

ALESSIO TORINO

USI DEL MITO NEL TEATRO GESUITICO:  
FLAVIO GIULIO CRISPO TRA IPPOLITO ED ENEA

Il teatro gesuitico in lingua latina rappresenta uno degli esempi più convinti delle tante rinascite della tragedia antica nel corso dei secoli. Scritto con tutti 'i suoni' della lingua di Seneca, questo teatro veniva portato sul palcoscenico con una ricchezza che dai cori ai costumi, dagli apparati alla partecipazione del pubblico rimandava direttamente all'idea totalizzante del grande dramma classico. Per più di due secoli, la Compagnia di Gesù alimentò una produzione teatrale che, ben temperata dalla *Ratio studiorum*, costituì un mondo a sé stante: le tragedie venivano infatti composte dai professori di retorica dei Collegi, mandate a memoria e recitate dai convittori, i *tirones*; ma non solo: gli stessi Padri lasciarono anche una variegata produzione di scritti teorici sul teatro, scavando ancor di più il solco di un cerchio magico che di tale teatro segna tanto il fascino, quanto il limite<sup>1</sup>.

Anche la conoscenza della tragedia senecana, nei circoli dei Collegi, era mediata dalla Compagnia. Un padre gesuita, Martin Antonio Delrio pubblicò l'opera drammatica di Seneca una prima volta nel 1576 e una seconda tra il 1593 e il 1594 nell'importante *Syntagma tragoediae latinae in tres partes distinctum* che comprendeva anche i frammenti dei tragici latini<sup>2</sup>. L'opera di Delrio è prettamente filologica, ma nei tre libri di *prolegomena* trovano spazio considerazioni che saranno riprese e ribadite – non di rado in maniera piuttosto meccanica – dai successivi teorici del teatro gesuitico. Va detto che lo stesso impianto di Delrio, stando a questo versante teorico, ha un debito chiaro nei confronti di opere come il terzo libro del *De poeta* di Antonio Min-

<sup>1</sup> Nonostante la bibliografia sul teatro gesuitico sia sterminata, si segnala la mancanza, quasi assoluta, di edizioni critiche. Sulla necessità di riscoprire questo teatro anche da un punto di vista filologico cfr. C. QUESTA, *Il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, stile)*, in *Musica e Storia* 7, 1999, pp. 141-181. Oltre all'imprescindibile repertorio di C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la compagnie de Jésus*, I-VIII, Bruxelles-Paris 1890-1898, come studi di carattere generale si vedano e.g. E. BOYSSE, *Le théâtre des Jésuites*, Parigi 1880 (= Genève 1970); G. GNERGHI, *Il teatro gesuitico nei suoi primordi a Roma*, Roma 1907; M. FUMAROLI, *Le 'Crispus' e la 'Flavia' du P. Bernardino Stefonio S.J. Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano*, in J. Jacquot, E. Königson (eds.), *Les Fêtes de la Renaissance*, III, Paris 1975, pp. 505-524 (trad. it. *Eroi e oratori*, Bologna 1990, pp. 197-232); W.H. Mc CABE, *An introduction to the Jesuit theatre*, St. Luis 1983; M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Italia (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994)*, Roma 1996; B. FILIPPI, *Il teatro degli argomentanti*, Roma 2001; J. BLOEMENDAL, H.B. NORLAN, *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*, Leiden 2013.

<sup>2</sup> L. Annei / Senecae Cordubensis / poetae gravissimi / tragoediae decem, / Scilicet / Herculem Furentem, / Herculem Oetaeum, / Medeam, / Hippolytum, / Thebaidem, / Thyestem, / Troades, / Agamemnonem, / Octaviam, Amplissima Adversaria, quae loco commentarii esse possunt. / Ex / bibliotheca Martini Antonii Delrio, / I(uris) C(onsulti). / Antverpiae, / Ex officina Christophori Plantini, / Architypographi Regii. / M.C.LXXVI e Martini / Antonii Delrii / ex societate Iesu / Syntagma / tragoediae latinae / In tres partes distinctum. / Quid in iisdem contineatur, sequens pagina / indicabit. / Antverpiae, / Ex Officina Plantiniana, / Apud Viduani, et Ioannem Moretum. / M.D.XCIII; cfr. QUESTA, *Modello*, pp. 150-151.

turno (1559) e il primo dei *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero (1561) che, sull'onda della riscoperta della *Poetica* di Aristotele, rappresentano tra le più analitiche riflessioni sul teatro antico.

Molti gli aspetti che Delrio rende canonici, a cominciare dalla non subalternità di Seneca nei confronti degli illustri tragici greci; anzi tra le sue righe parebbe affacciarsi persino un'idea di primato del tragediografo latino, almeno per l'abilità nel comporre dialoghi: *excellunt autem illa diverbia, quae sententias continent acutas et erectas, maxime si repugnantes esse videantur, quibus noster utitur in Hercule Furente ubi Lycus et Megara, in Oedipo ubi Oedipodes et Creon, in Thyeste ubi Atreus et servus, in Octavia ubi Nero et Seneca sic altercantur. Utuntur his Graecis in suis fabulis sed fortassis frequentius noster, accuratius tamen et ornatus* (p. 5). Ma la vera specificità del *Syntagma* è l'applicazione dei canoni aristotelici alla produzione drammatica di Seneca. Per limitarci a qualche esempio, delle quattro tipologie di tragedia codificate da Aristotele (πεπλεγμένη, παθητική, ήθική, θεολογική, p. 8), la tragedia di Seneca viene catalogata come appartenente al secondo genere, di *affectuosa*: *patheticas nominant quae per caedes, per vulnera, per supplicia et huiusmodi tristes exitus habent ut Medea, Hippolytus, Thyestes et fere omnes Senecae* (p. 11). In particolare la *Phaedra* – che Delrio chiama ancora, seguendo la tradizione A, *Hippolytus*, pur con qualche dubbio (*nonnulli libri hanc tragoediam 'Phaedram' vocant*, p. 153) – è tra le opere che Delrio usa maggiormente per analizzare la drammaturgia senecana. Con *forma mentis* tipicamente aristotelica, Delrio riconosce la dinamica essenziale tra i personaggi di Fedra e Ippolito: *ex amici inimici sunt* (p. 10) – si ricordi la velocità del riassunto aristotelico dell'*Odissea* (55<sup>b</sup> 17-24) – o ne denuda i tratti che fanno scaturire il pathos drammatico: *in Hippolyto vides expressum pudici, rigidi, severi adolescentis ingenium, in Phaedra improbe amantis nimium se demittentis effigiem, in Theseo principem trucem, irae impotentem, praecipitem, in quo tamen paterni amoris igniculi nondum penitus extincti* (p. 11).

Oltre a trattare il teatro senecano nella sua forma esteriore – le coreografie, gli apparati scenici, le maschere e il trucco degli attori<sup>3</sup> – Delrio si diffonde anche su altri aspetti che si troveranno poi rispecchiati nella tragedie gesuitiche. Primo fra tutti la lingua, la *elocutio*: *perspicua sit oportet, non humilis tamen nec abiecta. Perspicua erit si propria et pene cum rebus ipsis nata. Lecta verba et illustria confectanda quale plenum quiddam et sonans auribus ingenerant; obsoleta et abiecta abiicienda, quamquam interdum prisca quaedam et quae nunc in honore non sunt, augere videntur orationis dignitatem, ut apud Senecam 'clepere', 'cludere', 'anquirere', 'obducere', 'sublimus'* (p. 11). Non è un caso se le più note tragedie gesuitiche siano composte con una *latinitas* in cui, accanto a stilemi chiaramente senecani se ne rivengono anche di ben più rari, persino enniani<sup>4</sup>. Accanto alla lingua, inevitabilmente, la metrica. Il terzo libro dei *prolegomena* è interamente dedicato ai versi tragici, *maxime Senecae*, e con esso Delrio contribuisce a consolidare uno strumento teorico che servì ai padri Gesuiti per perfezionarsi nell'imitazione del modello: la loro verificazione era estremamente curata, come ci testimoniano, per fare un esempio, le revisioni che il più celebre tragediografo della Compagnia, Bernardino Stefonio, attuò sulla sua più celebre opera, il *Crispus*, correzioni manoscritte all'autografo che si ri-

<sup>3</sup> I 6-7: *De choris* e *De apparatu tragico* dove si segnalano gli schemi con i vari tipi di cori distinti in base alla loro disposizione scenica e alle loro evoluzioni; cfr. QUESTA, *Modello*, pp. 157-158.

<sup>4</sup> Cfr. QUESTA, *Modello*, p. 172 n. 40, pp. 175-180.

velano essere correzioni di anapesti in sede pari che infatti non sono più presenti nell'edizione a stampa definitiva<sup>5</sup>.

Il debito nei confronti di Delrio, di Scaligero – oltre, come inevitabile, dei principali commentatori della *Poetica* quali Castelvetro, Robortello, o di altri più rappresentativi del gusto controriformista come Minturno – è più che evidente nella produzione teorica dei Gesuiti relativa al teatro. Tra i molti testi spiccano per importanza le opere di Padre Tarquinio Galluzzi, professore di Retorica al Collegio Romano dal 1606 al 1617<sup>6</sup>, che pubblicò nel 1621 i *Commentarii de tragoedia, comoedia, elegia*<sup>7</sup> e, qualche anno più tardi, nel 1633, la *Rinovazione dell'Antica Tragedia e Difesa del Crispo*<sup>8</sup>. Pur essendo a prima vista scritti teorici, il loro fine è strettamente connesso all'attività pratica del teatro di collegio. Ciò è esplicito nell'opera 'duplice' del 1633 dove le due operette – la *Rinovazione* è un trattato sulle possibilità di rinascita della tragedia antica, mentre la *Difesa del Crispus* è un pamphlet contro le critiche mosse alla tragedia di Stefonio – non si trovano riunite soltanto per giustapposizione tipografica. In entrambi i casi, infatti, scopo di Galluzzi è cercare di 'aggirare' la celebre affermazione di Aristotele per cui il personaggio tragico non deve eccellere né in virtù né in vizio (53<sup>a</sup> 7-12). Considerata l'autorevolezza del *Maestro*, la sua sentenza era di fatto avvertita come un divieto che escludeva il martire cristiano, protagonista quasi assoluto del teatro gesuitico, come possibile personaggio tragico. Le parole di Galluzzi nella dedica della *Rinovazione* rivolta al cardinale Barberini sono eloquenti: *Ho io, Eminentissimo e Reverendissimo Signore, spesse volte udito querele di molti che dolenti si mostrano, perché Aristotele habbia dato alla tragedia sì ristrette e tanto anguste leggi, che ha sbarrato il passo e chiusa ogni via a chi volesse condurre in scena alcuno di que' personaggi della nostra religione, notabili di eccellente virtù e di eminentissima santità. Imperoche avendo egli assegnato per fine e scopo alla tragedia la purgazione della misericordia e del terrore per via di una certa alterazione e commovimento di quegli affetti et avendo per tanto deciso che convenevole et atto soggetto di tragedia non è colui il quale in eccesso e in rilevato grado o buono, o malvagio, come quello che dette passioni nell'animo de spettatori destare e commuovere non possa, ci ha per conseguenza tolta ogni speranza e potere di formar tragedia dai nostri martiri, quantunque principi di nascita fossero e per altro degni della grandezza di quel componimento* (p. 5).

I 'comandamenti' contenuti nella *Poetica* parrebbero dunque aver tolto ogni speranza ai tragediografi gesuiti di tradurre per la scena quei supplizi con cui i martiri cristiani avevano testimoniato la fede, di far dunque rivivere sul palcoscenico gesta che erano adatte a edificare la mente dei giovani con la loro esemplarità. Galluzzi torna a più riprese a tormentarsi con questo cruccio, dimostrando di avere ben chiaro come il divieto aristotelico si basi su un dato molto forte che resenta l'oggettività, ovvero la difficoltà di immedesimazione da parte dello spettatore: *Decretò Aristotele che il soggetto*

<sup>5</sup> Cfr. A. TORINO, *La tradizione testuale del Crispus di Bernardino Stefonio*, in RAL s. IX 14, 2003, pp. 592-596.

<sup>6</sup> Cfr. R. VILLOSLADA, *Storia del Collegio Romano*, Roma 1954, pp. 171, 266, 274, 334, 335.

<sup>7</sup> *Tarquinii / Gallutii / Sabini / e Societate Iesu / Virgilianae Vindicationes / et Commentarj tres / de / Tragoedia / Comoedia / Elegia. / Cum privilegio. / Romae. Ex typographia Alexandri Zannetti. 1621. / Superiorum Permissu.*

<sup>8</sup> *Rinovazione / dell'antica Tragedia / e Difesa del Crispo. / Discorsi / all'Eminentissimo e Reverendissimo signor / Cardinale Barberino. / Del / P. Tarquinio Galluzzi / della Compagnia di Gesù. / In Roma. / Nella Stamparia Vaticana. / M.DC.XXXIII.*

*tragico, cioè colui che colla miseria e col tormento che patisce dovrà muovere quella spezial misericordia e quel particolar terrore di cui egli ragiona, non vorrà essere, né per virtù né per vizio segnalato e eccedente, ma mezzano fra 'l vizio e fra la bontà. E ne porta ragione con dire che non ci muovono a compassione e terrore se non que' soggetti pazienti che sono simili a noi e che simili a noi non sono se non i mezzani fra l'innocenza e la colpa, e tra il vizio e la virtù (p. 49).*

Ma nella Compagnia non si mancava certo di sottigliezza, per cui Galluzzi, pur sondando fino in fondo la forza dell'opposizione aristotelica, passa alla ricerca di un contrappeso. E quale miglior contrappeso – anzi quale unico possibile contrappeso? *Che l'antico suo fine [sc. della tragedia] non fu quello che Aristotele c'insegna, ma quello più tosto che ne accenna Platone (p. 7).*

Galluzzi ricorre all'*auctoritas* di Platone utilizzando un'opera tramandata nel *corpus* dei dialoghi, il *Minosse*, in cui Socrate racconta come la cattiva fama del re di Creta fosse dovuta all'odio che il dominio militare cretese su Atene aveva ingenerato nei poeti della città. In realtà buon legislatore, Minosse sarebbe passato alla storia come crudele tiranno in seguito all'immagine che i poeti – soprattutto i tragediografi – avrebbero dato di lui. Galluzzi traduce alla lettera le parole di Socrate: *s'ingannò Minosse e fece non condonabile errore, quando hebbe guerra con questa nostra città, la quale sì d'ogn'altra maniera di buomini dotti, sì anche, e molto di più, d'ingegnosi poeti è ferace e ripiena. Non vi è poema più antico della tragedia. Et hebbe qui nascita, non già da Thespide o da Frinico, come alcuni si avvisano, ma da più antichi autori, per invenzione de nostri cittadini. Imperocché, non vi essendo maniera alcuna di poesia la quale più di questa diletta et alletti il popolo, vollero con essa ferir Minosse e vendicarsi di quel duro tributo che lungo tempo gl'havea costretti a pagare. In questo dunque Minosse gravemente fallò, che ebbe ardimento di offenderci e farci quel torto, donde avvenne che ne diventò favola e infame, che è quello che tu mi domandi. Che per altro esser'egli stato buon huomo, buon legislatore e buon pastor di popoli, il dimostrano le sue leggi, che perseveranti rimangono et in buon uso, havendo egli con esse dichiarato et espresso il vero e legittimo regimento della città (pp. 8-9)<sup>9</sup>.*

Usando la testimonianza di Socrate, Galluzzi passa a tratteggiare un quadro più ampio sulle origini della tragedia: *Sì che habbiamo giustamente a dire che l'uso delle tragedie fu partorito e introdotto dall'odio contro alla tirannia e dall'affetto della libertà, mentre il popolo con segni di molto piacere e con applauso ricevette quello spettacolo, vedendo l'altrui miseria e la propria felicità. Che perciò ben dice Platone che la tragedia più d'ogn'altra maniera di poesia è gioconda e dilettevole, perché parla di quel diletto e di quel compiacimento ch'ella cagionava nel popolo di repubblica, mentre l'induceva a far considerazione dell'infelice stato di coloro che dipendevano dall'arbitrio d'ingiusti signori et eran oppressi da tiranni (pp. 10-11).*

Accanto alla tragedia, così come delineata da Aristotele, ne esiste quindi una seconda, quella di Platone: *convierà divisar la tragedia in due spezie e maniere, come divisa fu la comedia antica e nuova, cioè a dire in una descritta et approvata da Platone, et in un'altra portata in luce, e per meglio dire rassettata e riformata da Aristotele (p. 49).*

È questa la prima mossa retorica che Galluzzi fa per portare uno scacco, pur rispettoso, ad Aristotele: *non credo che meriterebbe gran biasimo chi dicesse che vuol far la tragedia di Platone e non quella di Aristotele e, per meglio dire, seguir Platone in quello che appartiene al fine e al personaggio, e ubbidire ad Aristotele nella favola e nell'avvenenza delle altre parti, che farà simmetria e perfettissimo lavoro venendo da gl'uniti disegni di due segnalatissimi architettori (p. 59).*

<sup>9</sup> 320 E – 321 A.

La conclusione è inevitabile e si trae quasi da sé: *lecito sia fare e rappresentar tragedia ove il principal personaggio fosse anche uno di quegli'ottimi christiani, che santi o martiri noi chiamiamo, buomini risplendenti in sublime e eroico grado di fortezza e di ogni bontà, purché di sangue e di nascita sia principe e grande, o in altra maniera riguardevole per alta signoria o potentato* (p. 59).

Quasi in perfetta concomitanza con Galluzzi, un altro professore di Retorica, Alessandro Donati, che insegnò al Collegio Romano dal 1615 al 1626 e già autore nel 1629 della tragedia *Svevia*<sup>10</sup>, pubblicò nel 1631 una *Ars Poetica* specificamente dedicata ai *tirones*<sup>11</sup>.

Nell'avvertenza al lettore troviamo una considerazione che ci restituisce involontariamente un curioso spaccato del tempo circa l'eccesso di fervore che da più di un secolo andava generando la *Poetica* con il proliferare di edizioni, traduzioni e soprattutto commenti: *quod alii profusis commentariis, dialogis, libris, ductu institutoque Aristotelis de Poetica praecipunt, ego brevi epitome complexus addiscentibus praesertim exposui, sic ut nihil eorum omiserim quae ad ingeniosissimae artis cognitionem adolescentes inuare putaveram*.

L'*Ars Poetica* di Padre Donati si presenta dunque come epitome dove i vari *capita* dei tre libri si susseguono scandendo, come da programma, i precetti aristotelici, inframezzandoli con i pareri degli illustri commentatori antichi e contemporanei. Unico o quasi elemento di specificità è lo stesso già proposto non a caso da Galluzzi, ovvero l'analisi dell'*ethos* del protagonista. A Donati infatti si propone l'identico dilemma circa la presunta debolezza che le storie dei martiri presenterebbero nel diventare materia da tragedia: *Neque illi tormenta mortemque timuerunt, neque in re misera et acerba versari se, sed iucunda dicebant. Quare contra quam fieri soleat, seponitur ab iisdem odium ac fuga imminentis mali, immo expetitur et quaeritur ultimum horribilium, mors. Quo fit, ut auditor haurire timorem ex non metuente haud facile queat. [...] Haec sunt quae ob stare videntur ne eiusmodi actiones trageicae dicantur* (p. 143).

Se identico è il punto di partenza, Donati usa una strada retorica piuttosto differente per aggirare il giudizio di Aristotele sulla *protagonistae conditio qua medius inter probum et improbum collocatur* (p. 137), giudizio che all'epoca suonava, s'è già detto, come un vero e proprio Diktat. Donati decide infatti non di servirsi di Platone, ma di rivisitare l'oggetto dello studio di Aristotele, cioè i tragici greci, più Seneca, per dimostrare l'esistenza di un punto di unione tra le *fabulae* antiche e le storie dei martiri cristiani: *saepe enim vocati sunt in scenam qui naturali constantia vel gloriae cupidine, vel alia causa, morte non timent. Ut Alcestis apud Euripidem, Ajax apud Sophoclem, Hercules et alii qui suo exemplo metum non excitant quem tamen dolor et acerba mors potest incutere* (p. 144).

La morte di Alceste, o di Aiace, non suscitano, a ben vedere, quel tipo di paura così funzionale al discorso aristotelico. Il disprezzo della morte da loro dimostrato non dovrebbe farli dunque rientrare a pieno titolo in quel principio di immedesimazione che trascina lo spettatore dentro lo spettacolo. E ancora: *Preterea legimus et laudamus Herculem in Trachiniis apud Sophoclem eundem Oetaeum apud Senecam quem pyra incensa dicitur nubes cum tonitru in coelum evexisse. Itaque post mortem opinione veterum secuta felicitas est, nec tamen bonitatem tragoediae imminuit. Ideoque Hercules prohibet luctum in funere suo. [...] Sed clarius Seneca apud*

<sup>10</sup> *Svevia / Tragoedia / Alexandri / Donati / Senensis / E Societate Iesu. / Romae MDCXXXIX, / Typis Francisci Corbelletti. / Superiorum Permissu. Sul P. Donati cfr. SOMMERVOGEL, Bibliothèque, III pp. 131-133.*

<sup>11</sup> *Ars / Poetica / Alexandri Donati / Senensis / E Societate Iesu [Romae, 1631].*

quem Hercules iam inter divos: 'quid me tenentem regna syderei poli, / coeloque tandem redditum plantu iubes / sentire fatum? Parce, nam virtus mihi / in astra et ipsos fecit ad superos iter' [vv. 1940-1943]. Et paulo post: 'praesens ab astris, mater, Alcides cano.' [v. 1972] Quod si nos haec ad invictos martyres traducere iure possumus, cum Sophoclis et Senecae tragoedias commendarit antiqitas, cur et nobis nostras probare non licet et tragoedias nominare (pp. 145-146)?

Dunque anche nella tragedia classica esistono personaggi che disprezzano quanto vi è di più pauroso per gli esseri umani, la fine, *ultimum horribilium* e che al contrario accettano il proprio destino. La loro *naturalis constantia* corrisponde alla fermezza dei martiri nell'accettare le ultime conseguenze delle persecuzioni e la loro *gloriae cupido* è quella cristiana. Pur con contenuti diversi, lo schema della strategia difensiva di Donati è chiaramente identico a quello di Galluzzi: assunto dell'opposizione, apparente invalicabilità dell'opposizione, scoperta della 'falla retorica' e rovesciamento dell'opposizione.

Con questo stesso tipo di impianto, i trattati prodotti all'interno della Compagnia continuano a riproporsi nei decenni, sostanzialmente immutati, fino ai primi del Settecento. Da segnalare che Donati non fu l'unico drammaturgo ad aver lasciato anche scritti teorici. Nome piuttosto noto nel circuito dei Collegi è in tal senso quello di Padre Martin Du Cygne, conosciuto anche con il nome latinizzato di *Cygnus*, dal 1652 professore di retorica nel *Collegium Luxemburgense* e autore di dodici commedie – una è la terenzianissima *Franciscanus* – e di due opere teoriche: l'*Ars Rhetorica* (1659) e l'*Ars Poetica* del 1664<sup>12</sup>. Nella sua *Ars Poetica* troviamo persino una *methodus faciendae trogoediae* dove ormai il soggetto sacro ha piena cittadinanza: *eligenda est in historia sacra vel profana, illustris personae illustris actio, quae augeatur et exornatur fabula eiusque proprietatibus, nempe episodiis, peripetia, ordine etc* (p. 277). Concetti molto simili si ritroveranno nel *praeceptorum usus in scribenda tragoedia* (III 11) delle *Institutiones poeticae* di Joseph Jouveney (*Iuvenius*) – già professore a Parigi e in altri collegi francesi, chiamato a Roma nel 1699, autore della *De ratione discendi et docendi* (1691) e di edizioni espurgate *ad usum tironum* di vari poeti latini – *Institutiones* che continueranno a essere ristampate e a circolare nei Collegi fino allo scioglimento della Compagnia<sup>13</sup>.

Se da una parte questi scritti teorici difendevano la liceità del soggetto sacro come soggetto drammatico, esisteva un altro strumento, ben più efficace, che, per quanto riguarda la scena dei Collegi, lo prescriveva. Si tratta della ben nota *Ratio studiorum* che regolava la pratica teatrale quale parte integrante della pedagogia. Importante è considerare da subito che per la redazione definitiva della *Ratio* del 1599 il contributo dei Gesuiti fu fondamentale: tra le menti che furono chiamate a revisionare le versioni precedenti spicca infatti il nome di Padre Stefano Tucci, professore di Retorica al

<sup>12</sup> Sull'attività di commediografo di Du Cygne cfr. J. SHONE, *Les comédies latines du père Martin Du Cygne*, diss., Archives nationales à Luxembourg, n. I.P. 3165, Luxembourg 1953; J. REISDOERFER, *Plaute, Térence et Martin du Cygne: Comédie latine et Théâtre des Jésuites*, in *Etudes Classiques* 7, 1995, pp. 114-127. All'interno dei Collegi veniva fatto leggere anche Plauto, ma soltanto quattro commedie – *Aulularia*, *Captivi duo* [sic], *Stichus*, *Trinummus* – espurgate di tutti i personaggi femminili, cfr. A. TORINO, *Plauto tra i Gesuiti e due edizioni postillate da Marcantonio Mureto*, in *RAL* s. IX 17, 2006, pp. 522-527.

<sup>13</sup> *Institutiones / Poeticae / Ad Usum Collegiorum Societatis Iesu / Ab uno eiusdem Societatis / Rhetorices Professore. / Burdigale, / Apud J. Mongironem-Millangium / Regis et Collegij Typographum. / MDCLXXXV*. Su Jouveney cfr. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, IV pp. 855-859.

collegio di Messina prima e a quello Romano poi, autore di quelle che sono tra le primissime tragedie gesuitiche come la *Iuditha* o la trilogia cristica *Christus nascens*, *Christus patiens* *Christus iudex*<sup>14</sup>.

Il caput 13 della *Ratio* recita così:

*Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium; neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum, nec persona ulla muliebris vel habitus introducat.*

Tralasciando qui la problematica e in realtà non univoca esclusione del personaggio femminile dalla scena (che, come vedremo, riserva in ogni caso delle soprese), è più che esplicita la preferenza per la tragedia sulla commedia, tragedia il cui *argumentum* doveva essere appunto *sacrum ac pium*. Sondando le reliquie tramandate nei manoscritti del Fondo gesuitico della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dove la *Bibliotheca Major* del Collegio Romano è confluita, e scorrendo gli *Antichi Cataloghi* che di questa stessa *Bibliotheca* si conservano ancora<sup>15</sup>, netta e pressoché totale è la prevalenza delle tragedie – le quasi uniche commedie sono le dodici del *Cynus* – il cui *argumentum* è sostanzialmente biblico oppure tratto dalla storia, soprattutto romana, e dove, in ogni caso, ad agire è un martire o un fervente cristiano.

Questo genere di *argumenta* è proprio delle tragedie che compongono quel campione piuttosto rappresentativo del teatro gesuitico che è la silloge curata dagli stessi Padri in un'edizione pubblicata ad Anversa nel 1634<sup>16</sup>. Come s'è detto, le tragedie erano funzionali al corso di studi dei *tirones* e la loro circolazione era dunque manoscritta: a poche veniva concesso il privilegio della stampa, come nel caso del *Crispus* che finì per essere lodato nientemeno che da Pierre Corneille<sup>17</sup>. Queste undici tragedie si stagliano dunque come una sorta di canone della tragedia gesuitica sul *mare magnum* di migliaia di tragedie rimaste sepolte nei fondi manoscritti delle biblioteche. Dalla storia romana ne sono tratte tre: il *Crispus* e la *Flavia* di Bernardino Stefonio che mettono in scena la condanna a morte di Flavio Giulio Crispo e di Flavio Clemente, per ordine, rispettivamente di un inconsapevole Costantino e di un Domiziano invece spietato; i *Carthaginenses* di Denis Petau, tragedia ambientata a Cartagine durante la terza guerra punica. Come ci si aspetterebbe, sono presenti drammi di argomento biblico come il *Sedecias* di Charles Malapert e il *Sisaras* ancora di Petau, o drammi i cui protagonisti sono martiri, come *Ustbazanes sive Martyres Persici*, sempre di Petau, ambientato alla corte di Sapore II.

<sup>14</sup> Sul contributo dei Gesuiti alla forma definitiva della *Ratio* cfr. VILLOSLADA, *Storia del Collegio*, pp. 96-100. Su P. Tucci cfr. B. SOLDATI, *Il Collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico*, Torino 1908; M. SAULINI, *Il teatro di un gesuita siciliano: Stefano Tuccio S.J.*, Roma 2002.

<sup>15</sup> Specialmente l'*Antico Catalogo 57*, un catalogo topografico che ci conserva idealmente intatta la *Bibliotheca Major*. Su questi cataloghi cfr. J. DIAMOND, *A catalogue of the old Roman College library and a reference to another*, in *Gregorianum* 32, 1951, pp. 103-114; A. SPOTTI, *Guida Storica ai fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma*, in *Pluteus* 4/5, 1986/7, pp. 263-265; TORINO, *Plauto tra i Gesuiti*, pp. 512-516. Più in generale, sulla *Bibliotheca Major* cfr. VILLOSLADA, *Storia del Collegio*, pp. 158-159; sulle sue vicissitudini cfr. V. CARINI DAINOTTI, *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele al Collegio Romano*, Firenze 2003<sup>2</sup>, pp. 73 ss.

<sup>16</sup> *Selectae Patrum Societatis Iesu Tragoediae / Antverpiae, apud Ioannem Cnobbarum 1634*.

<sup>17</sup> Sull'influsso del teatro gesuitico nel teatro europeo, soprattutto di lingua francese, cfr. FUMAROLI, *Crispus*.

Consideriamo più da vicino la ‘*praetexta*’ più celebre del teatro gesuitico, il *Crispus* di Stefonio andato in scena per la prima volta nel 1597. Questo il suo *argumentum*:

*Iulius Flavius Crispus Caesar Flavii Constantini augusti ex Minervina filius, S. Helenae augustae nepos et minoris Helenae gemellus, Christianis sacris expiatus, bello clarus et saepe victor et ex Germanorum clade triumphalis, tertium consul occiditur iussu patris crimine novercae. Haec est Fausta Maximiani imperatoris filia: quae cum illecebris sanctitatem illius et pudicitiae constantiam expugnare tentasset, reiecta et contempta dolorem repulsae non tulit. Quam ob rem, novercali odio instincta et muliebri levitate, ad perniciem invenis innocentissimi animo intento, periculum illi ad virum Constantinum falsa criminatione conflatur. Quo crimine Crispus et innocentissimus et tertium consul et victor et triumphalis per summam iniuriam oppressus, iudicii genere par Hippolyto, sanctitate morum, rebus gestis et mortis contemptione superior, Faustam Phaedrae, Constantinum Theseo simillimos expertus est. Romae gesta res esse dicitur, quo tempore Crispus ipse consul ex Alemannico bello victor ad Urbem esset cum exercitu, Senatu triumphum illi decernente, Constantino Faustae filio consule fratris collega Senatum habente, Constantino imperatore patre referente<sup>18</sup>.*

La scelta del soggetto da parte di Stefonio, come vedremo, era tutt’altro che casuale<sup>19</sup>. La figura dell’imperatore Costantino era in quegli anni oggetto di una revisione che allarmava la Chiesa Cattolica. Proprio in quegli anni, infatti, in area riformata, era stata stampata – prima soltanto in traduzione latina nel 1576, a Basilea, poi con il testo greco a Francoforte nel 1590 – l’*Historia Nova* di Zosimo. Lo storico del V sec. raccontava l’uccisione di Crispo e di Fausta per ordine di Costantino (326 d.C.) interpretandola come una rivelazione della natura efferata dell’imperatore, un episodio con cui si dimostrava la sua intima crudeltà tirannica. Ma quello che turbava di più di questa versione era come ne usciva la conversione di Costantino che, secondo Zosimo, si sarebbe rivolto al cristianesimo soltanto per calcolo, in quanto unica religione che gli poteva garantire la liberazione da una simile colpa. Dalla cronologia di Zosimo, dunque, il primo imperatore cristiano non si sarebbe convertito dopo la battaglia contro Massenzio, nel 312, ma molto dopo, ovvero l’anno della punizione capitale di Crispo e Fausta, il 326.

Di contro a questa versione anticostantiniana, che risaliva a Giuliano l’Apostata, si contrapponeva una versione filocostantiniana che dai primi storici della chiesa era sfociata negli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio. Nel terzo volume (1592) di quest’opera-baluardo del pensiero controriformistico, Baronio raccontava il fatto di sangue avvenuto alla corte di Costantino facendo ricorso all’autorevolezza di un martire che portava in dote un ben noto schema mitico (p. 849):

*Artemius Praefectus Augustalis idemque martyr, cum Christianis reus causam ageret coram Iuliano Apostata, deroganti illo Costantino multaque in eum obiiicienti ac presertim propinquorum necem, haec tunc in eum pro Costantino respondit: ‘Ille autem (inquit) uxorem Fau-*

<sup>18</sup> Le citazioni del *Crispus* sono tratte da A. TORINO, *Bernardinus Stefionius S. J. Crispus*, in *MAL* s. IX 22, 2007, pp. 491-730. L’*editio princeps* fu stampata a Roma nel 1601, ma è la seconda edizione, uscita a Napoli nel 1604, che rappresenta la volontà definitiva di Stefonio, cfr. TORINO, *Tradizione teatrale*, pp. 579-608.

<sup>19</sup> Sulle fonti storiche del *Crispus* e sull’interpretazione dell’opera come difesa di Costantino cfr. A. TORINO, *Bernardino Stefonio difensore di Costantino nel Crispus e sue postille manoscritte all’Historia nova di Zosimo*, in *RAL* s. IX 14, 2003, pp. 325-347.



*stam iuste admodum interfecit, ut quae priscam Phaedram esset imitata eiusque filium Crispum calumniata, quod eius amore captus esset et vim ei conatus esset afferre, sicut etiam illa Hippolytum Thesei filium. Atque primum quidem qui sic in matrem insanierat (ut volebant eius verba) ille cum esset maritus, punivit. Postea autem cum scivisset esse mentitam, ipsam quoque occidit, in eam ferens sententiam omnium iustissimam.' Haec Artemius ad Iulianum.*

La fonte dichiarata da Baronio è l'agiografo bizantino Metafraste, ma quello che conta è che questo stesso Artemio – patrizio che ricoprì la carica di *dux* in Egitto nel 360, dunque ci troviamo entro i limiti della verisimiglianza storica – è inserito da Stefonio tra i personaggi della tragedia. Giovanissimo *tribunus militum* di Crispo e suo fidato amico, Artemio è soprattutto il depositario di quella che le fonti filocostantiniane tramandavano come la corretta versione degli atroci fatti alla corte di Costantino: quest'ultimo non è un tiranno crudele, ma un marito ingannato da una moglie degenera, nuova Fedra. La scelta di Stefonio non può essere casuale, al contrario è quanto mai significativa.

Che la vicenda fosse da intendere con lo sfondo del precedente mitico, ce lo assicura una singolare testimonianza di Padre Galluzzi che nella sua *Difesa del Crispo* racconta come, alla prima del *Crispus*, fossero esposti *in prospettiva della scena*, per motivi che si vedranno in seguito, due cartelloni (pp. 109-110):

*Iulius Flavius Crispus Caesar / Flavi Constantini Augusti filius / ex Alemannico bello victor / tertium consul / foris parta pace, domi bellum offendit. / Cum fortiter cadere, quam turpiter / facere maluisset, / Faustam nouercam Phaedram, patrem Thesei / simillimos est expertus. / Hippolyto ipse constantior.*

*Crispus Tragoedia, gemina cum / Hippolyto.*

Sono tuttavia i personaggi stessi che, a più riprese, dichiarano la gemellarità tra le due vicende. Questo tipo di rimandi si concentra nel prologo e dal terzo atto in poi, ovvero quando la tragedia si rivela per quello che è: una *Phaedra*. Ed è nientemeno Fedra, sotto forma di Spettro, a essere rievocata da Stefonio per calcare la scena del *Crispus*. A rievocarla dall'Ade nel dramma è un Demone malvagio che la resuscita perché infonda la follia amorosa nella regina Fausta (I 51-54):

*...Gemini ventila sceleris faces;  
infer et amores, infer et diras neces  
patri et novercae: Theseum vincat pater,  
noverca Phaedram. ...*

Lo Spettro di Fedra cerca di sottrarsi (I 175-178):

*Sit Fausta Romae pestilens, Phaedra Atticae;  
Iudia peregit Graia iam partes suas,  
peragas tuas, Romana, nunc partes; tibi  
peccas, noverca: Phaedra peccavit sibi.*

Ma il Demone insiste perché in gioco non è tanto la sorte della famiglia imperiale, quanto quello della famiglia di Cristo che abbraccia l'intera umanità. Pertanto lo Spettro di Fedra dovrà rendere folle la regina Fausta, rovinare Crispo, nipote di Santa Elena e credente perfetto, estirpando così il seme cristiano che sta mettendo radici nella città di Roma (I 133-144):

...*Mundi hoc decus,  
hoc columen urbis inchytm eversum occidat  
tuisque flammis fumet Aeneadam domus,  
Faustae furenti Phaedra praeniteat face;  
resides furores usus hortatur recens.  
Nunc causa maior, maior incubuit metus.  
Nisi providentur, coepta nec nostro Dei  
prohibentur astu Dardanam Christus brevi  
fraenabit aulam: nostra pellentur procul  
suspecta regna, funditus quassae ruent  
sedes deorum; Christus, eiecto Iove,  
canetur orbe magnus asserto Deus.*

Il vero inizio drammaturgico si ha nella scena successiva, quando le truppe dei soldati cominciano a far ritorno a Roma dalla guerra vittoriosa condotta contro i popoli germanici. Tutto sembrerebbe andare nel migliore dei modi: il figlio dell'imperatore è acclamato ovunque e il senato decreta per lui il trionfo. Finché Fausta, dopo aver covato in silenzio il suo amore contro natura, decide – fuori scena: la *Ratio studiorum* impediva a Stefonio di cimentarsi nel pezzo di bravura con cui poi Racine si sarebbe misurato con Seneca, cioè la confessione diretta all'amato – di tentare la seduzione. All'accorrere di Crispo sconvolto sul palcoscenico, riprendono i richiami al mito (III 31-54):

*Placui novercae. Meruit hoc torvus rigor,  
hoc efferati militis vultus truces?  
Egone pudendis dignus incestis? Ego?  
Materia facilis Crispus? O frustra pium  
torvumque frustra filium, o miserum patrem,  
o tecta moesta regiae, o Phaedrae quoque  
Faustam pudendam, o saeculi monstrum tui,  
foemina noverca peius, o labem, o luem!  
Quas, Roma, Phaedras, Roma, quas Circes alis?  
Quaenam ista regio? Crispe, quin propere hinc fugis,  
in pace bella, barbaros nactus domi?  
Modo fortis inter arma, nec victus pudor,  
in pace pene dexteram victus dedit.  
Meritus triumphos inter hostiles metus,  
pene in paterna lauream amisi domo  
partamque palmam praeliis fregit quies.  
Fuge, Crispe, patriae, imo Circae, domus  
otia, paternis exul a regnis procul,  
ubi terror animos acuit, ubi Martem ciet  
clangor tubarum, fulgor ubi ferri micat.*

*Integer amoris hactenus foedi pudor  
rigescat; armis pectoris partum decus  
retinebis armis. Roma, fugientem vide,  
quem non videret hostis. O patria, o pater.*

Al rifiuto seguono la calunnia e l'inganno. È l'Eunuco di Fausta, che nella tragedia di Stefonio unisce alla funzione scenica della *Nutrix* senecana la malvagità di uno Iago, a ordirli. Artemio vorrebbe opporsi con le armi, ben sapendo che la minaccia incombe su Crispo e che il triangolo mitico prevede la rovina dell'innocente (IV 370-376):

*Art. Vereor novercam, patris horresco impetus,  
ne Fausta Phaedram, Theseum referat pater.  
Cri. Non sumus Athenis, Gnosium non est genus.  
Art. Ubi caecus ardor foeminam insanam rapit,  
hic sunt Athenae, hic Gnosus, hic Phaedra, hic furor.  
Animum timeri foeminae, haud patriam, decet.  
Mala mens timendam foeminam, haud sedes facit.*

Ma Crispo si rifiuta sia di trovare riparo nelle armi, sia di rivelare la verità al padre. È dunque inevitabile che tutto precipiti, nell'ultimo atto, quando l'imperatore condanna a morte il figlio. La scoperta tardiva dell'inganno sigilla la tragedia romana con la greca. Così il coro (V 417-421):

*...Cho. Nostris scelera respondent senum;  
contende fraudes, Roma, cum paribus pares,  
Graias Latinis iunge, cum priscis novas;  
exempla confer: Crispus Hippolytum miser  
et Fausta Phaedram et Theseum Caesar refert.*

All'imperatore, ormai arreso all'evidenza dell'inganno e all'evidenza del proprio ruolo nell'inganno stesso, non resta che pronunciarsi di fronte al corpo del figlio in uno spunto metateatrale dove si ritrae non in un personaggio tragico, ma in uno ridicolo, da commedia (V 603-605):

*Laetare, Thesen: Phaedra lenonem virum  
te non putavit. Ipse trabeatus Gnato  
et imperator Phormio Faustae feror.*

Resta tempo soltanto per il racconto che un nunzio fa dell'esecuzione di Crispo: l'eroe ha accettato il destino decretato dal padre in una perfetta *imitatio Christi* (V 613-634):

*Mortis libenter pignus acceptae hoc patri  
moriens remittit teque, dum ferro cadit  
moriens recepto, saepe conatur 'patrem'  
sine mente murmur voce miseranda exciens.*

*Haec astra testor, lenta properasti, pater,  
 auxilia, sero mitis et frustra pius.  
 Non sic premebat Fausta mandatam necem:  
 celerem pietatem citius exclusit scelus,  
 furor novercae inssa praevertit patris.  
 At iuvenis animo certus et vultu stetit  
 nec gelidus horror ille morienti fuit,  
 non ille pallor, esse qui vulgo solet,  
 sed laetus et sublimis et plenus spei  
 animo refusus intimo effulsit decor,  
 qualis cadente sole purpurea nitor  
 sub nube fulget lucis incertae brevis.  
 Flebat satelles, asseclae flebant; sui  
 securus ipse risit in summis malis  
 et iam recepta morte sic ambas manus  
 compositus, astra contuens, 'Iesum' frequens,  
 'Iesum' renidens voce languenti ciet;  
 'Iesus' supremum spiritum et vocem occupat.*

Crispo, dunque, come nuovo Ippolito, anzi *Hippolyto ipse constantior*, come recitava il cartellone voluto da Stefonio per la prima messa in scena. Ma non è soltanto alla figura resa iconica da Euripide, Ovidio e Seneca che Stefonio si è ispirato per tratteggiare la propria. Ci sono infatti alcuni brani e spunti del *Crispus* che suggeriscono di leggere il dramma anche in una luce simbolica che fa del figlio dell'imperatore Costantino una sorta di Enea cristiano.

La presenza del mito di Enea è infatti particolarmente forte in alcuni snodi fondamentali per lo svolgimento drammaturgico della tragedia, permeando inoltre dettagli significativi che si annidano in più punti, anche nei cori. Già alla fine dell'atto primo, Artemio che come *tribunus militum* che ha preceduto Crispo nel ritorno a Roma, elenca all'imperatore Costantino le felici operazioni militari di Crispo. Dopo aver descritto in maniera dettagliata le singole fasi militari (con un lessico che in questo caso rimanda sicuramente a Vegezio), Artemio racconta anche le fasi cruciali che hanno portato alla vittoria sui popoli germanici. In particolare racconta come la battaglia sia stata decisa dalla singolar tenzone fra Crispo stesso e il re nemico. Il lungo brano di Stefonio è da leggersi quale eco evidente di Verg. *Aen.* 12, 697 sgg., ovvero del celebre duello tra Enea e Turno con cui si chiude il poema. Ma c'è una differenza fondamentale rispetto al modello letterario. Crispo, infatti, pur uccidendo il condottiero barbaro, dimostra nei suoi confronti una *pietas* ignota persino ad Enea (I 690-703):

*Fugiente vita ductor infelix equo  
 labitur et hastam consuli moriens refert  
 et spolia victus ampla victori suo:  
 sonipes, quod odio bella vivaci gerit,  
 domitore cursus mortuo, quemque impetum  
 sessore vivo ceperat, functo tenet  
 dominumque nimia prodit infidus fide.  
 Accurrit ipse protinus, regem excipit*

*et iam ruentem sustinet victor manu  
placidaeque mentis praebet exanimi fidem.  
Ferro peremptum corpus hostiles manus  
auro reposcunt. Consul, adiectis super  
spoliis, remittit corpus et pretium libens  
et hostis ultro funus exornat sui.*

Crispo, dunque, restituendo allo schieramento dei nemici il corpo del loro re, compie un gesto così eclatante da indurre i barbari a porre fine alla guerra (I 704-715):

*Attonitus hostis haeret et facti diu  
novitate pendet; mente dein victa fidem  
fortemque iuxta laudat et mitem manum.  
Adeunt et ultro foedus et pacem rogant  
facilesque mores Marte damnato probant.  
Sic ille sitiens sanguinis nostri tumor  
studiisque caedis asper erasis abit  
odiis et armis subdit exutas manus.  
Sic quas cohortes saevus armarat furor,  
furore maior author exarmat fides.  
Sic saeva Crispus bella vincendo movet,  
sic bella Crispus mota parcendo premit.*

Se volessimo cercare una reincarnazione di Ippolito più diversa, almeno all'apparenza, da quella dell'Ippolito di *Phaedra's love* di Sarah Kane<sup>20</sup>, lo troveremmo qui, nel *Crispus*. Tanta purezza, però, a quanto pare disturbava anche i contemporanei, se, come è vero, il già ricordato Padre Galluzzi dovette scrivere una *Difesa del Crispo*. Tra le critiche più forti una era riservata proprio all'*ethos* del protagonista: *che Crispo principal personaggio, per cagione dell'eccedente sua bontà buon soggetto di tragedia non sia* (p. 107). Che questo fosse il rischio, doveva esserne consapevole anche Stefonio: stando a Galluzzi, i due cartelloni della prima andata in scena sarebbero stati innalzati proprio per prevenire – senza successo – la critica di non conformità ai precetti aristotelici. Secondo Galluzzi, Stefonio intendeva *mettere in scena personaggio idoneo sol per questa cagione che tanto ad Ippolito è somigliante* (p. 110). Niente di aberrante dunque, da quanto avevano fatto gli autori dell'antica tragedia, come Euripide non solo nell'*Ippolito*, ma anche, ricorda Galluzzi, nell'*Ifigenia in Tauride* dove *Oreste e Pilade con quel famoso contrasto di morir l'uno per l'altro idea sono dell'amicizia sollevata all'eroico e perfettissimo stato* (p. 124).

Un secondo smaccato riferimento ad Enea e all'*Eneide* è da scorgersi in quei versi del *Crispus* in cui l'imperatore Costantino alla fine dell'atto secondo decreta il trionfo al figlio descrivendo il tipo di festeggiamenti che dovranno essergli tributati. Dopo aver deciso per alcune classiche manifestazioni di giubilo pubblico, opportunamente rivisitate dal primo imperatore cristiano, – un circo incruento in cui i gladiatori non

<sup>20</sup> S. KANE, *Sarah Kane: Complete Plays*, London 2001.

si feriscono e dove le fiere sono bandite (*Hercynia quidquid sylva violenti parit, / quidquid timendi terra producit Iubae, / arena mittat, quidquid ad Gangen fremit / virgata catulos tygris ut vidit rapi* vv. 513-515) – il *potens Aeneadum* sentenza che per l'occasione dovrà rinverdirsi l'antico *Ludus Troiae*. La parate e i giochi messi in scena da Virgilio nel cosiddetto *Libro dei giochi* (*Aen.* 5, 545 ss.) vengono ripresi con puntualità dal drammaturgo gesuita (II 517 ss.):

*At vetus Iuli Troia puerilis labor  
ternae cohortis evocet ternos duces  
qui spem minorem puberum ostendent avis  
fulgentem in armis. Thraciis vectos equis  
pueros magistri quique bisenos regant;  
illi solutis arma diducant choris,  
illi laceessant ludicram pugnam manu.  
Nunc provocato Marte discursu pari  
glomeretur agmen, pugna nunc mistis atrox  
simuletur armis: victor hac victos premat,  
idem hac prematur versus alterna fuga.  
Orbibus et orbis implicet veloces eques  
dubiaeque caecas ludat ambages via,  
quo tumida pacto maria delphines secant  
totoque prona corpore adsultu improbo  
ludunt in orbem, verberare et caudae fretum  
Libycum flagellant; qualis implexos vagis  
Labyrinthus olim texcit errores dolis,  
in se recurrens mille fallendi viis,  
qua turbat ordo, certa qua textis iter  
parietibus anceps signa remeandi negat...*

Anche in questo Stefonio, imitando l'insuperabile modello, dà prova di grande capacità versificatoria, riuscendo a plasmare con vivacità e naturalezza i propri trimetri giambici.

Sullo stesso tema, si segnala l'apparente dettaglio della *chlamys* che la regina Fausta, segretamente innamorata del figliastro, sta preparando come dono per Crispo: *nunc lenta fila ducit et chlamydes acu / insignit aureas, ipse quas victor gerat*. Nuovamente ci troviamo di fronte a una citazione dell'*Eneide*: al mantello che Didone (*Aen.* 4, 259 ss.) ha ricamato per il re troiano. Ma non si tratta, con ogni probabilità, soltanto di una ripresa letteraria 'ad orecchio'. Considerando infatti che proprio quel mantello, insieme ad altri ornamenti, fa rivolgere a Mercurio il noto epiteto ingiurioso di *uxorius* a Enea – *...tu nunc Kbartaginis altae / fundamenta locas pulchramque uxorius urbem / extruis?* (4, 265-267) – si può forse ritenere che Stefonio abbia voluto costruire con il personaggio di Fausta una rappresentazione, in chiave cristiana, delle tentazioni della carne, tentazioni che una tradizione già medioevale voleva simboleggiata proprio da una *saeva noverca*. Tanto Didone rappresenta per Enea un ostacolo nella realizzazione della sua missione, tanto Fausta si interpone fra Crispo e l'*imitatio Christi*. Se poi consideriamo che quella stessa *chlamys* servirà all'Eunuco di Fausta per architettare l'inganno calunnioso a danno di Crispo, allora la valenza simbolica si fa ancora più nitida.

Un'ulteriore eco del mito di Enea si trova nel lungo brano che chiude la quarta scena dell'atto quarto. Qui Crispo si lamenta della propria sventura paragonandola a una barca in tempesta (IV 450 ss.):

*deprensa, Crispe, pinus haud dubie tua  
iactatur undis : errat instabili aestuans  
commissa ligno tenuis et fragilis salus  
per caeca saxa vecta, per syrtes truces...*

Abbiamo una dipendenza doppia della similitudine stefoniana. Stefonio infatti imita la descrizione del 'vero' naufragio delle navi degli Eneadi al largo delle coste siciliane (*Aen.* 1, 81 ss.) prendendo spunti, allo stesso tempo, dalla descrizione dello sfacelo delle navi greche al ritorno da Troia nel racconto che Euribate fa nell'*Agamemnon* (464 ss.). Il passo di Seneca, che è già una ripresa letteraria da Virgilio, ha fornito a Stefonio un comodo appoggio, in quanto il tipo di metro è lo stesso. Da notare soprattutto come, anche in questo brano, Stefonio abbia inteso servirsi della fonte trasformando il piano concreto in un piano morale di spiritualità cristiana.

Altri spunti di matrice virgiliana, non innervati nel meccanismo scenico ma puramente esornativi, si trovano isolati qua e là, ad esempio nel coro *Ingens Assaraci domus...* (II 270 ss.) recitato da due *Manipuli militum ludibundi*, nel loro festoso ritorno a Roma. Tutto questo ci permette di mettere in evidenza il *Crispus* quale ulteriore capitolo della fortuna dell'*Eneide*, ovvia fonte del mito, nella letteratura europea tra Cinque e Seicento.

Con il mito di Enea, Stefonio impasta abilmente, e in certi casi con notevole spregiudicatezza, anche altri miti. La scelta più ardita è certamente quella di ricorrere al mito di Pigmalione, reso celebre nella memoria letteraria dalla versione di Ovidio (*Met.* 10, 247 ss.), per sopperire al già visto Diktat della *Ratio studiorum* che voleva bandito il personaggio femminile dalle scene dei collegi<sup>21</sup>. Per aggirare quest'ostacolo di non poco conto – ancor più spinoso in una tragedia quale il *Crispus* che si presenta come una nuova *Phaedra* – Stefonio fa uso di alcuni espedienti tradizionali, come il racconto del fuorisceca, ma si spinge ben oltre.

Mentre Roma si sta preparando ai festeggiamenti per Crispo che è sulla via del ritorno, Fausta si trova appartata nel cuore della reggia. È il *Senex Faustae Custos*, il vecchio Aio, a raccontare al coro e agli spettatori che Fausta, in attesa del ritorno dell'eroe, è in ammirazione di una statua eccezionale che lo ritrae (II 94-105):

*Imitatur artus candicans veros ebur  
et vivus ore certat effictio sibi;  
flavescit auro crinis illusus, genis  
lanugo vernat aurea at colli nives  
fictor nitere passus in propriis bonis,  
humeros coruscae chlamydis iniectu tegit.  
Iuvenilis ardor igne simulato rubet,*

<sup>21</sup> Su questo specifico aspetto del *Crispus* cfr. A. TORINO, *Phaedra senza Fedra. Il 'Crispus' di Bernardino Stefonio*, S.J., in *Dioniso* 6, 2007, pp. 261-262.

*qualis ruberet ipse si pugnae calor  
inficeret ora iuvenis aut mentis pudor.  
Vultu pererrat omnis exanguis color  
et gelida vivum corpus effigies refert,  
solamen ingens matris et telum simul.*

Le parole del *Custos* ricreano il *topos* letterario della statua ‘viva’. Era infatti immediata, per lo spettatore colto dell’epoca – oltre alla suggestione della storia infelice di Laodamia – l’agnizione con il mito di Pigmalione<sup>22</sup>. È infatti la statua scolpita dal personaggio ovidiano che la statua di Crispo fa comparire in controluce. In entrambi i casi l’avorio sembra carne – cfr. *Ov. Met.* 10, 254-255 *saepe manus operi temptantes admovet, an sit / corpus an illud ebur; nec adhuc ebur esse fatetur*. E il comportamento di Fausta ricorda troppo da vicino quello dell’artista che si innamorò della propria opera (II 122-132):

*Et bella saepe devovet, quorum metus  
sedare inssus urbe defensa caret,  
quam saepe fecit, pacis immunis puer.  
Nimium parentes hostium miserae forent,  
quotacumque pars accideret illius precis:  
utcumque cordis saucii lentas faces  
dequesta votis mater oneravit deos.  
Aut opere curas fallit, aut cantu diem  
et nunc silenti plexiles ebori rosas,  
opifex corollae, nectit et caste oscula  
iterata libat, matris ut sensus probes.*

Gli echi ovidiani sono abbastanza nitidi: basti il richiamo a *oscula dat reddique putat loquiturque tenetque / [...] munera fert illi, conchas teretesque lapillos / et parvas volucres et flores mille colorum / liliaque...* di *Met.* 10, 256-265. Ma il *Custos* è di un’ingenuità disarmante – *caste oscula / iterata libat matris ut sensus probes...* – e così racconta al coro, senza esserne consapevole, cosa sta succedendo *veramente* nel penetrale e nel cuore della regina. E ci sarebbe persino di più: le parole che l’ignaro *Custos* usa nei versi seguenti per descrivere lo stato di Fausta appartengono al lessico della tradizione elegiaca e persino erotica. *Aeger, telum, aestus, medullae, gemitus...* – Catullo, Lucrezio e la tradizione letteraria successiva fanno capolino dal resoconto del *Custos* rivelando che la regina è in preda all’amore.

Una volta che gli inganni orditi dalla regina e dall’Eunuco prendono il sopravvento sull’innocente Crispo, la tragedia lascia sempre più spazio al confronto tra l’imperatore e il figlio, volgendo essa stessa verso le tinte ancor più fosche di una *Medea*. Il padre è infatti chiamato prima a processare Crispo, poi, di fronte al figlio che, pur di non incolpare la matrigna sceglie di rimanere in silenzio, a ordinarne la condanna a morte.

<sup>22</sup> Il racconto della statua fatta costruire da Laodamia – che ritroviamo non a caso in compagnia di Fedra nei *Lugentes Campi* (*Aen.* 6, 440 ss.) – si legge in Hyg. *Fab.* 104. Rapido accenno a una fedele immagine di cera in *Ov. Her.* 13, 150-152; cfr. M. BETTINI, *Il ritratto dell’amante*, Torino 1992, pp. 79-90; G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983, pp. 53-93.



Nell'ultimo atto viene messo in scena il processo a Crispo, processo in cui già il primo duello verbale tra l'imperatore e il figlio non può non ricordare gli scambi tra Medea e Creonte nella tragedia senecana. Si confrontino ad esempio IMP. *diffugia quaeris, fraudibus tempus petis.* / CR. *quas, oro, fraudes tempus exiguum instruat?* / IMP. *omnes. quid istis moribus sacrum putem?* / *In rebus artis tempus est nullum breve* (V 139-141) con il modello CR. *fraudibus tempus petis* / ME. *quae fraus timeri tempore exiguo potest?* / CR. *nulum ad nocendum tempus angustum tulit* (*Med.* 290-292).

Ma la *Medea* senecana risuona in maniera ben più eclatante. Dopo che Crispo è giudicato colpevole, il padre dovrebbe ordinare la sua esecuzione. Stefonio lascia quindi l'imperatore da solo sulla scena a recitare un monologo che ricalca quasi letteralmente – rievocandolo – il celeberrimo monologo con cui Seneca (*Med.* 926 ss.) ha reso immortale la sua eroina tragica (V 237-256):

*Cor pepulit horror, ponit irarum tumor:  
mansuescit iterum pectus et lenem ad patrem  
iudex relabor. Ora cur fletus lavit  
iniussus? Ignis corde qui serpit novus?  
Hoc ut patretur facinus et dirum nefas  
a me parente? Natus invictus patris  
iussu peribit? Squalor ingentis ducis  
inflexit oculos. Occidat, non est mens.  
Meus est, supersit. Aestus incertum rapit  
iramque pietas, ira pietatem fugat.  
Instabilis instar aequoris raptum aestibus  
cor fluctuatur. Sensus increscit pius:  
luctatur odium. Vincor, heu vincor miser:  
placidusque patris sensus in pectus redit.  
Quid, anime, titubas? Saeve cur causae dolor  
praevaricaris? Iudices, non sum mei  
potens. Severum iudicem prodit patris  
natura mitis. Melius excedam foro.  
Iudicia vos transfigite, dum mitis reo natura servit.*

Il modo in cui l'imperatore Costantino passa a 'recitare la parte' di Medea dopo aver poco prima 'recitato' quella di Creonte è il tipico esempio dell'uso spregiudicato che Stefonio fa delle figure mitologiche mediate soprattutto, ma non solo, dal modello senecano, figure che mantengono a volte le funzioni narrative che avevano nei modelli letterari, altre volte invece ribaltandole o reinterpretandole.

Modalità pressoché identiche si ritrovano nell'altra tragedia di Stefonio, la *Flavia* andata in scena per il giubileo del 1600. Come nel caso del *Crispus* la fonte sono il primo libro degli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio dove, sotto l'anno 98 d.C. (questa la cronologia degli *Annales*), il drammaturgo gesuita trovava raccontato il martirio di Flavio Clemente e dei suoi due figli. Scelti questi ultimi in un primo momento da Domiziano per essere adottati, la casata dei Flavi cadeva in rapida disgrazia dopo l'intervento di Apollonio di Tiana che scatenava con le sue arti magiche la μεταβολή tirannica nell'imperatore. Al ruolo di Crispo come paladino della fede cristiana corrisponde quello di Flavio Clemente; mentre i due malvagi, Apollonio di

Tiana e Domiziano, sono ricalcati sulle figure mitiche rispettivamente di Medea e di Tieste. Apollonio di Tiana rievoca dagli Inferi i demoni che travolgeranno Domiziano, sconvolgendolo al punto da far imbandire a Flavio Clemente i propri figli in banchetto. Ancora più esplicita nella *Flavia* la lotta tra bene e male suggerita dal dialogo fra lo Spettro di Fedra e il Demone nella prima scena del *Crispus*. È grazie al martirio di fedeli come Flavio Clemente se il cristianesimo ha potuto trionfare nel mondo. La loro fermezza contro i tiranni si rinnovava dunque sulla scena insieme all'antica tragedia – quella, beninteso, predicata da Platone...

#### ABSTRACT

Tentando di far risorgere la tragedia antica, i Gesuiti erano consapevoli di quanto i loro soggetti edificanti contravvenissero al precetto aristotelico sull'eroe tragico che, così scrive Aristotele, non deve eccedere in virtù. Grazie al ricorso al mito, il martire cristiano trova una sua liceità come soggetto tragico. Sono infatti i modelli mitici a fornire un precedente e una 'difesa' al martire cristiano come protagonista del dramma gesuitico. Questo parallelismo è espressamente argomentato da Tarquinio Galluzzi S.J. nelle sue opere teoriche e messo in pratica nella tragedia gesuitica più celebre dell'epoca, il *Crispus* di P. Bernardino Stefonio S.J., dove il figlio dell'imperatore Costantino riunisce su di sé le figure di Ippolito e di Enea.

Trying to revive the ancient tragedy, the Jesuits were aware of how much their edifying subjects violated the Aristotelian precept on the tragic hero who, so writes Aristotle, must not exceed in virtue. Thanks to the recourse to myth, the Christian martyr finds his lawfulness as a tragic subject. Mythical models provide a precedent and a 'defense' to the Christian martyr as the protagonist of the Jesuit drama. This parallelism is explicitly argued by Tarquinio Galluzzi S. J. in his theoretical works and put into practice in the most famous Jesuit tragedy of the time, the *Crispus* by Bernardino Stefonio S. J., where the son of Emperor Constantine reunites Hippolytus and Aeneas's figures on himself.

KEYWORDS: Jesuit theater; reception of Aristotle; Tarquinio Galluzzi S.J.; Bernardino Stefonio S.J.; *Crispus Tragoedia*.

Alessio Torino  
 Università degli Studi di Urbino  
 alessio.torino@uniurb.it