

ROSA GIULIO

ANTROPONIMI NELL'EPICA E NELLA TRAGEDIA  
DEL PRIMO SETTECENTO NAPOLETANO

Nella Napoli della prima metà del Settecento, i maggiori autori di tragedie, da Gianvincenzo Gravina a Saverio Pansuti, da Annibale Marchese a Lorenzo Brunassi, presentano una comune tendenza a creare drammi storici di ambientazione romana, piuttosto che opere di pura immaginazione o ispirate alla mitologia greca. Se la predilezione per la romanità derivava, in parte, dalla grande esperienza dell'Accademia di Medina Coeli, dove si erano formati Giambattista Vico e Pietro Giannone, l'attenzione per la storia in genere rientrava pienamente nel clima arcadico-razionalista e muratoriano, che aveva favorito soprattutto gli studi giuridici e una concezione estetica fondata sul "verisimile", come componente essenziale dell'opera poetica.<sup>1</sup>

Gravina aveva esplicitamente confessato, nella *Ragion poetica*, di amare a tal punto il carattere degli antichi Romani da vederlo ancora per certi tratti vivo nella gente della Roma dei suoi tempi e, nel libro *Della tragedia*, di avere nei Romani sempre «tanto ammirato» eguaglianza e «proporzione», sia nelle «arti della guerra» che in quelle della pace, pari competenza nel trattare il «ministero dell'armi insieme e delle leggi». Aveva, quindi, privilegiato la tragedia, definendola, come Aristotele, «poema allegorico» del «governo civile», che può esprimersi con eloquenza e stile sublime, per rappresentare, attraverso la «favola», i «costumi», le «passioni» e la «violenza» contro il «più debole», anche se «più giusto».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sulla storia romana, nell'Accademia Palatina di Medina Coeli, venivano tenute costantemente dotte «lezioni» dei soci: cfr. G. RICUPERATI, *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, Milano-Napoli, Ricciardi 1970, pp. 30-40 (ma, in generale, va tenuto presente il magistrale affresco di Giuseppe Ricuperati della cultura napoletana di questo periodo, nel primo capitolo del libro, *La prima formazione di Pietro Giannone: l'Accademia Medina Coeli e Domenico Aulisto*, pp. 3-78); cfr. anche ID., *A proposito dell'Accademia di Medina Coeli*, «Rivista storica italiana», LXXXIV (1972), 1, pp. 57-79.

<sup>2</sup> G. GRAVINA, *Della tragedia. Libro uno* [1715], in ID., *Scritti critici e teorici*, a c. di A. Quondam, Roma-Bari, Laterza 1973, pp. 505, 513, 510; ID., *Della Ragion poetica. Libri due* [1708], ivi, pp. 221-2. Più specificamente sul trattato *Della tragedia*, cfr. le osservazioni di Amedeo Quondam, per il quale quest'opera segnerebbe «un restringimento delle posizioni

Nella sua opera drammatica di ispirazione “democratica”, proprio alla tragedia, Gravina riconosce un’insostituibile funzione etica e civile, soprattutto quando all’innaturale violenza del potere dispotico si contrappongono sulla scena la razionalità del diritto e l’insopprimibile aspirazione alla libertà, come nel *Papiniano* e nel *Servio Tullio*, il «sovrano clemente», quasi «un’anticipazione storica dell’ideale del sovrano nell’età dei principi riformatori». La figura del tiranno – l’omonimo protagonista dell’*Appio Claudio* con la sua sfrenata libidine, il Caracalla del *Papiniano* con il suo mostruoso desiderio di sopprimere gli innocenti e il Tarquinio del *Servio Tullio* con la sua volontà assolutistica e liberticida – è ideologicamente e politicamente diversificata, senza alcuna possibilità di compromesso, da quella del saggio difensore dei diritti del cittadino alla libertà e all’imparzialità della giustizia. Proprio su queste ultime tragedie Gravina fonda anche la sua teoria di una rappresentazione drammatica complessiva dei momenti cruciali della grande civiltà del popolo di Roma.<sup>3</sup>

Non è difficile scorgere, nelle idee graviniane, una visione della storia di tipo ciclico, resa esplicita da Lorenzo Brunassi nella presentazione delle *Tragedie* di Saverio Pansuti, in cui vengono ricordati l’«utile» e l’«ammaestramento, che dee recarsi a’ Principi, e a’ Grandi per mezzo delle Tragedie», ed è sottolineato il progetto dell’autore di dar vita a un affresco dell’evolversi del «governo civile» di tutta la storia di Roma.<sup>4</sup>

del Gravina», «un impoverimento delle sue concezioni estetiche», una «netta involuzione», rispetto al suo precedente percorso estetico-ideologico, più «coerente e unitario» (A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia 1968, p. 376 e, in generale, pp. 366-77).

<sup>3</sup> Le tragedie furono composte da Gravina in soli tre mesi, tra il marzo e il maggio del 1712 (cfr. G. GRAVINA, *Tragedie cinque*, Napoli 1712). Per una loro trattazione d’insieme, cfr. A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, cit., pp. 311-66 e ID., *Adenda graviniana: i prologhi inediti alle tragedie, con alcune osservazioni sulla “visione tragica” delle stesse*, «Filologia e letteratura», II (1970), pp. 265-320; ID., *Dal Barocco all’Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, 2, Napoli, ESI 1970, pp. 811-1094 (sull’aspirazione alla tragedia, propria di tutto il secolo, e quindi sulle tragedie «ideologiche» di Gravina, pp. 1042-8, e su quelle di Saverio Pansuti, ispirate a un «classicismo ortodosso», pp. 1050-4). Cfr., inoltre, P. LUCIANI, *La passione sapiente: le «Tragedie cinque» di Gianvincenzo Gravina*, «Studi italiani», III (1991), 2, pp. 23-72; e, per un confronto con Pansuti, B. ALFONZETTI, *La congiura napoletana del 1701 nelle tragedie di Gravina e di Pansuti*, primo capitolo di EAD., *Congiure. Dal poeta della botte all’eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni 2001, pp. 37-74 (analisi dell’*Appio Claudio* graviniano del 1712 e della *Virginia* di Pansuti del 1725). La citazione, riportata all’inizio del capoverso, è in G. NATALI, *Gianvincenzo Gravina letterato*, introduzione a G. GRAVINA, *Della Ragion poetica*, a c. di id., Lanciano, Carabba 1933, p. 35.

<sup>4</sup> Le tragedie di Saverio Pansuti sono l’*Orazia* (1719), il *Bruto* (1722), la *Virginia*

In questa introduzione e nella dissertazione sulla «perfetta poesia», premessa all'edizione delle *Rime* di Gherardo De Angelis, Brunassi rielabora puntualmente le teorie di Muratori e Gravina sulla natura della poesia e sulla sua funzione, portando anche in scena, con la *Perpetua martire*, le persecuzioni dei cristiani a Cartagine sotto l'imperatore Severo, secondo il criterio della «verisimilitudine», al fine di rendere «propri» e «naturali» gli «episodi», che preparano gli animi degli spettatori «sagacemente alla catastrofe».<sup>5</sup>

Anche in ambito non strettamente napoletano, Antonio Conti teorizza la funzione della tragedia nel suo incompiuto *Trattato dell'Allegoria*, privilegiando, ancora una volta, l'argomento romano per le sue quattro opere tragiche. Nella *Prefazione* alla più significativa, *Il Cesare*, ribadisce, infatti, che la storia romana, paragonata alla greca e alla barbara, è quella che, per modi di vita, per età e dominazione è più vicina alla nostra. Loda, pertanto, come Gravina, il costume dei Romani, che resta conforme in ogni tempo, in guerra e in pace, proponendo la storia di questo popolo come l'esempio migliore di tensione sempre esistita tra democrazia e dispotismo, di scontro tra ideali e passioni.<sup>6</sup>

Gravina stesso, però, interpretando in maniera duttile le regole aristoteliche, riteneva anche ammissibili, come argomenti propri delle tra-

(1725), la *Sofonisba* (1726), il *Sejano* (1729). Lorenzo Brunassi si rivolge «A' Savi Leggitori» nella premessa a S. PANSUTI, *Tragedie* (Napoli 1744: edizione postuma, a cui seguirà quella di Roma del 1763), con dedica a Domenico Orsini (9 febbraio 1743).

<sup>5</sup> Cfr. L. BRUNASSI, *La Gineviefa*, dramma per musica, Napoli, De Simone 1745; ID., *S. Perpetua martire*, tragedia, ivi, 1747 (con prefazione di Giannantonio Sergio, cfr. pp. III-VIII e, in particolare, p. VI): entrambe in tre Atti e musicate dal napoletano Giacomo Sellitto. Perpetua è la giovane martire cristiana, contrastata per la sua fede anche dal padre, condannata a morte dal proconsole Ilario. Lorenzo Brunassi, duca di San Filippo, è autore – oltre che di una *Cantata per musica in onore di Carlo VI* (Napoli, Muzio 1725) – anche della *Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, Napoli, De Simone 1745, tragedia di cinque Atti in prosa e del *Marcellonio*, tragedia, ivi, 1752. La dissertazione brunassiana, *Della perfetta poesia*, si trova nell'edizione delle *Rime del P. GHERARDO DE ANGELIS*, Napoli, Stamperia Muziana 1741.

<sup>6</sup> Cfr. A. CONTI, *Prose e Poesie*, I, Venezia, Pasquali 1739, pagine non numerate, in cui si trova la *Prefazione* (cfr. anche B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi 1989, pp. 166 sgg.). Le tragedie di Conti (*Cesare*, *Lucio Giunio Bruto*, *Marco Bruto*, *Druso*) furono pubblicate tra il 1743 e il 1748 (cfr. *Le quattro tragedie composte dal sign. abate A. CONTI patrizio veneto*, Firenze, Bonducci 1751, in cui è anche la *Prefazione al Cesare*). Su Conti, cfr. N. BADALONI, *Antonio Conti. Un abate libero pensatore fra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli 1968; e cfr. A. CONTI, *Scritti filosofici*, a c. di N. Badaloni, Napoli, Longo 1981. Sugli aspetti più strettamente letterari, cfr. M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni 1977; la voce Conti, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia 1983, di G. GRONDA, che ne ha curato anche le *Versioni poetiche* (Bari, Laterza 1966).

gedie, soggetti drammatici, il cui protagonista fosse un eroe cristiano, tale da offrire «agli occhi del popolo sì meraviglioso esempio d'imitazione» qual è la rappresentazione della «tolleranza d'un uomo divino», come il «personaggio perfetto» del martire.<sup>7</sup> Recuperando non solo la romanità, ma anche la cristianità, all'interno dell'opera tragica, le riflessioni graviniane, all'inizio di un secolo prevalentemente caratterizzato dall'aspirazione alla tragedia, anticipano e giustificano teoricamente il teatro cristiano, ideato da Annibale Marchese proprio sul finire dei cruciali anni Venti del Settecento. Muovendosi, infatti, lungo queste coordinate di romanità e cristianità, nell'ambito di una visione ciclica delle rappresentazioni drammatiche della storia dell'Impero, di cui interpreta personaggi ed episodi in chiave allusiva degli eventi politico-religiosi del suo tempo, il poeta, nella dedica a Carlo VI delle *Tragedie cristiane* – al di là dei riferimenti encomiastici e celebrativi (peculiari, d'altronde, alla poesia epico-tragica) –, ripercorre in rapida sintesi i brillanti risultati conseguiti dall'imperatore della dinastia asburgica nella difesa dei valori cristiani e cattolici.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> G. GRAVINA, *Della tragedia*, in ID., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 513, 517. Gravina ritiene «un'indiscreta ed ingiusta regola» quella secondo la quale «il protagonista della tragedia debba di bontà mediocre comparire», perché «questi satelliti dell'autorità» rischierebbero di «condannare Euripide», che ha rappresentato anche personaggi «ottimi, come Ercole», o finanche lo stesso Sofocle, che nell'*Aiace* ha rappresentato «la disgrazia di un ottimo eroe, oppresso dalla fraude del pessimo Ulisse», per non parlare di Eschilo, che nel *Prometeo* ha saputo mostrare «il maggior benefattore dell'uman genere» punito dalla «tirannica volontà di Giove» (p. 513). Anche nella *Ragion poetica* Gravina aveva indirettamente sostenuto la stessa idea, lì dove osservava, secondo un chiaro relativismo storico, che «nuove» regole in materia poetica e tragica sono indispensabili per rappresentare i «costumi» di quella «nazione che ai presenti tempi nell'opera s'introduce» (ivi, p. 199). Per Gravina, il protagonista cristiano non può avere le stesse imperfezioni di quello del mondo pagano, perché su di lui «può diffondersi», superando ogni debolezza, il «raggio di grazia divina», per cui «i poeti, quando non espongono indoli emendate da spezial grazia divina, mal s'avvicinano al vero» (ivi, p. 207).

<sup>8</sup> Cfr. A. MARCHESE, *Tragedie Cristiane*, 2 tomi, Napoli, Mosca 1729. Annibale Marchese (Napoli, 1686-1753) aveva già pubblicato nel 1715 *La Polissena e Il Crispo*; un'altra edizione delle due tragedie uscì a Venezia, presso Rossetti, nel 1722. Il primo dei due tomi delle *Tragedie cristiane* contiene un «parere», favorevole alla pubblicazione, di G. VICO, ristampato anche in ID., *Opere*, a c. di F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi 1953, pp. 955-6; contiene, inoltre, un ritratto dell'autore, eseguito da Antonio Baldi, e una lettera dedicatoria alla «Sacra, Cesarea, Cattolica Maestà» di Carlo VI. Alla fine di ciascun tomo sono riportati gli spartiti della musica dei cori di ogni tragedia, composti dai maggiori maestri del tempo; i volumi si fregiano delle incisioni di Francesco Solimena, Andrea Vaccaro, del tedesco Sedelmayer, del napoletano Baldi e del veneziano Zucchi. Per quanto concerne l'«aspirazione al teatro tragico», propria di questi anni del Settecento, cfr. W. BINNI, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, VI, Milano, Garzanti 1968, pp. 415-26.

Anche per Marchese, come per Gravina e Pansuti, i temi principali si addensano intorno alla lotta per la difesa della giustizia contro la tirannide, della vera religione contro la falsa, e alla congiura necessaria per liberare il popolo dal tiranno, ma anche ordita per eliminare chi si oppone all'esercizio smisurato e incontrollato del potere. Rispetto a questi due autori, particolarmente fitta e densa è l'onomastica storica di Marchese, nelle cui opere, anche personaggi non fondamentali o di pura invenzione agiscono, in ossequio al canone del verisimile poetico, in maniera sempre perfettamente coerente con la dinamica dell'intreccio e si inseriscono non arbitrariamente nell'economia complessiva della *fabula* tragica. I personaggi inventati, infatti – quasi mai i principali, disegnati con più libertà fantastica e con antroponimi autonomamente creati dall'autore – non solo sono funzionali al ruolo svolto nell'azione scenica, ma interagiscono persuasivamente anche con i protagonisti modellati sulla storia.

Basta percorrere, in rapida sintesi, alcune tragedie, per cogliere – attraverso la stringente dinamica degli eventi – la molteplicità e la varietà nell'evocare e costruire, all'interno di una precisa e mirata conduzione della sceneggiatura, un'intricata rete di antroponimi storici e inventati.<sup>9</sup> Tutto il primo volume delle *Tragedie cristiane*, aperto dal *Domiziano*, è un suggestivo affresco delle morti di celebri tiranni, che hanno rinnegato la dottrina cattolica, sottoponendo quanti invece se ne facevano portavoce a un ingiusto martirio. In particolare, il conflitto tra cristianesimo e paganesimo, governo legittimo e potere illegittimo, si addensa, in questa prima tragedia, intorno alla lotta che il tiranno Domiziano, insieme con la moglie Domizia, conduce contro il cugino Clemente, un cristiano, rappresentante del popolo e della giustizia, e contro la moglie di quest'ultimo, Domitilla (eroina cristiana, pronta a sacrificare amore e famiglia, piuttosto che tradire i suoi principi etico-religiosi), per convertirli con la forza al paganesimo.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Le dieci tragedie cristiane di Annibale Marchese, composte nel corso degli anni Venti del Settecento e pubblicate nel 1729, sono: *Il Domiziano*, *I Massimini*, *Il Massimiano*, *Il Flavio Valente*, *La Draomira*, *L'Eustachio*, *La Sofronia*, *L'Ermeneigildo*, *Il Maurizio*, *Il Ridolfo*. Tutte le tragedie sono in cinque Atti e in endecasillabi sciolti; alla fine di ogni Atto (tranne l'ultimo) è un coro; altri cinque cori, diversi nel metro dai precedenti, sono posti alla fine di ogni tragedia.

<sup>10</sup> La vicenda centrale della tragedia, la condanna per cristianesimo nel 95 d.C., da parte dell'imperatore Tito Flavio Domiziano (81-96 d.C.), del console Flavio Clemente, suo cugino, e della di lui moglie, Flavia Domitilla, è narrata sia da DIONE CASSIO (*Hist. Rom.*, CXVII, 13) che da SVETONIO (*Domit.*, XV); cfr. anche G. CORRADI, *Domitianus*, in *Dizionario Epigrafico di antichità romane*, di E. De Ruggiero, II, Roma 1914. Domiziano, che era nato il 24 ottobre del 51 d.C., fu pugnalato dal liberto Stefano, all'età di 45 anni.

Intorno alle mura di Aquileia, che resiste eroicamente all'assedio di Massimino il Trace, si sviluppa tutta l'azione dei *Massimini*: il contrasto tra vera e falsa religione è emblemizzato dal rifiuto del crudele imperatore, Massimino, di acconsentire all'amore del figlio, Giulio Massimino, per una vergine cristiana, Barbara, decisa – secondo il *topos* riservato ai martiri – a morire, pur di non rinnegare la fede nel suo unico Dio.<sup>11</sup> Sullo sfondo storico dello scontro tra arianesimo e cattolicesimo e di una dura lotta per la gestione del potere, al centro del *Flavio Valente*, il motivo religioso è intercalato, invece, nelle singole vicende degli altri personaggi, come quella di Placida, cristiana, che, insieme con il figlio Icaro, sceglie il martirio e la morte; di Sebastiano, generale fidato di Valente, suo pessimo consigliere e convinto assertore di Ario; di Albia, moglie dell'imperatore, ancor più di lui cinica e crudele e, infine, di Traiano, l'antagonista di Flavio Valente.<sup>12</sup> A questi personaggi, storicamente collegati allo sviluppo degli eventi, Marchese ne unisce – con chiaro intento ideologico – un altro, di diversa origine e provenienza, Isacco, un profeta-eremita, che predice la morte dell'imperatore, troppo debole e soggiogato dalla sua stessa fragilità. La sua figura si staglia sulla scena, fin dal primo Atto, con tutto il sapore biblico di un'epifania divina. La scelta dell'antroponimo è perfettamente in sintonia con il ruolo del personaggio: la gioia, il riso, propri dell'origine ebraica del nome Isacco, diventano, in questo caso, il mezzo attraverso cui il profeta stigmatizza le colpe del tiranno, prefigurandogli, con soddisfazione quasi beffarda, la punizione per le azioni nefande compiute in vita.

Nella *Draomira*, l'omonima protagonista, impegnata nella difesa ossessiva e irrazionale del proprio potere, congiura per eliminare il figlio, Vincislao, duca di Boemia, fautore della cristianizzazione del suo Paese. Per lei il poeta immagina una punizione esemplare: in un paesaggio surreale, con un accentuato gusto dell'orrore, Draomira muore tra or-

<sup>11</sup> Scarse le notizie biografiche sulla santa martire Barbara; cfr., per maggiori dettagli, G. D. GORDINI, *Barbara, santa, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, Città Nuova 1962 (rist. 1983), coll. 759-67. Lo studioso accenna all'episodio della decapitazione, in seguito alla condanna del prefetto, eseguita dal padre della martire, Dioscuro (vale la pena anche ricordare che uno stupendo quadro cinquecentesco di Barbara si deve a Luca Cranach il Vecchio, oggi nella Pinacoteca di Dresda). Gaio Giulio Vero Massimino, detto il Trace, proclamato imperatore nel 235 d.C., fu ucciso nel 238 dai legionari sotto le porte di Roma. La sua terribile morte, immaginata da Marchese, è una ricostruzione in chiave visionaria, direttamente ispirata al fermo e inappellabile rigore della sua condanna etico-religiosa.

<sup>12</sup> Flavio Valente divenne imperatore nel 364 d.C., con sede a Costantinopoli. Fu sconfitto e morì nel 378 ad Adrianopoli.

ribili sofferenze, fagocitata, assieme al suo cocchio, da una voragine apertasi nel terreno, vera e propria anticamera dell'inferno. Secondo le conclusioni di una ben documentata produzione storiografica, la morte di Venceslao di Boemia (nella tragedia, per ragioni eufoniche, Vincislao) non fu assolutamente dovuta alla madre Drahomir. Marchese, dunque, avrebbe ideato in maniera assolutamente autonoma e originale il comportamento delittuoso di Draomira e la sua apocalittica fine, forse anche perché suggestionato dalla particolare asprezza fonica del nome, che evoca inevitabilmente immagini di luciferina efferatezza ed è – soprattutto nella prima parte – paronomasia di drago, mostro di evidente simbologia negativa.<sup>13</sup>

Non è da escludere che il poeta, nel disegnare la psicologia di Sofronia, una delle protagoniste del secondo volume dell'opera, l'impavida martire del cristianesimo vittima dell'imperatore Massenzio, abbia ripercorso i tratti della fiera e generosa eroina del secondo canto della *Gerusalemme Liberata*. Nella tragedia omonima, la Sofronia di Marchese rigetta le accuse di avere oltraggiato le divinità pagane e imprime, nella sua forte e adamantina tempra, la fede di un cristianesimo attivo: già nel nome, infatti, da *frònesis*, sembra scritta la "mappa genetica" del suo temperamento.<sup>14</sup> In un suggestivo gioco speculare, se Mar-

<sup>13</sup> Venceslao (Václav), figlio di Vratislao I e di sua moglie Drahomir, è il patrono nazionale della Boemia; incerta la data della sua morte (essendo nato presumibilmente nei primi anni del secolo X), dai calendari riportata tra il 929 e il 935 (cfr. R. TUREK, *Venceslao, santo, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, cit., XII (1969), coll. 991-7). Secondo Rudolf Turek, che utilizza una vasta bibliografia, la morte di Venceslao fu descritta in tutte le più antiche leggende, sia latine, sia paleoslave, in cui se ne adduce il motivo principale al suo zelo nell'introdurre l'ordine cristiano, pur non mancando motivi profani, tra cui «l'avidità per il potere e l'orientamento bavarese di suo fratello Boleslav» (ivi, col. 993). Lo studioso, però, sottolinea che la madre Drahomir «non ebbe alcuna parte nel fatto; difatti con pietà raccolse la salma di Venceslao e poi, quando anche lei si trovò nel pericolo di essere uccisa, si rifugiò nella regione abitata dai Croati» (ivi, col. 994).

<sup>14</sup> Sofronia non si arrende al potere di Massenzio e chiede a Dio di illuminarla e di indicarle la via più giusta da seguire. In quanto cristiana, l'eroina dovrebbe essere, in linea di principio, contraria al suicidio, eppure si uccide, credendo di conformarsi in tal modo al disegno che Dio ha deciso per lei. Attraverso la morte riesce a mantenere intatta la sua vera virtù, anche se la morte stessa finisce per segnare il suo cristianesimo in maniera indelebilmene enigmatica: «SOF: [...] Or dunque spira / Tu, eterno ardente spirito, l'agitata / Mia mente, e con tuoi rai ne guida ogni opra: / Mio voler, mia speranza, e in un me tutta / Pongo in tua man; se vuoi tu, ch'io soggiaccia / Misero scherno a scellerata gente, / Pronta son io, ma se miei prieghi umili / Penetrar ponno sì che fian accolti / Da tua bontade immensa, or fa ch'io possa / Atterrar di quel fero i rei disegni, / Arma la mente e 'l cor d'alta virtute; / Tu mi detta i consigli, e fa ch'io vaglia / A porli in opra: io sol da te l'aspetto» (*La Sofronia*, V, 2).

chese aveva forse tenuto presente la coraggiosa fanciulla di Tasso, in quest'ultimo potrebbe aver agito il ricordo della martire cristiana, il cui comportamento è ispirato a dignità, abnegazione e sacrificio, fino alla morte.<sup>15</sup>

Le *Tragedie cristiane* si ispirano non solo all'idea centrale di mettere in relazione il Sacro Romano Impero degli Asburgo con l'Impero Romano e le sue vittime cristiane, ma anche, sul piano più strettamente letterario, ai principi della tragedia, enunciati dai teorici del Settecento, da Muratori a Gravina. Se il ciclo romano delle tragedie di Gravina si conclude con l'affermazione del governo misto (*Servio Tullio*), quello di Pansuti con l'enigmatico *Sejano*, quello di Conti con lo «stabilimento della monarchia» (*Druso*), il ciclo tragico di Marchese si chiude in maniera positiva con il successo e la celebrazione dell'imperatore Rodolfo (ancora una volta, per ragioni eufoniche, Ridolfo), fondatore dell'Impero asburgico, che proprio in quegli anni rinnovava, nella figura di Carlo VI, la sua potenza e la sua gloria.

Sullo sfondo dell'Impero romano, che si avvia inesorabilmente alla catastrofe, si susseguono i tirannici persecutori dei cristiani: Domiziano e Adriano, Massimino e Massimiano, Massenzio e Flavio Valente. L'unico imperatore, che si distingue nettamente con connotazioni sempre positive, è Costantino. Contro i tiranni, l'immortale galleria di martiri; tra cui Clemente e Placida, Barbara e Sofronia. Questo ampio periodo, lungo sei secoli di storia dell'Impero di Occidente e di Oriente (un percorso di molto diverso da quello di Gravina e Pansuti e poi di Conti), viene interpretato da Marchese come un tragico scenario, dove si consuma un irriducibile contrasto, una durissima lotta tra persecutori e perseguitati, tiranni e martiri, tra paganesimo alla fine sconfitto e cristianesimo finalmente trionfante.

Annibale Marchese è anche autore di una produzione epica indubbiamente notevole nella Napoli del primo Settecento. Tra i suoi poemi più importanti, se *Carlo Sesto il Grande* è di ispirazione assolutamente storica – con al centro le due figure di Carlo d'Asburgo ed Eugenio di Savoia, invincibile condottiero delle armate imperiali, simbolo dell'epopea guerriera sui campi di battaglia danubiani e balcanici, dove i soldati cristiani combattevano per la difesa dell'Europa, chiamandolo *der*

<sup>15</sup> Alla galleria dei nomi femminili della *Gerusalemme liberata*, analizzati da Sergio Zatti nel suo studio sull'onomastica tassiana, si potrebbe aggiungere anche quello di Sofronia [cfr. S. ZATTI, *L'onomastica epica del Tasso fra storia e invenzione*, «il Nome nel testo», IV (2002), pp. 239-52].

*edel Ritter* –,<sup>16</sup> l'altro poema, *Il Viticondo*, esprime la piena maturità poetica dell'autore e presenta anche un maggior interesse dal punto di vista onomastico. Quando a Carlo VI d'Asburgo subentra Carlo III di Borbone, il poeta, pur celebrando il nuovo sovrano, trae spunto dalle nozze regali con una principessa di Polonia e di Sassonia per evocare le gesta leggendarie del popolo sassone e del suo intrepido condottiero, Vitichindo, facendone argomento poematico: non tanto celebrazione eroica di Carlo Magno e dei Franchi (motivo encomiastico di Carlo III e dei Borboni), *Il Viticondo*, quanto, ancora una volta, come ai tempi del vicereame austriaco, epica di una popolazione germanica.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Prinz Eugen, der edel Ritter* cantavano i soldati, esaltando un eroe, la cui figura simbolica attraversava tutto il continente. Non fu, quindi, solo Annibale Marchese a celebrare, soprattutto nel suo poema in ottave, *Carlo VI il Grande* (Napoli, Mosca 1720), l'eroica coppia imperiale, il grande sovrano e l'invincibile condottiero. Oltre alle numerose allegorie a loro dedicate dai più importanti artisti del tempo (le stesse incisioni predisposte per i frontespizi delle *Tragedie cristiane* possono essere interpretate in senso allegorico), anche Gianvincenzo Gravina dedicò il suo libro, *Della tragedia*, del 1715 (lo stesso anno in cui Marchese fece uscire le sue prime prove tragiche, *Il Crispo* e *La Polissena*) al «Serenissimo Principe» Eugenio di Savoia (cfr. G. GRAVINA, *Della tragedia. Libro uno*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a c. di A. Quondam, cit., pp. 505-7), mentre Saverio Pansuti celebrava il mito dell'eroico principe per le sue nobili origini italiane e, di riflesso, la magnificenza di Carlo VI in alcuni sonetti, che per dimensione teatrale e inclinazione al gesto tragico hanno uno stretto rapporto soprattutto con la sua *Orazia* del 1719 (cfr. la raccolta in due tomi, *Delle Rime scelte di varj illustri poeti napoletani*, a c. di A. Albani, Firenze [ma Napoli], Muzio 1723, con composizioni anche di Marchese, Vico e Gravina). Cfr., inoltre, R. PALMER, *Panegirici napoletani al tempo degli Asburgo d'Austria*, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Napoli, Electa 1994, pp. 115-21; ID., *I nomi di "chi le ha fatte" sulle incisioni nei libri stampati a Napoli intorno al 1700*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Atti del Convegno di Studi (Napoli, 5-7 dicembre 1996), a c. di A. M. Rao, Napoli, Liguori 1998, pp. 117-53. Su Eugenio di Savoia resta fondamentale la biografia di A. ARNETH, *Prinz Eugen von Savoyen*, 3 voll., Wien 1864; su Carlo VI: J. ZIEKURSCH, *Die Kaiserwahl Karls VI*, Gotha 1902.

<sup>17</sup> A. MARCHESE, *Il Viticondo*, Napoli, Mosca 1738. Cfr. anche A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, 2, cit., pp. 1009-16. Nel paragrafo, intitolato significativamente *Volontà d'epica*, Quondam si sofferma sulla ricerca di «poesia eloquente, e non soltanto in funzione celebrativa ed encomiastica, che costituisce un momento continuo di tutta quanta l'esperienza arcadica [...]», sottolineando come «la disposizione encomiastica cerca a volte un travestimento più sottile, che letteralmente le conferisca un prestigio più qualificato: è questo il caso dei poemi di Annibale Marchese e Salvatore Caputo, [...] che trasformano in un contesto agiografico, utilizzando tutte le risorse del romanzo epico, gli elementi reali delle biografie di quei personaggi, mettendo in opera un apparato scenografico di grande effetto che funziona come elemento di amplificazione di quegli elementi». Per tutto il secolo XVII la questione della supremazia del poema epico-eroico sul poema romanzesco aveva scelto come luogo deputato al dibattito le dichiarazioni di poetica dei singoli autori, che si proponevano, attraverso professioni di impegno etico-religioso ed etico-

Le gesta di Vitichindo, che si converte al cristianesimo, di Rodolfo I<sup>18</sup> e Carlo VI d'Asburgo, che lo difenderanno, pur nella differenza dei generi, epico e tragico, e dei tempi di composizione, rientrano in un unico, provvidenzialistico disegno, che si dispiega con sorprendente coerenza nell'immaginario poetico e nella concezione politico-religiosa di Marchese, per il quale le popolazioni germaniche apportarono una linfa vitale – nello sfaldamento inarrestabile dell'Impero di Roma – alla cristianità e alla stessa romanità. È specificato, nella dedica del poeta «al lettore», che i «fatti» narrati nel poema sono quelli compiuti da Vitichindo Magno – chiamato Viticondo «per maggior maestà del verso» – «ultimo Re di Sassonia e primo Cristiano», che diede origine a «un nuovo ordine di cose», e da Carlo Magno, re dei Franchi, che fece guerra ai Sassoni, per porre fine agli ultimi resti del paganesimo germanico. La difesa dell'indipendenza di questo forte popolo guerriero fu assunta dal suo eroe nazionale, Vitichindo, che per molto tempo resistette agli attacchi della potenza militare di Carlo Magno con l'orgoglio di «non aver mai ceduto alle di lui armi, ma solo al santo lume della vera Fede». Proprio la scelta di Viticondo, al posto del nome storico, Vitichindo, indica la sensibilità di Marchese per la fonologia dei nomi, in rapporto al ruolo dei personaggi e, in questo caso, della maggiore espressività epica dell'antroponimo.

Dal primo canto del poema, in cui la guerra è subito giustificata con motivazioni religiose, all'ultimo vengono esaltate le glorie della cristianità nella lotta contro il paganesimo, in una vicenda, la guerra di Sasso-

politico, di rispettare nelle loro opere il canone epico-classico, di seguire rigorosamente le regole aristoteliche, anche se nella pratica compositiva quasi tutti ne prendevano le distanze. Per molto tempo, il compromesso tra epico e romanzesco continuò ad esistere, grazie all'abilità dei poeti nell'intrecciare favola epica e varietà di episodi ben concatenati: non a caso, infatti, uno dei tratti romanzeschi che sopravviverà a lungo, anche nei poemi di Marchese, è rappresentato proprio dalla tendenza a complicare il *plot*, attraverso la moltiplicazione delle vicende e la creazione di storie doppie e parallele. Per tutto il Seicento, fino al Settecento – con un sì gran fiorire di poemi cavallereschi, sacri, eroici –, i modelli, che si proponevano e si combinavano diversamente per i soggetti epici, continuavano ad essere Omero, Virgilio, Stazio, Ariosto e soprattutto Tasso, il quale – attraverso il processo da lui attuato di «disgregazione» del modello classico – aveva introdotto nuovi motivi narrativi, anche di tipo patetico, entrati subito a far parte della struttura stessa della vicenda e spesso più in sintonia con il gusto del pubblico. Su alcuni aspetti dell'epica, in particolare di quella barocca, cfr. M. C. CABANI, *Gli amici amanti*, Napoli, Liguori 1995.

<sup>18</sup> Rodolfo I d'Asburgo, fondatore della dinastia degli Habsburg. Dopo la morte di Federico II (1250) e del figlio Corrado (1254) e alla fine del «grande interregno» (1254-1273), fu eletto imperatore nel 1273. Vinse e fece morire il suo nemico, Ottocaro II, re di Boemia, nel 1278, togliendo il possesso dell'Austria al figlio Venceslao. Rodolfo morì nel 1291.

nia, trattata col sostegno della «verità della religione» e dell'«autorità della storia». Pertanto – osserva l'autore, sempre nelle pagine introduttive – anche le «troppo strane ed ardite invenzioni degli Uomini cangiati in Lupi, del foco negli occhi delle Balene, del loro combattimento coll'Orche, degli assalti di consimili mostri nelle navi, e del lor fuggire al suono delle trombe», così come gli strani costumi delle «Genti Settentrionali», poggiano (nel rispetto del canone della verosimiglianza) sulla documentazione storica di Olao Magno, vescovo di Upsala, geografo e cartografo svedese, autore dell'*Historia de gentibus septentrionalibus*, a cui aveva attinto notizie anche Torquato Tasso per il suo *Torrismondo*.<sup>19</sup> Nel poema si avvicendano episodi e personaggi, con antroponimi che rinviano al mondo dell'Alto Medioevo barbarico: Viber-to, Sindacelia, Argilone, Arminio, la cui ombra mostra al «chiarissimo Nipote» i suoi avi e le loro vittorie militari in difesa della propria nazione, per incitarlo a compiere grandi imprese. La figura e il nome di Arminio, eroe nazionale germanico, recuperati nell'epica cristiana di Marchese, collocano il suo poema perfettamente in sintonia con le opere dei poeti che, proprio nel corso del Settecento – soprattutto nei Paesi di lingua tedesca (si pensi alla celebre trilogia di Klopstock) –, cantavano le gesta del grande condottiero, già divenuto leggendario negli *Annales* di Tacito.<sup>20</sup>

Possono essere anche eventi traumatici a spingere interi popoli verso una nuova religione: per il sassone Vitichindo, la sconfitta; per il visigoto Ermenegildo, la decapitazione, dal momento che, dopo la sua morte, e proprio per il suo martirio, al fratello Recaredo sarà affidato il compito di convertire al cattolicesimo i Visigoti di Spagna, originariamente ariani. Prima del *Viticondo*, già nella sua tragedia cristiana di maggiore spessore storico-letterario, *L'Ermenegildo*, il poeta aveva posto al centro la storia politico-religiosa dell'unità cattolica di due popo-

<sup>19</sup> La storia di O. MAGNO, dopo appena un decennio, fu tradotta in italiano; cfr. le due edizioni: *Historia de gentibus septentrionalibus*, Romae, De Viottis 1555; *Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali*, Vinegia, Giunti 1565. *Il re Torrismondo* fu pubblicato per la prima volta a Bergamo nel 1587 (cfr. ora: T. TASSO, *Il re Torrismondo*, a c. di V. Martignone, Parma, Guanda 1993).

<sup>20</sup> Arminio (Arminius o Hermann), di cui Marchese riprende il significativo antroponimo, fu in realtà principe germanico dei Cherusci, vissuto tra il 18-16 a.C. e il 19 d.C. Nel 1743, il dramma, *Hermann*, di I. E. SCHLEGEL, lo esalta come il guerriero che difende la propria terra. L'opera forse più riuscita è la trilogia di F. G. KLOPSTOCK: *La battaglia di Arminio* (1769), *Arminio e i principi* (1784), *Morte di Arminio* (1787). Negli autori tedeschi Arminio è il liberatore della stirpe germanica dall'oppressione straniera e simbolo delle sue virtù guerriere. Diversamente lo rappresenta I. PINDEMONTE nella sua tragedia, *Arminio* (1804).

li, dei Visigoti e dei Latino-Spagnoli, attuando anche alcune decisive trasformazioni onomastiche, in funzione della psicologia dei personaggi e delle esigenze strutturali dell'opera. Nella figura del santo martire sivigliano, Ermenegildo, le due grandi coordinate che attraversarono le complesse vicende dell'Occidente altomedievale, quella del germanesimo barbarico, ormai definitivamente alla ribalta della storia, e l'altra del cattolicesimo romano, la più alta espressione per Marchese del cristianesimo, trovarono la loro armonica fusione.<sup>21</sup> Con *L'Ermenegildo* Marchese aveva incrociato una lunga e robusta tradizione letteraria, largamente diffusa nel Seicento; ed era anche con questa che aveva dovuto misurarsi.<sup>22</sup> La storia di Ermenegildo si presenta immediatamente

<sup>21</sup> Per quanto riguarda la vita di Ermenegildo, cfr. B. CIGNITTI, *Ermenegildo re, santo, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, cit., V, 1964 (rist. 1983), coll. 37-47; A. LINAGE CONDE, *Herménégilde (saint)*, in *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, sous la direction de R. Aubert, XXIV, Paris, Letourey et Ané 1993, coll. 88-92. Essendo imperatore d'Oriente Maurizio (582-602), si svolsero gli avvenimenti narrati nella tragedia, che hanno come protagonisti Leovigildo – dal 573 re visigoto dei territori spagnoli, padre di Ermenegildo e Recaredo, avuti in prime nozze (rimase vedovo, infatti, nel 570 e sposò Goswinta) – e il primogenito Ermenegildo, dal 579 sposo di Ingonda, cattolica, figlia di Sigeberto I, re d'Austrasia, e di Brunehilde, figlia di prime nozze di Goswinta (suocera e nonna insieme di Ingonda). Leovigildo, che risiedeva a Toledo, aveva assegnato ad Ermenegildo il governo di Siviglia, capoluogo della Spagna Betica (odierna Andalusia). Dopo i tragici avvenimenti, che si conclusero con la decapitazione del figlio, il re, morendo nel 586, affidò il secondogenito Recaredo a Leandro, vescovo di Siviglia e fratello del celebre Isidoro. La morte di Ermenegildo avvenne nel 585 (CIGNITTI, *Ermenegildo*, cit., col. 46), il 24 marzo (LINAGE CONDE, *Herménégilde (saint)*, cit., col. 88). Fu il papa Sisto V (1585-1590) a dichiarare santo Ermenegildo, il 12 febbraio 1586, fissandone la festa il 13 aprile; nel 1636 Urbano VIII la introdusse nel calendario della Chiesa universale, componendo l'inno *Regali solio fortis Hiberiae* (M.S.R.E. *Card. Barberini nunc URBANI PPAE VIII, Poemata*, Romae, typ. Rev. Cam. Apost. 1640, pp. 118-9). Per quanto riguarda le fonti storiche, cfr. S. ISIDORI, H.E., *Opera omnia*, Parisiis 1850; rist. anast., Turnholti 1984, col. 109; GREGORII E. TURONENSIS, *Libri historiarum X* (V, 38), edd. B. Krusch - W. Levison, MGH, *Scriptores rerum Merovingicarum*, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani 1951, pp. 243-5, 310-1, 390-1; GREGORII MAGNI, *Dialogi libri IV*, a c. di U. Moricca, Roma, Tipografia del Senato 1924, pp. 204-7; J. DE MARIANA, *Historiae de rebus Hispaniae* (1592; trad. in *Obras del padre JUAN DE MARIANA*, a c. di D. F. P. Y M., I, Madrid, Atlas 1950, pp. 140-3); C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici*, X, Lucae, Venturini 1741, pp. 385-6, 394-6.

<sup>22</sup> La *Tragedia de San Hermenegildo* è stata pubblicata, per la prima volta, da Cayo González Gutiérrez (cfr. H. DE ÁVILA, *Tragedia de San Hermenegildo*, Introducción, edición y notas de C. González Gutiérrez, Gijón 1993), che ha poi non solo ristampato il testo dell'opera con l'apparato delle varianti, ma vi ha premesso un ampio saggio introduttivo: C. GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo, Universidad - Servicio de Publicaciones 1997. La tragedia occupa nel volume le pp. 413-645 (*Tragedia Divi Ermenegildi Regis facta Hispani in Collegio Societatis Jesu anno 1590 die 21 januarii. Por el P. Hernando de Ávila eiusdem societatis*)

come la storia di un uomo che decide di sacrificare la propria vita per la fede cristiana, in una lotta che non può essere condotta con le armi, perché il nemico, pronto a tutto, pur di distoglierlo da quella fede, è suo padre, il re. La tragedia si apre sul personaggio della moglie del protagonista, Igonda, a cui l'autore toglie – dal nome storico di Ingon-

ed è formata da 6195 versi. Dopo la prima rappresentazione sivigliana del testo, in gran parte composto dal padre gesuita Hernando de Ávila (1591), e la diffusione fattane da Nicolas Caussin nelle sue *Tragoediae Sacrae* (1620), alla vicenda tragica di Ermenegildo, solo tra il 1622 e il 1769, furono dedicate trentadue *pièce* teatrali: cfr. J. -M. VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680). Salut des âmes et ordres des cités*, 3 voll., I, Lang, Bern-Frankfurt a. M. - Las Vegas 1978, pp. 16-48; ID., *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire bibliographique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, Stuttgart, Hiersemann 1983-1984. La tradizione secentesca italiana su Ermenegildo è rappresentata essenzialmente da Emanuele Tesauro e Pietro Sforza Pallavicino. L'*Hermenegildus* di E. TESAURO fu messo in scena a Milano, nel Collegio di Brera, il 26 agosto 1621 e composto probabilmente tra il 1620 e il 1621 [cfr. M. SARNELLI, *Emanuele Tesauro dall'«Hermenegildus» (1621) all'«Ermegildo» (1661)*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a c. di P. Andrioli - G. A. Camerino - G. Rizzo - P. Viti, Galatina, Congedo 2000, pp. 255-77]. Successivamente Tesauro pubblicò la sua tragedia in traduzione italiana, *Ermegildo*, e la fece uscire in volume insieme con l'*Edipo* e l'*Hippolito* (Torino, Zavatta 1661); ma intanto P. S. PALLAVICINO aveva dato alle stampe il suo *Ermenegildo martire. Tragedia. [...] Con un breve discorso in fine*, Roma, Eredi del Corbelletti 1644 e 1655 (sull'*Ermegildo*, con riferimenti alla tragedia di Sforza Pallavicino e al *Discorso* finale, cfr. P. FRARE, *Retorica e verità: le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Esi 1998, in part. il cap. II, «*Ermegildo*»: dal dramma martirologico alla tragedia del vero, pp. 41-101 e cfr. anche: ID., «*Per istraforo di prospettiva*». «*Il Cannocchiale aristotelico*» e la poesia del Seicento, Roma-Pisa, I.E.P.I. 2000, in part. i capp. I.2, I.3 e II.1). Delle due tragedie sono state pubblicate delle recenti ristampe: cfr. P. S. PALLAVICINO, *Ermenegildo martire*, a c. di D. Quarta, Roma, Pagine 1996 (con un'*Introduzione*, pp. 5-39, in cui vengono messe anche a confronto le due edizioni del 1644 e del 1655, ma nella trascrizione della tragedia non vengono numerati i versi); E. TESAURO, *Ermegildo*, a c. di P. Frare e M. Gazich, Roma, Vecchiarelli 2002 (con ricco commento). Cfr., inoltre, M. SARNELLI, *Riflessioni preliminari sulla problematica dell'eroe innocente nella drammaturgia manieristico-barocca*, in *I luoghi di produzione della cultura e dell'immaginario barocco*, Atti del Convegno di Studi sul Seicento (Siena, 21-23 ottobre 1999), a c. di L. Strappini, Napoli, Liguori 2001, pp. 83-95. Per un quadro d'insieme, cfr. F. ANGELINI, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi 2000, pp. 193-275 (ma anche: EAD., *Il teatro barocco*, Bari, Laterza 1979) e, nello stesso volume, C. BERNARDI, *Censura e promozione del teatro nella Controriforma*, pp. 1023-42 e B. MAJORANA, *La scena dell'eloquenza*, pp. 1043-66. Sulla impossibilità di una «tragedia cristiana», che può in effetti essere ritenuta un ossimoro, cfr., per quanto riguarda il caso della *Reina di Scotia* di Federico Della Valle, A. CASCIETTA, *La "spiritual tragedy" e l'"azione devota"*. *Gli ambienti e le forme*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a c. di Ead. - R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero 1995, p. 217.

da, conservato anche nelle tragedie di Emanuele Tesauro e Sforza Pallavicino – la ridondanza della nasale *n*, per esprimerne, con una decisa sonorità gutturale, la forza guerriera. Secondo il criterio, probabilmente adottato dal poeta – nell'ordine delle *dramatis personae* – per l'entrata in scena, l'eroina appare per prima e acquista subito, nella precisa e lucida geometria della trama, un ruolo di donna salda nei propri principi, coraggiosa e quasi virile. Il tentativo fonosimbolico di Marchese va, dunque, nella direzione di abolire quella fragilità e ambiguità che Ingonda aveva nelle tragedie dei suoi predecessori. Viene, pertanto, presentata non solo come un personaggio di primo piano, ma come una figura assolutamente autonoma, che agisce allo stesso modo per difendere la propria fede cattolica e per amore verso il marito, assecondandone, alla fine, la scelta del martirio: questi due motivi, speculari e identici anche nel protagonista, sono profondamente fusi nella tragedia.<sup>23</sup>

Nell'*Ermenegildo* le figure minori (servi, araldi, dignitari di corte) e quelle istituzionali vengono eliminate, per concentrare – lungo un percorso, che porterà alla massima semplificazione scenica – i nuclei drammatici intorno ai personaggi decisivi per il progredire dell'azione verso la catastrofe, emblemi essi stessi di posizioni concettuali e istanze affettive nettamente antitetiche tra loro, a partire proprio da Igonda, modellata sulle eroine della poesia epico-cavalleresca. Nella tragedia di Tesauro, Ingonda non appare mai, ma è solo nominata; in quella di Pallavicino, entra in scena, travestita però da giovinetto, senza connotazioni né femminili, né guerresche. Solo in Marchese, assunto un ruolo completamente nuovo, diviene cifra allegorica, che potrebbe alludere – per il coraggio e l'abilità nelle armi – al cristianesimo militante ed eroico di Carlo VI e di Eugenio di Savoia, ma anche riecheggiare – per le sue fiere e ferme idee antidispotiche – le teorie del riformismo primosettecentesco di Gravina e Muratori sulla svalutazione del principio di autorità, quando non ispirato agli ideali assoluti della giustizia umana e divina.

Una serrata sticomitia pone su un accentuato piano dialettico il contrasto (impersonato, rispettivamente, da Ermenegildo e da Igonda) tra

<sup>23</sup> Diverso il giudizio di Amedeo Quondam, secondo il quale la prova «della scarsa coerenza tragica di queste opere del Marchese» risulterebbe ancora più evidente proprio nell'*Ermenegildo*, «in cui al tema del martire che non cede a nessuna imposizione che sia contraria alla sua fede, si sovrappone il tema del suo amore per Igonda, che non agisce però come motivo interno, ma come semplice sfondo neppure psicologicamente caratterizzato» (QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, 2, cit., p. 1056).

due opposti atteggiamenti: sottomissione all'autorità, paterna e regale insieme; ribellione giusta contro l'iniquità del re, succube delle trame insidiose del sacerdote ariano, Genserico. Anche nella scelta di questo nome – tipicamente barbarico – Marchese dà prova di grande acume nel collegarlo alla funzione del personaggio. Nell'*Ermenegildo martire* di Sforza Pallavicino, il sacerdote ariano ha nome Olindo; nell'*Ermegildo* di Emanuele Tesauro si chiama Cherinto (di evidente origine greca). Rispetto a queste tragedie, nell'*Ermenegildo* di Marchese, l'avversario principale del protagonista, con un nome senza riscontro storico-letterario nella precedente tradizione drammaturgica, evoca immediatamente una delle figure più temute del mondo romano-barbarico: Genserico, il saccheggiatore di Roma, il sanguinario re dei Vandali. Con un'indovinata trasposizione letteraria, chiamando Genserico il perfido consigliere del re, l'eretico, l'impostore, il nemico di Ermenegildo, Marchese immediatamente lo carica di una valenza negativa, funzionale al suo ruolo nella finzione scenica, di essere l'attentatore dell'integrità del cristianesimo e, dunque, ancora una volta, metaforicamente, devastatore di Roma.

L'antroponimo Genserico è, al tempo stesso, di verisimile connotazione storica (in quanto appartenente all'ambito romano-barbarico) e di grande impatto emotivo sugli spettatori, per il suo inevitabile alone evocativo di violenza e distruzione, in linea con la tendenza arcadico-razionalista primosettecentesca, indirizzata verso un'invenzione non gratuita, né avventurosa. Genserico corrisponde solo vagamente al Cherinto di Tesauro: l'uno e l'altro non appaiono come dei fedeli sacerdoti, convinti e affidabili seguaci di Ario, ma come degli impostori, con un profilo più accentuato nel secondo, rivelatosi un imbroglione *tout-court*, e con un aspetto più politico nel primo – per il quale l'arianesimo rappresenta soprattutto e soltanto un *instrumentum regni* –, che rende la sua volontà di potenza più drammatica, ben lontana dalle sfumature tragicomiche assunte invece nell'opera barocca. Probabilmente la scelta di costruire negativamente la figura dell'antagonista trova una possibile spiegazione nell'intenzione di Marchese di screditare le dottrine degli eretici non solo da un punto di vista teologico-religioso, ma anche sul piano più generalmente etico.

È il *saggio e fido* Leandro, vescovo cattolico di Siviglia, *scorta fedele* dei due principi, a sciogliere il dilemma al centro della disputa; il suo ruolo è specularmente opposto alla funzione di consigliere personale del re Leovigildo, esercitata da Genserico. Consapevole dell'impossibilità di rendere pienamente ragione sia a Igonda che a Ermenegildo,

Leandro propone come unica e giusta soluzione l'allontanamento del principe da Siviglia.<sup>24</sup> Anche per il re, l'autore gioca sulla funzione onomastica, con l'intento (nella prima parte del nome: Leovigildo, al posto di Levigildo) di sottolineare probabilmente la protervia e l'arroganza del personaggio, soprattutto nei confronti del figlio. Inoltre, mentre in Marchese la figura della matrigna di Ermenegildo non ha nessun ruolo né interno né esterno all'opera, appare invece in maniera preminente in Tesauro, col nome di Gosvinda (Goswinta, nella vicenda storica), e in Pallavicino, con quello di Guisinda (non presente mai direttamente in scena, anche se – attraverso i racconti dei personaggi – si evince il suo contributo decisivo per lo sviluppo dell'azione). La matrigna in Marchese scompare del tutto; il suo ruolo sarebbe stato speculare e duplice – se non dal punto di vista storico, da quello drammaturgico –, in quanto avrebbe avuto le stesse funzioni di antagonista, esaustivamente già svolte dal sacerdote ariano. Un altro nome, infine, che pure ha un riscontro storico, di derivazione germanica, è quello del generale dell'esercito del re, Gundimaro (dall'antroponimo visigotico Gun-

<sup>24</sup> È davvero sorprendente che, in uno dei giudizi storici meglio argomentati, convalidato da un attento esame delle fonti dirette sulla vicenda di Ermenegildo, viene ritenuta, come scelta giusta, da parte del protagonista, la via dell'esilio. Ed è proprio quella che Marchese fa consigliare al principe da Leandro. «Non l'ambizione dunque, ma un sentimento esasperato dei propri diritti di uomo, di principe e di cattolico da difendere contro ingiuste, gravissime minacce, mi sembra il fattore determinante dell'insurrezione di Ermenegildo. Si può giustificare il suo gesto? A voler essere obiettivi, tenendo presente che Ermenegildo, per difendere i propri personali diritti, gettava la nazione in una rovinosa guerra civile, bisogna rispondere di no. La legittima difesa è certamente un diritto, ma deve essere attuata nel rispetto delle proporzioni. Non si può, per sottrarre la propria persona ad un male, sia pur gravissimo, provocare un male immensamente più grave per la collettività nazionale e questo tanto meno quando ci si può sottrarre all'aggressore con la fuga. È difficile non riportare l'impressione che Ermenegildo abbia esagerato, che avrebbe fatto cosa assai più intelligente e caritatevole scegliendo la via dell'esilio» (CIGNITTI, *Ermenegildo, re, santo, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, cit., col. 43). Lo studioso aggiunge, inoltre: «Certo Ermenegildo, insorgendo, voleva anche difendere la sua fede. Si può anche pensare che si ripromettesse di sottrarre la Chiesa cattolica spagnola dalle angherie ariane e magari di accelerare la conversione dei Visigoti al cattolicesimo, né è da escludere che da parte di qualche vescovo, come per esempio Leandro di Siviglia, la sua azione sia stata guardata con simpatia» (ivi, col. 44). Alla domanda, poi, fondamentale, se il protagonista vada considerato veramente martire, Benedetto Cignitti risponde: «Né ambizioso, dunque, né crociato Ermenegildo; martire, però, sì. [...] Ermenegildo era insorto per conservare con la vita e la dignità di principe la sua fede cattolica. Sconfitto non barattò la fede con la vita: e in questo sta la sua grandezza. Preferì la spada alla Comunione ariana e per questo è un martire. Quale che possa essere il giudizio sulla insurrezione, che ha pur sempre tante valide spiegazioni sul piano umano, non si potrà contestare che a un certo momento egli fu posto nell'alternativa di passare all'arianesimo rinnegando la fede cattolica o morire, e che egli scelse la morte» (ivi, col. 45).

damaro), personaggio positivo e di grande prudenza nelle scelte tattico-militari.

Rispetto alla drammaturgia barocca, che presenta un numero più elevato di personaggi – e, quindi, anche maggiore ricchezza e varietà onomastica –, nelle tragedie del primo Settecento, si avverte forte la tendenza a una loro riduzione (lungo una linea, il cui termine ultimo, più coerente e rigoroso, sarà rappresentato dalle tragedie alfieriane), con l'inevitabile conseguenza di una drastica diminuzione anche degli antroponimi. In Marchese, già nel *Crispo*, una tragedia sulle vicende di Fausta e Costantino, modellata sull'*Ippolito* di Euripide, la *Phaedra* di Seneca e il *Crispus* di Bernardino Stefonio, di molto anteriore alle *Tragedie cristiane*, è visibile (rispetto alla tradizione barocco-gesuitica) la riduzione dei personaggi, abilmente bilanciata dall'introduzione di un altro personaggio fondamentale, il filosofo Lattanzio: storico, quanto a figura e nome; inventato, nell'azione concreta che svolge sulla scena. L'antroponimo, in questo caso, di forte spessore, al tempo stesso, realistico ed evocativo, designa un attante, autonomo, ma indispensabile alla strategia compositiva dell'autore.<sup>25</sup>

Oltre, dunque, a sceneggiare, problematizzandola, la decisione di Ermenegildo, l'autore drammatizza anche la sua disputa teologico-religiosa con l'ariano Genserico e l'ulteriore confronto umano e affettivo con il padre, che lo porteranno al rifiuto definitivo dell'arianesimo e quindi alla sua cattura e condanna a morte. I contrasti, infatti, in Marchese, pur se attraversati da un'eco barocca, piuttosto che metaforico-retorico-linguistici, sono di natura concettuale e, come si evince dal confronto-scontro, emblemizzato dalle frequenti sticomitie, tendono ad esprimere posizioni ideologiche diverse. Attraverso l'uso della simbologia cristiana, con la morte ingiusta e violenta di Ermenegildo il poeta intende rievocare e rinnovare – soprattutto nella portata rivoluzionaria del personaggio, che solo e unicamente in una dimensione escatologica intravede la possibilità della vera vita – il martirio di Cristo.

La scelta di ritornare all'antroponimo completo del protagonista, Ermenegildo, il cui destino è già scritto nel nome – la sua etimologia, infatti, si divide tra il germanico *irmin*, 'grande', e *gild*, 'valore' ('uomo di grande valore'), e il visigoto Erminigild, 'donato da Irmin', antico

<sup>25</sup> Cfr. MARCHESE, *Il Crispo*, cit.; B. STEFONIO, *Crispus. Tragoedia* [Romae 1601], a c. di L. Strappini, Roma, Bulzoni 1998; T. GALLUZZI, *Rinovazione dell'antica tragedia e Difesa del «Crispo»*, Roma, Stamperia Vaticana 1633; e, per una trattazione più ampia di questi argomenti, R. GIULIO, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento: «Il Crispo» di Annibale Marchese*, Salerno, Edisud 2000 (tutto il primo capitolo).

dio germanico, detto anche Odino –, nonostante la prestigiosa e autorevole proposta di Emanuele Tesauro, con Ermegildo, la preferenza per Viticondo (al posto di Vitichindo), e per altre forme onomastiche, indicano in Marchese, al di là delle semplificazioni prescritte dalle poetiche arcadiche, non solo un'acuta sensibilità musicale con un accentuato gusto per l'eufonia (fece musicare i cori delle sue tragedie da celebri compositori), ma anche un'indubbia influenza delle idee sull'"*amplificatio*" e la magnificenza nell'epica e nella tragedia; codificate da Tasso, riprese dai teorici barocchi italiani e, in parte, da Pierre Corneille nella sua proposta di integrare la catarsi aristotelica con l'"*admiration*" e l'entusiasmo, il poeta le assimila e le sperimenta anche nella frequente contaminazione dei due generi.<sup>26</sup>

Né è azzardato, infine, supporre l'intenzione, da parte di Marchese – quando restituisce al nome Ermenegildo quella sillaba sottratta da Tesauro (il nome monco Ermegildo, infatti, sembra evocare quasi l'assenza di una perfetta virtù, la macchia, seppure involontaria, di qualche colpa, dalla tradizione barocca attribuita al principe visigoto) –, di consegnare alle scene europee, sull'esempio del *Polyeucte* di Corneille, un eroe interamente puro, moderno esempio di «zèle téméraire» e di virtù, finalmente, assoluta.

<sup>26</sup> Cfr. P. CORNEILLE, «*Polyeucte*». *Examen* [1643]; *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* [1660], in ID., *Théâtre complet*, texte préf. et ann. par P. Lievre, ed. complétée par R. Caillois, I, Paris, Gallimard 1961; o anche: ID., *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. Couton, III, Paris, Gallimard 1980-87, pp. 142-73 (in part., p. 147, lì dove Corneille, a proposito di *Polyeucte* e dei suoi eroi cristiani, sostiene che essi hanno avuto successo, nonostante la massima secondo cui i martiri completamente virtuosi devono essere esclusi dalle scene, e che, pur non suscitando in noi timore, «nous puissions nous corriger sur leur exemple»); sugli eroi tragici di Corneille, cfr. A. STEGMANN, *L'héroïsme cornélien, genèse et signification*, 2 voll., Paris, Colin 1968.