoluta di Cristo contro il Maligno.

La persecuzione della fede, il coraggio nell'affrontare ogni sorta di angheria nel nome del Signore, l'*aemulatio* verso personalità dotate di un'aura di forza d'animo e santità sono alla base degli arguti concettismi retorici. Un esempio è fornito da Eudossio che si rivolge ai martiri del sepolcro, bramoso di seguirli nel loro destino di morte e gloria:

Insieme, o santi compagni, abbiamo scorsa tutta l'Asia co 'l ferro alle mani; insieme abbiamo sopportato i sudori della guerra, i pericoli delle battaglie, i caldi della state, le nevi dell'inverno. Insieme abbiamo conosciuto Iddio, insieme l'abbiamo adorato, insieme ci siamo animati alla morte, insieme abbiamo schernito il tiranno, perché ora voi trionfate e io ancora non sono entrato in battaglia? Perché ancor vivo se voi sete morti? Chi ha potuti separar così stretti amici, così dolci compagni, così cari fratelli?

(Eud., I, 2, c.14v)

La palma del martirio viene esaltata non solo attraverso i dialoghi, ma anche nei cori intonati dai martiri che diventano chiari rimandi visivi, metafore eloquenti ed escatologiche. Si pensi al coro della seconda scena del I atto quando un martire, uscendo dal sepolcro, porge simbolicamente una palma ad Eudossio, prefigurando al pubblico che anche lui, a breve, farà parte della gloriosa schiera dei soldati caduti per Cristo (Eud., I, 2, c.15v, vv.1-13). Importante per vagliare il grado di osservazione dei dettami della *Ratio* da parte di Cinnamo, è la figura di Basilissa che si presenta in scena indossando abiti maschili.

Il travestimento viene giustificato dalla donna con il fatto di voler passare inosservata nelle selve per poter cercare Eudossio e

[...] per conservar la decenza dovuta al mio sesso.

(Eud., I, 3, c.16v)

L'autore trova anche occasione di riferirsi alla cieca superstizione popolare di stampo paganeggiante ancor viva nel Regno soprattutto tra i ceti più poveri.

La semplicità dei pastori apre la strada alla seduzione del Male e quindi diventa necessaria e fondamentale l'opera di erudizione e conversione dei Gesuiti senza la quale i più deboli, di fronte all'opera del demonio, sarebbero facilmente corruttibili dal Male. I soldati, invece, si fanno portatori del motivo tipico del tradimento (in questo caso tradimento dell'amicizia), della brama di vendetta, del sospetto e della malfiducia. La loro lite, generata da cupidigia e avidità, evidenzia la nefasta brama di beni materiali, fonte di propagazione dell'odio e dell'invidia. Di contro Zenone, degno fratello di Eudossio, al loro cospetto incarna la nobiltà d'animo dell'eroe cristiano contrapposta a chi non ha in alcuna stima i beni terreni.

Eppure quegli stessi soldati, così come i pastori, sono investiti dalla grazia che emanano i protagonisti, come si evince dal dolore che esternano nel momento in cui devono consegnare Eudossio al Preside:

O Eudossio tardi conosciuto da noi, ma conosciuto, con troppo dolore. O Eudossio
cima degl'uomini più cortesi, e più valorosi, poste le tue parti così gentili, posti i
beneficii così grandi, che ti sei degnato di farci, il menarti alla morte, e far pompa
del tuo volere, e far mostra della nostra empietà, e non uccider te, ma uccider noi,
che tanto ti siamo obbligati, e tanto t'amiamo.

(Eud., III, 1, c.69v)

Tutto è finalizzato all'ostentazione della fermezza d'animo dell'eroe saldo nella fede, bramoso solo di testimoniare il suo amore per Cristo e raggiungere la gloria mediante il martirio, al quale l'approssimarsi della fine appare come il più prezioso ed amorevole dei doni che si possano chiedere. Infatti Eudossio afferma:

Havereste ragione quando questa fusse empietà, ma non è così, perché 'l maggior
onore, e la maggior gloria, che possa da Dio concedersi ad uomo mortale. E io lo
stimo se mi viene da voi per il maggior segno d'amore, che possiate mostrarmi.

(Eud., III, 1, c.70r)

Di fronte a tanto animo e al cieco abbandono del cristiano, anche il cuore più duro è portato all'emulazione, sciogliendosi in Cristo. In questo senso l'opera del Cinnamo riduce la sua potenza tragica, laddove ciò che vi è di più crudo diventa funzionale alla

glorificazione anelata dal protagonista.

L'apparizione finale di Eudossio con la testa mozzata tra le mani, momento di forte impatto visivo ed emotivo, è costruita non tanto per suscitare orrore o meraviglia, quanto per sottolineare l'assunzione del martire nella gloria celeste sottolineandone l'avvenuto sacrificio (Eud., III, 7, c.91r). Analogamente il Male, incarnato da Arbogasto, è destinato alla sconfitta nell'eterno scontro con le forze del Bene oltre che, come nel nostro caso, ad una sorta di autodistruzione: il maligno albero incantato nel suo crollo porta con sé anche il proprio messaggero, Arbogasto, che trova la morte travolto dalla pianta che egli stesso ha generato, sprofondando con essa nella terra in un abbraccio grottesco e mortale.

Nulla di impuro si salva ma, in un rapporto quasi di venefica osmosi, all'annientamento dell'incantesimo corrisponde la morte del mago suo artefice (Eud., III, 6, c.86r).

Interessante è anche il modo in cui il Cinnamo scioglie la tragedia: da un lato rispetta i canoni drammaturgici dell'epoca vincolati alla *Poetica* di Aristotele (che evita la rappresentazione scenica della morte e ne delega il racconto al personaggio del nunzio), dall'altro inserisce un elemento di novità rappresentato da un messaggero (impersonato dal soldato Longino) che, mentre descrive la morte di Eudossio a Basilissa, consegna una lettera che essa stessa legge al pubblico e che racchiude il testamento spirituale dell'eroe. Questo messaggio completa l'opera del nunzio poiché, nelle parole scritte da Eudossio, viene data agli spettatori la notizia dell'imminente esecuzione. Tale lettera vuole essere un commiato attraverso il quale Leonardo Cinnamo, enfatizzando i toni patetici della retorica, offre agli spettatori una sintesi della morale gesuitica, che vede nel martirio il viatico per il Regno dei Cieli (Eud., III, 7, c.89v).

Anche il gesuita nolano, porta in scena elementi intrisi di senechismo, come la scoperta del capo reciso di Corpoforo (Eud., I, 7, c.34) o l'entrata in scena del busto di Eudossio (Eud., III, 7, c.91r) che, decapitato, assurge alla gloria.

Interessante è considerare il dualismo tra Bene e Male che si esplica anche nella scenografia: il sepolcro è la parte santa mentre l'albero incantato rappresenta la zona maledetta. Questi due elementi sono fisicamente presenti sulla scena e, quindi, dal piano dell'intuizione si passa alla concreta raffigurazione degli opposti che si scontrano nella

tragedia: l'albero rimanda alla materialità ed ha potere solo su quanto è terreno mentre dal sepolcro scaturiscono i cori celesti, simbolo di gloria spirituale ed eterna. In questa sfumatura è possibile cogliere una sorta di lavoro di introspezione psicologica *ante litteram* con il quale il Cinnamo tende ad infarcire le sue opere.

I tre atti del *Santo Eudossio* hanno una ripartizione che forma quasi un percorso iniziatico differente per chi agisce e per chi fruisce la rappresentazione: per gli allievi/oratori si tratta della tortuosa via della retorica che, da un linguaggio più diretto e immediato nei primi due atti, giunge all'apoteosi dell'eloquenza nel terzo dove il tono diventa più aulico. Per lo spettatore, invece, si tratta di un percorso di edificazione morale che attraversa varie fasi fino ad esplicitarsi nel messaggio ultimo dell'opera, secondo il quale la vita del perfetto cristiano è una vita di militanza nella fede in Cristo, agita in una lotta assidua e costante contro le forze del Male destinate inesorabilmente alla sconfitta.

Tale finalità degli eroi sulla scena deve essere lo scopo della vita reale che Leonardo Cinnamo riesce a rendere con grande potenza retorica nella lettera di commiato indirizzata alla moglie Basilissa:

Ricordati non di me, perché sai certo che son felice, ma di te stessa, e di tuoi teneri figli. Se tu vuoi viver bene vivi per essere uccisa, e quelli se vuoi bene allevarli, allevali per la morte, la quale ora che la veggio vicina, conosco ch'è paradiso.

(Eud., III, 7, c.89v)

e concentrandosi nei tre imperativi che la suggellano:

[...]e se tu coi miei e i tuoi figli volete esser degni di me vivete, patite, morite.

(Eud., III, 7, c.90r)

Interpolati alla tragedia, spettacolo nello spettacolo, gli intermezzi celebrano una figura particolarmente cara al Cinnamo, San Francesco Saverio apostolo delle Indie, il cui rapporto di similitudine con il conte Eudossio appare chiaro: entrambi sono mossi dallo stesso desiderio di testimoniare la loro fede come soldati di Cristo impegnati a offrire la loro vita come *exemplum fidei* per convertire i pagani in terre lontane. Nei quattro intermezzi si accentua la spettacolarità che si regge sulla grazia delle parti

strumentali (la cui presenza in questo luogo del dramma diventa più che un'ipotesi) e sull'utilizzo di alcune macchine sceniche.

Questo tipo di macchine costruite da artigiani legati al collegio, seppur semplici erano estremamente funzionali allo svolgimento del dramma. La loro presenza scenica e il loro utilizzo sono confermati dallo stesso manoscritto. Il primo intermezzo, infatti, si apre con la seguente indicazione:

San Francesco Saverio correndo alla coda d'un cavallo è lasciato tra le spine.
(Eud., *Interm.*, I, c.94r)

Dunque appare in scena il santo intento ad inseguire una macchina raffigurante un cavallo in corsa.

Francesco Saverio sembra identificare i timori di un missionario di sentirsi solo ed abbandonato in un paese lontano, sentimento che di certo invade Cinnamo prima di partire per l'India (Eud., *Interm.*, I, vv.64-72). Ma immediatamente l'animo spaventato trova conforto nella fede in Dio e si rinvigorisce creando un'emozione nello spettatore, ancora più forte se la si rapporta allo smarrimento precedente (Eud., *Interm.* I, v.80-104).

È calzante il paragone del martire con la Fenice, mitico uccello che rinasce alla vita dalle proprie ceneri, identificato con Cristo e con tutti i martiri che nel suo nome si immolano in un supremo atto di carità e di amore (Eud., *Interm.* I, v.155-160).

Assai più movimentati sono il secondo e il terzo intermezzo: nel secondo entra in scena di un granchio meccanico, altra macchina il cui utilizzo è testimoniato da una nota presente nel testo:

(Un *Cangro porta il Crocifisso* e San Francesco dice)
Felicissimo cangro
navicella d'amore
vieni a prendere il porto in questo core.⁷
(Eud., *Interm.* II, vv.107-109)

⁷ Possiamo anche ipotizzare che, in questo caso, invece di una macchina potesse trattarsi di un travestimento anche se non abbiamo alcuna indicazione a riguardo. Entrambe le supposizioni appaiono plausibili.

Nel terzo intermezzo si assiste allo scatenarsi di demoni che cercano di conquistare l'anima di San Francesco (Eud., *Interm.* III, v.9-10). I diavoli sono introdotti da un gran fragore che crea, insieme a tutto l'apparato scenico, un'atmosfera di terrore nella quale grande effetto hanno i versi cupi (Eud., *Interm.*, III, v.48-55). Ma anche al termine di questa tremenda scena la fede nel Signore resta salda e, di fronte a questa prova, il vero cristiano si difende con lo scudo di Dio (Eud., *Interm.* III, v.116-118).

È il preludio all'estasi del quarto intermezzo, meno spettacolare ma, certo, più dolce e poetico, che chiude la parabola di San Francesco Saverio tra i cori angelici, trionfo della gloria del santo ma, ancor di più, apoteosi del messaggio gesuitico veicolato da poesia e musica (Eud., *Interm.* IV, v.115-119).

V.2 «Lo farò madre, sì lo farò»: la pietà nel Melitone.

Al *Santo Eudossio* segue, nello stesso manoscritto, la seconda tragedia realizzata da Leonardo Cinnamo, intitolata *Melitone*. Subito dopo il frontespizio, che reca la data 1647, troviamo una notizia estremamente precisa:

Questa tragedia fu rappresentata dal Collegio dei Nobili della Compagnia di Gesù nelle vacanze di Carnevale dell'anno 1642 dalli SS.ri Convittori della Camerata di San Raffaele.⁸

A conferma del rigore cronachistico tipico dello stile gesuitico nel riportare tutto quanto accadeva tra le mura del collegio, sono stati annotati anche i nomi dei seminaristi che prendono parte alla recita ed il ruolo da essi sostenuto.

Non ci sono, quindi, dubbi sul fatto che il dramma sia stato effettivamente rappresentato, con grande probabilità proprio nel giorno del Carnevale che, nell'anno 1642, coincide con la ricorrenza di S.Melitone e dei SS. Quaranta Martiri di Sebaste (10 marzo).

Ciò ci induce a considerare che, nel manoscritto, sia stata raccolta l'intera produzione tragica del Collegio dei Nobili di quell'anno, motivo per il quale le due tragedie sono state trascritte insieme. Tuttavia è lecito chiedersi se le due opere siano state ordinate nel manoscritto seguendo un ordine cronologico di rappresentazione.

Se così fosse allora il *Santo Eudossio* sarebbe stato messo in scena (o progettato per essere rappresentato) il 5 settembre 1641, ipotesi, questa, che contrasta con la data riportata sul frontespizio (1642). È più probabile, invece, che l'ordine cronologico di rappresentazione delle due tragedie sia stato invertito nel manoscritto e che la prima ad essere rappresentata, nelle vacanze del Carnevale del 1642, sia stata proprio il *Melitone*, mentre il *Santo Eudossio* è stata scritta per la recita di chiusura dei corsi di quell'anno.

La trama si basa sulle vicende dei martiri di Sebaste riportata nel *Martirologio Romano* e negli *Acta Sanctorum*, ossia di quaranta soldati romani di stanza a Sebaste, in Armenia, durante il regno dell'imperatore Licinio, agli inizi del IV secolo.⁹

⁸ *Melitone*, c.110v.

⁹ Il *Martirologio Romano* celebra, in data 10 marzo, i Santi Quaranta Martiri di Sebaste: «Morti nel 320. Quaranta soldati messi a morte dall'imperatore Licinio a Sebaste (Sivas), nella Piccola Armenia: furono esposti nudi su un lago gelato, mentre sulla riva un bagno caldo doveva

Costoro, reduci da una vittoriosa campagna militare, vengono invitati a rendere omaggio al tempio di Giove per ringraziare il dio del successo ottenuto. Non volendo abiurare la propria fede, vengono immersi in uno stagno ghiacciato affinché fossero indotti dai tormenti a rinnegare il cristianesimo. Per acuire la pena vengono accesi dei fuochi sulle sponde del lago, ma, tranne uno, nessuno cede alla tentazione. Di fronte a tale resistenza vengono finiti mediante la violenta rottura degli arti irrigiditi dal gelo.

L'opera è strutturata in tre atti: il primo è costituito da cinque scene, il secondo da quattro, mentre il terzo si compone di sei scene. Solo i primi due sono conclusi da un coro. Questa disomogeneità strutturale costituisce una grande differenza rispetto al *Santo Eudossio* la cui impalcatura drammaturgica risulta essere speculare tra un atto e gli altri. Il *Melitone* offre l'impressione di essere stata costruita in maniera molto disorganica, risultando, sotto questo aspetto, una semplice «prova» di scrittura drammaturgica di Leonardo Cinnamo. La rappresentazione inizia direttamente con il prologo, senza una parte introduttiva simile a quella con cui esordisce il *Santo Eudossio*.

Anche in questo senso, già dall'esordio, appare meno spettacolare di quest'ultima.

Di seguito si riporta la scansione strutturale e la trama.

Prologo

Il mago, Bessarione ha trasformato un uomo in una rondine affinché potesse portargli notizie di quanto avviene a Sebaste, dato che è sua intenzione convincere il prefetto Agricolaio a mandare a morte Cirione, Melitone e i loro compagni di fede cristiana.

Atto I

Il dramma inizia con uno schiavo che si lamenta: è Sisinnio, principe persiano che, dopo essere stato catturato in battaglia dell'esercito di Licinio, è stato ridotto in schiavitù. Vorrebbe, per questo, togliersi la vita con un pugnale, ma viene fermato da Irene, madre di Melitone, a cui Sisinnio è legato da un forte vincolo di amicizia. Costei, che si aggira per Sebaste alla ricerca del proprio figlio indossando un abito da soldato, gli propone, con gesto di grande carità, di scambiarsi le vesti affinché possa tornare in libertà restando schiava al suo posto, purché non si suicidi. Sisinnio le racconta di essere stato compagno di Melitone che tanti benefici gli ha fatto.

invogliarli ad apostatare. Uno cedette, ma il suo posto fu preso da una delle guardie, convertita dall'eroismo degli altri; il mattino dopo erano tutti morti, tranne il più giovane. La sua coraggiosa madre lo portò in braccio dietro i cadaveri dei compagni finché non spirò anch'egli». Gli *Acta Sanctorum* confermano *in toto* questa versione, quindi non c'è motivo di dubitare che la fonte ispiratrice di Cinnamo per il *Santo Eudossio* è la stessa che ha ispirato il *Melitone*.

Irene tiene celata la sua identità ma poi racconta di trovarsi a Sebaste alla ricerca di suo figlio in quanto è rimasta vedova del marito Flavio ed ha lasciato Trebisonda dove vivevano. A seguito di questo scambio, Irene incontra il malvagio mago Bessarione al quale domanda notizie di Melitone. Quest'ultimo, ostilissimo ai cristiani, sapendo Melitone un campione di fede lo denigra affermando che è stato ucciso e fatto a pezzi dai suoi stessi amici tanto era invisibile ai più. Di fronte alla disperazione di Irene il mago si sorprende ma passa subito a dedicarsi al suo malefico adepto, Besso, che approfitta per fare un elenco delle nefandezze e degli oltraggi che un buon seguace del demonio deve operare contro i simboli cristiani.

I due negromanti si imbattono nel capo dei soldati romani Agricolao, che avanza con i suoi uomini, Cirione e Melitone, ringraziando il cielo per la recente vittoria ottenuta. Bessarione che, con un incantesimo, aveva fatto nascere delle bellissime rose fuori stagione, invita Agricolao a coronarne i soldati in segno di trionfo e ringraziamento a Giove, ma tutti rifiutano tale onore, professandosi cristiani. Agricolao s'infuria ma decide di non punirli in virtù della vittoria.

Tuttavia si aspetta che ritornino alla fede pagana, onorando gli dei nel tempio di Giove. I soldati si ritirano nelle loro tende, ma il giovane Melitone appare triste perché non vede sua madre da quando, durante una caccia, incontrò un sant'uomo che lo invitò ad arruolarsi nell'esercito romano profetizzando che sarebbe diventato un martire di Cristo. Ma l'eremita gli predisse anche che, prima che si fosse compiuto il suo destino avrebbe dato un enorme dispiacere alla madre stessa. Pertanto, sentendo vicino il momento del martirio, è addolorato per sua madre. Ma Cirione, che all'inizio aveva scambiato la sua tristezza per vile paura di morire, lo consola dicendo che Dio avrebbe operato affinché Melitone potesse rivedere sua madre prima di morire.

Frattanto Bessarione, è riuscito, di nascosto, ad udire tutti questi discorsi e tesse un ulteriore inganno: ordina a Besso di rubare la spada di Melitone e la presenta ad Irene come prova che l'eroe è stato ucciso dai suoi stessi amici, così come le aveva raccontato. Irene riconosce la spada donata a Melitone da suo marito e non le resta altro che disperarsi per la morte del figlio e per il fatto che questa sia stata dovuta alla sua presunta malvagità. Frattanto compare Sisinnio che si lamenta del fatto che Agricolao lo abbia costretto a giustiziare, insieme al suo compagno Eraclio, l'amato amico Melitone se questi non avesse abiurato la sua fede in Cristo e di ciò Irene si meraviglia poiché credeva il figlio già morto. A riprova di quanto le era stato detto in precedenza da Bessarione, mostra la spada al soldato che però le assicura di aver parlato poco innanzi con Melitone stesso.

Il castigo ordito per i cristiani consiste nell'immergerli in uno stagno gelato per dar loro il tempo di ravvedersi o, in caso contrario, condannarsi ad una morte lenta e dolorosa: Sisinnio ed

Eraclio ordinano che sia Cirione ad essere immerso per primo affinché loro stessi potessero, in seguito, mandare al supplizio Melitone.

Intermezzo primo

Le figure allegoriche del Riso e del Pianto parlano tra di loro.

Atto II

In realtà i due amici vogliono in segreto liberare il giovane in una selva per farlo scappare; ma il ragazzo non brama altro che il martirio e quindi il piano per la sua liberazione va a monte. Anzi, Melitone taccia i suoi amici di ingratitude perché, con il loro comportamento, gli hanno ritardato il raggiungimento della gloria. Frattanto Irene che indossa ancora i cenci da schiavo viene, altrove, tormentata da Bessarione che, per rendere ancora più duro il supplizio ai martiri e per strappar qualcuno di loro a Cristo, comanda di accendere un fuoco nei pressi del lago gelato dove i soldati sono sommersi affinché qualcuno di loro potesse abiurare per godere di quel tepore e salvarsi. Inoltre ordina di condurre Irene sul luogo del supplizio perché il suo cuore possa essere trafitto da tanto strazio prima di essere a sua volta martirizzata.

Bessarione imbastisce con Besso un altro incantesimo stregando un tronco che, bruciato nella rogo adiacente al lago, avrebbe generato l'apparizione di demoni che avrebbero strappato i soldati dalle acque del lago e dalla loro gloria. Giunto presso lo stagno Bessarione incontra Agricolao nei pressi dello stagno gelato; questi, sotto mentite spoglie, vuol vedere in che modo i cristiani affrontavano le pene loro inflitte e si meraviglia di come tutti i soldati, oltre a non essere invasati dal dolore, cantassero addirittura lodi a Cristo per il quale sopportavano tanta sofferenza. Bessarione allora decide di operare un altro artificio: vuole stregare della legna da ardere ed ordina che si accendano dei fuochi lungo le sponde del lago perché i martiri fossero tentati a riscaldarsi ed abbandonare il supplizio rinnegando la loro fede. Tra loro però uno solo, Afrodisio, cede alla tentazione del fuoco e chiede di uscire per maledire Cristo ed aver salva la vita: Bessarione gode di tale successo pensando che tutti gli altri avrebbero man mano seguito il suo esempio.

Nel novero dei martiri immersi nel lago manca Melitone che ancora non era tornato dalla selva dove Sisinnio ed Eraclio l'avevano portato per liberarlo. Irene, notando l'assenza del figlio, viene ancora una volta ingannata dallo stregone che le dice che Melitone è stato il primo a rinnegare Cristo e perciò è stato tratto fuori dal supplizio. Mentre la madre ha il cuore spezzato da tanta codardia giungono Melitone e i due compagni: questi si butta ai piedi della madre ritrovata ma Irene, convinta che egli abbia rinunciato alla fede cristiana, lo allontana maledicendolo. Sisinnio, Eraclio e lo stesso Melitone le spiegano la verità svelando l'inganno di Bessarione. Riconciliatosi con sua madre, il giovane entra nello stagno e Sisinnio con lui per

non lasciare solo nel supplizio il suo amico.

Intermezzo secondo

Le figure allegoriche della Rosa e del Giglio parlano tra loro.

Atto III

Un messo alla fine racconta ad Agricolao la passione dei martiri, la fermezza con la quale hanno tollerato le sofferenze senza abbandonare la propria fede; l'unico che cede alla tentazione d'esser salvato muore appena vicino al fuoco, mentre il più giovane tra loro, Melitone appunto, risulta esser colui che con più animo tollera il dolore infondendo coraggio anche agli altri. A questa vista il prefetto Agricolao si commuove rendendosi conto di quanto valore egli stesso avesse sprecato mandando a morte quegli eroi.

I martiri vengono infine tratti dallo stagno e uccisi con percosse sulle membra ormai gelate, senza che nessuno di loro rinneghi la sua fede. Bessarione, seppur stupito dalla costanza dei cristiani, si vanta di aver comunque vinto la resistenza di uno di loro, impresa di non poco conto visto la pertinacia dei soldati.

Eraclio invita Bessarione ad estrarre dal lago Melitone almeno nei suoi ultimi momenti di vita.

Dunque si avvia verso il punto dove Melitone è sommerso, ma ad un tratto compare Rondinella, l'uomo che Bessarione aveva trasformato in rondine. Con i suoi volteggi l'uccello fa perdere l'equilibrio ai due che cadono nello stagno, morendo assiderati. Sarà Irene stessa a trarre fuori dal ghiaccio Melitone ed accompagnarlo, tenendolo tra le sue braccia, con sospiri gioiosi per l'imminente gloria, all'ultimo atto del martirio. A questo punto Eraclio, prima che Melitone spiri, si converte a Cristo e si lancia sul corpo dell'amico morente che aveva tentato di salvare.

Nel prologo del *Melitone* esordisce sulla scena il protagonista negativo, Bessarione.

L'espedito che Cinnamo usa per presentare la trama della tragedia agli spettatori è un incantesimo ordito dal negromante che ha trasformato in uomo una rondine affinché potesse essere messaggera dei fatti di Sebaste, luogo deputato del dramma.

Rondinella (nome del personaggio trasformato) induce lo spettatore ad un immediato atteggiamento di odio nei confronti dello stregone:

Poi che tanto mi tormenti. Io con esser rondinella sono per li tuoi incanti doventata
uomo, ed ora da uomo voglio doventar Civetta, e cantarti le tue ruine.

(Mel., *Prologo*, cc.114v-115r)

Quindi seguita svelando al pubblico la trama:

Tu disegni col Prefetto Agricolaio di buttare in questo lago gelato quaranta Campioni del cielo, questo però sarà per loro glorioso trionfo principalmente di Cirione, et Melitone, et io in pena delle tue sceleragini voglio con quest'ugne cavarti gl'occhi, e farti precipitar in quel loco, dove i martiri erano stati nel ghiaccio. Questo ti basta.

(Mel., *Prologo*, c.115r)

Il coro che chiude il prologo termina con versi probabilmente accompagnati dalla musica che sembrano preludere ad una scena di battaglia, trasfigurando il palco in una sorta di arena pronta ad ospitare le gesta eroiche dei martiri:

Entrate o felicissimi Campioni
animi grandi e generosi petti
ne la fredda laguna
che con sì bella schiera
l'inverno più crudele è primavera.

(Mel., *Prologo*, c.115v, vv.12-16)

Il primo atto manifesta subito l'osservanza del divieto, imposto dalla *Ratio*, di mostrare in scena personaggi in abiti femminili. Sisinnio, principe ridotto in schiavitù dall'imperatore romano Licinio, è sul punto di suicidarsi per la triste sorte che gli è toccata. Di fronte ad un'azione cristianamente considerata turpe e fonte di dannazione arriva l'aiuto divino, la grazia provvidenziale rappresentata da Irene, madre di Melitone, che travestita da soldato è in cerca di suo figlio.

Proprio la necessità della donna di restare in incognito fornisce al Cinnamo la possibilità di introdurre un personaggio femminile sotto spoglie maschili. Ma aggiungendo maggior effetto emotivo, egli investe Irene del compito non solo di salvare la vita ad un pagano, ma di sottrarre un'anima alla dannazione e preparare il terreno alla sua conversione. Vista in questi termini, dunque, il personaggio assume un ruolo fondamentale, trasfigurandosi in una sorta di *Mater Dei* capace di salvare e convertire.

Irene è investita anche del ruolo fondamentale di presentare allo spettatore il protagonista della tragedia. La donna stimola alla pietà l'animo dello spettatore esternando il sentimento di una madre il cui unico bene al mondo è il figlio che, per la lontananza e il tempo trascorso, ammette di non poter riconoscere:

O Melitone la tua madre Irene sta qui, la quale sotto abito sconosciuto viene a trovarti, e se lo sapesti, et che ali credo subito ch'impennareste per venirmi ad abbracciare. È morto Flavio tuo padre. Io restata infelicissima vedua non ho potuto tenermi non volare a te solo, il quale sei unico bene che m'è restato nel mondo. Oggi finalmente doppo lunghissimi disaggi giungo a Sebaste. Fusti per mano di tuo zio strappato dalle mie braccia essendo lattante, ora ne tu conosci me, ne io te. Ma so io il modo di rintracciarti, ancorché ti trovo fra mille, mi fido di conoscerti dove vedrò più modestia, e santità, quegli sei tu. O Irene sei schiava di tuo figlio, è tanto grande l'amor che li porto et così grande il suo merito che mi fa goder di questo titolo, e poi queste vesti mi saranno occasione, ch'egli da se stesso venga a darmi in mano. O che questa gente che vedo me ne desse qualche novella.

(Mel., I, 1, c.118)

L'autore presenta la figura di Melitone mediante giudizi completamente antitetici: il primo è quello reale, di giovane soldato virtuoso ed amatissimo da tutti, campione di coraggio e di fede in Cristo; il secondo è il punto di vista dei protagonisti malvagi che lo dipingono come uomo spregevole ed odiato, traditore di Roma e dell'imperatore al quale si rifiuta di tributare una pagana adorazione. Su questo sottile filo della menzogna è giocata tutta l'azione tra Bessarione, Irene e Melitone, come si evince dal modo in cui il negromante descrive il giovane eroe e ne annuncia la morte per mano dei suoi stessi commilitoni:

[...]Questi è un giovane scapestrato di pessimi portamenti odiato più da' suoi, che da nemici medesmi, tanto che poco prima quattro soldati se l'hanno accolto in mezzo, et menatolo in una selva, l'hanno fatto in pezzi.

(Mel., I, 2, c.119r)

Si confronti, invece, la descrizione di Melitone che offre Sisinnio:

Il mio Signore è un gentilissimo giovane della Cappadocia per nome Melitone. Non credo, che nel mondo sia cosa più gentile di lui. O virtù sopra ogni virtù. O costumi esempio di tutti i costumi!

(Mel., I, 1, c.117v)

Filo conduttore del dramma è il baratro verso il quale i valorosi soldati vengono precipitati a causa della loro fede. Il mutamento repentino di fortuna, che trasforma gli eroi in traditori, avviene in pochissime battute. La situazione è studiata con perizia dal Cinnamo per rendere ancora più forte sul pubblico l'impatto causato da un così improvviso e inaspettato tracollo.

Quegli uomini che hanno difeso l'Impero, offrendo per esso la loro vita, passano dal trionfo alla condanna per tradimento, non rifiutando di immolare la loro vita in nome di Cristo. Anzi, proprio il rifiuto di quelle corone simbolo del trionfo militare (ma impregnate) di paganesimo offre ad Agricola e Bessarione il pretesto per condannare Cirione e tutti gli altri.

Le parole di Cirione, a tal proposito, sono esemplari di un gesuita:

[...]questa vita è un momento, e che con perderla si guadagna un'eternità. La nostra gloria non ha da consistere in fragilissime corone, ma in quelle, che mai marciranno nel Cielo.

(Mel., I, 3, c.123r)

Il passaggio alla retorica del martirio che abbiamo riscontrato anche nel *Santo Eudossio* è brevissimo. Melitone fa eco a Cirione dichiarando:

Non occorre o Cirione, che ci esorti a quella, a cui corriamo da noi medesimi, mostreremo quel valore in difender la fede, che abbiamo mostrato in combatter per Cesare, e chi non ha stimata la morte nella battaglia, non la stimarà nel martirio. Orsù, io son soldato di Christo, quest'insegne non son più mie, ti butto spada vilissima, che la mia gloria per l'avenire non sarà dare, ma ricever ferite.

(*ibidem*)

L'elemento autenticamente patetico della tragedia è costituito dal rapporto che lega Melitone alla madre che è costantemente alla sua ricerca. Infatti, non del martirio si duole il protagonista e nemmeno si esalta più di tanto di fronte alla gloria che da esso deriva, ma il suo vero pensiero, o meglio, il suo cruccio è tutto nel desiderio di rivedere ed abbracciare la madre un'ultima volta prima di morire:

[...]Ma penso alla dolcissima mia madre Irene. È questa la donna più celeste che sia nata nella Cappadocia, tu n'hai intese più volte le famosissime novelle et io che le son figlio non la conosco. L'amor però che le porto è sì grande ch'io credo che non vi sia fornace nel Mondo che brugi tanto quanto brucia il mio petto.

(Mel., I, 3, c.123r)

Cinnamo ricerca un colpo ad effetto nelle parole di Eraclio che riporta ad Irene il terribile ordine di Agricola:

Ha comandato Agricola che havendo da morire, noi due che l'amiamo più che fratello, gli dessimo la morte, e che tu che sei schiavo per ingiuria della fortuna, che del resto mostri quest'aspetto, ed alle parole più meriti, che tu dico ministri la legna al foco, ch'ha da bruciarlo, e meni i remi nell'acqua dov'ha da sommergersi.

(Mel., I, 5, c.129)

Dunque dev'essere la stessa madre, ancora sotto mentite spoglie, ad allestire la morte del figlio, in una situazione che fa aumentare ancor di più la tensione acuita dal fitto gioco di rimandi tra le figure di Melitone ed Irene che interagiscono tra loro sulla scena pur senza mai vedersi se non alla fine. Il primo atto è suggellato proprio da questo crescendo emozionale sul quale cala, insieme al sipario, un coro angelico.

Il secondo atto si concentra sul tentativo estremo di Eraclio e Sisinnio di salvare Melitone: i due vorrebbero, conducendo il giovane eroe in bosco, liberarlo e consentirne la fuga onde salvargli la vita. Ma più che di un gesto d'amore, per Melitone si tratta di un danno, quasi un tradimento, poiché, mentre già tutti gli altri suoi compagni sono nello stagno gelato a soffrire per Cristo le pene del martirio, a lui si offre la tentazione di una salvezza mondana che si tramuterebbe in dannazione eterna. A nulla valgono le preghiere degli amici, alle quali l'eroe ribatte fermamente:

O nemici capitalissimi della mia gloria, questi non sono atti d'amico, ma del più fiero e più barbaro che si ritrovi nel mondo. Dunque perché m'amate volete rapirmi quella corona ch'io tanto desidero? Su lasciatemi che correrò da me stesso a buttarmi nel lago coi miei compagni.

(Mel., II, 1, c.134r)

Cinnamo cerca di suscitare l'interesse dello spettatore ricorrendo alla componente fantastica, indugiando sulle arti magiche di Bessarione e di Besso i quali, per aumentare il dolore dei cristiani, stregano la legna del supplizio, onde tentare, col calore, i soldati ad uscire dallo stagno. Ma solo uno, così come vuole la leggenda narrata negli *Acta Sanctorum*, cede all'inganno pur non riuscendo a sfuggire alla morte.

L'intransigente lezione della devozione gesuita si innesta proprio su questo episodio, dato che chi abbandona la fede legandosi alla vita muore tra sofferenze ancora più atroci, dannandosi come nell'anticamera di un girone infernale:

Ohimè, ohimè, ohimè, e che aghi, et che spade mi passano tutte le midolle, et non è più vita nelle gambe et nelle braccia, il sangue non corre più per le vene, e 'l core

dibatte sì, ma per il freddo, non per la vita che mi sia rimasta. Al foco, al foco pietosissimi soldati.

(Mel., II, 3, c.139)

Alle urla disperate del traditore della fede si contrappone la pacata serenità dei martiri immersi nello stagno e lo stupore di Agricola di fronte a tanta abnegazione:

E che meraviglia era quella; volsi a punto trovarmi nell'atto di mergerli. Tu vedi il tempo com'è gelato, sai il ghiaccio e le nevi indurate per tanto tempo. Conosci la delicatezza delle persone, benché forti, e soldati, pure allevati con somme delizie. Ad ogni modo io m'inorridiva, et essi ridevano. Piangevano i compagni, et essi li consolavano, et poi animandosi l'un l'altro al supplizio, buttarono in un momento le vesti, et stretti insieme, et abbracciati teneramente, fra balli et carole, si spinsero sopra la freddissima laguna, et rompendo col piede le croste si posero cantando a penare, et quegli stava più allegro che avea crosta più dura, e lago più profondo dell'altri. Son di macigno o di bronzo, o pure di carne? Et se giacessero fra le rose e che potrebbero dire et far più?

(Mel., II, 3, cc.137v-138r)

Di ben altra origine è lo stupore di Irene, addolorata del fatto che tra i martiri non si intravede suo figlio Melitone, ancora nella selva con Eraclio e Sisinnio.

Di nuovo la donna viene ingannata da Bessarione che, con lucida malvagità, le fa credere che il giovinetto abbia rinnegato la sua fede, facendola scivolare in un ennesimo equivoco funzionale all'esplosione di dolore che pervade Irene proprio nel momento in cui madre e figlio, dopo tante peripezie, si ritrovano. La scena che tutti si aspettano gioiosa s'infarcisce così di una sofferenza terribile, come si evince dalle parole rivolte da Irene a Melitone. Costei, nello svelare la sua identità, afferma:

Io sotto l'habbito di schiavo sono Irene tua madre, queste son le vesti che t'ho trapunte con le mie mani medesime. Dalla Cappadocia morto il tuo padre Flavio con infiniti disaggi son venuta a vederti, ma tu non sei più mio figlio, ma il magior traditore che si ritrovi nel mondo. Va infame, sepelisciti vivo, non ti far più veder dal Sole, chi è stato testimonia di tanta vergogna.

(Mel., II, 4, c.141r)

Ma l'inganno del mago si dissolve solo grazie a Sisinnio che spiega per qual motivo Melitone non fosse ancora al lago, immerso a patire per Cristo coi compagni. Di fronte alla conferma della fede, finalmente può sciogliersi il cuore di Irene che abbraccia il figlio esclamando:

O figlio, o Melitone, o gloria di questo capo, o dolcezza di queste viscere, mi fai ritornar in vita con darmi queste novelle. Ti benedico mille volte, e benedico tutti i travagli che ho patiti per te, cominciando da' dolori del parto fino all'ultimo passo che ho dato per ritrovarti. Sei alla morte e al lago o suavissimo Melitone, fa ch'io sia spettatrice de' tuoi trionfi.

(Mel., II, 4, c.142v)

L'emozionante *va ad crucem* pronunciato da Irene prelude alla parte finale della rappresentazione. Il secondo atto si conclude con il coro dei martiri che, agonizzanti nello stagno, cantano, con versi dolcissimi, le lodi del Signore.

La figura del messo che narra ad Agricolaio quanto sta succedendo sul luogo del supplizio apre l'ultimo atto. L'esempio di quegli uomini saldi nella fede non riesce a tangere il cuore di Agricolaio, troppo legato al potere mondano. Così il Preside si duole per quegli uomini solo perché non muoiono in battaglia, donando a lui o all'Impero tutto quel valore che dimostrano a Cristo:

Io ancora sento piegarmi. O Licinio e che gran virtù si perde in questa laguna. O quanto sarebbe miglior consiglio che questi soldati spendessero questo valore in servizio dell'Impero e non così per sciocca follia.

(Mel., III, 1, c.148)

Quello spettacolo di fede è, per Agricolaio, solo una *sciocca follia*, mentre Bessarione si vanta d'aver vinto almeno la resistenza di un soldato. Non si tratta di una misera ricompensa per le sue arti magiche, come potrebbe sembrare, ma di un trionfo di non poco conto, come Cinnamo sottolinea:

[...] Vincer un cristiano, è più questo che domar tutto il mondo [...].

(Mel., III, 2, c.149)

E questo è motivo di autentico orgoglio nell'ottica gesuitica: di fronte a una fede tanto salda e appassionata, il demonio stesso considera come massimo vanto la conquista anche di un solo cristiano. Si tratta di un insegnamento lapidario per gli studenti e gli spettatori, un assioma che, paradossalmente, viene dalla bocca di chi sulla scena rappresenta il nemico.

Un antagonista che muore proprio per mano di quella rondine che, trasformata in uomo, ha aperto la tragedia: il messo infatti racconta la fine di Bessarione e Besso che muoiono annegati nello stesso lago dove i martiri hanno subito il supplizio.

L'ultima scena della tragedia è invece una toccante trasfigurazione dell'iconografia della pietà, con Irene che tiene tra le braccia il figlio morente per portarlo laddove i suoi compagni, ormai morti, sono stati condotti. Il finale, forse la parte realmente poetica della tragedia, è di un'intensità struggente nel rimando all'immagine cristologica della Vergine che accoglie tra le sue braccia il Figlio ai piedi della croce. Irene, tra le lacrime, prega così Melitone:

[...]Figlio ricordati della tua madre nel Cielo, dove ad esso ti porto con queste spalle.

(Mel., III, 6, c.154v)

E questi, morendo, replica e chiude l'opera:

Lo farò Madre, sì lo farò

(ibidem)

Il *Melitone* nel suo andamento è privo di sussulti o elementi particolarmente spettacolari. La tragedia è incentrata, oltre che sul solito tema della tensione al martirio, sul legame affettivo che unisce il protagonista alla madre Irene.

L'*amor*, come affetto che vuole il bene di qualcuno stimolando ad agire seguendo la strada della rettitudine, è il filo conduttore di tutto il dramma: Irene ama Melitone e lo vorrebbe martire di Cristo considerando questo il sommo bene che una madre possa desiderare per il proprio figlio. A questo affetto si mescola la *miser cordia*, come nella scena che vede protagonisti Irene e Sisinnio (Mel., I, 1). La donna, pur di evitare il dolore di un personaggio che non conosce (e il conseguente suicidio), non esita a prendere, cristianamente, su di sé il carico di infelicità dovuto allo stato di schiavitù riscontrato nell'interlocutore. Un altro esempio è riscontrabile nel gesto di Sisinnio stesso e di Eraclio che tentano in tutti i modi di salvare dalla morte il giovane Melitone (Mel., II, 1).

Ma Cinnamo si spinge ancora oltre nel sentimento dell'amicizia, che costituisce l'altro

tema dominante della tragedia dopo il legame madre/figlio. Addirittura Agricolao, che aveva condannato i soldati al martirio, istigato da Bessarione, si reca sul luogo del supplizio per vedere in che condizioni versano i suoi uomini (Mel., II, 3) e ne rimane colpito e commosso, quasi sul punto di convertirsi.

La tragedia, rispetto al *Santo Eudossio*, incede piatta e l'interesse degli spettatori è tenuto vivo unicamente dal *topos* dell'equivoco, mediante allontanamenti e riavvicinamenti tra Melitone e Irene (causati sempre dalle menzogne di Bessarione) fino a culminare nell'immagine conclusiva della pietà (Mel., III, 6).

Se la retorica del *Santo Eudossio* si basa sull'eloquenza oratoria, quella del *Melitone* sfrutta unicamente la comunicatività delle immagini, perdendo in spettacolarità ciò che tenta di acquistare in termini di commozione del pubblico. Tuttavia l'impianto scenico è estremamente debole, avaro di momenti musicali, assolutamente privo di esercizi ginnici, evoluzioni coreografiche e balli.

Anche l'antieroe Bessarione, classica figura di negromante, sembra non avere nessuna incidenza sull'evolversi dell'azione, ma appare un personaggio sterile, quasi diafano, il cui ruolo oscuro risulta pressoché marginale, tanto da non creare nessuna particolare tensione quando compare sulla scena, nè i suoi incantesimi assurgono a particolari vette di *suspance*.

Il mago, ad esempio, strega delle corone di rose affinché i soldati le indossino al cospetto di Giove per celebrare la loro vittoria (Mel., I, 3); tuttavia il loro rifiuto non sembra scaturire da un effetto venefico causato da tali fiori, apparendo solo una diretta conseguenza della saldezza della forza d'animo dei soldati.

E ancora, Bessarione compie il secondo incantesimo sulla legna che deve ardere sulle sponde del lago gelato per invogliare i martiri ad apostatare (Mel., II, 2): anche in questo caso la stregoneria non si traduce in momento di grande coinvolgimento emotivo nè di spiccata meraviglia scenica.

Tutti questi elementi avvalorano ancor più l'ipotesi che il *Melitone* sia stato una sorta di esordio del Cinnamo nella scrittura drammaturgica, una «prova» priva delle strategie che si ritrovano nel *Santo Eudossio* e che, certamente si sarebbero sviluppate in maniera ulteriore se l'autore, restando a Napoli, si fosse dedicato con maggiore costanza alla scrittura. Tuttavia non è da escludere, visto lo iato stilistico e tecnico tra le due opere,

che il *Melitone* sia nata da un'idea di Leonardo Cinnamo ma sia stata realizzata, come esercizio retorico, dagli alunni della Camerata di San Raffaele del Collegio e, quindi, arrangiata per la rappresentazione dal Cinnamo stesso. Del resto le recite di collegio prevedevano una cooperazione totale tra gli alunni e i professori di retorica nella realizzazione, ma i dati e le notizie in nostro possesso non ci offrono la possibilità di esser più precisi a tal proposito.

Anche gli intermezzi del *Melitone* risentono di uno psicologismo statico ed emozionale, piuttosto lontano dal dinamismo che caratterizza quelli del *Santo Eudossio*.

I dialoghi versificati tra la Rosa e il Giglio e tra il Riso e il Pianto si avvalgono, probabilmente, solo su un minimo di accompagnamento musicale teso a dilettere gli spettatori e abbellire la rappresentazione, mentre la macchinaria risulta essere completamente esclusa.

V.3 L'incidenza di Leonardo Cinnamo sulla scena gesuitica napoletana del XVII secolo.

Si è ampiamente sottolineata l'importanza che il teatro gesuitico assume nel corso del Seicento con la sua intrinseca capacità di raccordare l'esperienza della scena con l'istanza pedagogica e formativa. Giovani destinati all'esercizio del potere concludono sui palcoscenici dei collegi il loro percorso di formazione retorica.

Si tratta degli stessi palchi che palpitano di proposte innovative che incidono in maniera fondamentale sullo sviluppo della drammaturgia, della scenotecnica, dell'artigianato legato al teatro, andando ad assecondare e stuzzicare i gusti del pubblico in un momento storico, il barocco appunto, che si regge sulla dissimulazione e la meraviglia.

I Gesuiti a Napoli non sono meno attivi che in Sicilia o a Roma, né si risparmiano nell'infarcire le scene dei loro teatri di drammi sempre più complessi. Tuttavia la realtà napoletana di quegli anni, articolata e complessa, ha notevolmente pesato sulle opere dei Padri che in essa hanno operato: il Cinnamo è stato solo uno dei tanti interpreti di questo momento storico alla stessa maniera di come lo sono stati Muzio Brancaccio, Cesare Pappacoda, Diomede Carafa, Francesco Zuccarone, Ettore Capece Galeota, tutti abilissimi a conciliare le direttive provenienti dal Collegio Romano con la situazione storico/sociale di una città vincolata sia ai mutamenti di governo sia alle imposizioni della componente ecclesiastica.¹⁰ Di questa situazione Leonardo Cinnamo è forse

¹⁰ Riportiamo qui alcune delle opere di questi autori tutt'ora conservate alla Biblioteca Nazionale di Napoli: Mutio Brancaccio, *Apolline in Tessaglia, favola allegorica che si recita nel Collegio dei Nobili...disteso atto per atto e scena per scena*, in Napoli, per Egidio Longo, 1635; Cesare Pappacoda, *Ciro, tragedia che si recita da signori del Collegio in Napoli...a Luigi Pappacoda, vescovo di Lecce*, in Napoli, nella stampa del Gasparo, 1640; Id., *Il Zenone. Tragedia rappresentata in Napoli dal Collegio dei Nobili della Compagnia di Gesù*, in Napoli per Novello de Bonis, 1659; Diomede Carafa, *I presagi, dramma allegorico che si recita dalla camera dei più piccoli del Seminario dei nobili della Compagnia di Gesù in congratulazione del figlio maschio nato all'eccellentissimo signor di Penoranda vicerè, spiegato col suo argomento e scenario...da Diomede Carafa d'Aragona al vicerè*, in Napoli, per Giacinto Passero, 1661; Francesco Zuccarone, *Il Leone Armeno. Tragedia del Padre Francesco Zuccarone della Compagnia di Gesù rappresentata dal Collegio de' Nobili di Napoli avanti l'Ecc.mo Sig.r Don Pietro Antonio d'Aragona*, Napoli 1666; Ettore Capece Galeota, *Il Ciro, recitato da' signori del Collegio dei Nobili*, in Napoli, per Novello de Bonis, 1670. Aggiungiamo a queste anche una riflessione di Croce che afferma: «Famosi autori nel genere furono allora in Napoli il Sorrentino, il De Castro, il Castaldo, e poi un secondo Francesco Zacconi domenicano, e il padre Francesco Gizzio, e Andrea Perrucci, e altri molti; dei quali ci avanzano il *San Pasquale Baylon*, il *San Gregorio*

l'esempio più precoce.

Santo Eudossio e Melitone si presentano come due drammi paradigmatici innanzitutto perché sono due tra le prime opere drammaturgiche gesuitiche scritte e rappresentate al Collegio dei Nobili di Napoli: dalla data di fondazione di questo istituto (1634) a quella di rappresentazione delle tragedie (1642) passano solo otto anni, perciò si tratta di testi dai quali scaturiscono le linee guida di tutta la produzione di quella scuola elaborata negli anni successivi.

Il primo risultato dell'incontro fra le regole gesuitiche e la realtà napoletana, poli tra i quali il Cinnamo si pone in qualità di mediatore, è il passaggio dal latino, dominante in Sicilia e a Roma, al volgare, che garantisce una fruizione immediata e diretta allo spettatore. Anzi, probabilmente potremmo azzardare un'ipotesi ancora più suggestiva legata alla mancanza degli Argomenti sia del *Santo Eudossio* che del *Melitone*.

Se l'Argomento distribuito agli spettatori svolge la funzione di compendio alla rappresentazione, se la sua utilità sostanziale è legata alla difficoltà che l'uso del latino nei dialoghi crea ad un pubblico che ha solo una conoscenza media di questa lingua e che, quindi ha bisogno di un riferimento per seguire l'azione scenica, è probabile che, nel momento in cui questo ostacolo viene superato con l'uso del volgare, il testo sussidiario diviene assolutamente inutile.

Occorre quindi chiedersi se la mancanza dell'Argomento sia un dato legato alle vicissitudini storiche dei Collegi. Indifferentemente dal fatto che esso sia andato perduto nell'intricata mole di documenti prodotta nelle scuole gesuitiche, oppure che non sia mai stato composto, dobbiamo pensare al Cinnamo come ad un drammaturgo non esclusivamente orientato allo sfoggio dell'abilità retorica, ma ad un comunicatore di più ampio respiro che tenta di instaurare un rapporto diretto tra la scena e la platea senza servirsi di mezzi intermedi.

Per quel che concerne il discorso della lingua, non si deve dimenticare che Cinnamo, al fine di una più immediata fruizione da parte del pubblico, aveva già curato una traduzione di una tragedia di Scipione Sgambati, il *Cyrus*. La traduzione è del 1640 e,

taumaturgo, il San Romualdo, il San Vito, la Santa Maria Maddalena dei Pazzi, la Santa Elena romita, la Taide alessandrina, la Santa Rosa, il San Giovanni Battista, il San Pietro d'Alcantara, il Sant'Eustachio, la Santa Teodora, la Conversione di Pietro Bailardo famoso mago, e via enumerando»(Benedetto Croce, op.cit., p.130-31).

quindi, l'autore aveva intrapreso immediatamente la strada del volgare appena giunto al Collegio dei Nobili in qualità di Padre Superiore e professore di retorica.

Se al Collegio Romano, sotto l'influenza delle opere di Bernardino Stefonio, incombe il modello antico di versificazione, confortato anche dalle elaborazioni teoriche di Tarquinio Galluzzi, Famiano Strada e Alessandro Donati,¹¹ a Napoli i Padri cercano di ampliare le premesse teoriche, almeno nell'ambito dei versi lirici dove troviamo fedeli calchi, oltre che di Seneca, anche di Orazio e di Prudenzio. Tali riferimenti si affiancano a interessanti contaminazioni legittimate dalla teoria e dalla precettistica dei grammatici antichi, i cui modelli venivano offerti agli alunni.

Nella sua scrittura Cinnamo affida agli endecasillabi e ai settenari solo le parti musicate, sacrificando l'altisonante e magniloquente retorica della lingua antica al gusto dello spettacolo e alla diretta ricezione del messaggio da parte del pubblico. Ma quello della lingua non è l'unico aspetto strutturale sul quale Cinnamo disattende la *Ratio* e l'uso del Collegio Romano: *Santo Eudossio* e *Melitone* si snodano in tre atti invece dei canonici cinque di stampo classicista ai quali si rifacevano i drammaturghi gesuiti. In questo modo la tragedia viene snellita risultando molto più scorrevole, soprattutto se si considera il fatto che ad ogni atto corrisponde un intermezzo verosimilmente movimentato da musica e spazi coreutici.

Se il grande limite del teatro gesuitico si riscontra nella pesantezza delle tragedie, nella loro eccessiva lunghezza e staticità, specchio della magniloquenza severa dell'ambiente romano, a Napoli il Cinnamo si rifà al gusto molto più leggero del teatro locale, trasponendo nelle tragedie l'ottica di un popolo molto meno conforme all'austerità controriformista.

L'attenzione del Cinnamo è più legata a contenere le sue opere entro una linea d'ossequio al potere costituito. Per questa ragione esse sono costruite con molta circospezione affinché, in alcuna maniera, potessero risultare politicamente scomode.

¹¹ Entrambi allievi di Bernardino Stefonio, al Galluzzi si è data ampia rilevanza nel cap. II, par. 3 del presente studio. Famiano Strada (1572-1649), entrato nella Compagnia di Gesù nel 1591, professore di retorica, è stato tra i principali officianti dell'eloquenza sacra del XVII sec., ispirata ad un gusto tutto barocco dei concetti e delle metafore. Alessandro Donati (1584-1640), professore di retorica al Collegio Romano, autore di un piccolo libretto, *Ars Poetica*, pubblicato nel 1631, presenta l'opera dello Stefonio come archetipica del teatro gesuita (cfr. Lydia Salviucci Insolera, *L'immagine primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2004, p.44).

Nessuna lotta per il potere trova spazio negli intrecci e non vi è alcun rimando ad idee politiche, anzi gli eroi restano sempre assolutamente fedeli alla concezione dello Stato come entità da servire incondizionatamente.

Così il conte Eudossio abbandona per Cristo il cingolo militare, pur sempre restando un soldato romano che accetta senza alcuna esitazione la morte impostagli da un rappresentante dell'ordine costituito; anzi la legge dello Stato che ne decreta il martirio è un mezzo ulteriore per avvicinarlo alla gloria celeste.

Alla stessa maniera Melitone e i suoi compagni, pur nel rifiuto di abiurare la fede, non inveiscono contro il Preside Agricola, ma si limitano a rimanere fermi e composti nel loro orgoglioso dichiararsi servitori di Roma.

Il nemico, quindi, non è mai lo Stato, ma ciò che dev'essere con tutte le forze combattuto è il Maligno e i suoi servi. Se l'ossequio della nobiltà e dell'ordine costituito era una priorità in una città spesso scossa da fermenti rivoluzionari qual era la Napoli di quegli anni e se la gioventù andava catechizzata al rispetto di quella gerarchia dalla quale sarebbero presto stati assorbiti, ciò che andava demonizzato era la superstizione, l'assoggettamento agli inganni del demonio che, sulla scena, erano incarnati dai malefici dei negromanti, unici nemici possibili dei cristianissimi eroi. Questa lotta contro la superstizione e il paganesimo è parte integrante dell'apostolato gesuitico e l'avventura che il Cinnamo dipinge si regge, con esemplare equilibrio, su una concezione provvidenziale della storia all'interno della quale eroi come Eudossio e Melitone sono campioni del Bene contro il Male, non già esponenti di una ideologia che si contrappone a quella dominante.¹²

Il rispetto della *Ratio Studiorum* è ben chiaro in alcuni particolari scenici sui quali l'autore interviene con molta decisione. Primo fra tutti il modo di trattare le protagoniste femminili (anche se le uniche due donne che appaiono nelle tragedie, Basillissa e Irene, figure caste e devote di moglie e madre), che non vestono mai abiti femminili, così

¹² Il Cinnamo considera l'opportunità di non inscenare congiure di palazzo, come accade, ad esempio ad uno Stefonio o, per rimanere in ambito napoletano, al padre Zuccarone nel *Leone Armeno* o nel *Demetrio*. Le due tragedie del padre Francesco Zuccarone, che scrive negli anni in cui si andava spegnendo l'eco della rivolta partenopea del 1647, incentrano l'azione su intrighi e congiure di palazzo. A tal proposito rimandiamo a Rosanna Spirito (a cura di), *Il Leone Armeno. Tragedia del padre Francesco Zuccarone*, Salerno, Edisud, 2007, passim e Ead., *Il Demetrio*, cit., passim.

come espressamente prescrive il manuale pedagogico dei Gesuiti.

Basillissa infatti appare in scena travestita da uomo adducendo come motivazione la necessità di non farsi riconoscere dai soldati che nella selva sono alla caccia di Eudossio. Ancor più sottile è il modo in cui l'autore presenta Irene prima vestita da soldato e poi da servo, dopo aver scambiato abito e *status* con Sisinnio.

Accanto a questi dettami si affianca, soprattutto nel *Santo Eudossio*, anche il gusto del macabro. Del resto il Cinnamo, in linea con i precursori della drammaturgia gesuitica, coltiva un teatro che contempla immagini di grande forza visiva: la testa mozzata di Corpoforo, il viso butterato di uno dei pastori ucciso da un fulmine e soprattutto Eudossio che conclude la tragedia apparendo quasi come uno spirito con il corpo decollato, esercitano una carica impressionante su un pubblico di collegio sensibile a queste trovate ad effetto.

Lontano dall'estetica classicista è anche il rispetto relativo dell'unità di luogo dal momento che il Cinnamo applica una funzione simbolica alle ambientazioni.

Se si prende in esame il *Santo Eudossio* si nota subito come esso si svolga interamente in una selva intesa quale spazio indefinito tra due punti antitetici eppure ugualmente focali, ossia il centro dal quale si irradia il Bene, la dimora di Eudossio, e il punto donde sorge e si alimenta il Male, rappresentato dall'albero incantato fatto sorgere da Arbogasto.

Nel *Melitone* lo spazio si restringe in maniera centripeta dato che l'azione fa convergere inesorabilmente tutti i protagonisti verso lo stagno gelato, luogo dell'esecuzione dei martiri. Dunque Cinnamo non propone, nella scenografia, palazzi claustrofobici, ma muove i protagonisti in ampi spazi offrendo all'azione vasto respiro.

Ovviamente la ragione di questa scelta va ricercata anche nel fatto che gli esercizi ginnici o le abilità nel ballo che i giovani del collegio andavano a mostrare possono avere in questi spazi un'ambientazione più verosimile ed una maggiore libertà di movimento.

La scena concepita dal gesuita nolano tenta di catturare in ogni modo l'attenzione di un pubblico certo abituato a soluzioni che esulavano dalla regolarità del teatro accademico.

L'impegno di Leonardo Cinnamo è di fare della recita di collegio un veicolo di comunicazione la cui fruizione auditiva e visiva deve essere istantanea e piacevole, in

grado allo stesso tempo di assecondare i dettami della *Ratio Studiorum*. In questo senso sono soprattutto i cori e gli intermezzi, con la loro commistione di musica, danza e forza scenotecnica, a garantire i maggiori sussulti di meraviglia.

In questi frangenti l'effervescente teatralità napoletana prende il sopravvento offrendo anche spunti estremamente originali man mano che la pratica teatrale di collegio tende a stereotiparsi generando, quindi, un bisogno di ravvivarne l'efficacia. Se nella seconda metà del XVII secolo i tempi saranno maturi al punto che Francesco Zuccarone, negli intermezzi del *Demetrio*, concederà il vernacolo napoletano al colorito personaggio di Coviello,¹³ Cinnamo è ancora un antesignano legato alla norma rappresentativa mutuata dai grandi drammaturghi dell'Ordine. In quello che è stato, per dirla con le parole di Croce, «il secolo della pomposa devozione, delle gonfie prediche concettose, degli apparati nelle piazze e nelle chiese»,¹⁴ il teatro gesuitico assume un ruolo primario e fondamentale a Napoli.

La corrispondenza epistolare con la vicina Roma rende assolutamente feconda questa stagione caratterizzata anche dall'influenza spagnola (non si dimentichi che molti dei riduttori dei drammi del teatro spagnolo sono napoletani come il Tauro, il Pasca, il De Vito, il De Castro e soprattutto Carlo Celano, noto con lo pseudonimo di Ettore Calcolona). I drammi del Cinnamo segnano un punto di passaggio dall'arcaica ed ingenua forma del teatro sacro alla grande recita teatrale in una città di Napoli.

13 Cfr. Rosanna Spirito (a cura di), *Demetrio*, cit., passim.

14 Benedetto Croce, *op. cit.*, p.129.



FIG. 1
COLLEGIO DEI NOBILI DI NAPOLI.

Il 4 ottobre 1656 si comprò, per la somma di 15000 ducati il vasto palazzo di Girolamo d'Afflitto, principe di Scanno, in via Nilo, dove il Collegio dei nobili si trovava a pigione dal 1646; altri 5000 ducati furono spesi in lavori di adattamento. L'ampiezza del cortile rendeva l'edificio particolarmente adatto per gli esercizi ginnici e cavallereschi (Cfr. Michele Errichetti, *op.cit.*, p.253).



FIG.2

TARGA ATTUALE POSTA ALL'INGRESSO DEL COLLEGIO DEI NOBILI.

Terminati i lavori di adattamento del palazzo d'Afflitto, fu posta sopra la porta l'iscrizione preparata dal fondatore: SEMINARIUM NOBILIVM/SOCIETATIS IESU/MONS MANSUM ADDIXIT/ ANNO MDCLXXVIII. Dopo l'espulsione dei Gesuiti furono scalpellate le parole SOCIETATI IESU e ADDIXIT, sostituite con ADOLESCENTIVM e EREXIT (Cfr. Michele Errichetti, *op. cit.*, p.253).

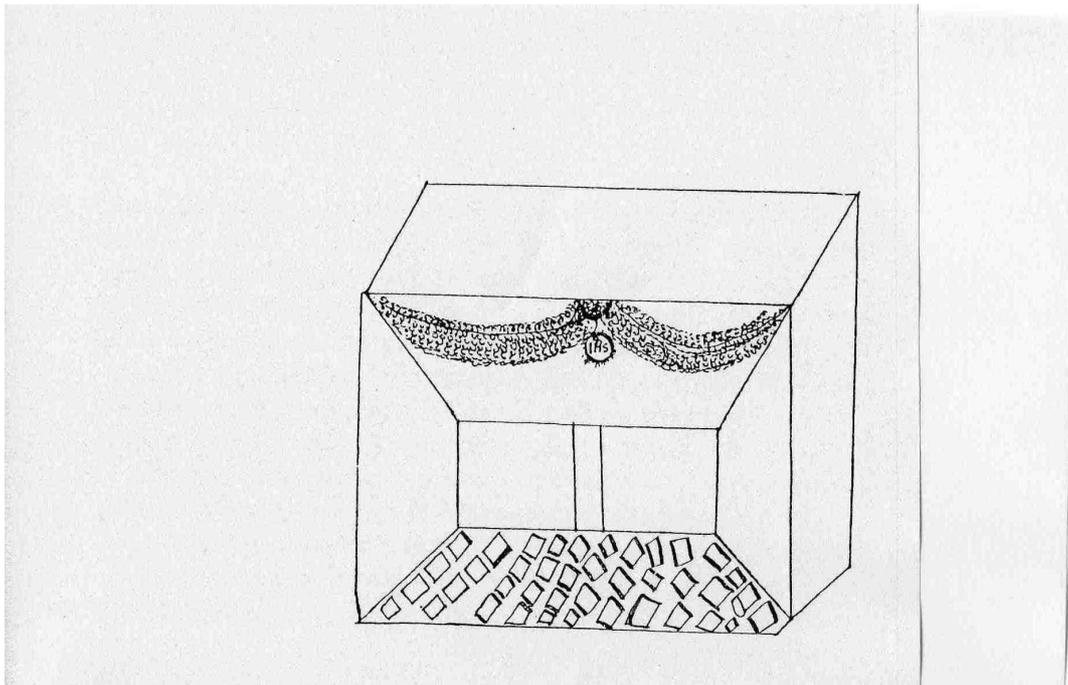


FIG.3

ESEMPIO DI TEATRO GESUITICO

Disegno tratto dal testo di Jean Dubreuil, *La perspective pratique*, che mostra schematicamente il teatro all'interno di un collegio gesuitico. L'illustrazione ci offre l'idea dell'ambiente deputato alle rappresentazioni nel Collegio dei Nobili di Napoli.

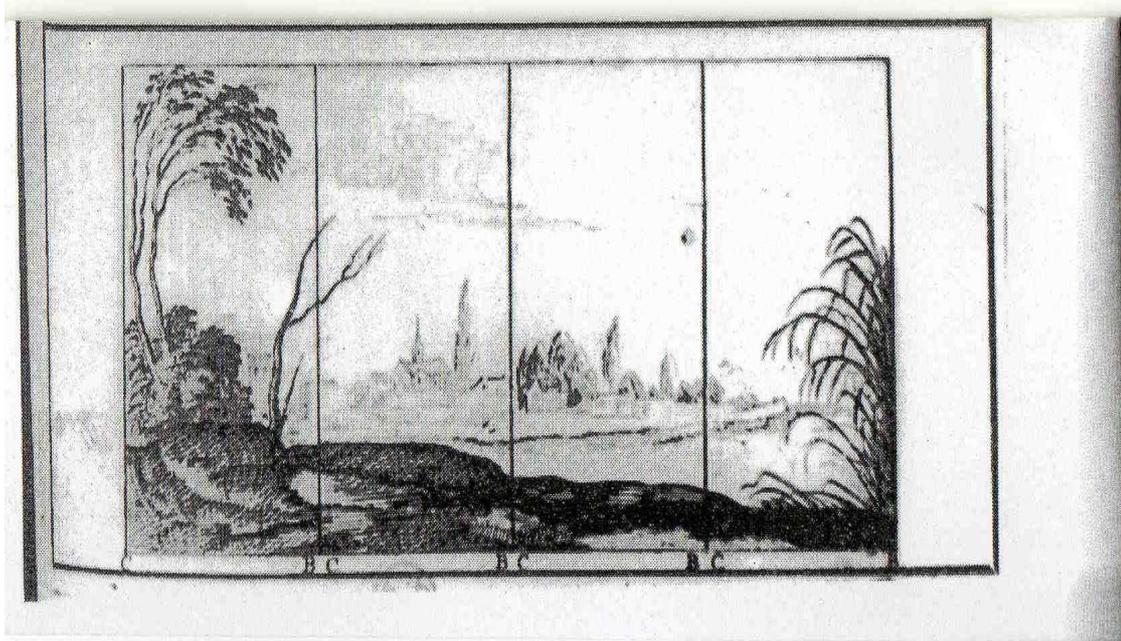


FIG.4

ESEMPIO DI SCENA SILVESTRE

L'illustrazione tratta dalla *Perspective pratique* mostra una scenografia silvestre simile a quella pensata dal Cinnamo per il *Santo Eudossio*.

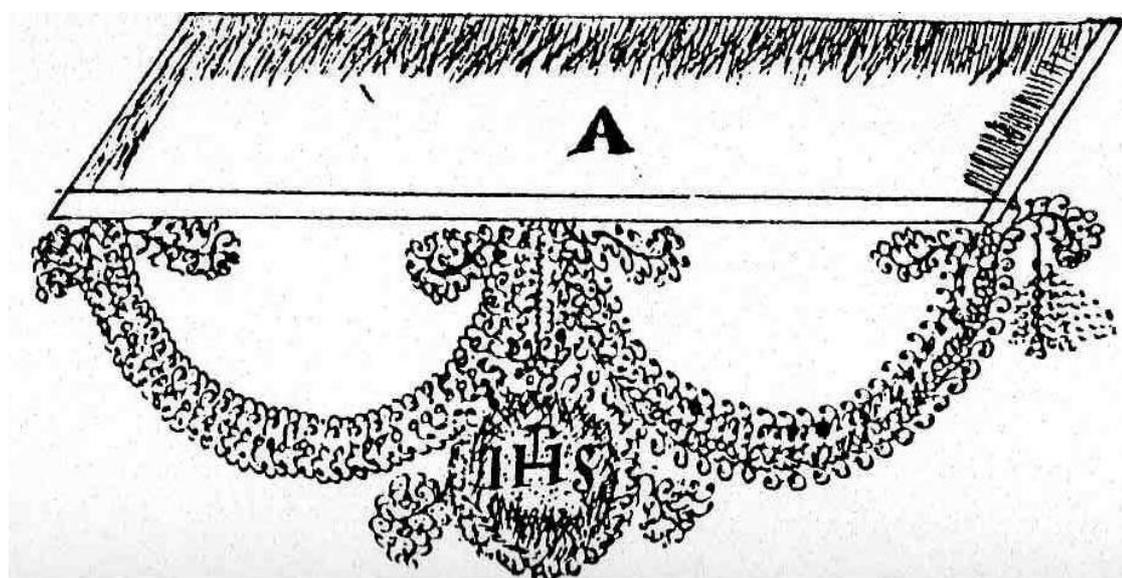


FIG.5

Festone decorativo utilizzato nel teatro gesuitico (illustrazione tratta da *La perspective pratique* di Dubreuil).



FIG.6
Frontespizio del *Santo Eudossio*.

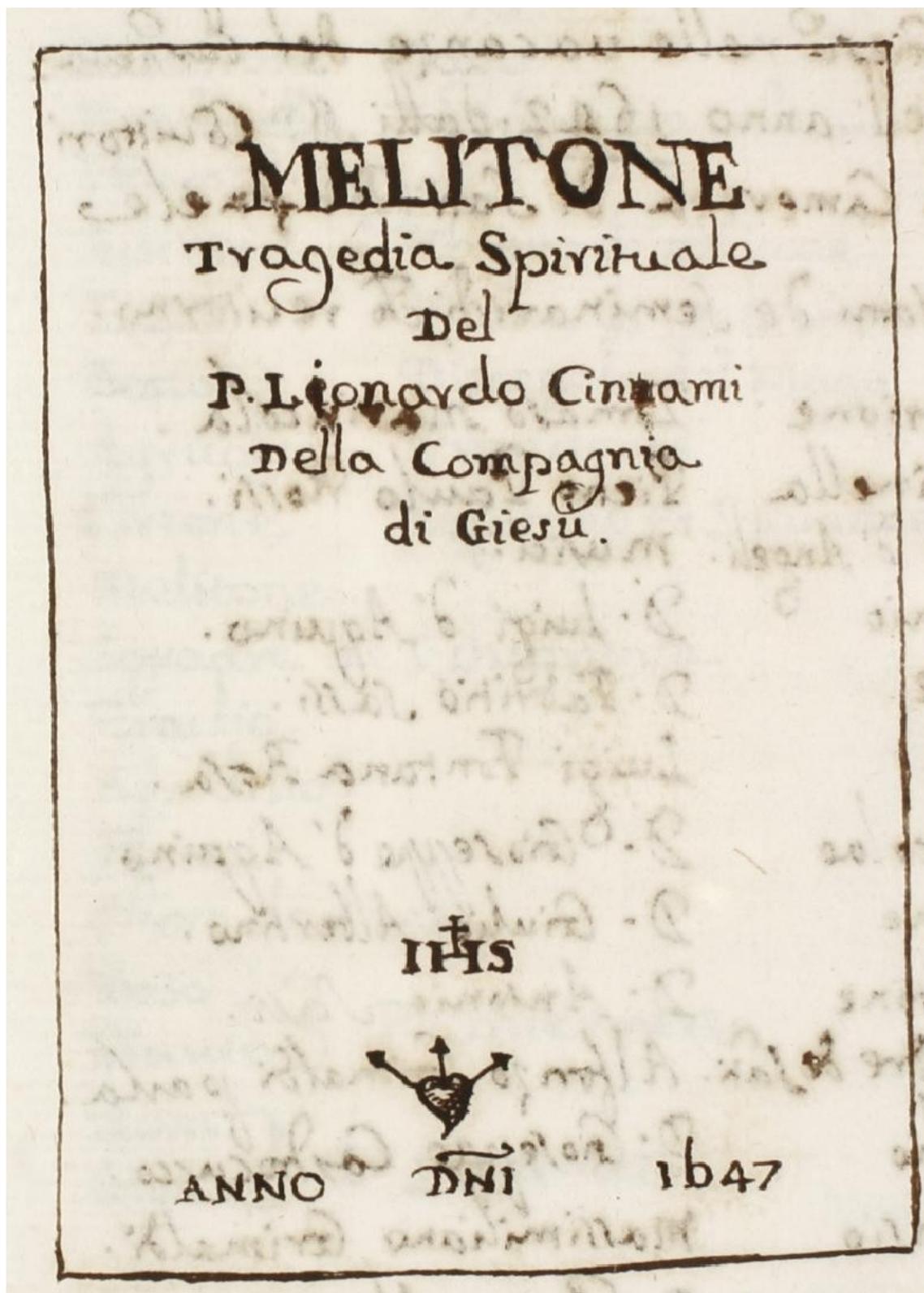


FIG.
Frontespizio del *Melitone*.

Capitolo VI

I TESTI

VI.1 *Nota ai testi*

Questa trascrizione diplomatica è esemplata sulle tragedie contenute nel manoscritto segnato «XIII E 49» della sezione *Manoscritti e Rari* della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, che reca sul dorso la dicitura «Opere del Padre Cinnamo».

Miscellaneo, cartaceo, consta di complessive centocinquantaquattro carte scritte in recto e verso, delle quali una risulta essere bianca (c.93); bianco è inoltre: c.1v, c.4v, c.10v, c.92v, c.109v, 111v. A partire da c.3 ricompare la numerazione araba, coerente e progressiva fino a c.92r, dove si interrompe per poi ricominciare (partendo da capo) da c.112r a c.154v.

Il manoscritto contiene due tragedie del padre Leonardo Cinnamo, *Santo Eudossio* (c.1r-92r) con i relativi quattro intermezzi alla fine (c.94r-109r) e *Melitone* (c.110r-154v) con due intermezzi interposti agli atti (c.130v-131v; c.144v-146r). La c.1r reca il frontespizio del *Santo Eudossio* che così informa:

SANTO EVDOSIO/ TRAGGEDIA/ DEL/P.LIONARDO CINAMI/ Della
Compagnia/ di Giesu

Al sottostante simbolo della Compagnia segue l'indicazione:

ANNO .DNI. 1647

In c.2 sono elencati i personaggi della tragedia. Sono presenti glosse ai margini destro e sinistro dello specchio; il frontespizio del *Melitone* a c.110r reca la seguente dicitura:

MELITONE/ Tragedia Spirituale/ Del/ P.Lionardo Cinami/ Della Compagnia/ di

Giesu/ IHS/ ANNO DNI 1647

In c.110v è riportata la notizia della rappresentazione della tragedia coi nomi dei seminaristi recitanti, mentre c.111r elenca i personaggi del dramma. Il *Santo Eudossio* presenta uno specchio mediamente di 19 linee che nel tratto risulta essere piuttosto spigoloso, mentre quello del *Melitone*, il cui specchio è mediamente di 18 linee, appare più morbido e tondeggiante: si tratta chiaramente di due copisti diversi ed è ipotizzabile che le due opere siano state trascritte in momenti differenti e, quindi, unite nel ms.

Gli intermezzi del *Santo Eudossio* sono stati aggiunti alla tragedia nel momento in cui ad essa è stata unita il *Melitone*; gli elementi che rendono verosimile questa ipotesi sono:

- a) Il tratto, identico a quello del *Melitone*.
- b) L'interruzione della numerazione delle pagine contenenti i suddetti intermezzi.

Tuttavia, seppur i copisti sembrano essere stati due, di certo chi ha trascritto il *Santo Eudossio*, per sua ammissione è a conoscenza della presenza degli intermezzi se a c.37v aggiunge la seguente glossa:

Qui si farà il primo intermezzo di San Francesco Saverio che sta nel fine dell'opera.

e ancora a c.63v ne aggiunge un'altra:

Qui si farà il 2.º intermezzo di S. Francesco Saverio che sta nel fine dell'opera.¹

Si nota inoltre che il frontespizio del *Melitone* che il nome dell'autore è stato corretto: in origine indicato come *P. Leonardo Cinnami*, è stata corretta la *e* in *i*, mentre la *n* geminata è stata cancellata con un segno adeguando il nome dell'autore a quello riportato sul frontespizio del *Santo Eudossio*: *P. Lionardo Cinami*.

Ciò porta, ragionevolmente, a dedurre che la mano che ha trascritto il *Santo Eudossio* abbia unito a questo il *Melitone*, intervenendo su quest'ultimo laddove abbia ritenuto necessario. A tal proposito possiamo ipotizzare che questo copista sia intervenuto anche

¹ Le glosse mostrano che, probabilmente, l'ordine reale degli intermezzi è stato alterato dato che, essendo in numero di quattro, sarebbe logico collocarli in questa maniera: prologo-I intermezzo; atto primo-II intermezzo; atto secondo-III intermezzo; atto terzo-IV intermezzo.

per aggiungere al *Melitone* la notizia della rappresentazione riportata in c.110v con l'elenco dei seminaristi che vi parteciparono: lo si deduce dal tratto identico a quello del *Santo Eudossio* presente nel suddetto luogo.

Le tragedie sono così strutturate:

Santo Eudossio

-Prima del prologo (57 vv.).

-Prologo (con coro finale di 32 vv.).

-Intermezzo I (164 vv.).

-Atto I, (7 scene; 2 cori, il primo di 13 vv. nella scena seconda, il secondo di 48 vv. nella scena settima; 1 ballo nella scena quarta; 1 esercizio ginnico di combattimento simulato nella scena quinta).

-Intermezzo II (119 vv.).

-Atto II (7 scene; 2 cori, il primo di 25 vv. nella scena terza, il secondo di 16 vv. nella scena settima; 1 ballo nella scena quarta; 1 monologo versificato nella scena quinta)

-Intermezzo III (118 vv.).

-Atto III (7 cori, il primo di 15 vv, il secondo di 9 vv., il terzo di 11 vv., il quarto di 19 vv., di 8vv., nella scena prima, il quinto di 61 vv. nella scena quarta, il sesto di 8 vv. nella scena settima; 2 balli, il primo nella scena terza e il secondo nella scena quinta; 4 monologhi versificati, di cui il primo di 42 vv. nella scena quinta, il secondo di 23 vv. e il terzo di 17 vv., entrambi nella scena sesta, il quarto di 34 vv. nella scena settima).

-Intermezzo IV (119 vv.).

Melitone

-Prologo (16 vv.).

-Atto I (1 coro di 12 vv. nella scena quinta).

-Intermezzo I (51 vv.).

-Atto II (1 coro di 28 vv. nella scena quarta).

-Intermezzo II (53 vv.).

Atto III (senza cori).

La trascrizione è stata operata secondo un criterio assolutamente conservativo, mantenendo anche le minime incoerenze grafiche e linguistiche che rappresentano un segnale dello stato della lingua del Seicento; la scrittura è stata uniformata all'uso

moderno della grafia.

Sono stati adottati i criteri che seguono ai quali, in mancanza di diverse indicazioni, sono rapportabili tutti gli interventi:

- distinzione della *u* da *v*;
 - espunzione della *h* etimologica e pseudoetimologica in posizione iniziale di parola e al suo interno (*habito*>*abito*, *christiano*>*cristiano*, *choro*>*coro*);
 - resa del diagramma finale *-ij* nel plurale delle parole in *-io* con *-ii* (*iudicij*>*iudicii*);
 - la & (*et* tironiana, presente solo in alcune parti del *Melitone*) è stata sostituita con *et*;
 - sono state sciolte le abbreviazioni di *m* e *n*;
 - scempiamenti e raddoppiamenti riconducibili a fattori etimologici sono rimasti inalterati (*raggione*) anche se in contrasto con l'uso moderno;
 - sono state distinte le forme verbali dai sostantivi (*di'*- *dì*);
 - è stato ricondotto alla norma attuale l'uso dell'accento (*fû*>*fu*);
 - è stato conservato l'uso alternato delle maiuscole e delle minuscole dopo l'interrogativa e l'esclamativa, inoltre le maiuscole sono state conservate solo nei sostantivi od epiteti usati dall'autore come metafore del trascendente; in tutti gli altri casi l'uso delle maiuscole è stato ammodernato;
 - l'intervento sull'interpunzione è mirato soltanto a rendere più agevole la lettura;
 - è stata ammodernata l'accentazione: accentati i monosillabi e le forme verbali prive di accentazione; eliminato dai monosillabi l'accento non richiesto dal moderno uso grafico;
 - sono state conservate le aferesi e le apocopi postvocaliche, con l'integrazione, in alcuni casi, dell'apostrofo mancante;
 - è stato eliminato l'apostrofo dopo l'articolo indeterminativo nel caso maschile;
 - le parentesi tonde appartengono al manoscritto; le abbreviazioni sono state sciolte in parentesi quadre.
- Il monogramma cronologico XP (presente solo nel *Melitone* in quattro occorrenze) è stato reso con la parola *Cristo*.

Per quanto riguarda la struttura delle tragedie:

- sono stati numerati i versi delle parti corali, i nomi dei personaggi sono stati trascritti per intero e sistemati all'inizio di ogni battuta;
- si sono introdotte le virgolette per quelle sentenze e dichiarazioni che, nell'uso antico

del manoscritto, non erano presenti.

VI.2 Santo Eudossio

[C.1r]

SANTO/ EUDOSSIO/ TRAGGEDIA/ DEL / P.LIONARDO CINAMI/
Della Compagnia/ di Giesù/ ANNO DNI 1647

[C.2r]

Interlocutori

Prologo

Teseo, Ippolito, Coro d' Angeli

Alessio, Callisto (figli d'Eudossio)

Eudossio

Coro di Martiri

Basilissa (moglie d'Eudossio)

Macario (figlio di Zenone)

Arbogasto

Dorilo, Corisco, Eschilo, Palemone (pastori)

Lucio, Sergio, Longino (soldati)

Zenone

[C.2v]

Coro d'Angeli

Coro de' Cristiani

Messo

Preside

Coro di soldati

Primo intermezzo

S. Francesco Saverio

Coro d'Angeli

Secondo intermezzo

S. Francesco Saverio

Coro d' Indiani

Coro d' Angeli

[C.3r]
Prima del prologo

Occhi miei lagrimosi
Volgetevi alle stelle
O quanto son leggiadre, o quanto belle.
T'inchino, e ti saluto
Centro de miei desiri [5]
Porto de miei sospiri
Mia speme, e mio diletto amico Cielo.
Teatro di bellezza,
Pelago di dolcezza,
Campidoglio d'eroi, campo d'onore, [10]
Tempio di trionfanti,
Bella piazza d'amor, nido d'amanti.
Le stelle vostre o Cieli
Sono accesa fornace
Che mi lanciano al cor più di una face. [15]
Ahi ch'ardo, e mi consumo,
E se non moro a così nobil foco
Il Ciel ch'è se m'invita
Sol con la vista sua mi tiene in vita.
[C.3v]
Ma mentre è fiamma il petto [20]
Vengono in giù da lumi
Due dolorosi fiumi
E 'l core è tutto amore,
Gl'occhi tutto dolore
Quanto cresce il desio [25]
Tanto si fa maggior l'affanno mio;
Veggio il nido immortale,

Voglio poggiarmi, ohimè, ma non ho l'ali.
 Chi scioglie la catena
 A lo spirto amoroso, [30]
 E chi mostra il sentiero
 Al piede generoso,
 Qual è 'l calle più dritto al santo Colle?
 Additatemmi voi
 Spirti celesti, e gloriosi eroi. [35]
 Veggo già veggo un non so che traluce
 Amor con la sua face,
 Sol m'è scorta pietosa, e sol m'è duce.
[C4r]
 La generosa via
 Seminata di rose [40]
 Belle sì, ma pungenti, e dolorose.
 Chiunque vi s'invia
 Accoglie al nostro petto
 Un'alma generosa un cor eletto.
 Si dice sier di latte [45]
 Quel che mena nel Cielo
 Vaghissimo sentiero,
 Latte, latte non è, ma sangue nero.
 Correte in questo petto
 O strali penetranti, [50]
 Piombate in questo collo
 O spade fulminanti
 Ch'à quel seno di pace
 Menano le contese
 A quel fonte di riso il pianto adduce [55]
 Che a la reggia di vita
 Il sangue è strada, e porta è la ferita.

[C5v]

Prologo

Teseo, Ippolito, Coro d' Angeli.

Teseo è menato legato dal fratello.

[Teseo]

Dove si trovano fratelli così barbari? in questo modo mi tratti, crudelissimo Ippolito.

Ippolito

Dove si trovano persone così sciocche? e non ti vergogni Teseo d'appellar questo crudeltà?

Teseo

Dopo così grand'ingiuria questo vi resta c'habbia da stimar piacevolezza l'esser legato.

Ippolito

E tu hai ardir di dirmi, che non è cortesia questa che uso con te?

Teseo

Io sto per uscir di me. Da un fratello, e fratello tanto servito e tanto amato da me son fatto schiavo, e menato incatenato, e mi s'usa cortesia? dove siamo, fra Sciti, e fra Tartari, o pure fra Greci e Romani?

Ippolito

Mi dispiace che non vi sono uomini che veggano questo fatto; sciocco e senza giudizio, confessa in publico, e di per qual cagione t'ho così legato, e vedrai se quest'alberi, e questi sassi medesmi ti daranno torto.

Teseo

Non m'hai legato tu, perché io voleva prendermi sollazzo, e ricreazione?

Ippolito

Voi ricreazione?

Teseo

Io, io.

Ippolito

Poiché non volete dirlo voi, lo dirò io. T'ho preso perché volevi far quello che non avrebbe fatto una bestia.

Teseo

Agli oltraggi di prima aggiungi questo di più, m'hai disturbato tutti i contenti, m'hai legato et ora m'ingiurii.

Ippolito

Ma dall'altro canto io non so come difendermi; è [...] che tu possa [C.6r] chiamar contenti, e sollazzi quelli che stavi per prenderti. Dimmi per cortesia.

Teseo

Che cosa?

Ippolito

Non volevi tu buttarti in un pozzo? Et io t'ho legato, acciò che non ti precipitassi, e ti lamenti di me.

Teseo

Questo solo dici, e non conti il resto?

Ippolito

Io non ho altro che raccontare, se non che venuti tutti due a caccia in questa selva tu seguisti una fiera, et io fui tirato da un'altra, e disviatici fra questi alberi, finalmente ti

vidi da lontano, ti chiamai, tu non volesti rispondere, corsi per ritrovarti, e ti viddi estatico, e come fuori di te cogl'occhi gonfi di lagrime, e colle labbra piene di riso, p[ri]ma steso in terra, e poi drizzato in piedi sopra l'orlo d'uno, non so se sia pozzo, o caverna, in atto [C.6v] già de precipitarti. Io giunsi a tempo stimai che fusse pazzia, come era in effetto, ti ligai per tenerti, et ora tu ti lamenti, e 'l sommo beneficio stimi che sia stratio, crudeltà, fiera, empietà.

Teseo

E come non ho forse ragione? tu m'hai levata tutta la mia felicità tu m'hai disturbato tutte le mie allegrezze, tu m'hai rubbato il mio Paradiso, et non hai voluto che corressi dove era tutto il mio bene, e dove solo poteva esser beato.

Ippolito

O Teseo e pur seguiti a freneticare? se tu ragioni sempre così non meritaresti d'esser sciolto giamai.

Teseo

Odimi, e vedi s'io frenetico.

Ippolito

T'odirò, ma temo c'habbia da dire qualch'altra pazzia più grossa delle [C.7r] passate.

Teseo

Dopo che fummo divisi dalle fiere, che tu sai, quella fiera che toccò a me mi si dileguò subito dagl'occhi; caminai un pezzo solo per ritrovarti, ma il Cielo non mi fece questa gratia per farmene un'altra maggiore.

Ippolito

E la gratia era farti buttar dentro un pozzo, non è così?

Teseo

Attendi per cortesia, né prender a scherno cose di sommo momento.

Ippolito

Seguita ch'attendo.

Teseo

Prima viddi un uomo, che con gran riverenza stava buttato a terra innanzi ad un albero, e gli raggionava.

Ippolito

Non ho detto io, ch'era qualch'altra pazzia. Che maggior sciocchezza può ritrovarsi, che parlar co i tronchi, e cogl'alberi?

[C.7v]

Teseo

E quel ch'è di maggior meraviglia l'albero non so come, favellava, e gli rispondeva. Mentre io di lontano stavo attonito a questo spettacolo venne un soldato, e l'albero subito s'ammutolì, e quegli che gli ragionava si pose per timore a fuggire.

Ippolito

E questo soldato chi era?

Teseo

Non occorre ch'io lo descriva perché lo conosci. O aspetto! O maiestà! O portamento! O animo più celeste, che umano! È il valoroso Conte Eudossio il quale (et io non ancor lo sapeva) lasciati i sommi gradi della militia sta rintanato con la moglie Basilissa e coi figli in un antro di questa selva, mi vide, mi riconobbe, e volendo io adorare, e la sua antica autorità, e gloria militare, e la presente santità, [C.8r] non lo permise, m'alzò da terra, m'abbracciò, mi ritirò da quel luogo che egli chiamava infame, perché quell'albero era incantato, e quell'uomo fuggito, era un crudelissimo stregone. Mi

aggiunse di più, che era gionto a tempo a vederlo perché sperava che quel giorno fusse l'ultimo di sua vita.

Ippolito

Ohimè che mi conti?

Teseo

Io ancora a questa novella sentii con una spada passarmi il core. Ma egli mi consolò con dirmi che moriva per Cristo, e che questa morte era somma gloria, e sommo diletto, e che era ambita ancora dalla moglie, e da figli, e che per aviso divino sapeva dover haverci compagni Zenone suo fratello, e Macario, suo nipote. In tanto io piangeva a queste parole, et egli [C.8v] mi conzolava, e finalmente per darmi un saggio della gloria, che stava aspettandolo mi menò in quel pozzo, dove tu mi trovasti.

Ippolito

Vorrei che seguissi a ragionarmi d'Eudossio, ma voglio p[rim]a che mi racconti che cosa ti spingeva a buttarti dentro.

Teseo

Mi disse Eudossio che in quel luoco erano stati buttati cento martiri suoi compagni, e che vi haverebbe da riposar ancor egli dopo la morte. In aprirlo vidi uscirne dal fondo. O vista che mi fai beato solo in penzarvi!

Ippolito

Di' presto che cosa n'uscì?

Teseo

N'uscì un splendor così grande che 'l sole di mezzo giorno è oscuro al suo paragone, e poi una fragranza tanto soave, che pareva che tutti gli odori d'Arabia fussero insieme confusi, e corressero [C.9r] a conzolarmi. Non ho detto nulla, un'altra cosa vi fu, che mi fece uscir di me stesso.

Ippolito

Più degna di queste?

Teseo

Non so se le sirene del Cielo cantano così dolcemente, n'uscirno voci tali che mi fecero uscire di me. Eudossio vi saltò dentro perché il luoco non è troppo profondo, et io già stavo per far l'istesso, quando giungesti tu e mi ligasti per levarmi il mio Paradiso.

Ippolito

Se così è fratello cariss[i]mo, hai ben ragione di querelarti di me, ritorniamoci insieme, e lascia ch'ancor io goda per qualche poco di tante delitie.

Teseo

Andiamo o felice me se son fatto degno di nuovo di udir quelle voci: Ippolito già vi siamo, qui mi ligasti, siamo [C.9v] a tempo non è finita la musica.

Ippolito

Teseo, e dove son gionto?

Coro d'Angeli

Cantano dentro il sepolcro

Felice quella vena

Che per Giesù si svena,

Fortunato quel core

Che pò sentir dolore,

E beato quel petto

[5]

Ch'è sì costante, e forte

Che ride alle ferite, et alla morte.

Il fior di Primavera,

Le rose dell'aurora,

La porpora più ardente, [10]
E l'ostro più lucente,
Gloriosissimo coro,
Perdono [...] il tuo sangue il preggio loro.
Belle stille sanguigne
[C.10r]
Vini rubini amanti [15]
Animati piropi, e fulgoranti,
Le celesti maremme
Non han di voi più pretiose gemme.
Generose ferite,
Caratteri celesti [20]
E felice trapunto, al cui lavoro
Fece Amor del suo strale
Nobil ago immortale.
Il ciel non mostra freggio
Ch'habbia di voi più lode, e maggior preggio. [25]
A che servi, a che vali
O momento volante
Leggerissimo corso ombra incostante
Breve vita mortale
Nulla sei, ma se vuoi
Farti grande più tu coi danni tuoi. [30]
Felice quella vena
Che per Giesù si svena.

Fine del prologo

[C.11r]

ATTO PRIMO

Scena prima

Alessio, Cal[l]isto.

[Alessio]

Lasciami correre non è tempo di caminar così piano.

Callisto

Alessio fratello carissimo, fermati,fermati perché io moro.

Alessio

Il negotio è di tanta importanza che non mi da tempo di fermarmi.

Callisto

Alessio mio io so che negotio sia e per questo vorrei che non mi lasciassi.

Alessio

Io per l'amor che ti porto come fratello,e come fratello sì santo, rimenarei per compiacerti, ma 'l negotio non patisce dimora, e tu non puoi correre.

Callisto

Come non posso correre? non m'hai tu veduto precipitarmi per queste balze per giungerti? Alessio per quanto ami quel Signore ch'è morto per te [C.11v] e per me non mi lasciar così solo, te ne supplico con lagrime, e se lo sopporti mi ti butto a'piedi.

se gli butta a' piedi

Alessio

Non più fratello dolciss[i]mo, non più, che sento trafiggermi il core, ritorno a dirti che ti menarei con me, ma 'l negotio richiede gran fretta, e tu già sei stanco, e non v'è

necessità della vostra persona.

si pone a fuggire

Callisto

Così te ne fuggi? così m'inganni? così mi lasci? mi sei fratello e non ti muovono queste lagrime e questi sospiri? in genucchione prostrato per terra tutto imbrattato di polvere ti supplico che ritorni. Sarai così crudele che non miri, e non ti mova a questo spettacolo.

Alessio

E chi è così duro, che non si pieghi a queste parole? Ritorno, Callisto, ritorno. Ma dimmi perché godi tanto d'accompagnarmi?

Callisto

Perché so il negotio che maneggi.

[C.12r]

Alessio

Dillo per cortesia, già che mostri saperlo.

Callisto

Te lo dirò. Alessio tu vai al martirio e lasci me senza questa gloria. E come non ho sangue io per darlo per Cristo? Non ho carne per ricevere ferite? Non ho anima per mandarla in paradiso? Come ad un fratello così amato invidi tanta grandezza? Io non mi partirò da questi piedi, né cesserò mai di piangere, se non mi prometti di menarmi con te.

Alessio

Solo per questo desiderio, e per questo grand'animo che dimostri meriti, ch'io mille volte ponga la bocca in quell'orme che tu calpesti. O Dio e chi può tener il pianto, e chi mai fuggì tanto la morte, come questi la brama, e la seguita? O fratello generosiss[im]o

e chi te l'ha dato tant'animo, e tanto core?

[C.12v]

Callisto

Me l'ha dato quel Sig[no]re che l'ha concesso anche a te; e me lo dai tu co 'l tuo esempio mentre con tanta fretta ora corri a prender la morte.

Alessio

Ma pure onde penzi tu che con questa fretta me ne vada a morire?

Callisto

Tu sai che notte e giorno d'altro non si ragiona nella nostra caverna che di martirio. Io stavo in un cantone pregando il Re de' martiri Crocifisso che non facesse passar la presente persecutione senza farmi morir per lui, et in tanto intesi ragionar te con Basilissa mia madre, la quale ti ripeteva spesso soldati martirio e tu cominciasti subito a correre, ho pensato che andassi a morire, e t'ho seguito per haver parte in così gran gloria. Alessio teneriss[im]o fratello amato da me più assai di me stesso, penza **[C.13r]** ch'io bramo più di morire, che altri non bramaria di regnare. Per giungere a questo honore non vi sono grandezze, né delitie che non rifiuti, né vi sono pericoli, che non corra ad incontrarli e togliermi questo è un togliermi lo spirito, e la vita. Alessio per quanto m'ami non m'abbandonare già che corri a morire moriamo insieme. Che non si sminuisse la tua palma col farne partecipe tuo fratello.

Alessio

E ti da l'animo di tenermi per tale, c'havendo novella così felice non te n'havesse a dar parte? ci è qualche speranza sì, ma non per noi due. O Cielo, e quando saremo degni di tanta gratia?

Callisto

E di chi si tratta c'habbia a morire?

Alessio

Alcuni cristiani nascosti per questi boschi [C.13v] hanno detto a mia madre che alcuni soldati Romani per ordine del Preside vanno per la selva cercando Eudossio mio padre, et io corro a farne gli parte, acciò che s'apparecchi alla battaglia con quel coraggio c'ha sempre mostrato.

Callisto

Alessio quest'è novella ancora per noi, che 'l padre muoia, e i figli restino in vita? O felice me! Su venite spade, ecco il collo, venite fiamme, ecco il corpo, alla morte, alla morte.

Alessio

Ecco il santo monte de' Martiri dove stanno sepolti cento campioni ch'all'esempio, et alle voci del nostro padre sbeffando il Preside, e ridendosi delle minacce, e delle ferite furo qui sacrificati al Sig[no]re. Veggio Eudossio che sta rapito a farci oratione, non vorrei disturbarlo.

[C.14r]

Scena Seconda

Eudossio, Alessio, Callisto, Coro di Martiri

Eudossio in estasi rapito in aria

[*Eudossio*]

O Santissimo Monte teatro delle glorie de' miei compagni prima, et ora de' valorosissimi eroi dell'Empireo ti riverisco, et inchino. O gloriosissima polvere bagnata con sangue così pretioso ti bacio mille volte, e più ti stimo che se fossi seminata di grana d'oro e di margherite; vieni a coprirmi la testa, e coronarmi, e ricevi qualche lagrima che ti spargo per la tenerezza de' miei compagni, e per l'invidia, che porto loro. E voi Santissimi Soldati ricordatevi l'antica amicitia e riguardate i presenti ossequii, ch'ogni giorno vi fò, e come prima v'ammisi sotto le mie bandiere ora [C.14v] ammettetemi voi sotto vostre, et arrolatemi al vostro Coro con l'impetrarmi dall'Onnipotente le gratie

havute da voi. Quando verrà quel giorno, che mi vedrò o fra carnefici nel macello, o fra le spade nel campo, o nel teatro in mezzo alle bestie.

Callisto

E noi che facciamo che siamo figli di padre così generoso?

Alessio

Credimi Callisto, che mi sento tutto ardere.

Eudossio

Insieme o santi compagni abbiamo scorsa tutta l'Asia co 'l ferro alle mani;insieme abbiamo sopportati i sudori della guerra, i pericoli delle battaglie, i caldi della state, le nevi dell'inverno. Insieme abbiamo conosciuto Iddio, insieme l'abbiamo adorato, insieme ci siamo animati alla morte, insieme abbiamo schernito il tiranno [C.15r] perché ora voi trionfate, et io ancora non sono entrato in battaglia? perché ancor vivo, se voi sete morti? chi ha potuti separar così stretti amici, così dolci compagni, così cari fratelli?

Alessio

O petto valorosissimo.

Callisto

O core tutto amoroso.

Eudossio

Uditemi o focose ceneri dal vostro sepolcro, perché so, che potete;compiacetemi, o anime elette dal Paradiso, perché so che m'amate. Fate che 'l Tiranno mi cerchi,fate che mi trovi, fate m'incateni, fate che mi tormenti, fate che m'uccida.

Alessio

O animo.

Callisto

O core.

Eudossio

Uditemi o Santi Compagni guardate queste mie lagrime, accettate questi sospiri, e troppo gran tempo omai [C.15v] che son lontano da voi, eccomi pronto ad ogni tormento, ammettetemi al vostro Coro.

Coro di Martiri

esce un martire dal sepolcro, e li porge una palma.

O del nostro drappello invitto duce,
De la selva immortale
Del più sublime Cielo a te ne viene
Ramo vittorioso, e trionfale.

Le desiate pene [5]

Già son vicine, e 'l campo glorioso
In cui fregio pomposo
Tiran le ferite, e sol vittoria vera
Ti fia la morte più spietata, e fiera.

Entra invitto campione [10]

Nell'orrida contesa
Che 'l Cielo t'è spettator, et è difesa.

Eudossio

O promesse! O felicità! O palme! [C.16r] O glorie soverchie per me! Eudossio vivi a queste novelle! Gloriosi campioni vi seguito volentieri; son pronto ad ogni tormento. Ecco il petto per le ferite, ecco lo spirito per la morte, Prendo la palma che m'adorna la destra e non rifiuto la spada che m'ha dà trafigger le viscere, et entro sicuro in battaglia, perché veggo il trionfo prima d'entrarvi.

Scena terza
Basilissa, Alessio, Callisto, Macario

[Basilissa]

Perdonatemi o selve, se con vesti mentite parche deluda la vostra semplicità.

Alessio

Il monte è già sparito.

Callisto

O felice spettacolo!

[C.16v]

Alessio

O beato trionfo!

Callisto

O allegrezza de figli per tanta gloria del Padre!

Alessio

O invidia! O dolore! S'egli more e non siam degni d'accompagnarlo! Restiamo con Lui Callisto.

Basilissa

È tanto il desiderio di veder mio marito, e dargli la novella del martirio che corro per questo bosco, e per non esser riconosciuta o da stranieri, o da miei e per conservar la decenza dovuta al mio sesso, ho preso vestito d'uomo. Eudossio consorte dolciss[im]o, è possibile che i soldati cerchino solo te! Che tu corra alla morte, e Basillissa tua resti in vita? io che per non allontanarmi da te non ho stimato nobiltà, non ho pregiato onore, non ho temuta fatica, e sono stata sepolta in una caverna tant' **[C.17r]** anni, che ora sia divisa da te mentre corri a così gran gloria?

Macario

Tronchi e sterpi, sassi, e monti, pietà, mentre tra gl' uomini non la ritrovo.

Basilissa

Onde ne vieni infelicissimo giovane, e che abito, e che pericolo è questo che mostri.

Macario

Chiunque tu sia, che mi ti mostri pietosissima nell'aspetto, e nelle parole, habbi compassione d'un infelicissimo naufraggio.

Basilissa

Figlio m'intenerisco alla vista di queste catene, di questi stracci, di questa nudità, di quest'acqua che ti bagna, di quest'arene che t'imbrattano, di quest'aspetto gentile, che non mostra d'esser degno di fortuna così miserabile. Vieni se ti piace in una spelonca vicina che Iddio [C.17v] ha voluto darmi per casa povera sì, ma piena di cortesia. Ivi potrai buttar queste catene, e mutar questi stracci in altri se non migliori, almeno non così sordidi, e non bagnati.

Macario

O sia lodato il Cielo, che mi fa trovar petti così gentili, dopo le passate calamità. Prego che le stelle ti paghino così gran cortesia, per ora lascia che prenda fiato, e che mi riposi per un momento, dopo tanti pericoli, e tante burasche.

Basilissa

Volentieri; dimmi in tanto, se non ti pesa che abito, è 'l tuo, onde, e come sia qua venuto?

Macario

Lascia che mi butti in quest'erba per riposarmi, è troppo lunga l'Iliade de miei travagli, credo d'attediarti con raccontarla.

Basilissa

Gl'infelici, come son io, in udir [C.18r] l'altrui miserie, sentono alleggerirsi, perché trovano compagni alle pene. Comincia dunque.

Macario

Il mare con la tempesta, e colle minacce m'ha rubbato a ladroni barbari, questi con l'insidie m'hanno rubbato al mio padre, et alla mia madre, la quale è la Colchide qui vicina.

Basilissa

E questo in che maniera?

Macario

Mio padre per nome Zenone quanto pio, altrettanto infelice, hebbe in dono dal Cielo un gloriosissimo fratello, e due figli. Il fratello gran duce nelle legioni Romane, dopo liete novelle d'infinite vittorie non è stato più nominato, e quegli che meritava di stare in cielo pel suo valore, non si ritrova nemmeno in terra. Or penza, ospite gentilissimo che coltello fu questo al [C.18v] core di Zenone.

Basilissa

O quanto ti compatisco.

Macario

Fu accresciuto questo tormento da un altro magiore. O cielo, e come i nostri sdegni si versano sempre in un corpo solo? perdonami che le legrime non mi lasciano passar innanzi.

Basilissa

Sono ferite queste che non possono non sentirsi con estremo dolore.

Macario

Di due figli io sono il primo per nome Macario il 2.º si chiamava Corpoforo. O fattezze! O costumi! O maniere! O bontà! Non era in tutta questa Provincia, anzi in tutta l'Asia cosa migliore, mi ricordo ogni suo gesto, mi sentiva nel core ogni sua parola, quegli non era fanciullo, ma Angelo, venuto ad abitar fra noi, ma per poco tempo; egli era l'occhi del Padre, le delitie [C.19r] della madre, e l'amore di me suo fratello, che non dava passo, non dava sospiro, non dava penziero lontano da lui. Ora un giorno...e come racconto questo, e non moro!

Basilissa

Io piango, che sono straniero, or penzate che dovete far voi che gli sete fratello, e fratello sì caro, ma seguite per cortesia.

Macario

Un giorno invitato con me ad un convito mi disse, che non conveniva alla modestia d'un giovane cristiano, e che professava virtù il ritrovarvisi; e presomi per la mano mi disse, volermi menare a visitar un romito, che in una selva vicina vivea, dentro una spelonca con gran fama di santità per la strada le parole furono tutte del Cielo, io non mi ricordo d'haver mai [C.19v] gustato tanto di quell'Angelo, quanto in questo viaggio, che fu l'estremo.

Basilissa

E perché l'estremo?

Macario

In mezo alla selva sotto alcuni alberi più folti, e più ombrosi stavan menando le lor danze infernali alcune streghe e stregoni, di cui v'è infinita moltitudine nella nostra Provincia, et erano guidate da un uomo negro, barbuto, con una verga in mano, e con la maschera al viso; in vederci fermarono tutte le danze, et animandosi l'un l'altro con infiniti fischi, e strida orrendissime, udii ininterrottamente queste parole: "Il nemico ha dato già nella rete. A Corpoforo compagni a Corpoforo". Lo spavento mi buttò a terra, e

mi levò subito il moto, e i sentimenti, e dopo gran tempo [C.20r] ritornando pian piano in me, aprii gli occhi, ma non vidi più la mia luce. Corpoforo, chi mi ti tolse? dove sei stato menato, o spirito beatissimo? perché non fui rapito ancor io con te? che mi sarebbe stato dolce, l'esilio, e la morte. Alcuni pastori fralle braccia mi portarono a mio Padre messaggero d'infelicissime novelle, e cagione d'estremi dolori. Si riseppe poi da quel Santo Romito, a cui il mio genitore ricorse per consiglio, ritrovarsi Corpoforo in Trebisonda in pericolo della vita.

Basilissa

Io che tanti anni sono stata in questa città, non n'ho mai saputo novella.

Macario

Corse mio padre sopra un spedito naviglio per dargli soccorso, ma non so che cosa facesse; il dì poi ch'aspettavamo [C.20v] il suo desiderato ritorno, io con altri giovani miei pari non potei partirmi dal lido. In questo a vele gonfie con tutte le bandiere spiegate da alto mare si drizza verso il nostro porto un navilio. Fummo di parere, et io, et i compagni che fusse mio padre Zenone che ritornasse, e con quei segni di allegrezza ci dimostrasse haver ritrovato Corpoforo. Io per haverne pronta novella impaziente d'aspettar più nel lido, saltai con i miei compagni sopra un battello, per abbracciar mio fratello su la nave medesima, che già ammainate le vele, s'era fermata su l'ancora.

Basilissa

Che ne seguì, ritrovossi Corpoforo?

Macario

Saltai sulla nave pieno di gioia, e di giubilo, gridando con infinita allegrezza padre, e fratello dolcissimo [C.21r] Zenone, e Corpoforo dove sete? Et in un tratto mi vedo cinto da uomini barbari, che col ferro in mano mi sforzavano a porre il piede nella catena. Si sarpano subito l'ancore, si danno ai venti di nuovo le vele, et io coi compagni attoniti a mutatione così impensata, e così subitanea, chiamando invano, et invocando la fede, la pietà, la compassione, da signori già fatti schiavi, siamo rapiti senza saper da chi, siamo

menati senza saper dove, e a qual effetto. Ma 'l Cielo, che sempre castiga gl'empìi, mentre si faceva verso la palude meotide, cominciò a spingerli p[rim]a alla costa contraria, e poi incalzando pian piano una grandissima borasca, finalmente si diede ad uno [C.21v] scoglio coperto dell'onde, e tutti perirono, io solo, per gratia del Cielo, sopra un ramo mi tenni un pezzo, e poi l'onde istesse m'hanno risospinto nel lido, et incaminatomi per questa selva son qui, dove tu mi vedi. Or io piango la mia sventura, ma più quella di mio padre, che cercando il secondo figlio ha perduto il primo. Che pianti saranno ora i suoi? che lamenti? dove si volterà in tante tempeste.

Basilissa

O che veggio? Arbogasto sceleratissimo mago s'accosta, ritiriamoci.

Macario

O lo conosco, quest' è persona familiarissima di nostra casa, e non ha questa fama in Colchide, onde è venuto, lascia che lo saluti.

Basilissa

Quest'incontro non è per me. A Dio povero giovane, e dove corri, e altro naufraggio questo, che non [C.22r] è stato il passato.

Scena quarta

Macario, Arbogasto, Dorilo, Corisco, Eschilo, Palemone, pastori

Macario

Il Cielo comincia a ridermi sereno, dopo tante borrasche. Ti saluto Arbogasto, amico, e cittadino dolcissimo.

Arbogasto

Sei tu il figlio di Zenone, Macario? e chi t'ha caricato di catene? e chi t'ha così maltrattato? chi t'ha condotto in questi paesi, e in questi boschi?

Macario

Quel Dio ch'è padrone del tutto, il quale è benigno sì, ma pure ci sferza, o per castigarci qualche peccato, o per darci più merito.

Arbogasto

Parole degne d'un figlio di Zenone [C.22v] appresso voglio che più bell'aggio mi conti ogni cosa. Ringratia per ora il cielo, che fra tante disgratie t'ha fatto capitar in mia mano, il quale ti sarò più padre di Zenone medesimo. Uno di voi altri pastori lo meni in casa mia, che sia servito, onorato, trattato in miglior modo, che la mia persona medesima.

Macario

Arbogasto ti ringratio perché un'altra persona m'ha offerto l'opera sua.

Arbogasto

Che altri, dove son'io? Ogn'uno mi cede in affetto, et in obbligo, e così meco, solo dei rimanerti.

Macario

Va bene, perché quell'altro già non lo veggio più. Ti resto obligatissimo Arbogasto, e credimi, che né mio Padre, né io saremo ingrati a così gran beneficio.

[C23r]

Arbogasto

Or va', ch'io fra poco sarò con te, ora non posso venirti servendo, perché è necessario che mi trattenga per uno affare di gran conseguenza.

Dorilo

La tua fama Arbogasto vola per tutta la selva.

Corisco

E s'altri lo sa per fama, io so per esperienza il tuo sommo potere.

Eschilo

E quel ch'è più, quanto sei potente altrettanto sei cortese, et amorevole.

Palemone

Ne solo fai conto de grandi, ma non ti sdegni ancora di favorire vilissimi pastori.

Arbogasto

Son potentissimo in quanto richiedere a servirmi.

Dorilo

Tu sei il principe di queste campagne.

Corisco

Tu sei l'idolo di queste contrade.

Eschilo

Tu sei l'oracolo di queste nationi.

Palemone

Tu solo sei il dio di questo mondo.

[C.23v]

Arbogasto

Meritamente meritate d'esser serviti, gente schietta, semplice, amorosa, fedele, e appunto conforme la mia natura gente verdatiera senza fusto, senza ambitione, senza adulatione, e così io che non mi compiaccio d'altro, che di far beneficii, con voi particolarmente gusto d'impiegarli, orsù ditemi che cosa comandate?

Dorilo

O petto cortesissimo, e potentissimo l'impaccio che ti darò sarà poco, desiderai sapere se 'l laccio che ho teso ad un lupo lo prenderà.

Corisco

Et io se i pascoli designati per le mie pecore saranno fertili, e bastanti.

Eschilo

Io poi se 'l parto della mia greggia riuscirà felice, et abbondante.

Palemone

E la mia dimanda solo è, se 'l latte e la lana sarà conforme il disegno.

[C.24r]

Arbogasto

Vorrei rispondervi in una parola, ma voglio farlo con più solennità. Prima di venir all'effetto uno di voi m'ha da prometter d'esser generoso per amor mio.

Dorilo

Uno solo? entraremos tutti nelle fiamme, se lo comandi.

Arbogasto

Poiché nomini fiamme, non voglio che v'entri, ma che prenda una fiaccola sola, e corri a dar foco al sepolcro'alcuni soldati maledetti perché sono stati trinciati per ordine dell'Invittissimo Imperatore Diocletiano, e stanno in questo monticello vicino.

Dorilo

Non dubitare, perché sarà peso mio farlo subito.

Arbogasto

Or che lo promettete con sì grand'animo voglio compiacermi di quanto sete venuti a

richiedermi. Havete da [C.24v] sapere che io per disingannare la gente che correa cieca a riverir quel sepolcro, e chiederne gratie, pensando sciocamente, che gl'uomini morti havessero potenza di porger aiuto ai vivi, e che quelli che sono uccisi guarissero le ferite, colla mia divina potenza ho eretto quest'albero per aiuto comune: questi quando io voglio ragiona, e verrà tempo di maggior necessità, che lo vedrete. Ma nelle cose minute basta solamente che sia toccato dalla mia mano con questa verga, e s'in toccarlo darà suono d'oro, o d'argento, è segno di lieti successi, e che s'ottenirà ciò che si dimanda. Se 'l suono è di ferro, o di rame, è cattivo pronostico, e ne seguiranno rovine. Orsù p[rim]a di batterlo riveriamo la maestà che [C.25r]v'è dentro.

Dorilo

Ecco che tutti ci buttiamo a terra alla sua presenza. T'adoriamo o nascosta deità.

Corisco

Riconosciamo sotto questa scorza la tua estrema potenza. Aspettiamo dal tuo valore straordinarie maraviglie.

Eschilo

Pietà albero sacratissimo, pietà, siamo pastori allevati fra gl'alberi, o albero divino rimiraci.

Palemone

Ti caricheremo di presenti se ci compiacci, non sarà giorno, che non veniamo a riverirti se ci rispondi.

Arbogasto

Or attendete le maraviglie. Dorilo tocco per te.

Dorilo

O felice me il suono è d'argento.

Arbogasto

Et ora per te Corisco.

Corisco

Ho havuta ancor io buona sorte, è l'istesso suono.

[C.25v]

Arbogasto

Eschilo ora è la tua.

Eschilo

Ti ringratio santissima pianta, che non mi fai esser inferiore ai compagni.

Arbogasto

Questa è l'ultima fatte innanzi Palemone.

Palemone

Tutte le sorti sono felici, l'argento ancor è sonato per me.

Dorilo

Ti ringratiamo tutti Arbogasto, perché sappiamo, che per tuo mezzo solo siamo stati tutti favoriti da questo dio.

Arbogasto

Aspettatene sempre gratie migliori, per ora onorate l'allegrezze delle felici novelle oggi ricevute.

Dorilo

Dobbiamo, e vogliamo farlo. Alle danze compagni, alle danze.

Si fa il ballo.

[C.26r]

Scena quinta

I pastori di s[opr]a, Lucio, Sergio, Longino, soldati

[Dorilo]

Questi che vengono ci turbano l'allegrezza.

Palemone

Che gente è.

Eschilo

Sono soldati. O povere mandre quest'è la volta ch'andate in rovina!

Longino

Quest'è la p[rim]a gente ch'incontriamo in queste solitudini.

Dorilo

Le mandre potrebbe sopportarsi, io temo che i pastori saranno i primi ad esser uccisi.

Lucio

Sergio mio sarebbe buon luoco questo d'assaltarlo.

Sergio

Vorrei Lucio, che p[rim]a si partissero questi pastori.

Lucio

Cominciamoli a spaventare, che sarà facile a porli in fuga. Che [C.26v] fa questa gente rustica e mal creata che ci vede qui presenti, e nemeno si degna di salutarci. Io sono per...

Dorilo

Ci prostriamo alla lor presenza, nonché li salutiamo.

Corisco

Sarebbe meglio fuggire.

Lucio

Non sapete bestie, che quanto havete di buono vi viene da soldati? chi vi guarda? chi vi difende? e poi...

Dorilo

Signori miei lo riconosciamo.

Lucio

E poi tanto poca riverenza, è necessario colle minacce, e colle bastonate farsi cavar la beretta.

EschiloI

o non posso più, è necessario che me ne fugga.

Palemone

Et io ti seguito.

Lucio

Fuggite ne? se vi giungo poveri voi; me ne sono liberato in un tratto. Già il campo è libero. Sergio alle mani!

[C.27r]

Longino

Già siamo stanchi per questo bosco. Eudossio dove si troverà?

Sergio

Questi cristiani maledetti stanno sempre intenti, sarebbe necessario menar cani di caccia per rintracciarli.

Lucio

Se noi ritorniamo colle mani vote poveri noi; il preside che desidera tanto di farne macello se la volterà contro noi.

Lucio

Longino già siamo soli ora è tempo, che mi dia conto di tutto ciò, c'hai fatto contro di me.

Longino

Io contro di te? non mi ricordo d'haverti offeso già mai.

Lucio

Odi l'innocente. Oggi t'ho dà strappar questa lingua, che non confessa la verità, e troncar questa mano, che m'ha rubbato la miglior cosa c'havea.

Longino

Lucio tu passi troppo innanzi [C.27v] coll'ingiurie, averti ch'io le sopporto, perché professo con te amicitia, ma del resto so vendicarmi.

Lucio

Tu amicitia con me, barbaro micidiale? Rifiuto, e te, e tutta l'amicitia, che mai potesse avere con un ladrone, et assassino così scelerato.

Longino

Io veggo bene ch'è necessario punirla col ferro.

si combatte

Longino

O traditori due contro un solo?

Lucio

Butta la spada infame, che non merita la tua mano usata solo alle rapine di maneggiarla.

cade Longino, e Lucio gli corre sopra per troncargli la gola

Longino

O Lucio, dov'è l'antica amicitia?

Lucio

Mori come meriti scelerato!

[C.28r]

Lucio tira una stoccata, e Sergio la ripara

Sergio

Piano Lucio.

Lucio

Piano?

Sergio

Non è il caso questo di passarlo così ce n'habbiamo da prender piacere di questa morte.

Lucio

Bene ligalo prima.

Sergio

Ecco lo fò.

Lucio

Stringi questa mano che p[rim]a mi rubbò la catena.

Longino

E quando questo fusse vero che serve volerli pagar con la morte?

Lucio

E di che altro voglio pagarmi di te?

Longino

Puoi Lucio far quel che vuoi, poi che ti stimi d'esser offeso. Ti cerco però pietà, ch'in questo ultimo passo ti contenti p[rim]a di troncarmi la gola ch'io raggioni per un momento con Sergio.

Lucio

L'uno e l'altro ce ne contentiamo.

Longino

Moro volentieri per mano di Lucio, [C.28v] ma tu infamissimo traditore di che cosa ti senti offeso da me che t'unisci con i miei nemici, e m'uccidi? come potevi tu stringermi la mano con la tua destra, colla quale già macchinavi di trafiggermi il fianco? o amicitia, o fede, dove voi sete? selve, sassi et alpestri montagne rinfacciate a questo barbaro il tradimento. Uditemi o Cieli che sete testimonii di questa morte, uditemi, et vendicatemi!

Sergio

Hai già finita la tua canzone. Odi adesso che cosa habbiamo da dirti noi con questa spada.

Lucio

Non posso tenermi più, mori come meriti.

[C.29r]

Scena sesta

Zenone, e quei di s[opr]a

[Zenone]

Fermati sig[no]r soldato, che fai?

Lucio

Chi è questi che m'interrompe?

Zenone

Ohimè pur seguiti, fermati, et odi due sole parole.

Lucio

Non occorre interporti, perché sono risoluto d'ucciderlo.

Zenone

Contami solo la cagione, e poi fa quel che ti piace.

Lucio

Questo non è altro che tirar in lungo il negotio, et io son già risoluto vederne il fine.
Mori traditore.

Zenone

O Romani e dov'è la cortesia nostra? io non vi cerco gran cosa. Fate solo che sappia il fatto, e poi fate quel che volete.

Lucio

Or via dirotto in una parola. Ma poi haverti non molestarmi più. Questi m'ha truffato d'una catena d'oro di [C.29v] grandissimo prezzo venuta in mia mano in un sacco dato dal nostro esercito in una ricchissima città. Or che ci troviamo soli è tempo di vendicarci, e così con tua pace comincio a trafiggerlo.

Zenone

Piano fortissimo soldato, odi un'altra parola.

Lucio

Io non la potrò finir più. Dite pure.

Zenone

E come per danno così leggiero venite a sdegni sì grandi? Orsù vogl'io per lui darti il prezzo, e perdonarli, tò prenda questa, che porto al collo, che forse è di prezzo maggiore.

Sergio scioglie Longino

Lucio

O cortesia! gentilissimo Cavaliere la prendo, e poiché comandi tu lo libero, e gli perdono, e questa catena mi servirà più per memoria, e ammirazione di così gran gentilezza, che per contro cambio della mia che [C.30r] mi fu rubbata.

Zenone

E a quest'altro che in qualche modo ancor vi è interessato do in dono quest'altra gioia.

Sergio

Tu ci obblighi soverchio, o chiarissimo Principe!

Longino

Eccomi a tuoi piedi o gloriosissimo mio Sig[no]re, ti ringrazio della vita che m'è restata sol per tuo dono, e come ch'a te sol la devo, a te la consacro. Comanda pur quel che vuoi, che son pronto a buttarla in tuo servitio, dove ti piace.

Zenone

Sorgi o soldato, e fratello dolcissimo, e rendi sol grazie al Cielo che m'ha dato e volontà, e potenza di liberarti, cerco però a tutti una gratia, a te per la vita poco fa ricevuta, a gl'altri due per la cortesia che m'hanno mostrata in darti alle mie preghiere subito libertà.

[C.30v]

Sergio

Son prontissimo d'ubbidirti.

Lucio

Tu cerchi gratie, perché ci hai incatenati con tanti beneficii, eccomi pronto ad ogni tuo cenno, ancorché mi comandassi la morte.

Longino

Io non so che dirti, se non ch'altra volontà non ho, che la tua, ne per altro m'è sopravanzata questa misera vita, che per impiegarla ad ogni minimo tuo comando.

Zenone

Ohimè che l'impresa è difficile.

Sergio

Mi fai torto a dubitar della mia volontà.

Lucio

E che caggione hai tu di giudicar che non habbia a servirti?

Longino

Ch'io sia tant'empio che non t'obedisca? O Cielo saettami, se vedi tanta ingratitudine.

Zenone

Ma che segno mi darete di dover fare quel che dimando?

Lucio

Se potessi vorrei darti per segno il mio petto aperto.

Sergio

Io ne chiamo in testimonio questo Sole [C.31r] che m'è presente.

Longino

Prendi mio dolcissimo liberatore questa spada, e se non fò quel che vuoi, trafiggemi questo core, che non merita di più vivere, se non serve a chi tanto deve.

Zenone

Voglio che tutti tre vi scordiate ogni sdegno et ogni cagione d'esser sdegnati fra voi, havete voi da scordarvi della catena rubbata, e voi d'essere stato così vicino alla morte.

Longino

Eccomi pronto, poiché comandi a deporre lo sdegno: Lucio, e Sergio v'abbraccio, e vi prendo per amici, e per fratelli.

Lucio

E noi v'abbracciamo o Longino, né serve mentovarvi catene, mentre n'ho altre di maggior prezzo.

Zenone

Vi benedico Cieli di questo spettacolo.

Longino

Questo è 'l grave comando c'havevi a [C.31v] farmi o gloriosissimo Capitano! Di' pure, che varcherò il prossimo Eusino, quando è più tempestoso, entrerò nudo tra le pietre più crude, né stimerò pericolo, ch'al tuo solo volere per me non doventi leggiero.

Zenone

Gradisco l'ottima volontà, con cui non sapete, in quanto dimando non compiacermi.

Lucio

Per ora carrichi de tuoi doni ti cerchiamo licenza, perché siamo inviati dal Preside a far una preda di grand'importanza.

Zenone

Andate, e ricordatevi di sempre comandarmi. A Dio.

Longino

Ci ricorderemo, che queste vite sole son tue.

Zenone

Già sei solo o infelicissimo Zenone puoi sfogar con questi boschi le tue estreme miserie. Porto dentro questa testa una selva di spine, che tutto dì mi trafiggono, accoglio in questo petto un esercito di fiere che [C.32r] sempre mi mordono. Non si ritrova più Eudossio mio gloriosissimo fratello, s'è perduto Corpoforo suavissimo mio figliolo. Quegli era tutto grandezze, questi era tutto suavità, quegli era la luce di questa fronte, questi era lo spirito di questo core senza quello la mia testa non ha corona, senza questo il mio petto non può haver gioia. La mia casa con quella perdita non ha più sostegno, la mia famiglia con questo disastro non ha più speranza. Non ho tante lagrime che bastino a deplorar la perdita di due occhi, non ho tanti sospiri che siano sufficienti a spiegar il dolore, che due ferite mi portano al core. Eudossio dove ti cerco? Corpoforo dove ti trovo? Eudossio ove sei nascosto? Corpoforo chi t'ha rapito? Eudossio s'eri valoroso soldato perché [C.32v] fuggisti? Corpoforo s'eri timido fanciullo, perché erravi solo nel

bosco? O veneni che troppo m'attossicate! O piaghe che m'uccidete soverchio! Tu solo, Iddio mio mi consoli in questi tormenti. Tu solo mi medichi questi dolori. Tu prima mi desti questi tesori, e tu ti sei compiaciuto di tormeli; sia sempre benedetto, e se n'è tua gloria prenditi ancor che son contento il mio dolcissimo Macario, unico pegno di queste braccia et unica dolcezza di questo core. Odo ancor di lui non so che se vuol aggiunger il cielo alle due passate la terza piaga la prendo di buona voglia. Chi è quegli che s'approssima a questa parte? O mi potesse dar novella di quei che cerco. È Arbogasto. Mi dicono che ha parte nella rapina del mio Corpoforo, starò nascosto a veder che cosa è per fare, forse [C.33r] Iddio si degnarà di farmi scoprir qualche cosa.

Scena settima

Arbogasto, e Zenone nascosto

[Arbogasto]

Ho bisogno di gran consiglio, non mi bastano le cerimonie ordinarie. O demonio che t'ho consacrato il sangue e lo spirito, aiutami, e ti prometto di far macello tale de' cristiani, che non se ne sia veduto simile al mondo. Io già ten'ho consecrato uno colle mie mani. Ho messo il preside a cercar Eudossio per queste selve, e presto ne vedremo la testa. Ho in mano Macario, et è peso mio di crocifiggerlo quanto prima, ho spinti già i pastori che diano il foco al sepolcro de' Martiri, ch'altro mi resta, se non che s'ergano archi trionfali alla mia potenza, a dispetto della [C.33v] Croce, e di chi volle pendervi sopra. Per tante cose, che disegno v'è necessario di gran aiuto. Consigliamoci p[rim]a con questo amico nostro fedelissimo; e poi vederemo. Ha una proprietà quest'albero in cotanto, che per haverne più veri gl'oracoli, è necessario stendersi sopra pelli di morti animali, e dormir sotto l'ombra di lui, et appena preso sonno, l'albero ragiona, e dà le risposte a colui che dorme.

Stende la pelle in terra

Ecco acconcio la pelle, e mi fornisco il letto miracoloso. Haverti Demonio, non mi schernire, tu sai quel che ho fatto per te in questa pianta principalmente. Io l'ho piantata

con canti di mille salmi infernali, io l'ho abbeverata ogni giorno di sangue umano, io ci ho ridotto tutto il mondo ad adorarla, io ho indotta la gente a farvi più voti, che non ho capelli sul capo. [C.34r] Per tanto or che si tratta di bisogno maggiore, spero di non esser burlato. Su spandi l'ali d'ambrosia a sonno celestiale, e vieni a bagnarmi, e chiudermi gl'occhi, e fra tanto s'apra la bocca per ragionar co 'l suo gran signore.

Si trattiene alquanto dormendo

Zenone

O Arbogasto, e come mi sei venuto alle mani? O sceleragini e come sete castigate da Dio? Tu solo, come si dice per tutta la Colchide m'hai rubbato mio figlio, tu menavi le danze alli strigoni, tu in segno che ciò fusse vero te ne fugisti subito in Trabisoda. Che fai o mia spada, che non lo trafiggi, e non ti vendichi? Ma voglio per ora, solo per desiderio di saper qualche novella del mio amato Corpoforo prender prima il zaino, che gli pende alle spalle, e veder se dentro vi è scrittura, [C.34v] o altro che sia, che mi dia lume per quel che cerco.

s'accosta per aprirlo

Eccolo in mia mano. O gran peso? Forse v'è nascosto grand'oro. Prima d'aprirlo mi sento dibatter il core. Chi sa che cosa ci troverò dentro? O Corpoforo, o luce di quest'occhi, o foco di questo core non posso tenendo questo in mano levar il pensiero da te. Mi sento una tempesta nel petto, e non so chi me la commove. Sù finiamola vediamo, che cosa v'è chiuso.

comincia pian piano a porci la mano dentro

Ohimè io tocco capelli. Questo è il teschio d'un uomo. O barbaro, che stregherie son queste? Questo è il capo del mio soave Corpoforo. O Zenone e come non mori? O cieli, a che serve serbarmi a questo spettacolo? Fiere di questo bosco sbranatemi, apriti terra, et inghiottimi, che non posso viver più dopo questa vista. Quest'è quella faccia, che mi

parea più risplendente [C.35r] del sole? O occhi vivacissimi dov'è la vostra luce? O lingua suavissima dove son le tue dolci parole? O fronte serenissima, dov'è la tua maiestà? O Corpoforo, o figlio il più amabile, il più gentile, il più leggiadro, il più modesto, il più santo di tutti i figli. Che fiera ha tanto ardire di trattarti così? senza piegarsi a questo aspetto, senza intenerirsi alle tue parole, senza muoversi alla vista di tanta modestia, et di tanta bontà. Ragionami o lingua benedetta, come solevi! E, raccontami come ti rapirno? Onde ti trascinarono? Che stratii ti furono usati? In qual membro cominciorno le ferite? Quante te ne diedero? Come t'uccisero? Contami le funi che ti ligarono, le villanie, che ti dissero, [C.35v] le carceri dove ti chiusero, l'altare dove ti sacrificarno. O Zenone come non mori?

il mago si sveglia e tenta fuggire

Arbogasto

Infelice me, dove mi trovo?

Zenone

O miserabili avanzi di tutte le mie delitie, o infelici reliquie di tutte le mie dolcezze. Et Arbogasto, c'have ardito, et ardito sì gran male vive, e mi dorme vicino? O furore che mi laceri! O amore che mi consumi!

Arbogasto

Ohimè, già si consiglia della mia morte.

Zenone

Non posso reggermi più, voglio beberne il sangue. Traditore, questo teschio è opera di tua mano, e tu vivi? Sù mori vittima di Corpoforo!

Arbogasto

È poca pena questa Zenone per quel c'ho fatto.

Zenone

Più corre l'occhio al pianto, che la destra non corre al ferire. Zenone che fai? **[C.36r]**
Se ti vendichi non per questo ritorna la luce a quest'occhi, e la favella a questa bocca.
Stregone sceleratissimo non meriti la vita, ma l'aspetto di mio figlio così pallido, e così
morto mi mitiga, e m'addolcisce in maniera, che mi comanda che non t'uccida. Sig[no]r
Onnipotente ti consacro e la morte di mio figlio, e la vendetta che potrei farne, poiché è
stata tua volontà, godo, che resti ucciso, e poiché non è tua volontà, lascio di vendicarlo,
e perdonami se l'occhio è troppo molle di pianto, e se 'l core è troppo acceso di rabbia.
Perdonami se con mio figlio son tutto foco di sdegno, perché è la natura, che
necessariamente si muove, e mi trasporta dove non voglio. Va', vivi, che pel mio Dio ti
perdono, e prego, che 'l Ciel ancor ti perdoni, **[C.36v]** ma temo, che non anderà molto
tempo, che 'l dardo nella persona del mio figlio lanciato da te contro 'l cielo, t'abbia da
rovinar sulla testa.

Coro

Ecco il santo fanciullo
Solo amore de Colchi, e sol dolore.
Gentilissimo fiore,
Fioritissima aurora
Nata, e morta in un'ora [5]
Ragio veloce, e lucido baleno
O dolore, e tormento
Ammirato, e sparito in un momento.
Padri il vostro trastullo
Fanciulli il vostro onore, [10]
Selve il nostro Pastore
Colchide la tua gioia, e la tua speme
[C.37r]
E spenta è la tua stella
Tanto veloce più, quanto più bella.
O troppo impaziente [15]

Fiera mano omicida
 A quel viso gentile,
 A quegl'occhi ridenti,
 A quegl'anni innocenti
 A quegl'atti pietosi, a quelle voci, [20]
 Che moveano ad amore
 I sassi alpestri, e l'arrabbiato mare,
 A quel fanciullo, a quello
 Così crudo nefando empio macello?
 Son [...] tigre al bosco, [25]
 E fuor del lido nostro
 Belva sì fiera, e sì spietato mostro,
 Che contro sì bell'alma
 Contro petto sì santo
 Tanto ardisca, tant'arda, e faccia tanto. [30]
 Già la luce negl'occhi estinta giace
[C.37v]
 Spariti son dal viso
 I fior di Paradiso.
 Non più nelle labra
 Le parole di fuoco, [35]
 E fuggito è dal petto
 Lo spirto generoso, e benedetto.
 A noi restano solo
 Le gloriose spoglie
 Gran masse di sospir, fonte di doglie. [40]
 Et io per così barbaro teatro
 Ho luci nella fronte?
 Et io nel petto ho cuore
 Uguale a tal dolore?
 Veggo presente il santo teschio, [45]

Ho vita, ho senso, ho moto?
Se 'l dolor non m'accora
Non conosce il mio cuor pietade ancora.

Qui si farà il p[rimo] intermezzo di S. Francesco Saverio che sta nel fine dell'opera.

Fine dell'atto primo

[C.38r]
ATTO SECONDO

Scena prima

Dorilo, Arbogasto

[Dorilo]

Ho ritrovato un diluvio d'invenzioni per liberarmi da' compagni, pareva che veramente la fortuna mi fusse contraria. Dovunque andava me li vedeva affibiati vicino. Uno me l'ho levato dinanzi con una bravata, un altro con un urtone, et un altro, sotto varii pretesti, l'ho fatto salir sopra la montagna. Mi ritrovo finalmente già solo. Ho preso due cestoni, non so se basteranno v'è dentro un grossissimo sacco, forse ancor s'haverà da empire. O selve io vi lascio. Son monarca del mondo. Boschi, e pecore, a Dio, non sete già più per me. Disegno regie, città, regni, fò eserciti, schiero battaglie, vinco il mondo. [C.38v] O povero me ci son colto. Ecco il mago, io non so chi mi tiene che non ne faccia macello per levarmelo dinanzi. Fortuna maledetta è tempo questo da disturbarmi?

Arbogasto

Gentilissimo pastore, per lo piacere, c'hai ricevuto da me poco fa, ti prego, che m'impronti il tuo pelliccione.

Dorilo

E a che potrà mai servire?

Arbogasto

Basta. Quest'è certo, ch'io tremo tutto, e son più freddo, che non è la neve.

Dorilo

Temo di qualche infermità, perché ora la stagione non è tanto agghiacciata.

Arbogasto

È altro, che stagione questa, che mi corre per le vene.

Dorilo

E questo ho detto io, che forse è principio di qualche grosso accidente.

Arbogasto

Non voglia mai Satanasso, che sia principio. Io mi vado consolando, perché siamo in fine.

Dorilo

E che stravagante infirmità è questa tua?

[C.39v]

Arbogasto

Per non tenerti più a bada, sappia, che sono stato in procinto di perder la vita, e stava in questo pericolo per un sacrificio fatto al mio sovrano Monarca. Ma come che mi trovava vicino al mio albergo vittorioso, egli colla sua potenza levò il cervello, e 'l giudizio a chi voleva uccidermi, e mi salvò; pure questa p[rim]a paura m'è tanto radicata per tutta la vita, ch'io tremo, e son ghiaccio.

Dorilo

Ti ho compassione Arbogasto, persona così potente, di tanta sapienza, di tanto valore, di tante meraviglie, così stimata, così amata, così ammirata, trovarsi in questo pericolo, certo ti compatisco.

Arbogasto

E io che fò tremar tutto il mondo, ho da star in termine compatito? Io dirò, et farò cose, che non se ne sono vedute mai simili. Sfoderar il pugnale, e pormelo alla **[C.39v]** gola. E con chi si penzava Zenone d'aver a fare? Basta il suo figlio sta in casa mia. Non sarà stilla di sangue che gli resti nel corpo, non sarà pezzo di carne che resti intiero. Apparecchiati Zenone perché hai da far col maggior demonio, che sia nell'inferno, e con uno il quale non starà più disarmato, né dormirà più. Vedi Dorilo come mi sono ben provveduto.

alza la veste lunga, e mostra molte armi

Dorilo

Questo è un arsenale, io per quello che può occorrere, vado ancor ben fornito, ma non tanto.

Arbogasto

E che cosa porti?

mostra un coltellaccio

Dorilo

Questo che ti pare può fare effetto?

Arbogasto

Può fare, ma tu voglio che lasci ogn'altra cosa, e faccia un'impresa più grande.

Dorilo

E quale sarebbe questa?

Arbogasto

E come ti dimentichi così subito? Non ti ricordi tu, che m'hai promesso di dar foco [C.40r] a quel sepolcro vicino, pieno dell'ossa di quei soldati tagliati a pezzi per ordine di Diocletiano nostro Imperatore?

Dorilo

Et una cosa di tanta importanza volea dimenticarmi? Questo cortello, che porto mi servirà per far legna nel bosco, la porterò nel sepolcro, e vi darò fuoco.

Arbogasto

E quando farai questa prova?

Dorilo

Se vuoi posso farla adesso.

Arbogasto

Non perder l'occasione, già ché sei solo, e non puoi esser riconosciuto; io per buoni rispetti è bene che m'allontani. Starò dietro quell'albero a veder s'alcuno s'accosta per disturbarti. Comincia, e avverti a non spaventarti, se cosa alcuna t'occorresse di sinistro, perché son larve, e fantasmi, che subito cedono a chi mostra animo.

Dorilo

Non dubitare, ch'altre volte m'ho veduto [C.40v] vicini gl'orsi, et i lupi, et non ho havuto spavento. Mi fermo, acciò che più s'allontani. Già non lo veggo più. Che m'importerà giamai dar fuoco al sepolcro di quest'uomini uccisi, e che utile potrà mai cagionarmi? Povere ossa lasciamole dormir in pace. Che empietà. Uccisi vivi, e bruciati morti. Che danno n'ho ricevuto c'ho da usar con loro così gran crudeltà? Insomma faccia quel che vuole Arbogasto ch'io non sono per farlo. Non mi mancheranno scuse di non haverlo fatto, quando lo vedrò, se pure lo vedrò più. Un'altra cosa mi sta nel cuore, ch'è d'altra importanza, che questa. Io se ben son pastore, perché non posso sperar qualche gran fortuna? Quanti da questa vita son passati all'imperio? E se non questo, almeno posso sperar qualche [C.41r] grado, se non tanto grande, pure assai grande per me. Or sù questo mago m'ha fatto sentire da quest'albero il suono d'oro, e d'argento, è possibile ch'io tanto sia sciocco, che pensi ch'un albero risuoni così? Almeno voglio farne l'esperienza. Perch'io credo probabilmente, che per far udir questo suono sotto la scorza sia posta nascosamente qualche gran massa di ricchezze. E s'io le trovo, felice me. E certo che non morirò più pastore. Or via che si tronchi.

Alza il ferro per troncarlo

Ma dall'altro canto, se quest'albero è incantato che cosa sarà di me? Queste cose sogliono far mali scherzi. Un pensiero mi dice ch'alzi la mano a troncarlo, et un altro me la trattiene. In questa parte veggo grande speranza, in questa grave timore. O ricchezze

infinite.[C.41v] O estremo pericolo. O oro per farmi felice, o ferro per uccidermi. Sù animo grande, corri a troncarlo di che cosa vuoi temere? Queste foglie son quelle che rampollano dagl'altri alberi, e questo tronco mentre lo tocco non mi par di diversa qualità dagl'altri, c'ho maneggiati. A troncarlo, a troncarlo. Fermati, che questa è cosa di molta consideratione, non si tratta d'uomini con cui possa difendermi, se questo è incantato hai da combatter con cento demonii. Dorilo come ti risolvi? Ne seguiti quel che ne vuole, per far qualche gran preda, si può sprezzar ogni grave pericolo. Sù, che cada dalle radici.

In cominciare a troncare esce dalle radici una fiamma gli dà nella faccia, e l'uccide.

[C.42r]

Dorilo

Ahi, ahi misero me già son morto.

Scena seconda

Arbogasto, Macario

[Arbogasto]

O povero Dorilo, e chi t'ha ucciso? Et io ho tanto giuditio a non trovarmi con lui. Ben sapevo i pericoli che poteano passarsi in far oltraggio al sepolcro di quegl'infami. Ad ogni modo il mio padrone ha fatto caccia, et ha havuto per opra mia questo buon boccone. Macario t'ho finalmente levate queste sozzure di dosso, m'hai da ringratiare.

Macario

Ti ringratio, et riconosco il gran beneficio c'ho ricevuto dalla tua mano. Tu Arbogasto mio mi sei più che padre. Non havrei spirito, et non havrei vita senza di te, povero, mendico,[C.42v] naufrago, schiavo ti sono capitato nelle mani in terra straniera, e tu m'hai accolto. Riconosco questa per una delle maggiori gratie, che io poteva ricevere al mondo, e mentre mi durerà lo spirito, dureranno le gratie che ti renderò.

Arbogasto

Veramente ti porti da quel che sei. Ora disegno, perché sei così grato, di farti un altro beneficio.

Macario

Con tanti favori mi farai viver ingrato perpetuamente, perché non potrò mai soddisfarli.

Arbogasto

Dimmi Macario, che cosa desideraresti in questa vita?

Macario

Tanti travagli, che ho passati m'hanno dato a conoscere, che non v'è cosa da desiderarsi, perché in ogni cosa si trova tormento.

Arbogasto

Non desideri tu di vedere tuo padre Zenone?

[C.43r]

Macario

Posso perderlo un'altra volta.

Arbogasto

Il tuo fratello Corpoforo?

Macario

Mi può esser di nuovo rapito.

Arbogasto

Di ritornar alla patria?

Macario

Se intendi la Colchide non la desidero, perché il Cielo solo m'è Patria.

Arbogasto

Non ci è qualche diletto, che ti lusinghi?

Macario

Ogni cosa stimo veneno.

Arbogasto

Le delitie, le ricchezze, le gioie?

Macario

Son tossico, son veneno, e son fumo.

Arbogasto

Queste son parole di chi desidera d'esser lodato.

Macario

Son parole di chi conosce la verità.

Arbogasto

Almeno, e questo non puoi negarlo, se non desideri alcune di queste cose, ad ogni modo non le rifiuti.

Macario

In questo hai ragione.

Arbogasto

Or dimmi, ti dispiacerebbe forse di veder quel bellissimo tesoro della Colchide, [C.43v] e quel preggio della tua casa, il tuo fratello Corpoforo?

Macario

Gustarei di saperne novella, e di trattarci, perché m'è fratello sì caro, ma più per gl'ottimi suoi costumi, de' quali non ho sperimentati mai costumi migliori.

Arbogasto

Se tu mi compiacci in una cosa, ti mostro il loco dove egli sta, e forse ti sta vicino.

Macario

Corpoforo qui vicino? e dove mi volterò per trovarlo? farò ogni cosa, che mi comandi, se pur non comandi peccati.

Arbogasto

Anzi ti priego di cose di somma lode. Conosci questo simulacro.

Si cava dal petto un crocifisso

Macario

Conosco, appunto questo è tutto il mio tesoro, tutto il mio bene, tutto il mio amore. Porgilo in queste mani, lascia che l'abbracci, lascia che lo baci, lascia che l'adori. O Sig[no]re deformato sì, ma con [C.44r] tutto ciò il fiore d'ogni bellezza, e la felicità d'ogni core, perché così all'improvviso te ne vieni in queste braccia?

Arbogasto

Questa bella canzone hai cominciato così presto, or odi quel che ti comando. Risolviti a calpestar questo Crocifisso, o d'esser sacrificato al Diavolo sotto quest'albero.

Macario

Infame, perché mi vedi fanciullo osi di farmi queste propositi, io né stimo le tue minacce, né le minacce di tutto il mondo; e quel Sig[no]re, che con sì grande sacrilegio tu comandi, che si calpesti, dà maggior animo a me, che tu non hai giudizio, e non hai pietà. Ecco che non una ma mille vite offerisco per quella fede che conosco per vera.

Arbogasto

O generosità. Per farti morire con più gusto, voglio mostrarti il loco, dove sta Corpoforo tuo fratello. Ma lasciamiti [C.44v] stringer le mani prima, et apparecchiarti alla morte.

Macario

Al sacrilegio aggiungi il tradimento. Apostata sceleratissimo, tò prendi la mano, che per ora toccasti in segno d'amicitia, e di fede. Ti ringratio Iddio mio.

Arbogasto

Et intanto ti sei dimenticato di tuo fratello, or sappia per tua ultima consolatione, che io fui quel mago mascherato che te lo rapii da lato, io sopra un carro di foco tirato da due dragoni lo menai qua, io lo stritulai di mia mano, et ora sta sepolto sotto quest'albero; serbai solo la testa per far crepar di dolore in vederla te, e tuo padre. Or mori a' piedi di tuo fratello; versa il sangue dove egli l'ha vomitato.

Macario

Quel che pensi dolore m'è argomento di consolatione, e di gioia, o ceneri beatissime, [C.45r] che m'udite da queste radici, vi ringratio che m'havete impetrato dal Cielo d'essermi unito in morte, se fummo cangianti in vita. Una madre ci ha prodotti, una casa ci ha allevati, l'istesso tiranno ci uccide, per l'istessa ragione siamo feriti, et un sepolcro ci accoglierà. O non una ma mille volte fratelli, vengo ad abbracciarti nel Paradiso, onde prego, che tu ne voli ad assistermi, acciò che sia costante nel tormento.

Arbogasto

Oggi non ne posso indovinar una e che maledittione è questa? veggo venir gente; se ci son colto son rovinato, ti lascio al diavolo, che abbita in questa pianta, ti prenda esso se ti vuole, a fuggire!

[C.45v]

Scena terza

Macario, Eudossio, Alessio, Callisto, coro d'Angeli

[Macario]

Fratelli per venir troppo a tempo, sete importuni, e per esser troppo pietosi mi sete crudeli.

Eudossio

E che spettacolo è questo giovane gentilissimo? Uno già morto, et uno che sta per morire.

Macario

E di più uno che sta sepolto sotto quest'albero, di cui era io destinato già per compagno.

Eudossio

E qual è stata la cagion di così gran crudeltà? Ma p[rim]a che ci ragioni Alessio, e Callisto scioglietelo.

Alessio

Ecco che lo facciamo. O funi beatissime vi bacio.

Callisto

E quando mi vedrò io colle mani così [C.46r] ligate, come sono le tue.

Macario

Porgetemi o giovani gentilissimi, amati più che fratelli, porgetemi queste funi, che io per gli miei peccati non sono stato degno di menar al sepolcro. O lacci, che più mi ligate il core, che non m'avete strette le mani. Per voi sono stato vicino al Paradiso, che così chiamo il martirio, e come m'abbandonate? che servia accostarmi a così gran felicità per

levarmela? chi m'ha chiuso così presto il cielo, che all'improvviso mi s'era aperto? perdonatemi, o carissimi compagni, ch'è necessario che sfoghi così.

Eudossio

Io per me, ch'altro non desidero che la morte, starei mill'anni ad udirti.

Macario

E tu Corpoforo soavissimo dove sei? mi stai vicino, et non sei veduto da me. [C.46v] Chi così ci congiunge per dividerci tanto aspramente? tu non mi sei fratello, ma core, et anima mia;, anzi l'istesso me per l'amor che ti porto. Et ora mi sei vicino, e non posso vederti, non posso raglionarti, non posso abbracciarti.

Eudossio

Giovane santissimo, che tal mi ti mostri in queste parole, chi sei tu? chi qua ti ha condotto? chi è questo Corpoforo che tu appelli con tanto affetto?

Macario

M'appello Macario figlio d'un cavaliere per nome Zenone, et ho trovato qui, ammazzato da un mago per sacrificarlo al Demonio un mio fratello Corpoforo. Io venuto in mano all'istesso mago stavo per esser ucciso, e la vostra venuta con atterrir lui, ha levato a me il Paradiso.

Eudossio

O nipote dolcissimo, io son Eudossio [C.47r] fratello di Zenone, e questi mi son figli Alessio, et Callisto son tuoi cugini.

Macario

O Cielo mi togli la morte per darmi così gran consolatione. O Eudossio gloria, et onor della nostra famiglia. Zio amato più assai che 'l padre, abbraccio le tue ginocchia, e ringratio la benignità dell'Altissimo, che mi ha fatto conoscer quel volto, che tanto tempo ho desiderato.

Eudossio

E del mio carissimo Zenone che n'è?

Macario

Va ramingo pel mondo cercando te solo, di cui già dopo tante glorie non s'udiva più novella, e cercando il suo figlio, che sta qui sepolto, et egli chi sa dove lo cerca vivo.

Eudossio

Io sento infinito giubilo in riconoscerti, e compatisco Zenone de' travagli, che si prende per me.

[C.47v]

Alessio

Io ancora t'abbraccio o fratello dolcissimo.

Callisto

Ed io fo l'istesso, ma non merito di chiamarmi fratello d'un martire così glorioso.

Macario

Cioè d'uno c'ha meritato il martirio. O Dio a quanti contenti? Per quante pene hai voluto ridurmi a questa felicità.

Eudossio

Orsù sei giunto a tempo Macario, noi siamo cercati da' soldati per esser tormentati per Cristo, spero che come mio nipote sarai ammesso ancora al trionfo mio, al quale mi sono apparecchiato tanti anni con lasciar tutti gl'onori della militia, e sepellirmi vivo in una spelonca con mia moglie, e miei figli. E così non dei contristarti d'haver col mio arrivo perduto il martirio, perché spero che sei per haverlo ancora per causa mia.

[C.48r]

Macario

Questa sarebbe soverchia consolazione e forse S[ua] D[ivina] M[aestà] adesso m'ha tolta questa gloria per darmela poi con maggior suo onore in mezo al teatro.

Eudossio

Or via andiamo ad incontrar i soldati, ma dimmi p[rim]a questo cadavero è forse di qualche tuo amico ucciso ancora per Cristo dal mago?

Macario

È stato ritrovato da noi così morto. Credo che sia stato ucciso dal Demonio, che abita in questa pianta, come mi disse il mago medesimo, e veramente quel viso bruciato mostra d'esser stato ucciso da fuoco infernale.

Eudossio

Dunque questo è quell'albero tanto mentovato per questi boschi. Sù, a sbarbicularlo figliuoli, ad atterrare il demonio che n'è padrone.

Alessio

Lo svelleremo dalle radici, o pure lo[C.48v] troncheremo col ferro?

Callisto

Non sarebbe meglio finirlo col fuoco?

Eudossio

Tanti apparecchi contro il demonio? Basterà solo il soffio de' servi di Dio.

Callisto

Così è il demonio è trastullo de' fanciulli.

Alessio

Il demonio è ludibrio di chi non lo teme.

Callisto

È leone all'aspetto, et è lepre in combattere.

Alessio

È dragone nel nome, et in effetto è vilissimo vermicciuolo.

Callisto

Dopo che Cristo lo ligò non ha braccia.

Alessio

Dopo che Cristo lo vinse non ha più potenza.

Callisto

Non se ne vergogna di star qui incantato?

Alessio

Che forza può esser la sua se sta carcerato in un albero?

Eudossio

Su fanciulli imparate a combatter con questo mostro. Volgete le luci al Cielo, et invocatelo a questa battaglia.

Alessio

Atterrallo o Re del Cielo.

Callisto

Sterpalo o Sig[no]re Onnipotente.

[C.49r]

Macario

Questa è poca impresa per la tua mano.

Eudossio

Uditeci o Angeli benedetti.

Callisto

O quanto è presto l'aiuto. Lo veggio già tremar tutto.

Alessio

Già s'apre il Cielo; ecco gl' Angeli.

musica d'Angeli

Tutti

Fuggite, fuggite, fuggite
Squadre precipitose, ombre bandite.

Uno

Fugacissimi guerrieri
Larve oscure, e rimorose
Schiere laide, e vergognose [5]
Spirti vinti, e prigionieri.

Tutti

Fuggite, fuggite, fuggite
Squadre precipitose ombre bandite.

Uno

Va' nel laccio più ristrecto

Negl'abissi più profondi, [10]
Nu che fai, che non t'ascondi
[C.49v]
Suolo infame, e maledetto.

Tutti
Fuggite, fuggite, fuggite
Squadre precipitose, ombre bandite.

Uno
Ecco il fiero orribil lampo [15]
Ecco il fulmine celeste
Sù volate agili, e preste
Che col Ciel non v'è mai scampo.

Tutti
Fuggite, fuggite, fuggite
Squadre precipitose, ombre bandite. [20]

Uno
E tu cedi al santo segno
Pria ministro al lor furore
Et or esca al loro ardore
Infelice infausto segno.

Tutti
Cedere, cedere, cedere [25]
Squadre d'Averno al Ciel come solete.

Macario
O spettacolo miracoloso!

Callisto

Signor mio, quanto puoi!

Alessio

Vedere che cosa v'era nascosta!

escono molte serpi dalle radici

Eudossio

Noi fra tanto partiamo a seppellir questo infelice cadavero, ma prima raccomandiamolo [C.50r] a Dio nel santo sepolcro de' martiri. Macario vieni con me. Voi altri restate per trovar Basilissa, che non è nella spelonca, e forse ci va cercando.

Macario

Andiamo.

Scena quarta

Alessio, Callisto, Basilissa, coro di Cristiani

Alessio

O quante grazie in questo giorno il Cielo ci fa, nostro padre martire, e noi forse con lui, un fratello conosciuto, e questo liberato dalla morte, il demonio abbattuto in quest'albero.

Callisto

E quando Iddio comincia non finisce, non finisce sì presto, è segno che vuol farci gratie maggiori, e così io per me mi tengo in mano il martirio.

Alessio

Ora dove troveremo la dolcissima [C.50v] madre nostra Basilissa?

Callisto

Veggio venir gran gente, forse verrà accompagnata con loro.

Alessio

Eccola con tutti i cristiani di questi boschi.

Basilissa

Non si devono a me questi onori o santi fratelli.

P[rimo] c[ristiano]

O sposa più felice di tutte le spose!

[Secondo] c[ristiano]

O donna più fortunata di tutte le donne!

P[rimo] c[ristiano]

Un marito Martire, beata te!

[Secondo] c[ristiano]

Un marito trionfante, o ben avventurata te!

Alessio

Eudossio, madre dolcissima, tuo marito, e padre nostro ti va cercando per questo bosco.

Basilissa

Non m'appellate figliuoli con questi titoli, perché non merto io d'essere moglie d'un martire, ma dimmi come ragiona, come ride, come camina, che moti, e che gesti fa dopo la novella del suo martirio?

P[rimo] c[ristiano]

Che sospiri gli escono dalla bocca?

[Secondo] c[ristiano]

Che lagrime versa dagl'occhi?

[C.51r]

P[rimo] c[ristiano]

Che affetti mostra nelle parole?

[Secondo] c[ristiano]

Che sentimento accenna nei gesti?

P[rimo] c[ristiano]

Che splendore gl'esce dagli occhi?

[Secondo] c[ristiano]

Che maestà gli lampeggia nel viso?

P[rimo] c[ristiano]

Dopo novella sì grande che mutatione si vede in quella santa persona?

[Secondo] c[ristiano]

Dopo aviso tanto desiderato sì, ma di tanto tormento, che fortezza si vede in quell'animo?

Alessio

Egli non hebbe la novella da me, ma da uno de' martiri suoi compagni, che calò dal Cielo per darcela.

Callisto

In tanta altezza è tutto umiltà.

Alessio

In tant'allegrezza è tutto modestia.

Callisto

In tanto pericolo è tutto costanza.

Alessio

In tanto dolore è tutto contento.

Callisto

Gli risplende negli occhi il desiderio della morte.

Alessio

Gli riluce nella fronte la maestà del trionfo.

[C.51v]

Callisto

È tutto amore nelle parole.

Alessio

È tutto fuoco ne' gesti.

Callisto

Il desiderio gli fa parere anni i momenti, che lo trattengono.

Alessio

Il valore gli fa parer gioie i tormenti, che già l'aspettano.

Callisto

In vederlo lo stimi più d'uomo.

Alessio

In trattarlo non par meno d'Angelo.

Basilissa

Figliuoli io piango in udirvi, o marito dolcissimo, e quanto devo al Cielo che mi t'ha dato a conoscere, m'ha fatto vivere ,e patir con te, m'ha fatto spettatrice delle tue eroiche virtù. Molti anni t'ho seguito in somma grandezza, e molti t'ho accompagnato in estrema miseria, teco sono uscita nel campo al sole, e teco mi sono rinchiusa nell'ombre d'una caverna, e come ora ti lascerò? Vai alla morte, et non mi chiami in tua compagnia.

[C.52r]

P[rimo] c[ristiano]

Intanto, che faremo noi o compagni?

[Secondo] c[ristiano]

Io coglierò fiori pel suo sepolcro.

P[rimo] c[ristiano]

Io porterò palme pel suo tributo.

[Secondo] c[ristiano]

Non darà passo mentre corre al martirio ch'io non riverisca.

P[rimo] c[ristiano]

Non versarà stilla di sangue nel suo tormento, ch'io non raccoglia.

Basilissa

Io come moglie, non vò che mora, se non l'accompagno.

Callisto

Io come figlio non vò che mora, se non lo seguito.

P[rimo] c[ristiano]

Intanto io non posso trattenermi o compagni, che non celebri con qualche gioco, o in altro modo l'allegrezza di questa novella.

[Secondo] c[ristiano]

Et io son dell'istesso parere ti seguirò volentieri.

Si fa un ballo, et altro gioco.

[C.52v]

Scena quinta

Corisco, Eschilo, Palemone coronati di fiori, e con fiori in mano, quei di sopra, et Arbogasto

[Corisco]

Ritorniamo a riverir l'albero onde ci son venute così liete novelle.

P[rimo] c[ristiano]

Pastori gentilissimi, mostrateci per cortesia qualche falda più carca de' fiori, acciò che ne facciamo raccolta in una nostra allegrezza, credo che lo sappiate, mentre ve ne fate veder così carchi.

Corisco

Correte per questa strada, che alle ripe di questo rivo, che vi verrà inanzi, ne troverete una primavera. Indi n'habbiamo noi fatta sì gran raccolta per caricarne un albero, da cui habbiam vedute gran meraviglie.

[C.53r]

Basilissa

Vi restiamo in obbligo della cortesia. A Dio.

Corisco

A Dio gentilissima compagna.

Palemone

Selve felici selve

Non fia chi non v'onori,

Non fia chi non v'adori,

Benché crudi, et alpestri,

Benché riggidi, e duri [5]

Sordi tronchi, aspri monti, et antri oscuri,

Che se mai lascia il Cielo,

In questa bella scena

Ogni nume mortale, i giorni mena.

Altri mondi alle stelle [10]

Moli superbe altere,

E le nubi volanti

Sfidi con alti merli, e torregianti

Quella che reggia crede

È sol cruda priggione, e non s'avvede [15]

In serico trapunto

Cerchi il sonno che fugge,

[C.53v]

Et in nappo dorato

Beva dolci licori,

Ma stemprati però di gran timori. [20]

O che duro tributo

Dimanda la fortuna

Da quel loco, ove insieme i doni aduna
 Vuol che mordaci cure
 Sian con acuto dente [25]
 Tarlo all'ostro lucente
 Maggior peso, che preggio
 Ripone in ogni freggio
 E fa correr eguali
 Le palme, e le ferute [30]
 Le superbe grandezze, e le cadute.
 La mia selva beata
 Oro non ha, non ha la mano irata
 Che col ferro lo cerchi,
 E se altezza non ha, non ha vicine [35]
 A quelle le ruine
[C.54r]
 E se l'ombrosi, e solitarii chiostri
 Accogliono le fiere
 Ne fuggono quei mostri
 Odio, insidie, congiure, invidie, e sdegni, [40]
 Sommo terror de' Re, peste de' Regni.
 Alle mie labra porge un chiaro rio
 Fra licori più puri
 Sorsi men dolci sì, ma più sicuri,
 E vien non invitato [45]
 Il sonno agl'occhi miei
 Mentre giaccio nell'erbe,
 Inchinatevi a noi, o chiome superbe,
 È nulla il vostro Impero
 La mia vita felice è Regno vero. [50]

Eschilo

Ohimè l'albero è già sparito.

Palemone

E chi ci ha tolto quanto di buono havea questa selva?

Corisco

Qui erano piantate le sue radici.

Eschilo

Qui facea ombra con le sue frondi.

[C.54v]

Palemone

O dolore di queste selve!

Corisco

O disonore di queste montagne!

Eschilo

Qual mano è stata sì barbara, che ha potuto strapparlo?

Palemone

E come l'hanno sopportato quest'alberi?

Corisco

Come non si son smossi questi sassi?

Eschilo

Come questi monti non son rovinati per vendicarlo?

sopraviene Arbogasto

V'ho trovati finalmente infelicissimi pastori, v'ho cercati gran tempo per tutte queste contrade.

Corisco

E finalmente ci hai trovati in questo sepolcro, così chiamo la caduta di quest'albero glorioso.

Arbogasto

O fortuna maledetta, e quante me ne fai oggi. Corpoforo scoperto, Macario liberato, sterpato l'albero, e che aspetto più? e come ho da correr così a traverso? io che ho fatta tremar tutta la Colchide, [C.55r] io che mi fò riverire da tutta la Cappadocia. Io che quando mi piace volto sossopra il cielo medesimo. Mi veggio così abbattuto e non so perché. Bestia tu t'hai da sepellir vivo s'oggi non ti vendichi. I tuoi occhi non hanno più da veder questo sole, i tuoi piedi non hanno da calpestar più questa terra, se non fai opera degna della tua mano. Or via alle cose usate. Pastori miei, voi sapete i beneficii ricevuti da questa pianta.

Corisco

E perché li sappiamo non facciamo altro che piangere, o pianta corona di tutti gl'alberi.

Eschilo

O pianta freggio di tutte le piante.

Palemone

O pianta Reina di questi boschi, t'habbiamo perduta.

Arbogasto

E con lei havete perdute tutte le vostre speranze, e l'amabilissimo nostro compagno.

[C.55v]

Corisco

Qual compagno?

Arbogasto

E non v'acorrete in vedervi, qual sia quegli che manca tra noi?

Corisco

Forse Dorilo?

Arbogasto

Questi è d'esso, veniva il povero pastore per adorar questo loco. L'albero come havesse sentimento cominciò a piegarli le fronde, e i rami per salutarlo, quando un uomo barbaro, et invidioso accompagnato da molta turba di ladroni suoi pari, gli diede prima una fiaccola sul viso, e lo brustoli, e poi con molte ferite lo finì d'uccidere, con non haverne ricevuto niun incontro, e niuna offesa, solo per satiare quell'animo bestiale, et usato a satollarsi sempre di sangue umano.

Corisco

O Arbogasto, e che cosa ci conti?

Arbogasto

Poiché la stessa crudeltà corre sopra questa povera pianta, e coll'aiuto di tutti [C.56r] i compagni la sterpa dalle radici, e con lei ruina tutto il bene, e tutta la felicità di queste campagne.

Corisco

Chi è questi, che vogliamo bruciarlo vivo.

Eschilo

Chi è, che ne voglio far scempio tale, che non si sia veduto mai simile in questo loco.

Palemone

Io voglio esser il p[rim]o a svellerli il core.

Eschilo

Et io a troncar quella mano, che se l'ha presa con Dorilo.

Corisco

Di' pure Arbogasto chi è? forse alcuno di quei soldati, che oggi s'è fatto veder in questo bosco?

Arbogasto

I soldati così empi? non lo credere, nemeno le fiere, e le bestie haverebbero havuto ardire di far tanto male.

Eschilo

E qual altro v'è in queste selve così crudele?

Arbogasto

Uno che va vestito d'agnello, et è lupo infernale, c'ha stritolati più uomini, [C.56v] che non ha capelli, e da certo tempo in qua è venuto ad abitar in una caverna come una fiera, per dimostrare, che veramente non era più uomo.

Eschilo

Io non so pensarmi chi egli sia.

Arbogasto

L'havete sempre su gl'occhi, è quella peste del mondo, quello spirto d'inferno, vestito di uomo, Eudossio lo conoscete?

Corisco

E chi non conosce Eudossio?

Arbogasto

Non lo conosce nessuno, perché lo stimate benigno, e piacevole, et ha un animo d'una tigre, e quando gli vien fatta dà in queste sparate, c'havete vedute.

Corisco

Orsù compagni miei siamo pastori, ma pure abbiamo stimolo d'onore, e conosciamo l'ingiurie, che ci son fatte. Arbogasto consigliaci.

[C.57r]

Scena Sesta

Quei di sopra, Zenone, Lucio, Sergio, Longino

Palemone

Veggio soldati non si potrà far l'effetto, è necessario che fuggiamo.

Arbogasto

Non dubitare, che questi sono amicissimi.

Zenone

Tanto che signori soldati il Preside comanda che Eudossio sia preso, e condotto alla morte!

Lucio

Per questo abbiamo noi preso questo viaggio.

Arbogasto

Udite che buone novelle, cercano Eudossio per ucciderlo.

Palemone

O cieli e come tosto punire gli scelerati?

Sergio

Ma chi potrà ritrovarlo in un bosco così intrigato.

Arbogasto

Voi potrete cavar il granco colla mano d'altri, sapete voi dove abbita questo infame.

Corisco

Lo so io.

Arbogasto

Offerisciti dunque per guida.

[C.57v]

Zenone

Eudossio dunque è cercato alla morte, quell'uomo così valoroso, quel grandissimo capitano nato dalla Colchide, et allevato da fanciullo nell'esercito Romano, dove have operate tante maraviglie, et è salito a sì alti gradi?

Longino

Quest'appunto, perché gli svoltò il cervello non so qual fernesia, lasciò gl'onori, e l'esercito, e s'intanò in una grotta.

Corisco

Signori se cercate Eudossio io posso darvene notezza.

Longino

Ti ringratiamo, dove abbita?

Corisco

Camate per questa strada, troverete un gran sasso a man dritta, dietro quello vi è una buca coverta di spine, quell'è il loco dove abbita Eudossio colla moglie, e co' i figli.

Lucio

Vi ringratiamo, pastori.

Corisco

Io non ho che dirgli altro. O bella vittoria! [C.58r] Mi vendico colle mani altrui senza paura, e senza pericolo. Compagni che facciamo più qui?

Palemone

Ritiriamoci.

Zenone

Anderò io a veder se la scuopro, aspettatemi soldati, che presto tornerò in questo luoco a darne novella. O Eudossio mio, fratello più caro di questa vita dopo haverti tanto cercato, ho novella di te mentre sei cercato alla morte. O cortelli, perché mi lacerate? Un figlio già seppellito, et un fratello vicino al supplicio. Io corro innanzi per abbracciarlo p[rim]a di vederlo legato, e s'è possibile per farlo campare, ma ché? Io so il suo petto generoso, egli aspetta più la morte, che altri non aspetta il trionfo.

Lucio

Ho caminato tanto per queste montagne, che mi sento già stanco. Vorrei buttarmi [C.58v] in quest'erba.

Sergio

Vorrei farlo ancor io, ma par vergogna, ch'un soldato si seda.

Longino

S'è vergogna ch'un soldato non mora in piedi, quanto più che non viva in piedi, Sergio hai ragione.

Lucio

Dunque habbiamo da crepar di fatica, e non prender mai riposo?

Longino

Tanto a punto dee fare chi desidera lode.

Lucio

Io per me voglio lode al combattere, e non al sedere. Perdonatemi io mi butto in terra per morto.

Sergio

Puoi far quel che più ti piace ma vi sono stati Imperadori nel mondo che non sono seduti mai.

Lucio

Mi sento ritornar in vita. Questo loco com'è fresco! Quest'erba com'è gentile! Aspettiamo compagni fino che venga Zenone.

Longino

E noi così mal termine habbiamo lasciato [C.59r] andar solo quel Cavaliere per questi boschi?

Sergio

Ora m'avvedo del male. Ma che? E esso vuol andar così.

Lucio

La stanchezza pian piano mi fa venir sonno.

Longino

Potrete dormir allegramente, ma però fino che viene Zenone.

Lucio

Ohimè, e dove mi son posato?

Sergio

Che cosa è Lucio?

Lucio

Una vipera mi s'è avviticchiata alla gamba son morto compagni.

Sergio

La vedo. Longino che facciamo per aiutarlo?

Longino

Che fai, perché non la scoti?

Lucio

O tormento, o dolore. Compagni per pietà troncatemi questa gamba.

Sergio

O Lucio, e chi mi ti fa veder così addolorato? In un bosco senza aiuti, senza medici, senza rimedii.

[C.59v]

Longino

E ancora questa peste gli sta avviticchiata alla gamba. Non haver paura di questa spada che non vien contro te.

sfodera la spada

Lucio

O somma gratia che potresti farmi sarebbe l'uccidermi, o dolore che mi lacera il core!

Longino

Almeno m'è consolatione che si sia presa vendetta di chi t'ha ferito.

Colla spada leva la vipera, e l'uccide

Lucio

E dove m'hai ridotto fortuna? non mi lamento di te per la morte, perché un soldato mio pari ne fa quel conto, che farebbe del sonno. E tu l'hai veduto in tanti rischi, ne quelli m'hai posto, ma mi doglio, che ho da perder la vita e non la perdo nel campo con acquisto di gloria ma in una selva senz'esser veduto, da una vipera senza menar le mani, buttato per terra in un sito così vergognoso per un soldato. Uccidetemi compagni per farmi morir al meno con qualche segno d'animo, e di costanza.

[C.60r]

Scena settima

Eudossio, et i soldati di sopra

[Eudossio]

Mi son vestito da rustico per non esser conosciuto, ma non per fuggire, o inventioni che mi detta l'amor di Giesù. Ecco appunto i soldati quali andavo io cercando, Sig[no]ri Soldati Iddio vi saluti, che dolore, o che spavento è quello che mostrate nel viso?

Longino

La fortuna maledetta ci uccide un compagno senza potergli porger rimedio.

Eudossio

Come? Assassinato forse da ladri?

Sergio

Stava per la stanchezza buttato in terra, una vipera, che gli giaceva vicino, gl'ha morsicata la gamba, et or more.

Eudossio

Credetemi, valorosi soldati, che lo teme, stava in questo loco un albero funestissimo,

il Cielo volle, che questo cadesse, e dalle radici n'uscirno varie di queste pesti, ma che rimedio ci havete adoprato?

[C.60v]

Lucio

Ho pregato i miei compagni ch'eglino m'uccidessero, prima che il veneno mi giungesse nel core.

Eudossio

Così tosto ti disperì? So io rimedii tali, che posso guarirti.

Sergio

O felicissima novella! Mi ti butto a' piedi, e ti prego per quella pietà che mostri all'aspetto, che lo risani.

Longino

Risanalo, chiunque tu sia, et haverai da noi ciò che vuoi.

Lucio

Una catena d'oro donatami poco p[rim]a da un gran Cavaliere, eccola sia tua, purché tu t'adopri in sanarmi.

Eudossio

E chi è questo Cavaliere? Fusse forse per nome Zenone?

Longino

Appunto quest'è il nome di lui. O gentilezza, o cortesia, o bontà, se la piacevolezza, e la pietà stessa vestite di carne caminassero per la terra, non credo che sarebbero **[C.61r]** migliori di questo Signore.

Eudossio

E questi si ritrova in questo bosco? Io conosco bene che la catena è di mio fratello. O Zenone dunque p[rim]a di morire potrò vederti. O sia benedetto il cielo che mi conzola tosto, e tanto m'ama. Sig[no]r soldato ho voluto tener quest'oro per una certa curiosità, te la restituisco, perché il rimedio, che io fò, non è cosa che possa esser venduto con prezzo.

Sergio

Havrai almeno questa vita obligata per sempre, e con sanar uno havrai tre perpetui servitori.

Eudossio

Terrò tutti per patroni, e tenerò per singularissima gratia il poter loro servire. Or mostrami qual è la tua piaga?

Lucio

Ecco in questa gamba.

fa la croce sopra la piaga

Eudossio

O segno salutifero del mio dolcissimo Sig[no]re mostra ancora con chi non ti conosce la tua potenza.

[C.61v]

Lucio

Io mi sento tutto rinvigorito, son sano compagni.

Sergio

Sì presto?

Longino

Senz' altri rimedii?

Sergio

Con sole parole?

Longino

Solo con gesti?

Sergio

E chi t' ha insegnato quest' arte?

Longino

Chi t' ha data questa virtù?

Sergio

Sei rustico tu, o pure qualche Dio delle selve?

Longino

O pur qualche nuovo Appolline discende dal Cielo?

Lucio

O mio medico gloriosissimo, e che meraviglia ci fai vedere?

Eudossio

O sia benedetto quel Dio, che per le mie mani v' ha risanato.

Lucio

Or come ti pagherò?

Sergio

L'oro lo rifiuta.

Longino

La servitù offertali non l'accetta.

Lucio

Forse sarà contento solo di plauso, e di lode.

Sergio

Nemeno vorrà questo, perché non pensa che [C.62r] la sanità sia stata opra sua.

Longino

O virtù senza pari!

Sergio

O generosità senz'esempio!

Lucio

Ad ogni modo son risoluto di pagarti in qualche maniera.

Eudossio

La paga non deve esser mia, perché la virtù non è mia, ma di mano superiore a mano mortale, pure se per vostra gentilezza gustate riconoscervi qualche cosa del mio, desidero, che per paga, or che state stanchi vi degnate di venir ad albergare, et a riposarvi in mia casa.

Lucio

Alla sanità che ci hai data vuoi aggiunger più beneficii, restiamo o uomo meraviglioso ammirati e della tua gran virtù e dell'estrema gentilezza, che di più vuoi usarci, e ne saremo banditori perpetui per tutto l'imperio Romano. Per ora è necessario, che

obediamo al nostro preside, [C.62v] che ci comanda, che per oggi gli meniamo Eudossio un gran uomo, ch'abbita in queste selve, nel suo tribunale.

Eudossio

Anzi per questo vi prego che veniate con me. Io conosco Eudossio, so dove abbita, per dove camina, in che luoco si riposa, se ne volete aver sicura certezza, è necessario che siate con me. Venite sù gentilissimi soldati, a favorirmi.

Lucio

O che uomini incontramo in queste montagne? un rustico più gentile d'ogni gran principe, più potente d'ogni gran Dio. Veniamo, ma a dirti il vero ci vergognamo dopo sì gran beneficio non solo non rimunerarti, ma di più venir ad esserti in casa di peso.

Eudossio

Anz'io non stimo che 'l cielo possa per ora farmi gratia maggiore, che ricevervi in casa. Vedrete appresso che felicità mi [C.63r] verrà sopra colla vostra venuta, sù andiamo.

Lucio

Andiamo.

Coro

alle catene de martiri

O crudel che serve, che

Caricar di ferro il piè

S'invisibili ritorte

M'hanno avvinto assai più forte.

L'Amor mio più stretto m'ha

[5]

Che priggione ogn'or mi fa

Felicissimi ligami

Non fia mai che 'l cor non v'ami.

Son legato sì, ma che?
Vola il cor, ch'avvinto m'è, [10]
E su l'ali dell'Amore
Corre in Cielo al suo Signore.
E se pur qui fermo sta,
Ei dal cielo a me verrà,
S'egli al mio, s'io al suo lato [15]
[C.63v]
Sempre al pari io son beato.

Fine dell'atto [secondo]

*Qui si farà il [secondo] intermezzo di S. Francesco Saverio, che sta nel fine
dell'opera.*

[C.64r]

ATTO TERZO

Scena prima

Eudossio, Lucio, Sergio, Longino, Basillissa, Macario, Alessio, Callisto, coro di cristiani

Si trovano in tavola la quale si sta sparecchiando

[Eudossio]

Già la cena è finita non si maraviglino Sig[no]ri soldati dell'apparato, perché è 'l giorno più allegro che el Cielo m'habbia mai concesso.

Lucio

Quel dì è necessario che ammiri e la tua cortesia, di cui ne ho mai sperimentata, né sono per isperimentar maggiore nel modo.

Sergio

Ma come ci hai deluso così sotto le vesti di rustico?

Eudossio

Rustico, anzi più che rustico sono stato fino a questo tempo, ora per gratia particolare del cielo col vostro arrivo comincio ad esser Sig[no]re.

Longino

O parole degne d'un Principe, o gentilezza [C.64v] degna d'imperatore!

Eudossio

L'imperio, e 'l principato l'ho da ricever dalle lor mani, anzi un imperio et un principato di tutte l'umane grandezze maggiore.

Lucio

O potesse io dartelo, e come ci porrei mille vite.

Eudossio

Voi me lo darete senza vostro pericolo, basta per ora, dopo la cena attendete di gratia questa bella pioggia del cielo, et udite questa canzone, che gran tempo fa ho apparecchiata per questo giorno.

Cominciano a piovere rose sopra la tavola

Basilissa

E chi può tener le lagrime?

Macario

O pioggia del paradiso tessimi questa ghirlanda, che tante volte v'ho dimandata.

Coro

A la morte, a la morte

Petto vittorioso anima forte.

O de' celesti, e gloriosi campi

Ministri lusinghieri

Zefiretti leggieri, [5]

E predatori alati

[C.65r]

Degl'odorosi prati

Da le ridenti stelle,

Fate dolci, gradite, ampie rapine

De le frondi più belle [10]

Su l'ali divine

Portatemi quel fiore

Che più amor mi dimostra, e più dolore.

A la morte, a la morte
Petto vittorioso, anima forte. [15]

Eudossio

O che dolcezza in udir queste belle parole!

Alessio

O lagrime che m'uscite dagl'occhi!

Callisto

O sospiri che m'infiammate le viscere.

Coro

Al dolore, al dolore
Anima grande, e generoso core.
Non è di questo loco
Quel fior che non ha sangue, e non ha foco
E quella Primavera [5]

[C.65v]

Spunti oggi alle mie voci
che mena più tormenti, et ha più croci.
Al dolore, al dolore,
Anima grande, e generoso core.

Lucio

Non sono per questo loco canzoni così lagrimevoli.

Eudossio

Anzi son per soldati canzoni generosi.

Coro

A la morte, a la morte

Petto vittorioso, anima forte.

Rosa tu sol fra tutti

Viva gemma del campo

Et odorato lampo [5]

Il cor più mi lusinghi

Fior vago sì, ma generoso, e forte

C'hai col sangue congiunte

Orride spine, e dolorose punte.

A la morte, a la morte [10]

Petto vittorioso, anima forte.

Eudossio

O che spiriti sento generarmi nel core!

[C.66r]

Alessio

Et io, o che anima sento uscirmi dal petto!

Coro

Sù piovete dal Cielo in questo capo

Rami pungenti, e dolorose foglie

Primavera guerriera

Porti i suoi fiori armati

Ma feriti, e svenati [5]

Perché caro ricetta

Troveranno nel sen di questo petto.

E da le rose impari

L'amoroso cor mio

Quel sangue ch'al mio amor cerco dar io. [10]

Felicissima sorte!

A la morte, a la morte.

Già già veggo vicina

La spada fulminante

Ma le piaghe più gravi [15]

Mi son rose soavi

Dammi più vite Amor, dammi più cori,

Perché voglio più morti, e più dolori

[C.66v]

Ch'ad un'alma di foco

Leve è ogni pena, et ogni stratio è poco.

Eudossio

O rose bellissime! O felicissimi auspicii! Su figli miei tessestemene una ghirlanda, ornate questo capo, che quanto p[rim]a sarà reciso.

Alessio

Prima che comandassi, già presago del tuo desiderio n'havevo una composta.

Eudossio

Sig[no]ri soldati miei sommi benefattori da cui aspetto la magior felicità, ch'io possa haver mai nel mondo, prego che per un altro poco siate spettatori della mia somma allegrezza. Or sù figli miei suavissimi, potete sopportare che 'l giorno del mio trionfo io comparisca in teatro con questi stracci. Su portatemi tosto i magior ornamenti, e i freggi più belli, che si tengano conservati.

Si veste da soldato con superbissime vesti

Callisto

Padre amorevolissimo.

Basilissa

Consorte suavissimo.

[C.67r]

Macario

O zio a voi devo più, ch'a mio padre.

Alessio

O padre qual amo più che me stesso.

Basilissa

Volgi gl'occhi alla tua consorte.

Macario

Non abandonar il nipote, a cui poco fa hai donato la vita.

Callisto

Se sei padre perché ci lasci?

Alessio

Se son figlio perché non ti seguo?

Basilissa

Lasciami bacciar questa mano, p[rim]a che ti parti.

Alessio

Lasciami abbracciar questi piedi, p[rim]a che te ne fugga.

Callisto

Mostrami il loco dove riceverai la p[rim]a ferita, che voglio riverirlo.

Macario

Mostrami la spada che ti ha da trafiggere, che voglio adorarla.

Basilissa

Prima che l'abbandoni, benedici questa spelonca.

Alessio

Prima che te ne dividi abbraccia i tuoi figli.

[C.67v]

Macario

Felicissimo te! ma misero me se non t'accompagno.

Callisto

Felicissimo padre! ma infelicissimo figlio, che non s'ingegna d'imitarti.

Lucio

Sergio in che nuovi spettacoli siamo ammessi?

Sergio

Io per me non so indovinar, che cosa significhi, conviti, allegrezze, pretiosissime vesti, e poi subito pianti, e sospiri.

Longino

O non più rustico, ma 'l più gentil Cavaliere del mondo, che mutationi son queste? pur ora tanti contenti, et ora così gran pianti. Tu con tanta allegrezza nel viso, questi con tanti gemiti, tu con tanta festa, i tuoi con tanta mestitia?

Eudossio

Voglio soldati miei cari scoprirvi un segreto.

Lucio

E questa è ancora tua cortesia.

Eudossio

Ma voglio chiedervi una gratia, e e vi prego [C.68r] per l'amor che m'havete mostrato, e per qualche sorta di sodisfatione, che io ho cercato di darvi che me la concediate.

Lucio

Siamo tutti apparecchiatiissimi a dar il sangue per tuo servitio.

Eudossio

Ringratio tutti della promessa. Mi dicesti poco fa p[rim]a di cercar Eudossio per menarlo alla morte. Quell'uomo così perverso, così scelerato, nemico del imperatore, e de' nostri Dei immortali, uomo degno d'ogni stratio, e d'ogni supplicio. Or questo...

Lucio

È forse tuo amico? e vuoi che gli perdoniamo?

Sergio

Se per compiacervi lo faremo, e non ci pesa punto porre in rischio la vita nostra col preside.

Longino

Io devo tanto a te, che io non mi vedo obligato d'ubedir all'Imperatore, quando [C.68v] tu comandi altrimenti, e così se vuoi, che si lasci Eudossio, ecco che lo lasciamo.

Eudossio

Questo appunto. Io vi prego, che in riconoscerlo lo incateniate subito, e per amor mio gli facciate tutti gli stratii che sapete, o potete mai fargli, me lo promettete da fedelissimi soldati, e carissimi amici che sete?

Lucio

Il contrario sarebbe stato difficile. Io ne do la mia fede.

Sergio

Io ne giuro per questo Cielo.

Longino

Ne chiamo in testimonio Giove, e Giunone, e tutte le Deità che si trovano al mondo.

Eudossio

O soavissimi miei benefattori, e beatissimi messagieri, e ministri d'ogni mio contento, e d'ogni felicità. Vi ringrazio delle promesse, da cui dipendono tutti [C.69r] i miei desiderii, et ogni mia beatitudine. Or sappiate. Ma, ohimè, temo, che non m'attenderete le promesse già datemi. Veramente ligarete subito, e farete graviss[mi] stratii ad Eudossio?

Lucio

E che serve replicarcelo tante volte?

Sergio

Tu sai le parole che abbiamo dette.

Longino

Io v'ho giurato, e ritorno a giurare.

Eudossio

Sappiate ch'io son Eudossio. Su incatenatemi, e menatemi al Preside per morire.

Lucio

O tuono che m'atterrisci!

Sergio

O fulmine che m'uccidi!

Longino

Tu sei Eudossio?

Lucio

Tu hai da esser incatenato?

Sergio

Tu condotto alla morte?

Longino

Tu da noi.

Lucio

Troncatemi queste mani, p[rim]a ch'ardiscano tanta empietà.

[C.69v]

Sergio

Sbranatemi questo petto, p[rim]a che concepisca così grave sceleratezza.

Longino

O Eudossio, e che cosa comandi? non lo farò.

Lucio

Non lo farò.

Sergio

No.

Longino

Non lo faremo.

Eudossio

Me l'havete già promesso, è necessario che la facciate.

Longino

Non obligano le promesse, quando portano sì gran fallo!

Eudossio

Dunque io devo restar privo di questa gloria, perché mi sono ingegnato d'usarvi cortesia.

Longino

O Eudossio tardi conosciuto da noi, ma conosciuto con troppo dolore. O Eudossio cima degl'uomini più cortesi, e più valorosi, poste le tue parti così gentili, posti i beneficii così grandi, che ti sei degnato di farci, il menarti alla morte, e far pompa[C70r] del tuo volere, e far mostra della nostra empietà e non uccider te, ma uccider noi che tanto ti siamo obligati, e tanto t'amiamo.

Eudossio

Havereste ragione quando questa fusse empietà, ma non è così, perché 'l maggior onore, e la maggior gloria, che possa da Dio concedersi ad uomo mortale. Et io lo stimo se mi viene da voi per il maggior segno d'amore, che possiate mostrarmi.

Longino

Io quanto stupisco Eudossio del tuo valore in voler morire, tanto stupirò della mia crudeltà, se ti meno alla morte. Ma pure è così grande la tua autorità con me, che m'inchino con tanto spreggio del mio nome ad ubbedirti.

Eudossio

Si compagni amorevolissimi, si ligatemi. O catene pretiosissime se mi stringete. O morte suavissima se ti ottengo. Su ligatemi, amici, ligatemi che per me questa [C.70v] sola è cortesia, questa è gratitudine, questa è fede, questa è pietà.

Longino

Lo farò, ma con lagrime.

Lucio

Lo farò, ma morendo.

Sergio

Lo farò, ma per pentirmene ogni momento.

Alessio

Padre.

Callisto

Padre.

Macario

Zio.

Basilissa

Consorte.

Alessio

Le tue ferite p[rim]a passano il petto mio.

Basilissa

Menami teco.

Macario

Menami Eudossio.

Alessio

Stringete a me ancora o cari soldati.

Callisto

Non disunire il figlio dal genitore.

Basilissa

Ligateci soldati.

Macario

Ligatici.

Alessio

Chiamaci Eudossio.

Callisto

Chiamaci teo.

Alessio

Unitemi con mio padre, o soldati.

[C.71r]

Callisto

Unitemi con mio padre.

Lucio

E che generosità è questa de' cristiani?

Sergio

O virtù, che supera ogni virtù!

Lucio

O valore miracolo d'ogni valore!

Eudossio

O quanto desiderarei d'havervi compagni per esser uniti in Cielo, come Iddio s'è degnato d'unirci in terra, e per aver in vostra compagnia esempio di fortezza, e di costanza, soldati miei, mi sarà sommo favore se li ligate, e menate meco.

Lucio

Il Preside espressamente comanda, che solo Eudossio sia preso, e si lascino i figli, e la moglie.

Macario

S'è questo io che non son figlio posso venire.

Eudossio

Vieni Macario più caro a me d'ogni figlio ti devo render questa morte, che col mio arrivo ti tolsi, mentre stava per ucciderti il mago.

Macario

O felicissimo me! Alla morte, alla morte.

[C.71v]

Eudossio

Restate o figli pegni di questo core. Resta o consorte parte di questa vita, io vi precorro nel Cielo per aspettarvi più gloriosi con palma magiore.

Coro

Corri a la morte Eudossio, io resto in vita,
Come mi lasci, ohimè, chi ci divide?
O dolorosa, e flebile partita
Che mi toglie la morte, e più m'uccide.
Quest'è spietata, e par che sia gradita [5]
L'ira, che mi perdona, e che mi ride,
Vola tu, poich'io resto afflitto core
Vola tu almeno, e va' dove si more.

Scena seconda

Basilissa, Alessio, Callisto, Zenone, e Dorilo

[Basilissa]

Figli, orfani figli.

[C.72r]

Alessio

Madre vedova felicissima.

Basilissa:

Senza Eudossio non abbiamo più luce.

Callisto

Senza Eudossio non abbiamo più vita.

Alessio

Anzi col suo martirio ci impetrerà e vita, e luce migliore.

Basilissa

Figli io son tutta gemiti e tutta tormenti, non per perdere un marito sì caro, mentre la

perdita è sì gloriosa, ma perché nella morte non mi trovo compagna ancor io.

Callisto

Madre dolcissima questo è tormento comune.

Basilissa

Veggio il santissimo sepolcro de' martiri, andiamo figli ad invotargli, acciò ch'impetrino la lor costanza a Eudossio. Ma che gente è questa che mi sta appresso?

Zenone

O gloriosissimo coro di valorosissimi capitani p[rim]a in terra, et ora nel cielo, ammetterete in compagnia delle vostre ceneri il capo del mio dolcissimo figlio Corpoforo, vi fu simile, quando visse [C.72v] nella bontà, e vi fu simile nella morte, quando fu sacrificato per mano del crudelissimo Arbogasto, non vi sdegnate dunque, che dorma ancor con voi. Riposati o teschio bellissimo, amato da me più che 'l core, e che l'anima, et or che sei nel Cielo impetrami dal mio Dio una morte pari alla tua.

Dorilo

Questo sepolcro è fontana di tutte le gratie ma non credo vi sia persona che n'abbia ricevute tante, quante per ora n'ho ricevute io.

Basilissa

Mentre queste persone stanno in loco sì santo, e con tanta divotione probabilmente saranno amici. Iddio vi saluti o carissimi compagni.

Zenone

Questa è Basillissa moglie d'Eudossio, e mia dolcissima cognata. Che abito è questo, o sorella carissima?

[C.73r]

Basilissa

Che teschio è questo o fratello amatissimo?

Zenone

Ohimè, è teschio di mio figlio.

Basilissa

E la mia è veste di fuggitiva.

Zenone

Eudossio dove si trova?

Basilissa

Vicino al termine, dove si trova tuo figlio.

Zenone

Come? Corre alla morte?

Basilissa

Già è legato da' soldati, e lo menano.

Zenone

O cieli, e quante contentezze, e quanti tormenti. Un figlio amatissimo già perduto fai c'oggi si ritrovi da me, ma in questo termine, un fratello così pregiato dopo il desiderio di tanti anni mi dà qualche novella di sé, e me la dà mentre è inviato alla morte.

Basilissa

Questi è tuo figlio, di cui scrivevi così liete novelle?

Zenone

E quegli è tuo marito di cui si sono contate cose sì grandi?

Basilissa

O nipote amabilissimo, come ti vedo!

[C.73v]

Zenone

O fratello gloriosissimo, e perché non ti vedo?

Basilissa

Lascia che l'abbracci morto, se non ho potuto farlo mentre era vivo.

Zenone

Lo lascio fagli tu quegli'onori, e quelle carezze ch'io non ho saputo farli né mentre era vivo, né ora ch'è morto, e dammi licenza ch'io corra per abbracciar, e riverir il mio valorosissimo Eudossio, e s'è volontà del cielo, per accompagnarlo.

Basillissa

Va' anima generosa ad accompagnar quel grand'uomo, qual io benché consorte non sono stata degna di seguire.

Dorilo

Perdonatemi s'interrompo i vostri santi sospiri. Dunque Eudossio va già alla morte! qual miracolo di pietà, e prodigio di fortezza. O cielo e come levi dal mondo persone tanto ammirabili? poco fa essendo io tirato dalla mia passione a cercar una massa d'oro fui da una fiamma ripentina, **[C.74r]** et infernale buttato a terra, et ucciso. Eudossio come egli poi mi disse, mi prese e portommi in questo loco colle sue orationi, e coll'intercessione di questi santissimi restituì la vita perduta, m'illuminò la mente con nuova fede per salvarmi col corpo anche l'anima, e da quel punto che fui ritornato in vita non mi sono mai partito da questo loco, dove ho ricevuto così gran beneficio.

Basilissa

E chi non ha ricevuto beneficio da quella mano? ogn'uno potea sperarne, mentre i suoi medesimi uccisori tanto ne riceverebbero. Ti prego però a non viver tanto ingannato perché maggior gratia non potea fargli l'empireo, che condurli una tal morte. Ma per ora tratteniamoci in questo loco per impetrargli dal cielo per mezzo di questi santi martiri suoi compagni forza per ogni momento.

[C.74v]

Scena terza

Corisco, Eschilo, Palemone, e quei di sopra

[Corisco]

O vittoria felicissima senza pericolo.

Eschilo

Ci siamo vendicati compagni.

Palemone

Il nemico già sta nella rete.

Corisco

I principi grandi è necessario che ancora riveriscano i pastori.

Eschilo

O trionfo!

Palemone

E come è venuta a tempo!

Corisco

L'indovinammo, quando si mostrò ai soldati il luoco dove abbitava, come lo colsero

subito!

Eschilo

Ma che impazienza, e che crudeltà fu quella dar fuoco ad un albero tanto meraviglioso, e poi prendersela con un pastore innocente, et ucciderlo?

Palemone

Paghi ora Eudossio tutte le passate, [C.75r] e tutte le presenti malvagità.

Corisco

Or via per allegrezza di questo mondo un nuovo gioco pastorale ai dei delle selve.

Si fa un ballo, o altro gioco

Basilissa

Prendeste come vi comandai quegli avanzi di gioia per dargli a' poveri?

Alessio

Eccone parte.

Callisto

Et io ancora ne presi, eccoli.

Basilissa

Ora è tempo di farne limosine per impetrar fortezza ad Eudossio, e per liberarci in tutto da questo peso, che tale stimo io le ricchezze. Fatevi innanzi o pastori.

Corisco

Eccoci, che ci comandi?

Basilissa

Per far più compite le nostre allegrezze, tò prendete.

Corisco

O felice me!

Basilissa

E tu voglio ancora, che ci habbia parte.

[C.75v]

Eschilo

O come è luminosa!

Basilissa

E quest'altra è restata per te.

Palemone

Io non son più pastore, ma principe.

Basilissa

Or ditemi per cortesia ch'allegrezza era la vostra.

Corisco

Niuna la passata in comparatione di questa, ch'habbiamo adesso p[rim]o per le gioie ricevute da te, [secondo] perché vediamo vivo il nostro compagno Dorilo tenuto da noi per morto. Dorilo e chi t'ha tornato in vita?

Dorilo

Eudossio rendetene gratie, poiché non potete a lui, alla moglie, et ai figli.

Callisto

Eudossio?

Eschilo

Eudossio t'ha resa la vita?

Palemone

Eudossio?

Dorilo

Eudossio apunto, Eudossio.

Corisco

Dorilo, io mi sepellisco per la vergogna.

Eschilo

Io moro per lo dolore.

Palemone

Et io son foco di sdegno contro quello che [C.76r] c'ingannò.

Callisto

O cieli, perché ci mantenete in vita? o abisso, perché non m'inghiotti? o furie, perché non mi lacerate? dunque Eudossio t'ha restituita la vita, e noi mossi dall'infame Arbogasto pensammo, che tu fossi stato ucciso da lui, e per vendicarci mostrammo a' soldati le spelonche dove abitava, e fummo cagione, che fusse preso, et ora ci rallegravamo, che fusse condotto al supplicio. Fiere sete troppo crudeli se non mi sbranate! Morte sei troppo spietata se non m'uccidi. E voi pegni illustrissimi di quell'uomo glorioso per accrescerci maggiormente il dolore ci havete caricati di doni, e che cosa è stata questa, se non rimunerarci della nostra empietà.

Basilissa

Anzi l'essere stati cagione della morte [C.76v] ad Eudossio è stato il maggior beneficio che potea ricevere dalle vostre mani. Il cielo senza avvedervene, v'ha fatto render ad Eudossio molto più di quel che gl'eravate obligati, et io co' i miei figli, in suo nome, o pastori, ve ne ringratio.

Corisco

A noi questo?

Eschilo

A questi traditori cosi grand'onore?

Palemone

uniteci voi Cieli, già che gl'uomini invece di punirci, ci onorano, così è pagata la nostra empietà? Così son vendicate le nostre sceleratezze? dove sono i coltelli, e le spade per porgerle in mano di chi invece d'ucciderci ci vuol far beneficii?

Basilissa

Orsù io vi lascio o pastori, e vi prego a non attristarvi, perché Eudossio stima favore quel, che voi pensavate vendetta, per la corona che con questo mezzo si guadagna nel cielo. Io ritorno ai S[igno]ri martiri a raccomandare [C.77r] mio marito, e vi restituisco Dorilo, che stimavate perduto.

Scena quarta

I pastori di sopra, Soldati, Eudossio, messo, Preside, Arbogasto, Macario, Zenone.

Corisco

O giorno e come mi riluci, per farmi veder tante mie vergogne!

Eschilo

O terra e come mi sostieni, per farmi star in piedi a tanto dolore!

Palemone

Eudossio tu sei stato dato in mano de' nemici da noi? mi ricordo tutte le volte che t'ho ragionato, tutte le cortesie, che m'hai fatte, e tutti gl'onori che, per la tua persona ha ricevuti questa montagna, et ora t'ho tradito in questa maniera.

[C.77v]

Corisco

Io o selve, v'ho levato il vostro ornamento, io, o caverne v'ho levato il vostro splendore, e tu crudelissimo Arbogasto m'hai ridotto a questo termine, e non me ne vendico?

Dorilo

Vi consoli compagni, ch'egli di quest'atto non se ne turba. Ma dimmi Corisco, poiché l'hai per questo bosco incontrato mentre era menato da' soldati alla morte, che atti faceva, che parole gl'uscivano dalla bocca?

Corisco

Vuoi darmi materia di tormento maggiore. Non ho mai veduto fratelli stringersi con abbracci sì cari, come egli stringea i nemici, non ho veduto mai Principi tanto gloriarsi delle corone d'oro, e di gemme, quanto egli si gloriava delle catene. L'andar alla morte era per lui, andare al convito, alle nozze, al trionfo: mi pare che l'alzassero l'erbe, e si calassero gl'alberi per veder un uomo tanto miracoloso [C.78r] e che 'l Cielo si facesse sereno per dar loco alle stelle, che desideravano di guardarlo. L'aspetto era tutt'animo, tutto ardore, tutto generosità, tutto gloria. La voce era tutto fuoco, e gl'occhi tutto splendore, et io quando lo viddi stimai follia, quel ch'era coraggio. Ah e non corsi a chinarmeli innanzi, non corsi ad adorarlo per angelo, non corsi a chiedergli perdono della passata empietà!

Dorilo

Ecco viene con questa turba, o quanto godo di vederlo, d'inchinarmeli, d'adorarlo.

Lucio

Già siamo al preside, Eudossio, perdonami del loco dove ti meno, tu sai che per compiacerti l'ho fatto.

Eudossio

O quanto cresce ad esso soldati l'amor, che vi porto, perché ricevo per vostra mano il compimento d'ogni felicità.

Messo

Viene questa truppa di soldati mandata [C.78v] poco p[rim]a nel bosco, e menano un prigion[i]e[ro], comanda che sieno ammessi.

Preside

Sarà forse Eudossio. Che vengano.

Messo

Appunto egl'è d'esso. Fatevi innanzi soldati.

Lucio

Magnanimo principe, Eudossio è già preso.

Preside

Ne godo. Orsù, con qual animo vieni, mutato, o pur così folle come era prima?

Eudossio

Con quel animo, che conviene ad un soldato, et ad un cristiano.

Preside

Se vieni con animo di soldato, verrai con animo ubbediente, e fedele a' Romani Imperatori.

Eudossio

Ubbidiente per certo, ma in quanto non mi comanda, che disubbedisca a Principe molto più grande di lui, ch'è il monarca solo del Cielo.

Dorilo

O animo invito!

Corisco

O coraggio miracoloso!

Messo

Venir a parola con questa sorta di gente [C.79r] è sciocchezza, perché restano vincitori.

Preside

Orsù, Eudossio, falla da quel che sei, ritorna a questi Dei, che t'hanno sollevato a tanta grandezza e calpesta quel Crocifisso miserabile, che t'ha ridotto a quel termine dove ti trovi, spogliato d'ogni onore, intanato in una grotta privo del mondo, e del sole, e pasto vivo di vermi.

Eudossio

Ora sì che sento muovermi assai.

Preside

Or bene, tu vuoi che cominci colle minacce, e colle sferzate.

Eudossio

Per questo ho detto, che son soldato, e son cristiano, e come soldato non devo temer la morte, come cristiano la dispreggio, quella professione fa, che non curi i tormenti, questa fa che li desideri. Puoi dunque apparecchiare quel che vuoi, che entro volentieri in teatro con più desiderio d'esser tormentato e morire, che non hai tu [C.79v] di

tormentare e d'uccidere.

Preside

Queste sono state sole parole, è necessario venir ai fatti: soldati come indegno della Romana nobiltà, spogliatelo p[rim]a del cingolo, e dell'abito militare.

Zenone

O come son giunto a tempo.

Eudossio

Non occorre ch'altri s'adopri per levarmi queste insegne di dosso.

Si leva il manto, e lo tiene in mano

Per quel Sig[no]r ch'adoro, o Preside Romano, non stimate, né questa veste, che porto, né tutto il mondo.

Zenone

Et io, fratello di sì gran Capitano, et antico soldato nella Colchide, mi spoglio ancor della mia.

Eudossio

Tò, prendi.

Buttano le vesti in faccia al Preside

Zenone

Prendi la mia.

Macario

Et io la calpesto per Cristo.

Preside

A me questo? A me questo?

Arbogasto

A vendicar soldati la maestà dell'ufficio così vilipesa.

[C.80r]

Eudossio

Ora trionfo, alla morte, alla morte.

Zenone

Eudossio io son qui.

Eudossio

Zenone mi ti veggo compagno.

Zenone

Fratello felici noi.

Eudossio

Or sì che mi sei vero fratello.

Zenone

Iddio mio già m'hai pagato tutti i disgusti, ti benedico, e tu ancora sei qui Macario?

Macario

Io ancora passato per infiniti pericoli.

Zenone

O cieli e quanti contenti, e quante grandezze!

Preside

Ancor si bada? Alla morte questa squadra di scelerati.

Eudossio

Alla morte soldati, che corriamo volentieri.

Dorilo

Andiamo compagni a trovarci a quello spettacolo così lagrimevole.

Corisco

Andiamo, se pur gl'occhi potranno guardarlo.

[C.80v]

Pianto de' soldati

Il grand'Eudossio è questi

Il fulmine di Marte

Sommo terror dell'Asia, e fior d'eroi?

O pur larva ingannevole, e bugiarda

Delude le pupille? [5]

Questi non è quel mio novello Achille?

Chi troncò quella palma?

Chi spegnè quella luce?

Chi vincè quel gran Duce?

E chi dà il volo a quella nobil alma? [10]

E chi eclissa quel sole

Al cui grato splendore

Incoronava il mondo

E 'l ciel faceva più bello, e più giocondo?

O gloriosa fronte [15]

Chioma vittoriosa

Ov'è la soma tua bella famosa

[C.81r]

Di verdegianti allori,
Che non sapean altrove
Dar le catene, e i freggi lor, ch'in questa [20]
Trionfatrice, e gloriosa resta.
La man fulminatrice
Che sudori leggieri
Stimar poter domar i mondi intieri
Avvinta imota giace, [25]
E non arde nel cor l'usata face.
Su barbari volate
Dal vostro argente polo
Venite a trionfare
Del più lontano, e più nascosto suolo, [30]
Scudo non ha più Roma al dardo vostro,
Et argine non have
Contr'il vostro furore,
Corre Eudossio alla morte,
E con Duce sì chiaro [35]
A[h]i che cade di Roma ogni riparo!

[C.81v]

Morte e dove non giungi
Col tuo dardo fatale,
Qual diamante è sì eletto,
Che faccia scudo al petto? [40]
V'è cedro sì sublime
Che non reciso cada?
Vi son tant'alte, e sollevate cime,
Che sian salde al furor della tua spada?
Ma s'ogni cosa meti [45]
Dovrebbe al men il tuo natio furore

Con un pietoso oblio
 Lasciar vivo nel mondo il santo, e 'l pio.
 Ma, ohimè, che della morte assai più fiero
 È 'l tirannico sdegno. [50]
 Petti Romani, et alme generose
 Qual furia uscì d'Averno
 E vi sparse nel core il tosco eterno?
 Non ebbero i giganti
 Così folle pensiero, [55]
[C.82r]
 Quando ammassati i monti
 Per tozzar colle stelle alzar la fronte.
 Temete empì temete,
 Ch'è 'l dardo in ciel lanciato
 Contro sì degni eroi [60]
 Rivolta già piombar vedrete in noi.

Scena quinta

Arbogasto

[Arbogasto]

Qual Principe, e qual Imperatore può compararsi con me? rallegratevi demonii dell'inferno della vittoria. Io ho smorbati questi boschi, rovinata la Colchide, e satollato il diavolo che m'è venuto tanto appresso per questi conviti; Corpoforo sacrificato, Eudossio ucciso, Zenone unito col fratello, e Macario col padre alla morte. Il monte de' martiri svergognati, **[C.82v]** i pastori delusi, e 'l preside colle mie parole p[rim]a indotto a far prender Eudossio, et ora a suspender le sue vesti al demonio. O palme che non vi sono state simili al mondo! Ma per giunger a questo porto ho passate molte burasche, io in mano di Zenone colla spada alla gola, Macario uscitomi dalle mani, la testa di Corpoforo serbata da me per tanti incanti perduta, e l'albero svelto dalle radici; con tutto ciò a dispetto d'ognuno ch'ardisce d'oppormisi sono uscito da tutti i pericoli, e non solo

son vivo, ma già trionfo. Presto su a far archi trionfali alla mia potenza, et ad alzar piramidi alla mia maestà. Ma per non restare in cosa alcuna di sotto, voglio di nuovo far risorgere quel albero che Eudossio volle sterparmi. Or che tiene il collo sotto la **[C.83r]** spada venga, e mi s'opponga. Venga se può con la sua Croce maledetta, e cominci a combattermi. Or via questo fosso è il loco ove era p[rim]a piantato l'albero, e qui sotto stanno sepolte l'ossa dell'infelice Corpoforo, in questo stesso loco alla mia potenza ha da sorger l'altro albero, questa mia verga secca ha da esser pianta, et ha da crescer in un tratto, e far frondi, e fiori, sù l'opera si cominci.

Fa molti circoli in terra, et altre cerimonie infernali

Sepelisco nel suolo
Questa verga potente,
Che nell'orrida mia spietata mano
Ministra d'ogn'atto empio inumano;
Sorga ai magici carmi imperiosi [5]
Per combatter le stelle
Vigoroso germoglio,
Che degno sia dell'avernale orgoglio;
[C.83v]
Orride furie ultrici
Versate in lei dalle tartare sponde. [10]
De la stigia palude
Attossicate stille, e livide onde,
E per farla più fera
Vomiti ad inaffiarla
Ogni mostro d'Averno [15]
Il più maligno fele, e 'l tosco eterno.
Sorgi pianta infelice
Orrida sì, ma pure incoronata
Di vere frondi, e fiori,

Vieni a pugnar con i più sublimi allori [20]

Et io (so quanto vale il braccio mio)

Voglio inaffiar le fere tue radici

Con distillarvi in pianto

Mille luci dolenti,

E premervi licori [25]

Di mille petti ancisi, e mille cori;

E voi figlie ferali

[C.84r]

De la notte profonda

Crude Erinni venite

A menar qui le danze, [30]

Che sol da questo loco

L'esca potrete haver del vostro foco.

M'odono già l'abissi,

L'inaridito legno,

Ecco chi vive, e veste [35]

Per impugnar le stelle,

Fiori, e frondi novelle

E vigor nuovo occulto

Alza in pianta (o stupor) breve virgulto

Quanto potete, e quanto [40]

Valete orridi miei magici carmi?

Folle è chi contro voi si veste d'armi.

[C.84v]

Scena sesta

Corisco, Arbogasto

[Corisco]

Non ho potuto cedere dappresso il fiero spettacolo, Eudossio come non mori? Corisco

come l'uccidi? il grand'animo di lui disanima me, e moro, perché sono cagione della sua morte. Ecco Arbogasto, che prima m'indusse a tradirlo, et a mostrarlo ai soldati, e come ha drizzato l'albero che p[rim]a era già caduto? O cieli , sopportate che quell'infame viva ancora nel mondo? Ma seguiti pur quanto vuole, il p[rim]o albero fu estirpato da Eudossio, il [secondo] sarà reciso da me. Seguita l'incanto, starò attendendo a tutto ciò che vuol fare.

Arbogasto

n questo albero sol sicuro nido

Ritruovaranno i tenebrosi augelli

E gufi, e pipistrelli,

[C.85r]

E sotto questi rami

I draghi, e i basilischi [5]

Troveranno l'albergo,

Misero viandante

Se presso a lui menarà mai le piante.

Da questo tronco infausto

Si recidano stanghe, all'or ch'atroci [10]

Si fabrican le croci,

A questi rami soli

Pendano l'empie corde

Qual or strani furori

Menano a morte i disperati cori. [15]

Di lui non siano men fere

L'empie salci fatali,

Che nel tartareo lito

Pasce il nero Cocito,

E gl'alberi funesti [20]

Tra cui manda Plutone

A pascolar gl'armenti

[C.85v]

De' mostri più crudeli, e più nocenti.

Corisco

A quest'empietà servia quell'albero che io con tanta riverenza ho adorato tanto tempo.

Arbogasto

T'adori eccelso, agusto, altero tronco
non sol vil pastorello
ma d'ogni Augusto capo
la coronata chioma
o d'oro altrove, o pur d'alloro in Roma [5]

formino questi rami
soglio superbo, e glorioso trono,
in cui Plutone assiso
regga la terra, e guardi il Ciel compreso
e sol in queste cime [10]

si veggano sospese
spoglie, e trofei de' le tartarie imprese
ma sol dalla mia mano
sia la palma primiera;
o superbo trionfo [15]

[C.86r]

vi sospendo d'Eudossio il nobil manto
guardi i suoi scorni il Cielo, e corra in pianto.

Corisco

Misero me, e chi m'ha condotto a veder tante bestemie? e veder cose così nefande? In ogni loco posso vedervi Eudossio, for che in loco così scelerato! Che le tue spoglie siano sospese all'inferno.

Ruina l'albero dà in testa al mago. e l'uccide

Arbogasto

A[h]i, a[h]i, a[h]i, già moro!

Corisco

O degno, e presto supplicio or vada l'inferno, e voglia combatter col Cielo, e tu cadavero puzzolentissimo, degno albergo di quest'anima infame, resta pasto di corvi, et esca de' cani, se pure per non avvenerarsi verranno a gustarti. Ti calpestro, e ne caccio coi piedi qualche poco di fiato che sia rimasto nel petto, e prendo con le piante questa vendetta, che non ho presa colle mie mani.

[C.86v]

Scena settima

Basilissa, Corisco, Longino

[Basilissa]

Quello è 'l manto del mio S[an]to consorte, e quel vicino cadavero è forse il suo corpo. Ancora non è satia la tirannica crudeltà? t'uccise vivo, e ti calpesta morto; o membra santissime degne di mausolei, come vi veggo così vilipese. Che fai, pastore, che fai? calpesta questa mia faccia, che mi contento, e perdona a queste augustissime membra, che non meritano incontro sì grave.

Corisco

Che dici, donna santissima! Queste membra sono immeritevoli del disonore, ch'ora fò loro? E che fa tutto il mondo, che non m'invita in quest'attione?

Basilissa

Non posso veder più tanto scempio. Fermati, per Dio amico pastore, non più!

[C.87r]

Corisco

E pure mi dissuadi? Che fai tu che non corri, e non lo calpesti, come fò io?

Basilissa

O parole più acute d'ogni saetta, che mi trafiggete le viscere.

Corisco

Vieni o generosissima matrona, e fagli quegli oltraggi, che più meritava quando era vivo.

Basilissa

Ohimè, e che inviti crudeli? D'Eudossio mio dici questo! Gentilissimo pastore rivolta contro me questi calci, e perdona ad Eudossio.

Corisco

Che Eudossio, che Eudossio? Questi è l'empio mago Arbogasto ucciso dal albero, che egli con incanti havea fatto nascer poco p[rim]a, e n'havea sospeso il nobilissimo manto d'Eudossio.

Basilissa

Respiro, e son viva, è poca pena per le scelleraggini che ha commesse, ma che novella mi porti d'Eudossio, so che l'hai seguitato [C.87v] alla morte.

Corisco

Basilissa, e che domandi? Dimandolo alle piante, che piangono, et ai sassi, che s'inteneriscono al fiero spettacolo, io per me non ho potuto fermarmi a vedere la tragedia.

Basilissa

Ecco Longino, che lo menò. Longino mio, che mi dici d'Eudossio?

Longino

Te ne raggioni Basilissa questa mia veste tutta bagnata di sangue di Macario, di Zenone, e d'Eudossio.

Basilissa

Come fu la morte? con qual animo la soffrì? che disse il tiranno? come lo trattarno i carnefici?

Longino

Odi, e ringrazia il Cielo, o moglie gloriosissima.

Basilissa

Di' tosto.

Longino

Il corso m'ha levata la voce.

Basilissa

Vedi, che tanto desidero d'udirti, e pur tanto [C.38r] ti trattieni a raccontare.

Longino

Tu sai bene i ringraziamenti, che mi diede, e i dolcissimi abbracci con cui mi strinse, quando da me fu menato al Preside.

Basilissa

Mi ricordo.

Longino

Rispose con animo generoso al tiranno, tanto che egli pareva giudice, e quello reo, e facendosi beffe delle minacce diede animo a Zenone, et Macario di darli in faccia l'insegna della dignità militare. Il plauso di quel atto lo liberava dalla morte, ma il

preside lo [...] la generosità che meritava premio, fu stimata degna d'estrema pena, così tutti tre ligati furono rapiti al supplicio.

Basilissa

Ohimè, perché non l'ho accompagnato ancor io?

Longino

Questo viaggio per lui era viaggio per il cielo, da cui non poteva levar gl'occhi, i quali in [C.89r] così estrema allegrezza erano tutti lagrime. Quanti lo riguardarono piansero per tenerezza sì, ricordavano la gran nobiltà, le dignità passate, le glorie, e li plausi militari, le vittorie ricevute, le bellissime maniere, la gran liberalità, e quanto può generar amore nei cuori, e stavano per correre a liberarlo per forza, ma sapevano di dargli sommo disgusto, stimando egli estrema felicità la sua morte.

Basilissa

O Longino, e che cosa mi racconti?

Longino

I suoi desiderii erano solo d'haverti per compagna, e i suoi figli alla morte. Del resto non vi fu persona, che non salutasse, non vi fu carnefice, che non abbracciasse; le parole in tanta acerbezza erano mele, il viso nella morte era tutto giocondità, si tenea felice la plebe si giungea a baciare le funi, a riverir le pedate, a salutarlo, [C.89r] a vederlo. In questo si giunse al loco destinato, il quale era tutto cinto d'armati, molti de' quali erano stati suoi servi nella militia, et ora lo guardavano nella morte.

Basilissa

Seguita Longino, non mi trattener più.

Longino

P[rim]a di morire chiese in gratia ai soldati di scriverti questa lettera, et ottenutala scrisse.

Basilissa

E tanto ti sei trattenuto per darmela, dove è?

Longino

Tò, prendila.

Basilissa

O memoria la più dolce, e la più amara di quante n'habbia già mai havute nel mondo, con qual titolo mi saluta.

«Eudossio martire di Cristo
a Basilissa».

O nome soavissimo, e quando mai potrò scordarmi di te? Ti bacio infinite volte, e prego gl'Angeli, che ti raccontino in Cielo quest'affetti, che fò con te.

[C.89v]

Lettera

I carnefici pietosi mi hanno concesso licenza di scriverti p[rim]a di morire, e per le mie affettuose preghiere p[rim]a d'inviartela, bagnaranno nel mio sangue la lettera per darti segno che ho trionfato.

Basilissa

Come appunto la veggio. O stille più pretiose dell'ostro, e della porpora quanto vi stimo.

Lettera

Ricordati non di me, perché sai certo che son felice, ma di te stessa, e di tuoi teneri figli. Se tu vuoi viver bene vivi per esser uccisa, e quelli se vuoi bene allevarli, allevali per la morte, la quale or che la veggio vicina, conosco ch'è paradiso.

Basilissa

O beato te! E che parole di fuoco, non occorre, che allevi i tuoi figli per la morte, perché così sono stati allevati da te.

[C.90r]

Lettera

Non ti stanchino i travagli, e quando gemi sotto la soma, prendi questa lettera bagnata di sangue, e considera, che tu ancora non l'hai sparso.

Basilissa

Questo ricordo è soverchio doloroso.

Lettera

T'aspetto nel cielo verso dove già sto per volare, et abbraccio te, Alessio, e Callisto col core, perché le mani non possono farlo, che stanno già per esser ligate alla morte. Penza sempre che sei moglie d'un martire, e se tu coi miei, e i tuoi figli volete esser degno di me, vivete, patite, morite.

Basilissa

O anima benedetta che mi odi adesso dal cielo, impetrami tu dal loco dove ti trovi questa fortezza nei tormenti, di cui m'hai dato un così grand'esempio. E ricevi queste lagrime non per dolore della tua morte, che per questo so bene che non muori, **[C.90v]** né devi accettarla, ma per dolore, che non mi trovo con te; seg[ui]ta ora, Longino; e raccontami l'esito della morte.

Longino

Scritta la lettera bacciò la terra, e riconoscendosi indegno della gloria, che li portava il martirio, e pregando il carnefice, che li porgesse la spada che doveva troncarli la testa, disse queste parole: «Più gloria ricevo da te, or che mi ricidi il capo, che quando eri in mia mano, et opravi così gran cose, mi è maggior lode l'esser ucciso da te, che con te haver uccisi tanti inimici». Poi volendili bendare gl'occhi, non lo permise, per non

perder la vista del cielo, dove solo dovea volare, intanto stende il collo, tremano, e piangono tutti i spettatori, esso ride, e sta intrepido, si impallidisce, alza il braccio il carnefice, piomba il colpo, e si odono [C.91r] queste parole. «Giesù per te butto questo spirito ricevilo nelle tue mani. Giesù». Cade il beato capo reciso, e resta in piedi immobile il busto, così costante dopo la morte come era stato in riceverla: eccolo lo riconosci?

Basilissa

O testa amabilissima, e quanto m'ami, nemeno morta hai voluto scompagnarti da me. O quanto più volentieri havrei voluto, che la mia testa fusse venuta nelle tue mani. Ohimè, che le lagrime non mi fanno ragionar più.

s'apre la scena e si vede il busto colla testa ricisa, et i figli che piangono al lato

Occhi miei che mirate?

Nere notti profonde

Con manto oscuro, ed atro

Rapite al guanto mio l'aspro teatro.

Padre, ohimè, padre a[h]i a[h]i [5]

Ti veggo ai duol ti veggo, o pene! o morti!

Senza lauri alla fronte,

Sanza palme alla destra,

[C.91v]

Senz'alma, e senza vita

O mia pena infinita! [10]

Ohimè, chi tanto ardi? chi potè tanto?

A[h]i ch'è si gran dolor è poco il pianto.

Padre ti veggo esangue,

Cor mio svenati tu dagli il tuo sangue,

Padre ti veggo estinto [15]

O doloroso aspetto

Corri o mia vita ad animar quel petto.
Raggiona o santa lingua,
Sospira o cor celeste,
Moviti o destra eletta, [20]
E tu alma gentile, e benedetta
Mostra come solevi i tuoi desiri
Al figlio che qui miri.

Ohimè tu taci, io ti raggiono, io ardo,
Tu sei gelato, io miro [25]
Le tue luci son chiuse,
Io vivo alla tua morte

[C.92r]

O amor, o dolor poco sei forte.
Intanto alma felice
So che puoi, so che vuoi [30]
Mira dal cielo i tuoi,
Fa che col sangue tuo corra il mio sangue
Accioch'ins[i]eme unite
Siano ancor queste morti, e queste vite.

Coro

Lagrimate, e sospirate,
Occhi mesti, e dolorosi
Cori ardenti, et amorosi
Sospirate e lagrimate.
Lagrimate, e sospirate [5]
Ch'a tal duolo è degno lutto
Sciolto in pianto il mondo tutto
Sospirate, e lagrimate.

Fine dell'opera

[C.94r]

Intermezzo primo

San Francesco Saverio correndo alla coda d'un cavallo è lasciato tra le spine

San Francesco

Dove dove mi lasci

Troppo fugace, ohimè, troppo legiero

Generoso corsiero?

Fra sassi, sterpi, e fra pungenti spine,

Abandonato, e solo [5]

Lacero pesto, e semivivo amante

Cadavero spirante.

Cavaliere gentile

Come fuggi da me, se t'ho nel core?

Ferma, e trascina teco [10]

Queste membra anelanti,

Acciò che n'esca almeno il fiato estremo

[C.94v]

Richiamando al suo Dio

Qualch'alma folle, e qualche cor restio.

Volgi il piè frettoloso, [15]

Volgi l'occhio pietoso

Al lasso Peregrino,

Che dalla tua partita

Pende solo il suo spirto, e la sua vita.

Tutta è sudor la fronte, [20]

Tutte sangue le piante,

Sasso non hanno i monti

Spina non hanno i boschi

Ch'a la ferita mia

Tinta dalle mie vene oggi non sia. [25]

Questo spirto infelice
Rimasto è solo al core
Ligato dall'amore
Il qual se non ti fermi
Lascerà queste membra, e queste spoglie [30]

[C.95r]

In mezzo all'aspro, et orrido camino
Per seguirvi vicino.
Dove dove mi lasci
Abandonato, e solo
Troppo fugace, ohimè, troppo legiero [35]

Ignoto cavaliere?
Ohimè, ch'il piè veloce
Non ode no la dolorosa voce
Correte prima voi
O messagieri alati [40]

Sospiri innamorati,
E voi venti secondi, aure pietose
Volate, e dimostrate
A quel fugace Core,
Il mio sangue, il mio affanno, e il mio sudore. [45]

Fermate il piè veloce
Balse cadenti, et orridi dirupi,
E voi folti alboretti
[C.95v]

Tessete i vostri rami,
Et acciochè si fermi, e si raffrene [50]

Fate dure, et amabili catene.

Ragionateli sassi,
Fermatelo o pendici
Rattenetelo o fiumi,

E voi mostri crudeli [55]
 (ma se m'udite amabili, e pietosi)
 Occupate il sentiero,
 E col ferino aspetto
 Fate che volga il piè, dov'io l'aspetto.
 Dove dove mi lasci [60]
 Abbandonato, e solo
 Troppo veloce, ohimè, troppo legiero
 Ignoto cavaliere.
 Misero solo ignoto peregrino
 Fra barbare contrade [65]
 Abbandonato resto,
[C.96r]
 Non ho scorta, né duce
 Fra barbari sentieri
 Sentier non ho fra campi aspri stranieri,
 Sol mi veggo vicini [70]
 Sassi, e dumi pungenti
 Per dar esca maggior a' miei lamenti.
 Questa spina nel piede,
 Quella siede nel fianco;
 Una a la man si tinge, [75]
 Una al viso si spinge,
 Mille corrono al core
 Lanciate dall'Amor, o dal Dolore.
 Lasso che fai Francesco, dove ti volgi?
 Tu solo aperto sei [80]
 Secretario fedel de' dolor miei
 Pietosissimo Cielo.
 Tu sol mi siedì a lato
 Porto a le mie procelle,

[C.96v]

Scudo ne' miei perigli, [85]

Mia speme, e mio desio

Crocifisso Amor mio.

Signor se t'ho nel fianco,

Il mar non ha tempeste,

Il ciel non ha saette, [90]

L'aspi non han veneno,

L'armi terror non hanno,

Non ha lena l'inferno, e teco solo

Il tosco è mele, et ogni gran ferita

Da vigore, e da vita. [95]

V'aspetta questo core

O dolori, o perigli,

O dolorosi esigli

V'invita questo spirto

O lance, o tronchi atroci [100]

Morti spietate, e dolorose croci;

Perché s'ho fra le braccia

[C.97r]

Il mio dolente Amore

Dolce è la morte, e leve ogni dolore.

Angeli

Fuggite acute spine [105]

A le voci divine,

Dileguatevi o sassi,

E fiorisca il sentiero

Al sovrano celeste eterno Impero.

San Francesco

O felice celeste amica scorta [110]
Chi sì tosto ti mena?
Come si dolce aita
Porgi a la pianta mia lassa, e smarrita?

Angeli

Uno

Spirate aure celesti
Amorose nutrici [115]
De' fioriti germogli,
E con dolce susurro
[C.97v]

Richiamate dal Cielo
Primavera novella in mezzo al gelo.
Vincitor de le nevi [120]
Fulgori il giglio, e spieghi l'ostro, e l'oro
La ricca pompa del superbo Aprile
La rosa gloriosa.

Tutti

Il fior che più si vanta
Corra a basciar la peregrina pianta. [125]

Uno

O solo amor del Cielo
Nobil fiore d'eroi
Valoroso campione,
Ma quanto valoroso
Tanto ancor combattuto, e tanto scosso. [130]
Fra le tue gravi battaglie,

Fra rischi, e fra timori
Fa germogliar il Ciel più lieti fiori.

Tutti

Ch'a te corona è quella
Ch'altri stima perigli, e morte appella. [135]

[C.98r]

Uno

Con te vien quella mano,
Che non difende mai, nè fere invano.
Quel cor, che tanto t'ama,
L'amor, che sì t'alletta,
E 'l Dio, ch'il nobil petto [140]
Chiama sotto gran salma
A degna augusta palma.

Tutti

Ti fia torre a gl'assalti,
E scudo a' colpi ostili,
Scorta ne' boschi e 'n mezzo a le procelle [145]
Raggio benigno, e fortunata stella.

Uno

Vive felice augello
Sotto l'ultimo clima Orientale,
Prodigio di natura,
Solo e sempre fecondo [150]
Di se con raro esempio
E genitore, e prole,
Questi sopra adorata augusta pira

[C.98v]

Vino s'incende, e spira.

Ma quel, ch'avello credi [155]

In culla si trasforma,

E la nemica morte

Amante genitrice

Gli dà nuovo natale, e più felice.

Cossi, cossi Francesco . [160]

Tutti

Il tuo petto dolente

Sempre fia più potente,

E novella Fenice

Uscirai dalle fiamme ogn'or felice.

Fine del primo intermezzo

[C.99r]

Intermezzo secondo

San Francesco Saverio, coro d'indiani sopra un scoglio, angelo sopra una nuvola

San Francesco piange il Crocifisso perduto.

San Francesco

Dove dove tu sei

Spirto di questa vita,

Alma di questo core;

Dove dove tu sei

Sola luce, e splendor degl'occhi miei? [5]

O braccio empio, e crudele

Chè dal petto lo trasse,

O petto infame, et empio

Che rapir lo permise,

O mano aspra, e spietata [10]

Che pensò, che potè mercè sì bella

[C.99v]

Credere a furiosa empia procella.

Misero! Io non dovea

Mergerti all'Oceano

Oppur se per placar l'onde frementi [15]

Svelto da le mie braccia

Fusti tu da te stesso

Corso ai flutti adirati,

Dovea con l'amor mio,

Mergermi tosto, e sepelirmi anch'io. [20]

Già gl'austri impetuosi, e gl'aquiloni

Son fuggiti da l'onde,

Ma con loro è fuggito

Tutt'il mio bene, e tutto il mio tesoro
E che fò che non moro? [25]

A questo fil pendea
Il mio pendente amore,
Questo fil mi ligava
Quel che mi liga il core

[C.100r]

Ho veduto al tuo aspetto o mio bel sole [30]
Impaurite, e preste
Qui le nubbi fuggir, qui le tempeste;
Ma che prò se nel core
M'è restata tempesta assai maggiore.

E come sei sparita [35]

Dolcissima mia vita
Dimmi chi mi t'ha tolto
Legiadriissimo volto
Ohimè, che più di quella
È spietata, e crudel questa procella. [40]

Già gl'austri [impetuosi e gl'aquiloni
Son fuggiti da l'onde
Ma con loro è fuggito
Tutt'il mio bene, e tutto il mio tesoro,
E che fò che non moro?] [45]

P[rimo] indiano

Se comandi gran Padre
Io butterò le reti,
A far sì bella preda.

[Secondo] [indiano]

Se vuoi correrò nudo

E spiando i secreti [50]

[C.100v]

Del più cupo Oceano
Forse lo rapirò con questa mano.

[Primo] [indiano]

Francesco addita il loco
Ove cadde, e mi mergo.

[Secondo] [indiano]

Ecco i tessuti lini [55]
Atti son forse a cossì nobil opra?

[Primo] [indiano]

Ecco l'acciaio adunco
Potrà questo rapirlo?

[Secondo] [indiano]

Giungerà dove giace
Questa corda, che porto? [60]

[Primo] [indiano]

Sarà forse felice
Questo fil, questa canna?

[Secondo] [indiano]

O padre addolorato
Ferma i sospiri, e 'l pianto
Ecco che già veloce [65]
Comincio a batter l'onde

Con le braccia natanti
Tosto vederai rapito

[C.101r]

Il tuo amor Crocifisso
Dal più profondo, e più nascosto abbisso. [70]

[Primo] [indiano]

Miglior forse fra tutti
Fran[ces]co è l'amo mio
Prego però, ch'è così nobil pesca
Pria la tua destra sol lo carichi d'esca.

San Francesco

So ben'io qual'è l'esca [75]
O fanciulli innocenti
S'egli al tuo ferro adunco
Qualch'alma, o qualche cor pendente veda
Verrà sol da se stesso a farsi preda.

*Angelo s[opr]a una nuvola
si vede il cancro con il crocifisso*

Onda bella, e tranquilla [80]
Ch'accogli nel tuo seno
Più nascosto, e profondo
Tutto l'ardor, tutto l'amor del Mondo.
Già sono al suo bel sangue

[C.101v]

Et all'ostro divino [85]
De le piaghe immortali
Più coloriti, e vivi

I marini coralli
 Già veggo al dolce viso
 L'alga verde, e fiorita, [90]
 E più bianca, e gentil la margarita.
 A quel suave aspetto
 Miro li scogli inteneriti, e miro
 Fuggire agili, e preste
 Bandite le tempeste, [95]
 E negl'ondosi chiostri
 Farsi benigni, et amorosi i mostri;
 Ma non è per quest'acque,
 Non è per questo loco
 Ardor sì bello, e sì cocente foco. [100]
 Rendi a l'amante braccia
 La tua rapina omai
[C.102r]
 Rendila già, che l'hai goduta assai.
 Apri il seno Francesco
 Apri a l'amor che torna e l'alma, e 'l petto [105]
 Che questo è sol per lui degno ricetto.

un cangro porta il crocifisso, e S.Fra[ncesc]o dice

Felicissimo cangro
 Navicella d'amore
 Vieni a prendere il porto in questo Core.
 Spirate voi seconde [110]
 Aure del Paradiso
 Et all'onde tranquille
 Accoppiii il suo sereno
 Placidissimo il Cielo;

E con mill'occhi invidiosi miri, [115]
Giunte tutte in un punto
Le celesti dolcezze in queste braccia.
O soave mio Dio
Svelto non sarai più dal petto mio.

Fine del [secondo] intermezzo.

[C.102v]

Intermezzo terzo

San Francesco Saverio dormendo sopra uno scoglio, quando egli gridava più, più.

Coro de' demonii

P[rimo] de[monio].

O squadre di Babelle

Ecco l'orror del più profondo abisso,

Il Campion delle Stelle

Ecco Fran[ces]co a l'armi, a l'armi, a l'armi,

A l'armi o schiere elette [5]

A le furie a le morti a le vendette.

[Secondo] de[monio].

Se questo io butto a fondo,

Stimerò, che 'l mio colpo abatti un mondo

P[rimo] [demonio]

Se sol Francesco atterro

Caderà tutto il Ciel con questo ferro. [10]

[Secondo] [demonio]

A l'armi, a l'armi, a l'armi

Sonate o trombe, e risonate o carmi.

[C.103r]

P[rimo] [demonio]

Questo stral va nel core.

[Secondo] [demonio]

Questa punta nel capo.

P[rimo] [demonio]

Questa la fronte sola.

[15]

[Secondo] [demonio]

Quest'arme o vuol il lato, o vuol la gola.

P[rimo] [demonio]

Io gl'accendo nel Cielo

I baleni più ardenti.

[Secondo] [demonio]

Io gl'apro nelle nubbi

I tuoni più frementi.

[20]

P[rimo] [demonio]

Contro lui la mia voce

Armerà le tempeste.

[Secondo] [demonio]

Contro lui questa mano

Spade ha d'appresso, e strali ha di lontano.

P[rimo] [demonio]

Esserciti nel campo.

[25]

[Secondo] [demonio]

Precipizii ne' monti.

P[rimo] [demonio]

Mostri in mezzo a le selve.

[Secondo] [demonio]

Et in mezzo a le mura.

Uomini havrà più crudi de le belve.

P[rimo] [demonio]

Qui ferirlo vogl'io con sdegni aperti. [30]

[C.103v]

[Secondo] [demonio]

Qui con aguati perfidi, e coperti.

P[rimo] [demonio]

Il raggio più cocente

Fia nell'estivo ardore

Unico refrigerio al suo sudore.

[Secondo] [demonio]

E 'l Tessalo veleno [35]

Sarà il sorso più grato

Al labro inarridito, et assetato.

P[rimo] [demonio]

Nel core avrà timori.

[Secondo] [demonio]

Negli occhi havrà spavento.

P[rimo] [demonio]

Il giorno squadre armate. [40]

[Secondo] [demonio]

La notte contro havrà larve animate.

P[rimo] [demonio]

A l'armi o schiere elette.

A le furie, a le morti, a le vendette.

San Francesco

È sogno, o pure è morte

Questa che i sensi questa, [45]

E l'animo inquieta,

Questa, che chiude gl'occhi apre a le menti.

[C.104r]

Larve, mostri, fantasmi, ombre, e portenti?

Ohimè tutto l'abbisso

Spopolato ha Plutone. [50]

O infinito orribile squadrone!

O trombe! O corni! O fischi! O urli! O tuoni!

O spade, o lami, o dardi!

O contesa fatale!

Non basta a tanti colpi un cor mortale. [55]

Che fai Francesco o dolce eterno Amore

Tu potente mio Dio

Dai lena al braccio mio,

Oda, e tremi l'abbisso a questo grido.

Queste squadre son poche, io più ne sfido [60]

Sotto invisibil ponda

Si piega, e cade il dorso;

Vacilla il piè tremante,

E l'animo costante

Già si vede ineguale [65]

[C.104v]

Ad infinito male.

Il sudor de la fronte

Precipita in torrenti,
 E le vene impotenti
 Non hanno, ohimè, più sangue a le ferite, [70]
 Odo fiere minaccie
 Veggo morti crudeli
 Aste, croci, saette, e ferro, e foco.
 Ma ad un animo amante il tutto è poco.
 In quel monte lontano [75]
 Sotto il mio piè le rupi
 S'aprono in precipizii, et in dirupi.
 In quel ombrosa salda
 Selve d'acute spine,
 Par che tutte congiunte [80]
 Contro le Membre mie drizzin le punte
 Da quel orrido speco
 Un leone, una tigre, un pardo, un orso
[C.105r]
 Un Libico Dragone,
 E mille ignoti mostri [85]
 Famelici, anelanti, et arrabbiati
 Vengono in questi lati.
 E chi per tanti mostri ha tante membra?
 Chi per tante ferite ha tanto sangue?
 Chi per tanti perigli ha tanti Cori? [90]
 E chi per tanti morte
 Ha giamai tante vite, è tanto forte?
 Ma che? Lacero, pesto, arso, e destrutto
 Per amor dirò sempre è poco il tutto.
 Abandonato, e solo [95]
 Già sedo in questo scoglio
 Ma correrò fra poco

Dov'è più gonfia l'onda,
E dov'è più profonda.
O vortici veloci, [100]
O voragini immense,
[C.105v]
O crudeli Carridi, e Scille atroci,
O quante bocche aprite
Per inghiottire un solo!
Veggio in quel seno estremo [105]
Armate le procelle
E veggo in quelle nubbi
Fra baleni, e fra tuoni
Gl'austri già sprigionati, e l'aquiloni.
Spinto da mille flussi, [110]
Merso fra mille abbissi,
Ratto da mille spirti,
Rotto fra mille sirti
Fatto gioco de' venti, e di tempeste,
Che fia di te Francesco? [115]
Vò ch'una voce sola
Mentr'ho fiato nel cor voli al mio Dio
Tutto è nulla Signor a l'amor mio.

Fine dell'intermezzo [terzo]

[C.106r]

Intermezzo quarto

San Francesco Saverio in estasi in un campo di fiori. Coro d'Angeli

P[rimo] an[gelo]

Volate o rose a coronar la fronte

[Secondo] an[gelo]

Correte o gigli a infiorare il Core.

P[rimo] [angelo]

Poneteli a le labra api beate

Il nettare celeste.

[Secondo] [angelo]

Stillateli nel petto

[5]

Tutto il miele del Ciel, tutto il diletto.

P[rimo] [angelo]

Lusingateli il sonno

O felici concerti.

[Secondo] [angelo]

E quanto di delitie in Ciel si serra

Tutto per lui si sparga, e piova in terra.

[10]

P[rimo] [angelo]

O del mondo tremante

Glorioso sostegno.

[Secondo] [angelo]

Et o del Cielo amante

[C.106v]

Felicissimo pegno

P[rimo] [angelo]

Tutta la terra a le tue piante è poco. [15]

[Secondo] [angelo]

Poco son tutte l'alime al tuo gran foco.

P[rimo] [angelo]

A la tua voce il mare

Serena le tempeste.

[Secondo] [angelo]

A la tua voce impara

L'onda a non farsi amara. [20]

P[rimo] [angelo]

Se tu comandi il tosco

Depongano i serpenti.

[Secondo] [angelo]

Se tu comandi i mostri

Furor non hanno ai denti.

P[rimo] [angelo]

Venite palme a cargar la destra. [25]

[Secondo] [angelo]

Volate o fiori à coronar le chiome.

P[rimo] [angelo]

Carche già son le selve

Tutte de' tuoi allori.

[Secondo] [angelo]

Ornate son le torri

Tutte de' tuoi trionfi.

[30]

P[rimo] [angelo]

Ovunque il Sol si gira

[C.107r]

Le tue glorie rimira.

[Secondo] [angelo]

Non ha l'indica arena

Perle in sé più gentil de' tuoi sudori.

P[rimo] [angelo]

L'oriente non have

Più luminoso sol de' tuoi splendori.

[35]

[Secondo] [angelo]

O Francesco, o del Mondo

Amorosa pupilla

P[rimo] [angelo]

O Francesco, o del cielo

Sfavillante scintilla,

[40]

[Secondo] [angelo]

O celesti concerti, o dolci cori
Su cantate, e cantate
Le sue glorie, i suoi vanti, e i suoi onori.

P[rimo] [angelo]

Li venga obediante
A baciare il gran piè l'ampio Oriente. [45]

[Secondo] [angelo]

Vengano incatenati
Tutti i Re coronati.

P[rimo] [angelo]

Le dissipate moli.

[Secondo] [angelo]

I Dei vinti e disfatti.

[C.107v]

P[rimo] [angelo]

E i popoli umanati, e mansuefatti. [50]

[Secondo] [angelo]

Ma ne corra primiero
E le mille corone
Li butti innansi il barbaro Giappone.

San Francesco

Francesco ove tu sei?
O fiori! O primavere! [55]

O ghirlande, o corone!
 O contenti divini!
 O voci! O chori!
 O dolcezza, o diletto!
 È troppo stretto a sì gran gioia il petto. [60]
 Chi della terra in seno
 Mi semina le stelle?
 Chi mi sparge al palato
 Convito sì beato?
 Come o dolce signore [65]
 Un diluvio di nettare, e di latte
[C.108r]
 Mi fai piover nel core?
 Onde sì nobil luce
 Mi sorge a le pupille?
 O dolcezze del Ciel piovete a stille; [70]
 Perchè il petto mortale
 Per le gioie del Ciel troppo è ineguale.
 Mira o sovrano Amante
 Il tuo Francesco mira.
 Il mio preggio, e 'l mio vanto è di soldato. [75]
 Sudare nel sole ardente
 Gelar fra 'l ghiaccio argente,
 Correr col fianco ignudo
 Fra i dardi fulminanti
 Senza riparo, o scudo. [80]
 Correr fra stuoli armati
 Di barbari schierati
 Giù frà lampi del Cielo,
 E l'ombre de' l'abissi
[C.108v]

A fra mille terror portare innante [85]
 Intrepide le piante.
 Goderò più che fra dilette, e rose
 Posar le membra stanche
 Serba il mele o Signor in altro loco
 Qui trastullo è 'l dolor, la morte è gioco. [90]
 O celesti fontane
 O dolcezza infinita
 Onde bevo la vita
 Chi mi piove nel cor un Paradiso?
 O torrenti di riso, [95]
 Troppo stretta è la conca
 Di questo angusto petto,
 Non può darvi ricetta.
 È soverchio il gioire
 Per chi brama languire. [100]
 Io cerco le tempeste, e tu le plachi,
 Io bramo le contese, e tu dai pace,
[C.109r]
 Dimando le ferite, e tu le sani,
 Mi son graditi i pianti,
 E tu li muti in canti; [105]
 E nelle spine ascose
 Mi fai trovar le rose.
 No no dolce Signore
 Mena il mio core amante
 Frà morti, e fra perigli, [110]
 Fammi scoglio fra l'onde,
 Fammi quercia costante
 In mezzo a mille fiati
 D'aquilon inferiti, e disperati.

Mi sia gioia il martire [115]

Ahi, ch'è troppo il gioire, poco il patire.

Odi o celeste Amante

Odi queste mie voci

Sian le gioie minor, maggior le Croci.

Fine dell'intermezzo [quarto]

VI.3 Melitone

[C.110r]

MELITONE

*Tragedia spirituale/del/P.Lionardo Cinami/nella Compagnia/di Gesù/IHS/ANNO DNI
1647*

[C.110v]

Questa Tragedia fu rappresentata dal Collegio de' Nobili della Compagnia di Gesù nelle vacanze del Carnevale dell'anno 1642 dalli SS.ri Convittori della Camerata di San Rafaele.

Nomi de' seminaristi, che recitano.

<i>Bessarione</i>	Tomaso Marincola
<i>Rondinella</i>	Pietro Paulo Rossi
<i>Coro d'angeli</i>	musicisti
<i>Sisinnio</i>	D. Luigi d'Aquino
<i>Irene</i>	D. Fabritio Sassi
<i>Besso</i>	Luigi Fontana Rosa
<i>Agricolao</i>	D. Giosepe d'Aquino
<i>Cirione</i>	D. Giulio Albertino
<i>Melitone</i>	D. Antonio Sassi
<i>Squadre de' Santi</i>	Alfonzo Grimaldi parla
<i>Eraclio</i>	D. Giosepe Castrocucco
<i>Afrodisio</i>	Massimiliano Grimaldi
<i>Messo</i>	D. Pietro Alarcone
<i>Coro</i>	musicisti
<i>Intermezzi</i>	Tutti musicisti

[C.111r]

Interlocutori

<i>Bessarione</i>	mago	
<i>Rondinella</i>	Trasformato in uomo	PROLOGO
<i>Coro d'Angeli</i>		
<i>Sisinnio</i>	schiavo di Melitone	
<i>Irene</i>	madre di Melitone	
<i>Besso</i>	discepolo del Mago	
<i>Agricolao</i>	presidente	
<i>Cirione</i>	capitano de' S.Quaranta Martiri	
<i>Melitone</i>		
<i>Squadre de' S. Quaranta</i>		
<i>Eraclio</i>		
<i>Afrodisio</i>		
<i>Messo</i>		
<i>Coro de' Santi</i>		
<i>Riso</i>		
<i>Pianto</i>	P[rimo] INTERMEZZO	
<i>Rosa</i>		
<i>Giglio</i>	[Secondo] INTERMEZZO	

[C.112r]

Prologo

Bessarione, Rondinella, coro d'angeli

[Bessarione]

Qui l'aspetto. Su ministri miei portatelo come m'havete promesso per aria. È venuta in verità. L'incanto, l'arte, la fatica è riuscita. Piano che non se ne fugga. E invero non è pericolo che ci sia adito a questo affetto. E quantunque n'uscisse, pure sarebbe in mia mano. O potenza di questa verga. Ma che cosa è quella dove sta chiusa? È avo o qualche pezzo di nuvola o qualche lastra di marmo piegata così dal demonio? Basta ella stessa me lo dirà. Ma che mi trattengo più? Chiamamola fuori. Chiunque tu sia esci, et datti a vedere.

[C.112v]

Rondinella

Eccomi fuori mutata in quella forma che hai tu voluto. Che mi comandi?

Bessarione

Dimmi prima d'ogn'altro, che cosa è questo globo, dove eri chiusa?

Rondinella

È una cosa, che non vi pensavate in un anno. Io stava in una camera, era già sera, come t'accorgi, e voleva già chiuder gli occhi. Quando...

Bessarione

Intendo queste sono le lenzuola del letto, che t'hanno così coperto mentre dormivi.

Rondinella

Che lenzuola?

Bessarione

E che cosa?

Rondinella

Già come ho detto stavo per riposare ma non in letto (non sai tu dove poso io), e subito...

Bessarione

Finiscila una volta di dirlo.

Rondinella

Vedo pian piano scostrarsi dal muro, [C.113r] et dalla volta della camera.

Bessarione

Qualche pezzo di tela bianca, che v'era sospesa.

Rondinella

Stupirai, la tonaca; se ne fa un gruppo, mi coglie dentro, et io non so per qual via sono stata menata qua.

Bessarione

Ora dimmi, e voglio che lo faccia in riconoscimento del beneficio ricevuto da me. Chi sei tu, e come sei diventata così.

Rondinella

Dentro questo globo che vedi, non so con qual ingegno m'escono dal petto pian piano le braccia, e ci vedo appiccate le mani, le gambe s'ingrossano, il becco se n'entra in faccia, sporge il naso, e s'apre la bocca, le piume se ne cadono, e nascono non so in che maniera le vesti, et io che poco prima ero rondinella [C.113v] (lo dico in una parola) son diventato uomo.

Bessarione

Questa trasformazione così prodigiosa (voglio che lo sappia) è stata per opera mia. O quanto può questo braccio. Ora sai tu perché l'ho fatto.

Rondinella

Lo so, è per prendertene diletto questo carnevale. Io vado così mal in ordine. Non ho parenti, non ho amici, non ho compagni, perché questi sono ucelli, non ho danari per vestirmi, né per vivere. Sarà necessario, che vada mendicando, e così sarò il bersaglio di tutte le cetrangola di queste giornate.

Bessarione

Tu vuoi scherzare. Io t'ho chiamata acciò che mi dia conto di quello che si fa per Sebaste. So che puoi saperlo perché tu abiti con gl'uomini, odi [C.114r] quel che si tratta, non v'è segretezza con te, perché notte, e giorno stai rinchiusa con loro.

Rondinella

Ma s'io dico ciò che ho veduto, non sarò ricevuto in casa di persona veruna, mi chiuderanno le fenestre in faccia, o mi tireranno saette, o mi faranno altro male. E chi è quello che si vuol chiudere in camera con persona di lingua lunga.

Bessarione

E pure, o tu vuoi darmi la burla, o ne vuoi esser pregata.

Rondinella

Non è possibile che ne dica parola.

Bessarione

Tu vuoi provar quanto pesa questo bastone; t'ho fatto tanti beneficii, t'ho fatto diventar uomo, et ora...

Rondinella

Io non so dove mi voltare. Con non dirlo sono ammazzata, con dirlo resto svergognata, [C.114v] e qualche cosa di peggio. Resta in pace, ch'io me ne volo. Ohimè che non posso farlo. Mi pensavo d'esser rondine come prima.

Bessarione

E si finisca.

Rondinella

Lo dico brevemente, e già che si tratta di segretezza, ne dirò il meno che posso.

Bessarione

Di' quel che vuoi, pur che ne dica qualche cosa.

Rondinella

Una donna forestiera cerca Me, Me, Me...

Bessarione

E pur mi schernisci.

Rondinella

Or via cerca Me, Me, cerca Melitone, non posso più dir, a Dio.

Bessarione

Questo solo mi dici.

Rondinella

Poi che tanto mi tormenti. Io con esser rondinella sono per li tuoi incanti doventata uomo, et ora da uomo voglio [C.115r] doventar civetta, e cantarti le tue ruine.

Bessarione

E che ruine temo io, che ho tanti demonii sempre in agiuto.

Rondinella

Tu disegni col Prefetto Agricolaio di buttare in questo lago gelato quaranta Campioni del Cielo, questo però sarà per loro glorioso trionfo principalmente di Cirione, et Melitone, et io in pena delle tue sceleragini voglio con quest'ugne cavarti gl'occhi, e farti precipitar in quel loco, dove i martiri erano stati nel ghiaccio. Questo ti basta.

Bessarione

O scelerata, se t'ho in mano!

Coro d'angeli

Questo è il campo famoso

In cui gl'Eroi del Cielo

Verranno a trionfar del freddo, e 'l gelo.

[C.115v]

Crescete in questi umori

Palme vittoriose [5]

Nascete o rose, o fiori

Per coronar le fronti gloriose.

O brine, o ghiacci, o nevi

Non sarete bastanti

A quell'alme di foco [10]

Ch'alle fiamme d'amor il vento è poco.

Entrate o felicissimi Campioni

Animi grandi e generosi petti

Ne la fredda laguna

Che con si bella schiera [15]

L'inverno più crudele è primavera.

Fine del prologo

[C.116r]
ATTO PRIMO
Scena prima
Sisinnio, et Irene

Sisinnio

È possibile, ch'io viva più con questa fortuna, io che son signor così grande di tante ricchezze, di tanto vassallaggio, m'ho da veder col ferro al piede, et ho da servir per ischiavo a chi non merita essermi schiavo? Non ha da tramontar questo sole, che non mi veda già posto nella prima mia libertà. Ma che fò? Le strade per fuggire son tutte chiuse, il riscatto aspettato gran tempo non viene, i parenti, gl'amici, i vassalli si sono dimenticati di me. Dunque la libertà è morta per l'infelice Sisinnio; ho da vivere sempre con queste insegne di servitù. Or questo no, la **[C.116v]** mia nascita altri spirti mi genera al core. Su poiché il corpo è schiavo, che resti l'animo libero, et se ne voli, e schernisca i nemici, che pensano di ligarlo. Ho rubbato questo ferro. O fortuna a quante miserie m'hai ridotto, nemeno m'hai lasciato un coltello per trafiggermi il core: alla morte Sisinnio, alla morte.

Irene

Fermati amico, che disperatione è questa così subitanea.

Sisinnio

Tu pensi usar meco cortesia, et usi grandissima crudeltà.

Irene

Il mantenerti in vita stimi che sia crudeltà.

Sisinnio

Tal è a punto, quando la vita è così infelice, come la mia.

Irene

Come? Altro rimedio non è all'infelicità, che la morte?

[C.117r]

Sisinnio

Così ragiona chi si ritrova fuor del ballo, e come posso viver io, ch'ero un de' maggiori Principi della Persia, et preso in battaglia dall'esercito di Licinio, sono caduto da sì alto grado, et mi veggo in una infelicissima servitù.

Irene

E questo è il tuo gran dolore? per darti a dividere quanto poco deve stimarsi, prendo io sopra di me tutta la tua fortuna. Tò prendi le mie vesti, et doventa soldato, et io prenderò le tue, et voglio servire.

Sisinnio

Sisinnio che cosa odi, et che cosa vedi.

Irene

Affrettati, né pensar che le mie siano ciance, fa tosto, vestiti questo mio manto, et cingiti questa spada.

Sisinnio

Io mi vergogno di farlo, et lo fo, o uomo generoso, et che mi comandi?

[C.117v]

Irene

Da noi altri Cristiani è stimata gloria la servitù, all'ora maggiormente, quando si fa con aiuto di chi per fuggirla corre volentieri a così gran precipitio, come per ora facevi tu. Or dimmi poichè habbiamo cambiato fortuna di che nome è 'l tuo Padrone, et che cosa ti comandava.

Sisinnio

Il mio Signore è un gentilissimo giovane della Cappadocia per nome Melitone. Non credo, che nel mondo sia cosa più gentile di lui. O virtù sopra ogni virtù. O costumi esempio di tutti i costumi! Non m'avesse creato troppo superiore a questo grado sì basso. Ora mi manda a donare queste vesti a' poveri, mandateli poco prima dalla sua madre da Trabisonda.

Irene

O Dio, e dove mi meni, lascia ogni cosa a me, che tanto l'eseguirò!

[C.118r]

Sisinnio

Io lascio le vesti, e lascio d'esser schiavo di Melitone, ma quest'anima però sarà sempre incatenata dalla memoria de' tuoi beneficii.

Irene

Va', che l'haverti aiutato, io stimo che sia stato più beneficio mio, che tuo. O Cieli et in che loco m'havete posto? Queste vesti son di mio figlio, io poco prima havuta la novella della vittoria, acciocché comparisse più glorioso, di mia mano ce la trapunsi. O Melitone la tua madre Irene sta qui, la quale sotto abito sconosciuto viene a trovarti, e se lo sapesti et che ali credo subito ch'impennareste per venirmi ad abbracciare. È morto Flavio tuo padre. Io restata infelicissima vedua, non ho potuto tenermi non volare a te solo, il quale sei unico bene, **[C.118v]** che m'è restato nel mondo. Oggi finalmente doppo lunghissimi disaggi giungo a Sebaste. Fusti per mano di tuo zio strappato dalle mie braccia essendo lattante, ora né tu conosci me, né io te. Ma so io il modo di rintracciarti, ancorché ti trovo fra mille, mi fido di conoscerti dove vedrò più modestia, e santità, quegli sei tu. O Irene sei schiava di tuo figlio, è tanto grande l'amor che li porto, et così grande il suo merito, che mi fa goder di questo titolo, e poi queste vesti mi saranno occasione, ch'egli da sé stesso venga a darmisi in mano. O che questa gente che vedo me ne desse qualche novella.

[C.119r]

Scena seconda

Irene, Bessarione, et Besso

[Irene]

In che loco si ritrova signor l'esercito di Licinio?

Bessarione

Nell'ultimo cantone della città, dove s'alza quel monticello sta accolta tutta la soldatesca vicino al forte, che v'ha piantato l'Imperatore.

Irene

Conoscete qui per sorte un giovane cristiano soldato per nome Melitone?

Bessarione

Sì bene. Questi è un giovane scapestrato di pessimi portamenti odiato più da' suoi, che da nemici medesmi, tanto che poco prima quattro soldati se l'hanno accolto in mezzo, et menatolo in una selva, l'hanno fatto in pezzi.

Irene

Melitone fatto in pezzi?

[C.119v]

Bessarione

Melitone a' punto, e se entrate nel bosco troverete subito la traccia del sangue.

Irene

Io son morta, figlio, io son morta. O Melitone, et che odo di te.

Bessarione

Facciamo male per ogni verso, già quest'uomo si dispera a questa novella io vorrei,

che fusse tale la disperatione che lo facesse precipitar in qualche dirupo, tanto più, ch'è cristiano. O demonii e quando estermiarete questa peste dall'universo? Ma veniamo a noi. Besso discepolo mio, che sei amato più dal demonio di quel che sono amato io medesimo. Ripetimi un poco la lettione che ti diedi la notte passata.

Besso

Bessarione maestro mio sapientissimo figlio primogenito di Plutone, odi, et vedi s'io fò conto della tua dottrina.

[C.120r]

Bessarione

Di' presto.

Besso

Mi comandasti, ch'io rinnegassi Iddio e quanto c'è di buono nel cielo, et sopra tutto il Crocifisso de' Cristiani, che tenendo sotto i piedi la Croce tanto adorata da quella canaglia m'inchinassi più volte al demonio, che non sono stelle nel cielo, che recitassi tutto il Salterio di David ogni matina con mutarlo così. Quando si nomina Iddio, che si nominasse il demonio, quando si benedicono i giusti si maledicessero, quando si loda la virtù, che si bestemmiasse, et essa, et ogn'uno che vuol seguitarla, e cose simili, dico bene?

Bessarione

Tu superi il maestro. E che più?

Besso

Mi comandasti che facessi un catalogo di tutti gli spiriti dell'Inferno, et che **[C.120v]** li chiamassi più volte il giorno a rovinar il mondo.

Bessarione

Osserva questo precetto, perché è molto importante. Orsù m'accorgo che conforme sai

queste, così saprai tutte l'altre cose. Or dimmi le corone sono in punto?

Besso

Eccole.

Bessarione

Queste rose l'ho fatto nascere per opera da demonii fuor di stagione, l'ho consacrate a Giove, et hanno da fare una caccia che ben presto la vedrai. Ecco la gente, che se n'ha da coronare.

Scena terza

Agricolao, Cirione, Melitone, et altri soldati con quei di sopra

[Agricolao]

È venuto il tempo o gloriosi soldati di **[C.121r]** far conoscere al mondo le vostre glorie. Ho spediti messi a Licinio con la novella, e verranno da lui premii più degni della vostra virtù. Io mi sforzarò di far quel che posso, si bene ogni cosa è poco in comparatione del vostro merito.

Cirione

Il merito non è nostro, perché la vittoria è venuta solo dal Cielo.

Melitone

Iddio solo ci ha drizzato la mano, et ci have assodate le braccia nella battaglia. Egli ci è stato scudo al petto contro le saette nemiche, et ci ha con la sua beatissima destra colta la palma, e ce n'ha caricata la destra.

Bessarione

E così, Agricolao è necessario che dal Cielo solo sia riconosciuta questa vittoria.

Agricolao

Discorrete tutti con somma pietà.

[C.121v]

Bessarione

Qui è 'l tempio del sommo Giove. Ho con opra meravigliosa tirato dall'altro mondo queste rose al nostro paese per desiderio d'onorar la virtù di questi Campioni, e poi l'ho buttate a' pie' del Santissimo simulacro, e consacratele a lui, da cui è venuta la palma, l'ho portati in questo loco per coronarne le chiome di questa gloriosissima gioventù.

Agricolao

Cirione tu che sei capitano, e 'l condottiero di tutti gl'altri meriti ancora esser chiamato il primo alla corona. E tu Melitone benché fanciullo pure il più valoroso di questa generosissima squadra fatti innanzi, che desidero coronarti, gl'altri senza ordine vengono appresso.

Cirione

Agricolao tu non conosci la nostra professione, e per questo ci fai quest'ingiuria.

[C.122r]

Melitone

Ad un cristiano quest'offerte? a noi corone de' simulacri? io né stimo queste corone che m'hanno da cinger il capo, né il capo medesimo per quella fede che professo.

Cirione

Io in nome de' miei compagni le butto, e le calpesto.

Bessarione

Agricolao non sono ingiurie queste da sopportarsi.

Agricolao

Scelerati! Questo conto fate de' Dei?

Cirione

Il non farne conto è pietà, il calpestare i punti loro è religione.

Agricolao

Orsù per il vostro valore per ora non vi punisco, e spero che vi ravvederete. Lascio ch'entriate in voi, e considerate quel che s'è fatto, e quel che s'ha da fare per l'avenire in recognitione di sì grave misfatto. Io vado [C.122v] in palazzo. Bessarione vieni con me. E tu Cirione fa in maniera, che tu coi soldati mi diate quanto prima più sensate, e più religiose novelle.

Cirione

Le rispose saranno sempre l'istesse mentre sarà fiato in questa bocca, non uscirà mai parola che non bastemii gl'Idoli e non loda Cristo.

Bessarione

Questi son più duri di macigno, puoi batter quanto vuoi, che non si piegheranno già mai.

Agricolao

Io non voglio mirar la loro pertinacia ma la mia cortesia do loro più tempo da pensarvi.

Cirione

Compagni io ho ragionato per tutti, et non dubito, che siate dell'istesso animo che ho mostrato io ad Agricolao. Avertite, che questa vita è un momento [C.123r] e che con perderla si guadagna un'eternità. La nostra gloria non ha da consistere in fragilissime corone, ma in quelle, che mai marciranno nel Cielo.

Melitone

Non occorre o Cirione, che ci esorti a quella, a cui corriamo da noi medesimi, mostreremo quel valore in difender la fede, che habbiamo mostrato in combatter per Cesare, e chi non ha stimata la morte nella battaglia, non la stimarà nel martirio. Orsù, io son soldato di Cristo, quest'insegne non son più mie, ti butto spada vilissima, che la mia gloria per l'avenire non sarà dare, ma ricever ferite.

Cirione

E noi tutti seguitiamo esempio così generoso. Compagni generosissimi, e chi [C.123v] è fra di voi, che stimi l'insegne di Cesare, quando aspetta quelle del Crocifisso?

Soldati

Certo niuno, imitiamo volentieri l'esempio de' Capitani.

Melitone

Ora andate compagni, ch'io desidero in tanto comunicar con Cirione un mio pensiero da solo a solo.

Soldati

Andiamo, et v'aspettiamo sotto le tende.

Melitone

Cirione già stiamo alle porte del Paradiso. Mi par già di veder piombar il ferro, e spicciar il sangue, rallegriamoci insieme delle comuni speranze, e della nostra vicina felicità.

Cirione

Rallegriamoci. O giorno il più beato per me d'ogni giorno.

Melitone

Ma pure mi sento al core un non so che di tormento, che se non mi toglie, [C.124r]

almeno mi turba quest'allegrezza.

Cirione

Mestitia in quest'allegrezza. O Melitone il tuo coraggio dov'è?

Melitone

Non è questa per timor de' tormenti, non occorre, che teco mi vanti; tu mi conosci, non è momento, che non inviti le fiere a sbranarmi, et le spade a trafiggermi, è tutta però gratia del Signore, che le lepri medesime può far doventar leonesse. Ma penso alla dolcissima mia madre Irene. È questa la donna più celeste, che sia nata nella Cappadocia, tu n'hai intese più volte le famosissime novelle, et io che le son figlio non la conosco; l'amor però, che le porto è sì grande ch'io credo che non vi sia fornace nel mondo, che brugi tanto, quanto brucia il mio petto.

[C.124v]

Cirione

Onde nasce tanto tormento in così grande affetto, che m'affermi di portarle.

Melitone

Mesi sono correndo insieme a caccia nel bosco vicino, una fiera mi venne innanzi, et io vago d'ucciderla. Le tenni gran tempo dietro, ma colla somma velocità rapitasi alle mie mani che già stavano per ferirla, et ai piedi che l'havevano seguita per tanto tempo mi lasciò di maniera stanco, che andai in una spelonca per riposarmi, e qui trovo nascosto all'improvviso un tesoro. Voglio dire un uomo santissimo tutto cinto di lumi sospeso in aria, quasi che la terra non si stimasse degna di sostenerlo. Accorcio il tutto. Questi gran tempo mi ragionò. O beate quest'orecchie **[C.125r]** se potessero sempre udirlo, ma fra l'altre novelle mi disse una cosa di sommo tormento.

Cirione

E qual fu questa?

Melitone

Dimandandoli con somma istanza, se io ero destinato dal cielo per dar il sangue per Cristo mi rispose di si; ma che m'aggiunse. O durissima rimembranza.

Cirione

Fammene parte.

Melitone

M'aggiunse, che immediatamente prima al martirio sarei stato cagione d'un estremo dolore ad Irene mia dolcissima genitrice, dunque s'oggi morirò, oggi morirà di tormento mia madre. Cirione che dici a questo. O giorno infelice per me.

Cirione

Non dubitar Melitone ch'il Cielo ch'è [C.125v] tanto benegno in favorirti nell'altre cose, in questo non sarà per abbandonarti. Ecco lo scelerato Bessarione, che sta ad udirci, lasciamolo il campo libero.

Melitone

Andiamo.

Scena quarta

Bessarione, Besso, Irene

[Bessarione]

Quest'ingiuria scelerati all'insegne di Cesare, non dubitate, che tosto pagarete la pena. Besso o bel consiglio c'ho dato ad Agricolaio, ne vedrai presto gl'effetti. Del resto ogni cosa va bene: quello schiavo cristiano disperato non ti ricordi, et questa squadra di malandrini ridotta a quel termine, che so io con quella inventione delle corone, fà [C.126r] plauso carissimo discepolo a Satanasso, che n'è l'autore.

Besso

Veramente oggi hai fatto cose degne del braccio, et dell'ingegno tuo valoroso, et io ho procurato di cooperarvi con l'invocatione di mille demonii, che v'ho chiamati in aiuto.

Bessarione

Hai fatto a' punto come dovea fare un discepolo mio così erudito, come sei tu, ora vorrei dar peso, e probabilità all'inventioni, che ho ritrovate.

Besso

Come?

Bessarione

Prendi quella spada.

Besso

Quale?

Bessarione

La più piccola, quell'apunto di quel fanciullo.

Besso

Eccola.

Bessarione

Chi sa a che cosa potrà servire. O ecco [C.126v] lo schiavo.

Irene

O figlio, o Melitone, e come accresci così grave dolore ai miei vicini tormenti, un marito morto, et un figlio ucciso. Sopra una piaga ne viene un'altra più grave, et una tempesta viene per rimedio d'un'altra tempesta.

Bessarione

Acciò che stimi per veri gl'avisi, che t'ho dati di Melitone, ecco la spada, che gl'han tolta i nemici prima di dargli la morte. La riconosci?

Irene

Questa era quella ch'usava suo padre. La conosco nell'elze, e nell'insegne della Croce santissima intagliata nel pomo. O spada, che mi trafiggi l'anima, e chi t'ha rubbata al mio dolcissimo Melitone?

Bessarione

Ho cercato il corpo, ma credo che o [C.127r] l'abbiano divorato le fiere, o sia stato buttato, o nascosto in qualche pantano.

Irene

Questo di più per accrescere i miei tormenti.

Bessarione

Mostri veramente d'amarlo, et io ti compatisco di cuore, e mi fermerei a pianger con te, se un Signor di molta portata non mi comandasse che l'andassi a servire in affare di grande rilievo.

Irene

Ti ringratio dell'animo che mi mostri, e ti ringratio delle novelle, ben che siano state così crudeli.

Bessarione

Andiamo Besso alla selva.

Besso

Ti seguito.

Irene

E chi m'ha serbata in vita a tanto dolore? o vesti, o avanzi della mia vita, dunque voi sole ho del mio amatissimo Melitone? o spada gloriosissima [C.127v] fulmine di quella mano, come con lui sei stata tutta valore, e con me sei tutta tormento, come tu, che in tante battaglie hai potuto difenderlo non l'hai difeso in quest'ultima? come se l'hai liberato da' nemici, l'hai abbandonato poi fra gl'amici? o Melitone, o figlio se dovevi morire, almeno dovevi aspettarmi una volta sola di darmi gl'ultimi abbracci per rendere in questo seno l'ultimo spirito.

Scena quinta

Sisinnio, Eraclio, et Irene

[Sisinnio]

Fortuna crudelissima m'hai liberato per ora dalla morte, et ora ritorni a darmela più crudele ch'io habbia da [C.128r] far quest'ufficio.

Eraclio

E di che ti lagni o Sisinnio?

Irene

O dolore troppo acuto per me.

Sisinnio

Agricolao m'impone che preseda ad un officio, che per me è più doloroso della morte medesima.

Eraclio

Cioè di far macello di cristiani.

Sisinnio

Cioè d'un cristiano, a cui devo più ch'a me stesso. O ecco il mio caro liberatore, e che

dolore è quello che mostra?

Irene

Sisinnio questa voce corre di Melitone, e tu non me ne fai motto?

Sisinnio

Vuoi dir il pericolo, in cui si ritrova?

Irene

Se fosse solo pericolo non mi vedresti così tormentar, come mi vedi.

Sisinnio

Io non so altro di lui, se non l'incontro, che coi compagni cristiani ha fatto ad Agricolao.

[C.128v]

Eraclio

E di più di perder da momento in momento la vita, perché secondo ordine di Licinio per l'empietà usata contro di Giove si tratta di farlo in pezzi.

Irene

Che pericolo? che pezzi? egli è morto, et è stato già sbranato dalle fiere. Non conoscete questa spada?

Sisinnio

È sua la conosco.

Irene

Questa è stata levata di mano di chi l'have ucciso.

Eraclio

E che son sogni, ora ha ragionato con me.

Sisinnio

E nell'istesso tempo ancora l'ho veduto io.

Irene

Dove?

Eraclio

Qui con gl'altri soldati compagni con grandissima festa, e sommo giubilo per lo trionfo, come esso dice che già l'aspetta.

[C.129r]

Irene

Sisinnio io ritorno in vita, dunque Melitone è già vivo?

Sisinnio

È vivo come son io.

Irene

O Cieli, e come subito mi consolate ne' miei tormenti, a vederlo Sisinnio, a vederlo, prima ch'io cada morta per allegrezza.

Sisinnio

Ohimè, quest'allegrezza presto si muterà.

Irene

Dite questo perché morirà per Cristo, ma questa morte non è morte che dà dolore, anzi è una morte più amabile della vita.

Sisinnio

Se fusse questo solo non sentirei tanto dolore. Di', Eraclio quello, che v'è di più.

Eraclio

Ha comandato Agricolao, che havendo da morire, noi due che l'amiamo più che fratello, gli dessimo la morte [C.129v] e che tu, che sei schiavo per ingiuria della fortuna, che del resto mostri all'aspetto, et alle parole più meriti, che tu dico ministri la legna al foco, ch'ha da bruciarlo, e meni i remi nell'acqua dov'ha da sommergersi.

Irene

Havete ragione di piangere. O Dio e questo mi comandi?

Sisinnio

Dunque daremo la morte per morir prima noi di dolore?

Irene

E che tempeste son in cui oggi mi veggio agitata. Prima vivo, subito morto, di nuovo in vita, et ora ho da dar la morte con questa mano; questo sì che non sarà mai.

Fine dell'atto primo

[C.130r]

Coro

Maraviglia sovrana!

Il mio dolor al tuo dolor si sana,

E 'l core (o strana sorte)

trova mel al tuo fel, vita a la morte

Quella pianta ferale [5]

Fera è con te, con me tutt'è vitale,

Le tue membra gelate

Son con me vivo ardor, fiamme animate.

Se Giesù mio tu taci

Bocche ci fai le piaghe tue loquaci

[10]

Ma che dicono al core?

Odo sì, foco, foco; Amore, amore.

[C.130v]

Intermezzo Primo

Il Riso e il Pianto

Riso

Mortali Io sono il Riso

Felicità de' cori

Dolce ebrietà dell'alme

Nato, e cresciuto solo in Paradiso.

Dolcissimo riposo [5]

O felice quel petto, in cui mi poso.

Pianto

Et il Pianto son io

Il figlio del dolore,

Ma mele d'ogni core

Pioggia del cielo, et fortunato rio [10]

Quanto più doloroso

Tanto ancor più celeste, e più pietoso.

Riso

Io corro sol tra fiori.

Pianto

Io sol mi mergo ai fonti.

Riso

L'acque tue son amare, e son dolenti. [15]

[C.131r]

Pianto

E fra tuoi fiori, ohimè, son i serpenti.

Riso

Io sono un mar tranquillo,

E sembro un ciel sereno.
Correte alme a gioir in questo seno.

Pianto

O misero chi crede [20]
Al tranquillo fallace,
Ivi spesso è la guerra, ov'hai la pace.

Riso

Ridete alme, ridete.

Pianto

Piangete occhi, piangete.

Riso

O cori al dolce Riso. [25]

Pianto

O petti al Pianto amaro.

Riso

Venite alla mia vita.

Pianto

Correte alla mia morte.

Riso

Dove c'inviti, ohimè, dove c'inviti
Duro pianto infelice. [30]

Pianto

Sol v'invito in quel loco
Ov'è sommo il gioir, il duolo è poco.

Riso

Io piovo sol dal Cielo.

[C.131v]

Pianto

Et io nel Ciel ne volo.

Riso

In Ciel si ride solo, [35]
In Ciel il Riso sol ci nutre, e pasce.

Pianto

Ma questo riso in Cielo
Credete a me morta[l]i dal Pianto nasce.

Riso

Mortali al Riso, al Riso
Che in quell'acque funeste [40]
Sono, ohimè, dolorose aspre tempeste.

Pianto

Mortali al Pianto, al Pianto
Perché le mie procelle
Sempre il porto sicuro hanno alle stelle.

Riso

Son vinto ohimè, son vinto. [45]

O Pianto all'acque tue mi mergo estinto.

Pianto

Estinto no s'a miei

Fiumi ti mergi, o Riso eterno sei.

Riso, Pianto

Al Pianto dunque, al Pianto

Che 'l Riso è degno solo [50]

Che siegua il Pianto, e ci succeda al duolo.

Il fine

[C.132r]
ATTO SECONDO

Scena prima

Cirione, Melitone, Sisinnio, Eraclio, Soldati

[Cirione]

E che aspettate o soldati, che coi compagni non mi buttate nell'acqua gelata.

Melitone

E come si buona sorte hanno gl'altri che hanno da cominciar a sopportar i tormenti prima di noi?

Sisinnio

Or via sia menato Cirione al supplicio, lo lascio in vostra mano, o soldati, lasciate con me Melitone, che appresso lo menarò con Eraclio.

Cirione

E chi ci è nel mondo, che giubili più di me? Cirione già vai al martirio. L'acqua è gelata, la staggione freddissima, i venti agghiacciati, corri a sommergerti, et a penare, che tosto da [C.132v] queste acque farai tragitto al porto del Paradiso. A Dio Melitone t'aspetto.

Melitone

O che ti potesse precorrere: va Cirione, che tosto ti seguirò.

Sisinnio

Melitone già siamo soli.

Eraclio

Non è in questi boschi testimonio di quel che facciamo.

Melitone

Che volete dir per questo? forse volete uccidermi in questo loco?

Sisinnio

Son altri i nostri pensieri molto diversi da quel che dici. Io son Sisinnio tuo schiavo, il quale ho mutato abito, e fortuna repentinamente.

Melitone

A' punto questo era il mio disegno di darti subito libertà. Mi rallegro d'ogni tuo bene.

Sisinnio

Ma pure son tanto obligato alle cortesie, che ti sei compiaciuto d'usarmi [C.133r] che non posso fare di non amarti, et di offerirti mille volte la vita.

Eraclio

Et io son Eraclio. Melitone riguardami. Ho havuto in dono da tuo padre la vita, il quale trovandomi in una giornata sotto il nemico che già mi troncava la gola, egli mi riparò il colpo, e mi liberò, e così questa vita se non ho potuto spenderla per tuo padre, son pronto a spenderla per te, se comandi.

Melitone

Ringratio ambedue dell'amorevolissime offerte, e per ora altra gratia non richiedo loro se non che tosto mi mandino in Paradiso.

Sisinnio

Hai udito o Melitone quanto t'amiamo.

Eraclio

Hai udito quanto desideriamo di far per te, e gl'oblighi, ch'habbiamo di farlo. Ora vorremo...

[C.133v]

Melitone

Che cosa vorreste, che in quest'ultimo passo non è cosa, ch'io non gusti di fare per compiacervi, aspettando principalmente tanta gloria per vostra mano.

Eraclio

La gratia che ti cerchiamo è che ti degni di vivere. Siamo soli in un bosco: puoi fuggir liberamente, e salvarti. Noi o ti seguiremo, e ci salveremo con te, oppure morirremo volentieri, purché tu voglia restare in vita.

Sisinnio

Vivi Melitone se c'ami.

Eraclio

Vivi se ce vuoi veder vivi.

Sisinnio

Concedi questa gratia a chi te ne priega con tanta istanza.

Eraclio

Concedila a chi è tanto obligato ad amarti, et a chi è risoluto di morire, se mori tu.

Sisinnio

Io non mi partirò da' tuoi piedi se non [C.134r] ti contenti di vivere.

Eraclio

Et io non voglio cessar di piangere se non mi dai così lieta novella.

Melitone

O nemici capitalissimi della mia gloria, questi non sono atti d'amico, ma del più fiero, e più barbaro, che si ritrovi nel mondo. Dunque perché m'amate, volete rapirmi quella

corona ch'io tanto desidero? Su lasciatemi, che correrò da me stesso a buttarmi nel lago coi miei compagni.

Sisinnio

O Melitone che ferite son queste, che ci dai?

Eraclio

Ravvediti Melitone, ravvediti, e considera queste parole, e riguarda queste lagrime.

Melitone

E pure v'interponete!

Sisinnio

E chi ti fa essere così duro, e con noi, e con te?

[C.134v]

Eraclio

Sarò prima contento che m'uccida, che far oltraggio alla vita di chi merita tanto vivere. Ecco la spada, uccidemi Melitone, et non mi comandar che t'uccida. Che dirà la Cappadocia? che dirà l'Armenia? che dirà il mondo s'io ardisco tanto contro di te, et che dirà tuo padre dall'altro mondo sapendo che per mia mano muore il figlio, havendo io ricevuta la vita dal tuo genitore?

Sisinnio

Vivi Melitone.

Eraclio

Vivi se c'ami. Sisinnio odo gente. Mena tu Melitone, ch'io la tratterrò, acciocché non s'avveda del fatto.

[C.135r]

Scena seconda

Bessarione, Irene, Besso, Eraclio

[Bessarione]

Tu morirai sotto questo bastone, se non ubidisci.

Irene

Io mi contento di morire, et non ubidirò mai.

Bessarione

Onde tanta superbia ne servi.

Irene

Non siamo servi dove si tratta di non ubidire a Dio.

Bessarione

Ora questa si ch'è soverchia insolenza.

Eraclio

Bessarione che ripugnanza è quella di questo schiavo.

Bessarione

Comanda in ogni conto Agricolaio ch'appresso al lago gelato dove già stanno sommersi Quaranta Soldati, sia [C.135v] apparecchiato gran fuoco, acciòché s'alcuno v'è che ritornato in sé detestasse la sciocchezza de' cristiani corresse subito a riscaldarsi, e vuol, che questo schiavo di Melitone porti la legna, non ti vergogni tu, poichè mostri tanto d'amarlo di non voler correre a darli questo refrigerio.

Irene

Trafigetimi questa gola, che morirò volentieri, e non mi comandate ch'io sia ministro

di tanta empietà, fate il foco, e servitevi di me solo per esca, che son contento, o pure fate ch'accompagni i quaranta nel lago, ch'anderò di buona voglia, et non mi comandate cosa così scelerata.

Bessarione

Io non ho veduta ancor frenesia simile, chiamare impietà il porgere occasione [C.136r] di non morire.

Irene

Ciò è porgere occasione d'abbominare quella fede, in cui solo è la vera vita. Uccidetemi, che sono contento, troncatemi queste mani, che lo sopportarò, ma la legna non la porterò mai.

Bessarione

Tu la porterai al tuo marcio dispetto.

Eraclio

Bessarione io so la pertinacia de' cristiani. Tu pensi con queste bastonate a sforzarlo a portar la soma et egli è certo che non lo farà, tu perdi invano il tempo, e la fatica. È miglior consiglio liberarlo da questo peso. Or via concedilo a me, che non mancherà cosa in che occuparlo.

Bessarione

Poiché tu vuoi che lo faccia, lo farò, ma veramente sarebbe necessario pestar bene quella testa di bronzo.

[C.136v]

Eraclio

Io lo riceverò a gratia singulare! Su veni al lago con me.

Irene

Ti seguirò volentieri, sia benedetto il Cielo, che m'ha liberato da questo intrico.

Bessarione

Io conosco l'ingegno del mio maestro. Besso.

Besso

Che mi comandi?

Bessarione

Non conveniva ch'un cristiano portasse queste legna, perché perdevano la virtù. Ti ricordi con quante cerimonie l'havea consacrate?

Besso

E di che maniera mi ricordo. Tu adorasti prima tante volte il demonio, tu ce lo chiamasti tante volte in aiuto, tu vi cantasti prima tanti salmi dell'inferno a quel modo, ch'havevi insegnato a me, e poi mi facesti vedere una cosa [C.137r] meravigliosa, per che un ramo se ne venne da se stesso senza essere troncato nè svelto per altra mano.

Bessarione

Ora questo legno s'ha da porre nel foco che brucia vicino al lago, et vedrai prodigii. Perché in un tratto verranno mille demonii a strappar i soldati dal lago, gli meneranno al foco per impazienza del dolore, gl'indurranno a rinnegare ma se questo si posava sopra le spalle di quel cristiano, il demonio se ne sarebbe fuggito, e non sarebbe fatto più l'effetto. Or prendilo tu con quella riverenza che conviene, et portalo dove sai.

Besso

Lo prendo, et lo porto.

[C.137v]

Scena terza

Agricolao, Bessarione, Afrodisio

[Agricolao]

Bessarione mi riconosci?

Bessarione

Agricolao, e come sotto quest'abito, et senza corteggio?

Agricolao

Son venuto così di nascosto a vedere i cristiani nel lago ad udire le parole, che diceano nel tormento, et a considerare l'animo che mostravano in tanto dolore.

Bessarione

L'hai forse veduti, e considerati?

Agricolao

E che meraviglia era quella; volsi a' punto trovarmi nell'atto di mergerli. Tu vedi il tempo com'è gelato, sai il ghiaccio, e le nevi indurate per tanto tempo. Conosci la delicatezza delle persone, benché forti, e soldati, pure allevati con somme delitie. Ad ogni modo io m'inorridiva, [C.138r] et essi ridevano. Piangevano i compagni, et essi li consolavano, et poi animandosi l'un l'altro al supplicio, buttarono in un momento le vesti, e stretti insieme, et abbracciati teneramente, fra balli, et carole, si spinsero sopra la freddissima laguna, et rompendo col piede le croste si posero cantando a penare, et quegli stava più allegro che havea crosta più dura, e lago più profondo dell'altri. Son di macigno, o di bronzo o pure di carne? et se giacessero fra le rose e che potrebbero dire et far più?

Bessarione

Questo doveva essere al principio, che poi credo, che cominciarono a sentire.

Agricolao

Io stetti gran tempo allo spettacolo, et i canti, et l'allegrezze sempre crescevano.
[C.138v] Io sono svergognato, Bessarione, che con pene tanto atroci nemeno posso
vincer quei petti.

Bessarione

Aspetta, e vedrai cose maravigliose, ho adoprato un artificio, che so ben'io di che
potenza è, al foco ci ho posto alcune legna medicate, basta già credo che cominciano ad
ardere. Ad uno ad uno tutti se n'usciranno.

Agricolao

Mi consolo, et già mi pare che non siano tutti. Melitone non l'ho veduto con gl'altri.

Bessarione

È fanciullo io credo, che o non entrò nel lago, o se ci entrò n'uscì subito.

Agricolao

Non è di sì poco animo Melitone, io ho sperimentato più volte quel petto, et so quanto
può.

Afrodisio

Aita che moro, aita che moro!

[C.139r]

Agricolao

Bessarione che vuoi?

Afrodisio

Al foco, prima che spiri, al foco o pietosi soldati!

Bessarione

Ecco l'effetto delle mie legna, uno de' quaranta è già vinto.

Afrodisio

Al foco per quanto m'amate.

Agricolao

O misero tò copriti con questo tabano.

Afrodisio

Presto al foco, lasciate che prenda spirito per maledir quella Croce che m'ha ridotto a queste miserie, al foco prima che spiri!

Agricolao

Camina che ti menerò io.

Afrodisio

Ohimè, ohimè, ohimè, et che aghi, et che spade mi passano tutte le midolle, et non è più vita nelle gambe, et nelle braccia, il sangue non corre più per le vene, e 'l core dibatte sì, ma per il freddo, non per la vita che mi sia rimasta. Al foco, al [C.139v] foco pietosissimi soldati!

Agricolao

Copriti bene, e camina.

Scena quarta

Bessarione, Irene, Melitone, Sisinnio

[*Bessarione*]

Vittoria, vittoria, viva Bessarione e 'l suo maestro Satanasso a dispetto di tutto il mondo le mie legna incantate hanno effetto, e 'l Cielo non ha forza di opporvisi.

Bessarione ha cominciato già a vincere.

Irene

Vengo dal lago, e non vi ritrovo il mio Melitone, ohimè, che cosa è di lui?

Bessarione

Hai ardire di venire in questa presenza schiavo scelerato, ma pure al tuo marcio dispetto le legna si portarono [C.140r] dalla selva, e già comincian l'effetto.

Irene

Cioè cominciando ad ardere?

Bessarione

Queste solo cominciano a vincer i soldati, e gli sforzano a rinegar Cristo. Viva Bessarione ho già vinto.

Irene

O dolore di quest'anima, non permetter Signore ch'i tuoi nemici tanto si glorino di poter contro te. Ho veduto che vi mancano alcuni, et fra gl'altri Melitone mio non si ritrova.

Bessarione

Quest'è segno che ha rinegato, allegrezza Bessarione ecco il secondo trionfo.

Irene

Melitone ha fatto questo?

Bessarione

Dal lago non esce veruno senza rinegar la sua fede, perché quest'ordine ha dato Agricolao ai soldati, che vi stanno in guardia; si Melitone non v'è, non vi può esser per altra cagione. Orsù [C.14v] io me ne vado a veder le mie glorie.

Irene

O madre la più infelice di tutte le madri. Che non ti trovasse Melitone m'era dolore: ma che vinto dal supplicio habbi lasciato con tanto poco animo la tua fede, questa sì che non è pena da sopportarsi. O morte, e come non vieni a liberarmi da tanti dolori.

Melitone

Siamo finalmente vicino al lago o Sisinnio.

Sisinnio

E sarai buttato per mano mia? O Melitone che cosa mi comandi ch'io faccia.

Irene

Ecco il traditore, lo veggio andar con Sisinnio, che fò, chi mi tiene che non lo sbrani.

Melitone

Sisinnio questo è 'l mio servo.

Sisinnio

E quegli o Melitone, che vedendomi disperato ha voluto cambiar la sua fortuna con me.

[C.141r]

Irene

O figlio, o soldato indegno di questo nome, tu hai havuto l'ardir di far tanto scorno a te stesso, al tuo sangue, et a Dio, et ancora camini sopra la terra.

Melitone

Chi sei tu, che vieni ad affrontarmi così?

Irene

Io sotto l'abito di schiavo sono Irene tua madre, queste son le vesti che t'ho trapunte

con le mie mani medesime. Dalla Cappadocia, morto il tuo padre Flavio con infiniti disaggi son venuta a vederti; ma tu non sei più mio figlio, ma il magior traditore che si ritrovi nel mondo. Va' infame, sepelisciti vivo non ti far più veder dal sole, chi è stato testimonio di tanta vergogna.

Melitone

Madre mi ti butto a i piedi.

Irene

Ti rinuntio per figlio, va che non ti conosco.

Melitone

Madre riguardami.

[C.141v]

Irene

Mi strapparei quest'occhi dalla fronte, se havessero a guardar te.

Melitone

Madre ricordati dell'amor che m'hai portato.

Irene

Di tutto mi pento, doveva odiar più te, che non odio l'inferno, doveva appena nato affogarti, acciòché non crescesse nel mondo chi doveva cagionarmi tanto dolore.

Melitone

Madre.

Irene

Eppure m'appelli con questo nome; io non vorrei esser nata al mondo, solo per non esser appellata madre da te!

Sisinnio

O donna generosissima, e chi ha potuto mutar in odio l'estremo amore che portavi a tuo figlio, e v'è persona nel mondo che meriti tanto, quanto un figlio così glorioso.

Irene

Sisinnio tu sei gentile, et non conosci l'ingiuria che questo infame m'ha fatto. Questo [C.142r] scelerato (mi vergogno di nominarlo) posto con gli suoi compagni nel lago, per non patir un momento ha rinnegato la fede, infelice me! e chi può tenermi in vita. O Cieli, io non meritava esser appellata madre d'un martire, lo riconosco, ma non per questo non moro di dolore pensando che sarò chiamata madre d'un rinnegato. Ohimè che non posso viver più con questo titolo tanto infame.

Melitone

Ch'io habbia lasciata la fede? e chi ha fatto questo scorno al desiderio ch'ho della morte?

Irene

Dunque non è vero quel che s'è detto?

Melitone

Se fusse vero madre dolcissima haveresti ragione d'incrudelirti tanto contro di me. Ma m'è testimonio quello Cielo, e lo sa quel Dio che governa il tutto, e mi sta nel [C.142v] core, ch'io per la fede che professo sono apparecchiato a dar mille vite. Come pensi ch'io sia uscito dal lago, s'ancor non vi sono posto. Già Sisinnio mi mena per questo effetto, et ora in tua presenza mi vedrai nudo caminar a penar per Cristo.

Irene

O figlio, o Melitone, o gloria di questo capo, o dolcezza di queste viscere, mi fai ritornar in vita con darmi queste novelle. Ti benedico mille volte, et benedico tutti i travagli che ho patiti per te, cominciando da' dolori del parto fino all'ultimo passo, che ho dato per ritrovarti. Sei alla morte, et al lago, o suavissimo Melitone, fa ch'io sia

spettatrice de' tuoi tronfi.

Melitone

Sì madre, sì madre accompagnami che son certo d'haver costanza se tu mi sei compagna alle pene.

[C.143r]

Sisinnio

O Sisinnio, e tu non ti movi a questo spettacolo? pensi che non sia vera quella fede che da tant'animo a chi la seguita? pensi che non abita Iddio nel cuore di coloro, che essendo o donne, o fanciulli corrono con tanto desiderio alla morte; e poi odo dire che gl'Angeli del Cielo visibilmente si sono dati a conoscere all'occhi mortali con quaranta corone alla destra per cinger le chiome di chi combatte con tanto valore. Or via voglio accompagnarli. Prendimi per mano Melitone, che come schiavo ti seguito.

Fine dell'atto secondo

[C.143v]

Coro

Coro de' Martiri dentro il lago

Occhi belli del cielo

Vaghe e vive fiammelle,

Lucidissime stelle

Volgete mille sguardi in questo gelo,

Che non può darvi il mondo [5]

Spettacolo più bello e più giocondo.

De vostr'occhi amorosi è degno solo

Un martire spirante

Un cor fra tante pene ancor amante.

Non prego in tanto alta, [10]

Fiamme non chieggio a vincer l'onde argenti,
Questi voti sariano in questo loco
D'un alma ch'o non ama, o ch'ama poco.
Volgi con più furore
In noi verno crudele il tuo rigore; [15]

[C.144r]

Piovete o nevi alpine,
E voi gelidi aquiloni
Volate a far più dure
Queste croste gelate,
Ch'ancor più dura fia [20]

La mia fermezza, et la costanza mia.
Se son ghiaccio le membra
Per far a la mia fede
Sodissimo riparo
Smalto doventa il petto e l'alma acciario; [25]
Mentre immobili in tanto e ferme sono
Le membra al freddo gelo,
Lo spirto è foco, e se ne vola al cielo.

[C.144v]

Intermezzo secondo

La Rosa e 'l Giglio

Rosa

Figlia del bel Aprile,
Amor di Primavera,
De la fiorita schiera
Il fior più glorioso, e più gentile
Son io la bella Rosa [5]
Stella in Cielo non è più luminosa.

Giglio

Et io del nuovo Maggio
Pompa, gloria, et onore
Animato splendore,
E del terreno Ciel novello raggio [10]
Sono il Giglio felice
Tra i più minuti fior nova Fenice.

Rosa

Tinto ho di sangue il viso
Ma non è crudo, e fero.

Giglio

Di latte è 'l viso mio, [15]
[C.145r]
E però tutto pio.

Rosa

Le mie fronde son foco.

Giglio

Le mie foglie son neve.

Rosa

D'amor io sono il core.

Giglio

Io la poppa d'Amore. [20]

Rosa

Dite qual è più degna
Del Giglio, e de la Rosa
La fredda neve, o l'infocata insegna.

Giglio

Se son neve all'aspetto
Non ho gelato il cuore [25]
Spesso il foco maggior si fa candore.

Rosa

Sol Reina son'io
Del popolo adorato,
Cingo d'oro la testa
E la gonna real d'oro ho contesta. [30]

Giglio

Tu sei tutt'ostro, et oro,
E io tutto son luce
La tua gonna è reale,
[C.145v]
Il mio candido manto è trionfale.

Rosa

Gl'onori dunque eguali, e i vanti eguali [35]
Son de' fiori ineguali.

Giglio

Del tuo sangue maggior non è il mio latte,
Né del foco maggior le nevi intatte.

Rosa

Dunque congiunta sia la Rosa al Giglio,
E 'l candido al vermiglio. [40]

Giglio

Congionti sian gl'onori
Di sì leggiadri fiori.

Rosa

S'intessano corone
E di Gigli, e di Rose
Più belle, e più pompose [45]
E con trecce odorate
Cingano i crini santi
De' campioni forti, e trionfanti.

Giglio

Et ostro havrà maggiore
La Rosa al sangue loro, [50]

Al gelo et a la neve

[C.146r]

Farà più bello il Giglio il suo candore.

Rosa, Giglio

Fiori infelici, o quanto è vile il vostro

Quello è 'l vero candore, e quello è l'ostro.

Il fine

[C.146v]
ATTO TERZO
Scena prima
Messo, Agricolao

[Messo]

Hanno traveduto quest'occhi, o pure è vero lo spettacolo in cui si sono trovati? Che fò? che mi movo, et non resto per sasso in queste solitudini? Agricolao di che ti glorii? Licinio che imprese fai? puoi vincer tutto il mondo ma non già i cristiani, o valore, o fortezza, o costanza assai più che umana!

Agricolao

T'ho mandato a vedere la laguna; che vi è di nuovo?

Messo

Io per me non ho parole per explicarlo.

Agricolao

Son morti? son vivi? si son mossi? stanno contenti? che dicono, et che mandano a dirmi?

Messo

Che occorre, o signore, prendertela con [C.147r] questa sorte di gente se sapete certo di non poterla espugnare?

Agricolao

Uno in mia presenza è uscito dal lago, e se è dato per vinto, e così spero d'udir de gl'altri.

Messo

Quell'infelice che tornò a dietro appena fattosi vicino alle fiamme tanto desiderate, lamentandosi più del foco presente, che del ghiaccio passato, sentendosi con infinite punture passar le midolla, maledicendo se stesso, e 'l foco, e l'acqua che l'uccidevano, in un tratto lasciò la vita perdendola in quel loco dove pensava di riaverla. A questo spettacolo pensa tu che fecero, che dissero i soldati nella laguna.

Agricolao

O che dolor che ne sento, haverci voluto con le mie mani coronarlo, et in presenza de' compagni darli quei premii che posso, [C.147v] e soglio dar io, e la fortuna me l'ha tolto di mano.

Messo

Ma li soldati fra tanto celebrando ogn'uno la costanza de' campioni pregavano il ghiaccio che più s'indorisse, che le nevi più fiocassero, che i venti spirassero più gelati, et per uno che n'avevano perduto, n'acquistar tosto due.

Agricolao

E quali furno questi?

Messo

Uno fu Melitone non so per qual cagione trattenutosi ad entrarvi, et un altro fu quel soldato, il quale detestando i dei serviti fin a quel tempo corse volontariamente al supplicio spinto, com'egli diceva dall'Angeli, che vedeva correre nel lago con palme in mano per onorare la costanza di chi vi durava.

Agricolao

E quel fanciullo Melitone dico poté durarvi? [C.148r] vi stette fermo?

Messo

Il veder lui era veder un prodigio. Tutti lo riguardavano, egli però riguardava solo il

Cielo, il corpo era nel ghiaccio, et la faccia pareva foco, i soldati che lo guardavano piangevano per tenerezza, et egli pare che temesse, che con le lagrime calde, che li versavano attorno non liquefacessero in parte il ghiaccio, che lo cingea. In vederlo non era petto benché di macigno, che non s'ammollisse, et se il gelo restò sempre duro egli fu, egli fu, che lo pregava sempre a mantenersi così acciocché non cessasse il tormento.

Agricolao

Io ancora sento piegarmi. O Licinio, e che gran virtù si perde in questa laguna. O quanto sarebbe miglior consiglio, che questi soldati spendessero questo valore in servizio [C.148v] dell'Impero, et non così per sciocca follia.

Messo

Gli vedeva vicino un suo servo, qual egli appellava madre, ma nel viso mostrava esser tigre, perché godeva de' dolori del figlio. Diceva quella: "Figlio non mi far questo scorno ch'in mia presenza voglia venir meno nella battaglia. Riguarda Iddio che ti guarda mentre combatti, et mira che apre le braccia per accoglierti in Paradiso. Mira gl'Angeli che t'invitano. Non dubitare che volerai presto, né ti mova questo dolore. Ricordati che se ti fai vincer da questo ghiaccio t'aspetta un fuoco, che non è mai per finire". Egli ridendo rispondeva: "Aiutami, o madre, con le preghiere, che starò saldo, conosco che, chi mia ama assai, stima [C.149r] poco ogni gran dolore. Al Cielo, al Cielo t'aspetto, non mi lasciar andar solo". A queste voci sole si rincorrono tutti gl'altri, e tanti soldati pendevano solo dalla bocca di quel fanciullo.

Scena seconda

Bessarione, Agricolao, Besso

[Bessarone]

Pensava Agricolao di far maggior preda, di quaranta n'ho vinto sol uno.

Agricolao

E questo l'hai ancora perduto.

Bessarione

E perché perduto.

Agricolao

Perché a pena avvicinati al foco morì.

Bessarione

Poco importa la morte. La vittoria fu quando fu tirato dalla laguna. et credi a me, ch'è gran vittoria benché poca. Vincer un cristiano è più questo che [C.149v]domar tutto il mondo, et ancora la battaglia non è finita; chi sa che cosa vi resta.

Besso

Mi par che vacilli più d'uno a questo nuovo tormento.

Agricolao

Ci sei stato presente o Bessarione?

Bessarione

Ci siamo stati io, e 'l mio discepolo, è rappresentatione questa da perdersi, Besso può raccontarti come passò.

Besso

Stati gran tempo i soldati nel ghiaccio acciò che più presto finissero, cominciarono le guardie a rapirli dal lago. Erano tanto maltrattati dal freddo, che traendoli dalle braccia se ne cadevano o le dita, o le mani senza senso di chi la perdeva, e pure (chi lo crederebbe!) stavano pertinaci.

Agricolao

Non si dolevano, non piangevano, non cercavano pietà, non dimandavano d'esser [C.150r] avvicinati alle fiamme.

Besso

Parea, che quei, che li maneggiavano fussero i tormentati, et essi fossero spettatori, io non credo di veder già mai fatto sì simile.

Agricolao

E che più?

Besso

Dal lago gli buttavano con grande empito in una lastra di marmo, che a caso vi si ritrovava vicino. Qui il manigoldo fuggendo di dar lor più pena spesso udiva intonarsi alle orecchie simili inviti: «comincia nuovi tormenti che siamo apparecchiati, batti questa carne, et cacciane lo spirito, che desidera volarsene a trionfare». Fra tanto alzava il carnefice un massiccio martello d'acciaio, et lo scarricava alle gambe. Fischiaua per aria il colpo, e 'l martire [C.150v] non temeva, et in tanta freddezza, e ghiaccio che l'uccideva, il timore non havea ghiaccio per porcelo al core. In questo volavano per aria fatti in mille pezzi li stinchi, ma sempre era intiera, e costante la lor fede nel core. Eccone uno.

Agricolao

Ohimè non posso vederlo, mi parto.

Scena terza

Cirione sopra una tavola con le gambe rotte, Bessarione, Besso

[*Cirione*]

Fermatevi per cortesia o voi, che mi portate alla morte, et date licenza alla lingua che dica quel che si può dire in quest'ultimo passo dove si trova. O Cielo ho rotte le gambe, ma pure fò grandissimi passi [C.151r] verso le stelle. Mira o Principe Onnipotente, i tuoi valorosi soldati come si portano alla battaglia, che per non poter fuggire, et non lasciare il passo, che hai dato loro si frangono le gambe, e si fermano, ma che è poco Signor che siano stritulate solo le gambe. Su venite martelli, piombatemi sopra colpi più

fieri, che non v'è osso nel mio corpo, che non desideri esser pesto per quel Signore a cui tanto desidera di dar gusto. Intanto per quest'ossa sminuzzate per amor tuo, et per questo sangue che vorrei versare ma che sta freddo nelle vene, perché il freddo della laguna me l'ha agghiacciato. Per questi miei tormenti ti prego, o Re del Cielo, e mio dolcissimo Amore, che ti compiaccia mandare eserciti d'Angeli [C.151v] alla terra, et far che si sminuzzano così tutti l'Idoli come si sminuzzano le mie gambe. O gentili, e perché non posso prender io li pezzi delle mie ossa già rotte, et servirmene per saette, e lanciarle al core, acciò che v'innamoraste d'un Dio così degno, per cui è poca ogni pena, che si patisce, caminate soldati, et menatemi tosto alla morte.

Bessarione

Va' bestia, che sia trattata a punto come meriti.

Besso

Ma pure, e che prodigii di pertinacia son questi?

Scena quarta

Eraclio, Bessarione, Besso

[Eraclio]

O Melitone ti perdo, e perché non ti sei piegato a tante preghiere.

[C.152r]

Bessarione

Che cosa v'è di nuovo o Eraclio?

Eraclio

Va' Bessarione fa quello che non ho potuto far io.

Besso

Corriamo per compiacerti a vedere di tirarlo al meno in quest'ultimo.

Eraclio

Havea designato di salvar Melitone. Lo menai per questo alla selva insieme con Sisinnio per farlo fuggire, et non volse. L'ho voluto mille volte rapir dal lago, et è stato saldo. Non voleva che li fussero infratte le gambe, et egli ha stimolato tanto i carnefici, che per levarselo finalmente dinanzi, fecero tutto quello che dimandò. Pure non vorrei che morisse, io per me non mi fido di persuaderlo dove non possono persuaderlo tanti dolori. Ho trovato un altro ripiego, forse con questo l'espugnarò. Mentre [C.152v] gl'altri soldati erano menati parte morti, e parte spiranti, o sopra carri, o sopra bare per esser buttati al fiume, ho fatto in maniera, che o si sono scordati, o hanno finto di scordarsi di lui così pian piano voglio persuaderlo a restar in vita. O Melitone, che non ti perdesse. O fanciullo il più degno, il più generoso, e 'l più virtuoso di tutti gl'uomini, e come restarò io, e come restarà l'esercito, come restarà l'Imperio Romano senza di te, pensando solo che t'ho da perdere, perdo la vita. O Melitone è possibile che non abbia potuto giovarti con tutto il mio ingegno, con tutt'il mio amore, anzi coll'amore di tutto l'esercito che desiderava salvarti? Ecco il messo, udiamo cosa porta.

[C.153v]

Scena quinta

Eraclio, messo

[*Eraclio*]

Melitone è più vivo?

Messo

È vivo ma non fa altro, che lagnarsi di te, che non vuoi lasciarlo morire.

Eraclio

Et ora dove si trova?

Messo

Non serve che te lo dica perché lo vedrai quanto prima. Quello solo che voglio dirti è

che Bessarione con Besso, suo discepolo, volendo trescare sopra il lago, e rallegrarsi per la morte di quaranta soldati, venne una rondine, e cominciò a volar loro intorno alla testa con tanti giri ,e velocità, che i poverelli caddero in un loco dove il ghiaccio era rotto, girandoli il capo si sommersero, et non si sono veduti più. Quel ch'è più da maravigliarsi nel loco [C.154r] della caduta se bene era fra i ghiacci, n'uscì una fiamma, et un fumo puzzolentissimo, che ammorbò tutta la campagna.

Eraclio

Bisogna dire veramente per tanti prodigii, che la legge sola de' Cristiani sia vera.

Messo

Ha gran tempo ch'io sono in questo pensiero, e mi par pazzia starne in dubio.

Eraclio

Sei stato cieco Eraclio, sei stato cieco, e cieco è tutto il mondo, che non adora Giesù. Ohimè, e che spettacolo doloroso!

Messo

La madre, accioch'il figlio non resti l'ha preso in collo, e lo mena con le sue mani per buttarlo sul carro degli altri Martiri.

[C.154v]

Scena sesta

Melitone, Irene, et quei di sopra

[Melitone]

Presto madre, prima che spiri.

Irene

Non dubitar figlio che giungeremo.

Eraclio

Irene che fai? dove porti il mio dolcissimo Melitone?

Irene

Lo porto alla morte, non voglio che resti privo della corona, mentre l'hanno i compagni, né voglio che gl'altri giungano in Paradiso prima di lui.

Eraclio

Lascialo in queste braccia, permetti che dia l'ultimo fiato nel seno di chi tanto l'ama.

Melitone

Presto madre prima che spiri, uniscimi coi compagni, che già mi chiamano. Presto madre prima che spiri.

[C.154v]

Eraclio

Melitone volta gl'occhi moribondi al tuo carissimo Eraclio, vedi, che ti sta piangendo vicino, e gradisci l'affetto che ha procurato mostrarti.

Melitone

O Eraclio non m'impedir più la morte, madre uniscimi coi compagni.

Irene

Eraclio lascia che corra. Figlio ricordati della tua madre nel Cielo, dove adesso ti porto con queste spalle.

Melitone

Lo farò madre sì, lo farò.

Eraclio

Ohimè, dove resto in vita, ma più che morto? Melitone dove mi lasci? vengo a

buttarmi sopra il tuo corpo per spirar insieme con te.

Il fine

BIBLIOGRAFIA

Teatro e spettacolo in epoca tridentina.

Aa.Vv., *Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1968.

Aa.Vv., *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998,

ANGELINI, Franca, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

APOLLONIO, Mario, *Prelezioni sulla commedia dell'Arte in Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna-Serie Storia del teatro*, vol.I, Milano, Vita e Pensiero, 1968, pp.144-190.

ID., *Il teatro dell'età barocca*, in *Storia del teatro italiano*, vol.II, Firenze, Sansoni, 1981.

ARIANI, Marco, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze, 1974.

ID., (a cura di), *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, Torino, 1977.

ATTOLINI, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

BARATTO, Mario, *La commedia del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1977.

BELFIORE, Elizabeth, *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica*, Roma, Jouvence, 1999.

BERNARDI, Claudio, *Censura e promozione del teatro nella controriforma*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino), vol.I, Torino, Einaudi, 2000, pp.1023-1042

BERTANA, Emilio, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1906.

BIANCONI, Lorenzo, *Storia della musica. Il Seicento*, a cura della Società italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1982.

BIANCONI, Lorenzo- PESTELLI, Giorgio, *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT MUSICA, 1988.

BONORA, Ettore, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in *Atti del Convegno sul tema: il teatro classico italiano del '500 (Roma, 9-12 febbraio 1969)*. Problemi attuali di scienza e cultura. Quaderno n.138, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.

BORSELLINO, Nino-MERCURI, Roberto, *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza,

1972.

BORSI, Franco (a cura di), *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Catalogo della mostra «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», Firenze, Edizioni Medicee, 1980.

BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Commedia dell'Arte. Canovacci della gloriosa Commedia dell'Arte*, Torino, Ed. del Dramma SET, 1943.

BROCKETT, Oscar, *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 1998.

CARANDINI, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990.

CARDULLO, Loredana, *Aristotele. Profilo introduttivo*, Roma Carocci, 2007.

CARPANI, Roberta-CASCETTA, Anna Maria, (a cura di), *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola ed età austriaca*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

CASCETTA, Anna Maria (a cura di), *Forme della scena barocca*, in *Comunicazioni sociali*, anno XV, num.2-3 (aprile-settembre), Milano, Vita e Pensiero, 1993.

COSTANZO, Mario, *Il «Gran Theatro del Mondo». Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, Scheiwiller, 1964.

CASTELLARI, Daniele, *La retorica dell'improvviso*, in *Intersezioni*, anno VI, num. 3, 1986.

CREMANTE, Renzo, (a cura di di), *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, tomo II, Ricciardi- Mondadori, Milano-Napoli, 1997.

CROCE, Benedetto, *Intorno alla Commedia dell'Arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1932.

ID., *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992.

ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, IV edizione, Bari, Laterza, 1962.

CRUCIANI, Fabrizio, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in *Biblioteca teatrale*, num. 5, Roma, Bulzoni, 1972.

ID., *Materiali del teatro-teatro materiale: la scena gli attori*, in *Quaderni di Teatro*, anno III, num. 10, Firenze, 1980, pp.76-85.

CRUCIANI, Fabrizio- SERAGNOLI, Daniele, (a cura di), *Il teatro italiano nel*

Rinascimento, Bologna, Il Mulino, 1987.

DAVICO BONINO, Guido (a cura di), *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977.

DOGLIO, Federico, *Il teatro classico italiano nel '500*, estratto da Atti del convegno Roma 9-12 febbraio 1969, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.

DOLUMEAU, Jean, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1979.

FAGIOLO DELL'ARCO, Marcello e Maurizio, *Bernini. Una introduzione al «Gran teatro» del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1967.

FAGIOLO, Marcello-MADONNA, Maria Luisa (a cura di), *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma-Reggio Calabria, Gangemi, 1985.

FAGIOLO-DELL'ARCO, Maurizio-CARANDINI, Silvia, *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, vol.I, Roma, Bulzoni, 1977-1978.

FASSÒ, Luigi (a cura di), *Teatro del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.

FERRONE, Siro, introduzione e note a *Commedia dell'Arte*, Milano, Mursia, 1985.

ID., *L'invenzione viaggiante. I comici dell'Arte e i loro itinerari tra Cinque e Seicento*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno internazionale, Torino, 6-8 aprile 1987, Genova, Costa & Nolan ed., 1989.

ID., *Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

ID., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006

GUASTINI, Daniele, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

HASKELL, Francis, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966.

MAMONE, Sara, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1987.

MANGO, Achille, *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte*, Bari, Adriatica ed., 1972.

MARITI, Luciano, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978.

ID., *Le collocazioni del teatro nella società barocca: dilettanti e professionisti*, in *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Atti del Convegno di Pontedera, 28-30 maggio 1976, a cura di Luciano Mariti, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 62-79.

MAROTTI, Ferruccio-ROMEI, Giovanna, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

MAROTTI, Ferruccio, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.

MOLINARI, Cesare, *La commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.

ID., *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

ID., *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2008, pagg. 103-112.

MURATORI, Ludovico Antonio, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971.

NICOLL, Allardyce, *Il mondo di Arlecchino. Guida alla Commedia dell'Arte*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Bompiani, 1980.

PANDOLFI, Vito, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1955.

PERRUCCI, Andrea, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, edizione bilingue a cura di Francesco Cotticelli, Thomas F. Heck, Anne Goodrich, Scarecrow Press, Londra, 2007.

PETRACCONI, Emilio, *La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927.

PIERI, Marzia, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

PORTOGHESI, Paolo, *Roma barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

POVOLEDO, Elena, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.

ROMEI, Giovanna, *Il teatro del Seicento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino-Walter Pedullà, vol.V, Milano, Motta, 1999.

SANESI, Ireneo, *La commedia*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1954.

SPINUCCI, Pietro, *Teatro elisabettiano, teatro di stato. La polemica dei puritani*

inglesi contro il teatro nei secc. XVI e XVII, Genova, Olschki, 1973.

SOLERTI, Angelo, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca, 1903

TACCHI VENTURI, Pietro, *La canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio Apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario XII marzo MCMXXII*, a cura del comitato romano-ispino per le centinarie onoranze, Pietro Tacchi Venturi redattore principale, Roma, «Grafia» SAIIG, 1932.

TAVIANI, Ferdinando, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, in *Quaderni di teatro*, anno VI, num. 15, 1982, pp.151-71.

ID., *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'Arte*, in *Teatro e Storia*, anno I, num.1 (ottobre 1986), Roma, Bulzoni,1986,

ID., *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp.319-45.

ID., *La fascinazione del teatro. La commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni 1969, rist. 1992.

TAVIANI, Ferdinando-SCHINO, Mirella, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

TESSARI, Roberto, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «Arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.

ID., *Il mercato delle maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino), vol. I, Torino, Einaudi, 2009.

ID., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981.

TOGNETTI, Livio (a cura di), *Processi informativi ed atti criminali dal 1622 al 1707*, San Miniato, tip. Palagini, 1994.

VICENTINI, Claudio, *I primi trattati italiani sulla recitazione* estratto dagli *Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale*, anno XLV, num.1, Napoli, L'Orientale editrice, 2003.

ID., *L'orizzonte dell'oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell'eloquenza nella cultura del Seicento* estratto dagli "Annali dell'Università degli studi di Napoli

L'Orientale", XLVI,2, Napoli, L'Orientale editrice, 2004.

ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino, 1977.

ID., *Intorno alla Commedia dell'Arte*, in *Forum italicum*, vol. XIV, num.3, University of Wisconsin, 1980, pp.426-53.

ID., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

ZORZI, Ludovico-FERRONE, Siro-INNAMORATI, Giuliano, *Il teatro nel Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982.

Attività pedagogica e teatrale della Compagnia di Gesù.

Sulla fondazione, le vicende, la pedagogia e il teatro della Compagnia di Gesù fonti fondamentali sono:

-Archivum Romanum Societatis Iesu, Borgo Santo Spirito, Roma-Prati.

Risalente ai primissimi anni di vita della Compagnia, l'Archivio è una fonte di prim'ordine per le notizie riguardanti i Gesuiti. Esso risponde ad un criterio geografico, seguendo le divisioni territoriali dell'Ordine (Assistenze, Province, Missioni).

All' interno della corrispondenza ordinaria hanno avuto grande rilevanza per questo studio le Lettere dall'Italia (*Italiae epistolae*, segnate: *Ital.* 107-165 con l'indice generale segnato: *Ital.* 165A). Dopo il 1600 le lettere in arrivo non furono più conservate, salvo motivo speciale o caso fortuito. Nella categoria delle lettere ricevute, complesso di grande pregio è costituito dalla corrispondenza delle Missioni d'Oriente, soprattutto le Lettere d'India (segnate: *Goa* 8-21, con indice generale segnato: *Goa* 21A). L'Archivio raccoglie anche i *Cataloghi* del personale e delle informazioni per la scelta dei Superiori divisi in *Catalogo Annuale* e *Catalogo Triennale*. Di notevole importanza sono le *Litterae Indipetae*, cioè le lettere dei giovani religiosi al Padre Generale per sollecitare l'invio nelle Missioni d'Oltremare. All'interno dell'Archivio sono contemplate anche le *Relazioni* che dovevano servire alla conoscenza e all'edificazione mutua dei soci, alla difesa del loro operato contro eventuali polemiche e a porre le basi per la redazione di una storia dell'Ordine di ampio respiro. Fonte sostanziale delle notizie sull'ambiente gesuitico napoletano sono state le relazioni indicate *Provincia Neapolitanae*.

-*Monumenta Historica Societatis Iesu*, Madrid, s.e., 1894 ss.- Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1930 ss., originati proprio da quest'ultimo blocco di documenti. Tra i più importanti ai fini del nostro studio citiamo: *Epistolae et Instructiones; Constitutiones et Regulae Societatis Iesu*, che raccolgono le direttive iniziali date all'Ordine da Sant'Ignazio e nelle quali troviamo le prime istruzioni sulla pedagogia e sul teatro; *Litterae Quadrimestres 1546/1562*, ossia i resoconti trimestrali spediti al governo della Compagnia nei quali troviamo la documentazione sulla fondazione delle prime scuole; *Commentarii de Istituto Societatis Iesu*, che contengono le istruzioni del padre Nadal sulle *Costituzioni* e, quindi, altre regole e direttive sull'attività formativa e sul teatro.

-*Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, a cura di Ladislao Lukacs, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974, contengono gli scritti sulla pedagogia dell'Ordine e sulle regole scolastiche e gli scritti dei vari seguaci di sant'Ignazio, protagonisti dell'espansione della Compagnia, tra i quali ricordiamo il Polanco, Lainez, Salmeron oltre ai resoconti provenienti dalla Provincia Napoletana.

Segnaliamo inoltre:

Aa.Vv., *La Chiesa e l'educazione*, Roma, Armando, 1963.

ALBERTI, Silvia, *Retorica e poetica dei Gesuiti*, Milano, ISU Università Cattolica, 1987.

APEL, Karl, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bouvier, Bonn 1963 (trad. it. a cura di L.Tosti, *L'idea di lingua nella tradizione dell'Umanesimo da Dante a Vico*), Bologna, Mulino, 1975.

ARCANGELI, Alessandro, *I Gesuiti e la danza*, in *Quadrivium*, anno I, num.2, 1990, pagg.21-37.

BAFFETTI, Giovanni, *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e Seicento italiano*, Bologna, Clueb, 1997.

BALDUZZI, Gianni, *Storia della pedagogia e dei modelli educativi*, Milano, Guerini e Associati, 1999.

BANGERT, William, *Storia della Compagnia di Gesù*, Genova, Marietti, 1990.

BARBERA, Mario, *La pedagogia nelle scuole della Compagnia di Gesù*, in *Il quarto centenario della costituzione della Compagnia di Gesù*, conferenze commemorative tenute all'Università Cattolica del S. Cuore, 2-11 maggio 1941, Milano, Vita e Pensiero, 1941, pagg.127-160.

ID., *La Ratio studiorum e la Parte Quarta delle Costituzioni della Compagnia di Gesù*, Padova, Cedam, 1942.

BATTISTINI, Andrea, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

BERNARDI, Claudio, *Censura e promozione del teatro nella controriforma*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol.I, *La nascita del teatro moderno*, Torino, Einaudi, 2000.

BRANCA SAVINI, Simona-GALLO, Andrea, *Gesuiti e università in Europa (secoli XVI-XVIII)*, atti del convegno di studi (Parma 13-15 dicembre 2001), Bologna, Clueb, 2002.

BRIZZI, Gian Paolo, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano* (a cura di Mario Rosa), Roma, Herder, 1981.

ID., *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1976.

CARANDINI, Silvia (a cura di), *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995.

CARMIGNANI, Rossana-DANIELI, Mario (a cura di), *Una via italiana al Paradigma Pedagogico Ignaziano*, Genova, Istituto Arecco, 1999.

CASTELLI, Enrico, *Retorica e barocco*, Atti del Convegno internazionale di studi umanistici (Venezia, 15-18 giugno 1954), Roma, Bocca, 1955.

CHIABÒ, Maria-DOGLIO, Federico (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, atti del XVIII convegno internazionale del Centro Studi per il Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), Roma, Torre d'Orfeo ed., 1995.

COLAGROSSO, Francesco, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901.

COPPOLA, Domenico, *Sacre rappresentazioni aversane del sec. XVI*, Firenze,

Olschki, 1959.

DUBREUIL, Jean, *La perspective pratique*, Parigi, Jean du Puis, 1642-49.

FERRARI, Luigi, *Appunti sul teatro dei Gesuiti in Italia*, in *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, anno 7, Pisa, Mariotti, 1899, pagg.124-130.

FILIPPI, Bruna, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001.

FOIS, Mario, *La retorica nella pedagogia ignaziana. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli*, in Chiabò-Doglio (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, atti del XVIII convegno internazionale del Centro Studi per il Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), Roma, Torre d'Orfeo ed., 1995., pagg 57-99.

FRANCESCAGLIA, Francesco, *Pedagogia della Riforma protestante e della Controriforma*, in *La pedagogia: storia e problemi/maestri e metodi/sociologia e psicologia dell'educazione e dell'insegnamento* (dir. Luigi Volpicelli), vol.VIII, Milano, Vallardi, 1971.

FÜLÖP-MILLER, Renè, *Segreto e potenza dei Gesuiti*, Varese, Dall'Oglio, 1963.

FUMAROLI, Marc, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.

ID., *Eroi e Oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990.

ID., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995.

GALLUZZI, Tarquinio, *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo. Discorsi all'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Barberino del padre Tarquinio Galluzzi della Compagnia di Giesu*, Roma, Stamparia Vaticana, 1633.

GESUITI (a cura dei), *Le caratteristiche dell'attività educativa della Compagnia di Gesù*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1986.

GIOIA, Mario (a cura di), *Gli scritti di Ignazio di Loyola*, Torino, UTET, 1977.

GIULIO, Rosa, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento*, Salerno, Edisud, 2000, p.31-43.

EAD., *Gli eroi d'invitta pazienza. Epos storico e tragico cristiano nell'età della «ragione spiegata»*, Salerno, Edisud, 2002.

GNERGHI, Gualtiero, *Il teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma, Officina Poligrafica, 1907.

HENNEQUIN, Joseph, *Théâtre et société dans les pièces de collège au XVII siècle (1641-1671)*, in *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI et XVII siècles*, Nancy-Parigi, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.

HERMANN, Jean B., *La pédagogie des Jésuites au XVIe siècle. Ses sources, ses caractéristiques*, Parigi, Picard, 1914.

IAPPELLI, Filippo-PARENTE, Ulderico, *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, atti del convegno internazionale di studi promosso dalla Compagnia di Gesù a dall'Università dell'Aquila nel IV centenario dell'istituzione dell'Aquilanum Collegium (1596), L'Aquila, 8-11 novembre 1995, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000.

ISGRÒ, Giovanni, *Fra le invenzioni della scena gesuitica. Pedagogia e debordamento*, Roma, Bulzoni, 2008.

LOYOLA, Ignazio di, *Esercizi spirituali*, Roma, Apostolato della Preghiera, 1991.

MAJORANA, Bernadette, *La scena dell'eloquenza*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, Torino, Einaudi, pagg. 1043-1066.

EAD., *Elementi drammatici della predicazione missionaria: osservazioni su un caso gesuitico tra XVII e XVIII secolo*, in *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinque e Settecento*, a cura di Martina G.-Dovere U., Napoli, ed. Dehoniane, 1996.

EAD., *L'arte della disciplina corporale nella predicazione popolare dei Gesuiti*, in *Teatro e Storia*, anno XIII-XIV, num.5-6, 1998-1999, pagg.209-230.

MASI, Ernesto, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati*, Bologna, Zanichelli, 1888.

MCCABE, William H., *An introduction to the Jesuit theater*, a cura di Louis J.Oldani, St.Louis, The institute of Jesuit Sources,

MORELLI Giovanni-SALA, Elena, *Teatro gesuitico e melodramma: incontri, complicità e convergenze*, in Mario Zanardi, *I Gesuiti a Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, atti del convegno di studi (Venezia, 2-5 ottobre 1990), Padova, Gregoriana, 1994.

- NICOLL, Allardyce, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971.
- OLDANI, Louis J.-BREDECK, Martin J., *Jesuit Theatre in Italy: a bibliography*, in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, anno XVII, num.33-34, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1948, pagg.196-224.
- QUESTA, Cesare, *Il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, strutture)*, in *Musica e storia*, anno VII, num.1, Bologna, Il Mulino, 1999.
- SACCO MESSINEO, Michela, *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1998.
- SALE, Giovanni, *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Milano, Jaca Book, 2003.
- SARBIIEWSKI, Marciej Kazimierz, *De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus*, Wroclaw, 1954.
- SCADUTO, Mario, *Il teatro gesuitico*, in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, anno XXXVI, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1967.
- SIRIGNANO, Fabrizio Manuel, *L'itinerario pedagogico della Ratio Studiorum*, Napoli, Luciano editore, 2001.
- ID., *Gesuiti e giansenisti. Modelli e metodi educativi a confronto*, Napoli, Liguori, 2004.
- SOAREZ, Cipriano, *De arte rethorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano precipue derompti*, Coimbra, 1562.
- SOLDATI, Benedetto, *Il Collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico*, Torino, Loescher, 1908.
- SOMMERVOGEL, Carlos, *Bibliothèque de la Compagne de Jesus*, Bruxelles-Parigi, Schepens-Picard, 1893.
- TACCHI VENTURI, Pietro, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, Roma, Civiltà Cattolica, 1931.
- TAVARES, Severiano-BACELAR OLIVEIRA, Josè, *Conimbricensi*, in Luigi Pareyson-Carlo Giacon, *Enciclopedia filosofica*, Roma, Edipem, 1979.
- VALENTIN, Jean Marie, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution a l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Parigi, Desjoquères, 2001.
- VILLOSLADA, Ricardo Garcia, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla*

soppressione della Compagnia di Gesù (1773), Roma, Università Gregoriana, 1954.

VOLPICELLI, Luigi, *Il pensiero pedagogico della Controriforma*, Firenze, Giuntine e Sansoni, 1960.

ZANLOGHI, Giovanna, *Il teatro nella pedagogia gesuitica: una "scuola di virtù"*, in *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, Atti del Covegno (Fiesole, 21-22 giugno 2002, Villa Le Balze) a cura di Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 2004.

EAD., *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Teatro e spettacolo nella Napoli seicentesca, attività missionaria dei Gesuiti nel Regno e istituti collegiali partenopei.

Per l'azione e la vita dei Gesuiti nei primi anni della dimora a Napoli, intorno al 1560 si veda la relazione scritta dal Possevino a Margherita Gonzaga, duchessa di Mantova, pubblicata in Pietro Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, Vol. I, Roma, Civiltà Cattolica, 1931, p.459. Per uno sguardo complessivo relativo alla presenza della Compagnia in tutto il Regno, la fondazione e la sorte dei singoli collegi e, in particolare, del Collegio dei Nobili di Napoli si rimanda alla consultazione dell'*Archivio di Stato* di Napoli che conserva un fondo *Enti Ecclesiastici* con una sezione specifica (non ordinata) denominata *Collegi dei Gesuiti* che raccoglie circa 4000 fascicoli risalenti ai secc. XVI-XVIII. Si fa presente che, con prammatica 31 ott. 1767, fu abolita la Compagnia di Gesù nel Regno di Napoli, i Gesuiti furono espulsi e i beni sequestrati messi a disposizione del governo. Fu istituita un'azienda generale al fine di amministrare i beni dell'Ordine. Tali beni furono poi destinati alla diffusione della pubblica istruzione. Da qui la denominazione di *Azienda gesuitica* (ora *Azienda di educazione*) che conserva un fondo denominato *Carte dei Gesuiti*, tutt'ora in ordinamento. Importante fonte è anche la Biblioteca del Gesù Nuovo, in Napoli, che raccogli i fondi provenienti dalla Biblioteca del Collegio Massimo del Gesù Vecchio.

Qui si conserva un fondo intitolato *Biblioteca degli scrittori Gesuiti Napoletani* contenente le opere pubblicate dai Gesuiti appartenenti alla Provincia Napoletana. Si tengano, inoltre, sempre presenti il già citato *Archivio Romano* della Compagnia e il fondo dei manoscritti gesuitici conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma. Si

vedano inoltre:

Aa.Vv., *Storia di Napoli*, 10 voll, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971-1978.

Aa.Vv., *Storia e civiltà della Campania* diretta da G.Pugliese, Napoli, Electa, 1995.

ARALDO, Giovan Francesco, *Cronica*, in Francesco Divenuto *Napoli, l'Europa e la Compagnia di Gesù nella "Cronica" di Giovan Francesco Araldo (1595-96)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

BELLI, Carolina (a cura di), *Stato delle rendite e pesi dell'abolita Compagnia detta di Gesù*, Napoli, Guida, 1982.

EAD., *La fondazione del Collegio dei Nobili di Napoli*, in *Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno* (a cura di Carla Russo, prefazione e introduzione di Giuseppe Galasso), Galatina, Congedo, 1994.

CELANO, Carlo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, ristampa 1970, p. 906.

CORTESE, Nino, *Cultura e politica a Napoli dal Cinquecento al Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, pp.45-49.

DE MAIO, Romeo, *Società civile e vita religiosa a Napoli nell'età moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971.

ID., *Pittura e controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1985.

ID., *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni, 1989.

ERRICHETTI, Michele, *L'antico Collegio Massimo dei Gesuiti a Napoli (1552-1806)* in *Campania Sacra*, num.7, Napoli, ed. Dehoniane 1976.

FUIDORO, Innocenzo, *Giornali di Napoli dal 1660 al 1680*, vol.I (1660-1665) a cura di F. Schlizer, Napoli, 1943.

GALASSO, Giuseppe, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano, Mondadori, 1982.

ID., *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*, Firenze, Sansoni, 1982.

GHERARDINI, Paolo, *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di Giovan Battista Della Porta*, in *Biblioteca Teatrale*, vol.I, Roma, Bulzoni, 1971.

GINZBURG, Carlo, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, vol.I, Torino,

Einaudi, 1972.

IAPPELLI, Filippo, *Biblioteca Universitaria e biblioteche Societatis Iesu*, in *Societas-Rivista dei Gesuiti dell'Italia meridionale*, anno LV, num.6, Napoli, s.e., 2007, pp.167-71.

LOMBARDI, Luigi-SCAFOGLIO Domenico, *Pulcinella, il mito e la storia*, Milano, Lombardo, 1992.

LOPEZ, Pasquale, *Riforma cattolica e vita religiosa e culturale a Napoli dalla fine del '500 ai primi del '700*, Napoli-Roma, Istituto editoriale del Mezzogiorno, 1964.

MANCINI, Franco, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.

MONTANILE, Milena, *L'edizione nazionale del teatro e l'opera di Giovan Battista Della Porta*, Atti del Convegno (Salerno, 23 maggio 2003), Roma-Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

NIOLA, Marino, *Il purgatorio a Napoli*, Roma, Maltemi, 2003.

PROTA GIURLEO, Ulisse, *I teatri di Napoli nel secolo XVII* a cura di Ermanno Bellocchi e Giorgio Mancini, Napoli, Il Quartiere, 2002.

ROSA, Mario, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari, Laterza, 1976.

SALLMANN, Jean Michelle, *Santi Barocchi: modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel Regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Lecce, Argo, 1996.

SCADUTO, Mario, *L'epoca di Giacomo Lainez*, Roma, Civiltà Cattolica, 1974.

SCHINOSI, Francesco-SANTAGATA, Saverio, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, nella stamperia di Michele Luigi Mutio e di Vincenzo Mazzola, Napoli, 1706-1757.

SIRAGO, Maria, *La prima istruzione nel Collegio per gli orfani dei marinai di San Giuseppe a Chiaia di Napoli e nelle scuole nautiche di Piano di Sorrento*, in *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno di studi, Salerno, 10-12 marzo 1987, Centro Studi "Antonio Genovesi" per la storia economica e sociale, a cura di M.R. Pelizzari, Napoli, 1989.

SIRRI, Raffaele, *L'attività teatrale di Giovan Battista Della Porta*, Napoli, De Simone, 1968.

TORRACA, Francesco, *Sacre rappresentazioni del napoletano*, Napoli, Giannini, 1879.

Opere del padre Leonardo Cinnamo (manoscritte e a stampa):

Santo Eudossio. Tragedia spirituale del P. Leonardo Cinnamo della Compagnia di Giesù, Napoli, 1642.

Melitone. Tragedia del p. Lionardo Cinami, Napoli, 1642.

Vita del Padre Marcello Mastrilli. Scritta dal p. Leonardo Cinnamo della Compagnia di Giesù, Viterbo, 1643.

Breve relatione della nuova missione del regno di Messur et altri contigui regni; autore p. L. Cinnamo (o Cinnami), anno 1651 in A.R.S.I., Goa 45, I. Goana historia: Mayssur; 1648-1669.

Istoria del Canara regno dell'India orientale nelle prov. Goana della Compagnia di Gesù, scritta dal padre L. Cinnamo superiore di quella nuova missione in A.R.S.I., Goa 34, II, ff.308-372.

Saggi delle liriche e musicali poesie del sign. Orlando Cinami, raccolte da Girolamo Cinnami, Napoli, 1670.

Orationes, ac praelectiones, P. Leonardi Cinnami e Societate Iesu campani, apud indios apostolicam vitam agentis, P. Ioannis Petri Paschalis [...] opera, ac studio collectae, Napoli, Tip. Luca Antonio de Fusco, 1671.

Figura ed attività letteraria, pedegogica e missionaria di Leonardo Cinnamo:

AMBRUZZI, Luigi, *Le missioni cattoliche e l'India (XVI-XVIII sec.)*, in *Le missioni cattoliche e la cultura dell'Oriente* conferenze "Massimo Piccinini", XXI, Roma, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1943.

CAPRILE, Giovanni, *L'apostolo del Mysore. P. Leonardo Cinamo d.C.d.G. (1609-1676)*, in *Le Missioni della Compagnia di Gesù*, anno XXVIII, num.3, Venezia, Fantoni, 1942.

FERROLI, Domenico, *I Saniassi Romani o Storia di una Missione dimenticata*, Padova, tip. Messaggero di S. Antonio, 1961.

PAOLUCCI, Scipione, *Missioni dei Padri della Compagnia di Gesù nel Regno di Napoli*, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1651.