

LO PSEUDO-SEGNERI E IL TEATRO CELESTE:  
DUE TRACCE SECENTESCHE

I.1. Nella predicazione secentesca la componente teatrale assume particolare rilevanza, sia per l'ampio tessuto spettacolare in cui la predica è inserita, dalle canonizzazioni ai funerali, alle feste celebrative; sia per il rafforzarsi di tecniche retoriche e drammatiche, che qualificano testo e *actio*<sup>1</sup>; sia per alcune specifiche soluzioni che distinguono le "missioni", come vennero definite le attività di apostolato nelle campagne e nelle aree montane dell'Europa cattolica che, dopo Trento, si erano maggiormente conservate nella ignoranza religiosa o esposte alla pressione protestante<sup>2</sup>.

\* La prima parte di questa riflessione (I. 1-4) dà conto di una ricerca appena intrapresa. La seconda parte (II. 1-4) si riferisce invece a una ricerca, precedentemente avviata, sui modelli di santità e di virtù cristiana nel teatro della prima età moderna: cfr. B. Majorana, *Un «gemino valor»: mestiere e virtù dei comici dell'arte nel primo Seicento*, in «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III (1992), pp. 173-193, dal quale riprendo qui alcuni temi (che ho potuto discutere con il prof. Siro Ferrone, che ringrazio vivamente) e a cui rimando anche per più completi riferimenti bibliografici; Id., *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medio evo ed età moderna*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», di prossima pubblicazione (atti del convegno, Bologna, ottobre 1993). Approfondimenti in corso riguardano l'uso drammaturgico delle fonti scritturali e le feste di canonizzazione nel Seicento a Milano.

Questo lavoro è dedicato a mio padre e a mia madre.

<sup>1</sup> Cfr. L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III/2: *Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1063-1069.

<sup>2</sup> Cfr. A. Prosperi, «Otras Indias»: missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 205-234; Id., *Il missionario*, in *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 179-218; R. Rusconi, *Gli ordini religiosi maschili dalla Controriforma alle soppressioni settecentesche. Cultura, predicazione, missioni*, in *Clero e società nell'Italia moderna*, a cura di M. Rosa, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 207-274; L. Châtellier, *La religion des pauvres. Les missions rurales en Europe et la formation du catholicisme moderne. XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1993.

La situazione missionaria – particolarmente di tipo penitenziale – è quella in cui la componente drammatica risulta più evidente e complessa, in parte nuova rispetto agli schemi tradizionali, e documentata oltre che in sede teorica e precettistica anche attraverso frequenti testimonianze dirette<sup>3</sup>. Una serie di fruttuosi sondaggi in questa direzione<sup>4</sup> e di preziose indicazioni interpretative e metodologiche<sup>5</sup> consentono ormai – accertata in sede critica la rilevanza del fenomeno delle missioni popolari per la comprensione della storia religiosa e sociale nell'età moderna – di aprire l'interrogativo sulla predicazione missionaria anche nell'ambito degli studi teatrali.

«La missione offrì il quadro ideale per sperimentare sui fedeli delle campagne i poteri e gli artifici dell'oratoria sacra così come sapevano usarla degli specialisti»: questa osservazione di Adriano Prosperi<sup>6</sup> introduce la molteplicità di livelli su cui si dispone l'esperienza in esame. Fa luce sull'esistenza di un terreno di lavoro definito e caratterizzato tanto geograficamente quanto culturalmente, sulla competenza non generica di chi doveva agire in esso, sulla necessità di trasferire, adattandole e verificandole, tecniche preesistenti – effi-

<sup>3</sup> Si tratta di relazioni manoscritte e diffuse a stampa, di istruzioni a uso dei confratelli redatte dai missionari sulla base della propria esperienza, di norme e disposizioni ufficiali emanate dai padri generali e provinciali. Le missioni italiane erano fondamentalmente di due tipi: penitenziali e catechistiche.

<sup>4</sup> Cfr. G. Orlandi, *L.A. Muratori e le missioni di P. Segneri jr*, in «Spicilegium Historicum Congregationis SSmi Redemptoris», XX (1972), pp. 158-294; Id., *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, in «Spicilegium Historicum Congregationis SSmi Redemptoris», XXII (1974), pp. 313-348; C. Faralli, *Le missioni dei gesuiti in Italia (sec. XVI-XVII): problemi di una ricerca in corso*, in «Bollettino della Società di studi valdesi», LXXXII (1975), n. 138, pp. 97-116; L. Mezzadri, *Le missioni popolari della Congregazione della missione nello Stato della Chiesa (1642-1700)*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XXXIII (1979), pp. 12-44; M.G. Rienzo, *Il processo di cristianizzazione e le missioni popolari nel Mezzogiorno. Aspetti istituzionali e socio-religiosi*, in *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d'Italia*, a cura di G. Galasso e C. Russo, vol. I, Napoli, Guida, 1980, pp. 439-481; R. Colombo, *Il linguaggio missionario nel Settecento italiano. Intorno al «Diario delle missioni di s. Leonardo da Porto Maurizio»*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 1984, n. 3, pp. 369-428.

<sup>5</sup> Mi riferisco soprattutto a: L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, cit., che afferma fra l'altro: «L'intreccio fra predica e teatro è motivo più ricorrente che approfondito nella critica» (p. 1043); R. Colombo, *Il linguaggio missionario*, cit.; A. Prosperi, *Il missionario*, cit.; R. Rusconi, *Gli ordini religiosi maschili*, cit.

Per il rapporto tra predicazione e immagine si vedano i diversi contributi su questo tema contenuti in «Cristianesimo nella storia», XIV (1993), n. 3.

<sup>6</sup> A. Prosperi, *Il missionario*, cit., p. 212. Sulla cultura retorica dei predicatori gesuiti cfr. M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, pp. 233-423 e Id., *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 233-290.

caci in contesti molto diversi, come erano quelli cittadini – e di inventarne di adeguate allo scopo e alla situazione, in una prassi disposta ad aggiustamenti e a revisioni: un vero e proprio laboratorio di sperimentazione. E infatti il contributo decisivo alla definizione della strategia fu offerto dal gesuita Paolo Segneri (1624-1694), che era già uno dei maggiori oratori del tempo quando venne mandato missionario nelle campagne: fu attivo dal 1665 al 1692 in varie zone dell'Appennino tosco-emiliano dove mise a punto un metodo di tipo penitenziale che determinò un largo seguito – non solo tra i gesuiti – e il successo clamoroso del suo autore<sup>7</sup>.

L'opera di Paolo Segneri farà da sfondo alla comprensione di una fonte manoscritta della quale vorrei proporre qui una lettura provvisoria, come punto di partenza per una ricerca più ampia e sistematica che si ricongiunga – da quella missionaria sei-settecentesca – alle altre forme di predicazione, con sondaggi anche oltre il confine cronologico iniziale.

<sup>7</sup> Nel corso del secolo, il metodo segneriano ha precedenti nelle missioni gesuitiche dell'Italia meridionale: cfr. G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 319-320; C. Faralli, *Le missioni dei gesuiti in Italia*, cit.; E. Novi Chavarria, *L'attività missionaria dei gesuiti nel Mezzogiorno d'Italia tra XVI e XVIII secolo*, in *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d'Italia*, a cura di G. Galasso e C. Russo, vol. II, Napoli, Guida, 1982, pp. 159-185. Ma un'attiva predicazione penitenziale era già stata compiuta nel tardo medio evo dagli ordini mendicanti (cfr. R. Rusconi, *Gli ordini religiosi maschili*, cit., p. 226). Sulle origini meridionali delle forme più suggestive e teatrali della pietà e della devozione secentesche cfr. le osservazioni di M. Rosa, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari, De Donato, 1976, pp. 266-270.

Paolo Segneri è l'autore – vale la pena di ricordarlo in questa sede – di un importante contributo al dibattito contro il teatro dei comici professionisti: si tratta del ragionamento XXXI, «In detestazione delle commedie scorrette», contenuto nel fortunatissimo trattato morale *Il cristiano instruito nella sua legge*, Firenze, Stamperia di S.A.S., 1686, e per il quale cfr. F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. XXVII-CXXXIV *passim* e 287-289: il ragionamento è riprodotto *ibidem*, pp. 289-309. Credo che anche la concezione teatrale di Segneri (particolarmente quando tratta dei rischi di una percezione passiva da parte dello spettatore, sottoposto a maleficio, cioè a un'influenza negativa "efficace" sul corpo, sui sensi e quindi sull'anima), possa essere ricondotta alla sua visione marcatamente antiquietista della vita spirituale, di cui già il metodo missionario risentiva (cfr. G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 165-166): l'ipotesi di questa comune genesi culturale sarà approfondita nel corso della ricerca che qui presento. Bisogna aggiungere che l'interpretazione segneriana del processo teatrale si fonda sul sistema tripartito dei malefici stregoneschi desunto dalla summa demonologica del gesuita Martín Antonio Del Rio *Disquisitionum magicarum libri sex* (1599 e 1600), già autore anche del *Syntagma tragoediae latinae* (1593 e 1594) e prima della edizione commentata di Seneca (1576): l'associazione con la stregoneria va considerata non solo in termini ampiamente antropologici, ma anche – così come Segneri stesso sembra intenderla – in chiave sperimentale e di osservazione fenomenologica.

Ciò che caratterizzava il metodo di Segneri era appunto l'accentuazione e la variazione delle componenti drammatiche innestate nell'articolazione della missione, alle quali si univano un senso dell'organizzazione generale che non trascurava alcun dettaglio, nonché una sapiente amministrazione dei tempi (dalla durata di ciascuna fase, all'uso della notte e del giorno in modo da propiziare la sorpresa e il coinvolgimento; la missione durava circa una settimana) e una forte attitudine alla disposizione e al controllo dei luoghi e della folla, proveniente da più parti della diocesi<sup>8</sup>, tanto negli spazi aperti quanto in quelli chiusi; e infine una finissima intuizione delle dinamiche emotive profonde, combinata con la capacità di suscitare comportamenti imitativi mobilitanti, anche attraverso una spiccata sensibilità per il valore esemplare dell'aspetto e delle condotte personali del missionario.

La parte più complessa dell'intervento era in questo senso la predica, che faceva anche da raccordo per altri segmenti, strutturati in modo marcatamente rituale e collettivo: la disciplina e le processioni. La predica era preceduta da una messa all'alba e da una processione che si dirigeva cantando lontano dall'abitato, in campagna, dove Segneri saliva «su qualche posto eminente», un palco o un luogo naturale, per essere meglio visibile e «meglio inteso in campo più libero, e più atto a spandere, & a comunicar la voce»<sup>9</sup>. Se necessario, lo spazio veniva delimitato con stuoie e con tende<sup>10</sup>, per indurre i presenti all'attenzione e alla concentrazione, così differenziandolo anche dall'ordinario e richiamando visivamente l'eccezionalità dell'occasione.

La predica era concepita per commuovere, per convertire, per mostrare comportamenti esemplari: quella segneriana era un composto di «ragioni efficacissime, di affetti gagliardi, di figure vivaci»<sup>11</sup> e di atti penitenziali. Questi costituivano il fulcro emotivo dell'in-

<sup>8</sup> Le missioni di Paolo Segneri erano anche dette "centrali", prevedendo il confluire in una località maggiore di persone provenienti dalle parrocchie vicine: cfr. G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., p. 324.

<sup>9</sup> G. Massei, *Breve ragguaglio della vita del venerabile servo di Dio il p. Paolo Segneri...*, in *Opere del padre Paolo Segneri...*, in Parma, per Alberto Pazzoni e Paolo Monti, 1701, tomo I, parte I, p. 7: una sintesi del metodo segue alle pp. 6-18, ricostruita sulla base della testimonianza oculare di Lodovico Bartolini (*Relatione delle missioni fatte su le montagne di Modona dalli molto RR.PP. Paolo Segneri e Gio. Pietro Pinamonti della Compagnia di Gesù l'anno 1672*, in Modona, per Andrea Cassiani, 1673) citato da G. Massei, *Breve ragguaglio*, cit., p. 7. Passi della relazione di Bartolini sono riportati testualmente in G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit.

<sup>10</sup> Cfr. L. Bartolini, *Relatione*, in G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., p. 335.

<sup>11</sup> G. Massei, *Breve ragguaglio*, cit., p. 8.

contro tra il missionario e i fedeli. Il racconto di un osservatore diretto, Lodovico Bartolini, un confratello di Segneri che partecipò a sedici missioni, riferisce l'esattezza del procedimento tecnico, l'abilità e il controllo del gesto, la dimestichezza del corpo con l'abito e con gli strumenti della penitenza, la composizione calibrata delle parole, delle intonazioni, degli sguardi, la precisione d'intervento degli assistenti, la chiara consapevolezza del potere di suggestione e di turbamento generato negli astanti attraverso l'azione correttamente eseguita.

Ha il padre fattosi accomodare certa sua logora veste in modo, che aperta dietro dalla cintura nel dorso egualmente lascia le spalle tutte scoperte. Questa tal veste si pone sopra la carne, e con una grossa fune che dal collo si ritorce a modo di stola discende a legarsi in cintura ben strettamente; poscia sopravestito dell'abito solito si porta a far la predica; propone, spiega, esagera, con dottrine, con esempi, con similitudini; apre lo stesso inferno, il fa vedere; quindi entrato in sommo fervore di penitenza, e fattasi porgere da uno de' confratelli assistenti grossa catena, con essa si carica il collo, mostrando a che termine sia giunto nel farsi schiavo dell'infernale Satanasso. Appresso chiede ad un altro fratello la corona di spine, e quella ponendo, e calcandosi in capo, quella dice solo di meritare per le opere ch'egli fa; anzi di quella ancora stimandosi indegno, mentre una simile vede in capo del suo redentore, a tante lagrime fa che si aggiungano altissime le strida. Di poi infiammandosi maggiormente in lui lo spirito di penitenza, disciolto ad un tratto il cinto della veste superiore, e quella con destrezza gettata tutta da sé su il braccio sinistro, comparisce in quella di sotto, che si diceva, e con la destra tolto un flagello composto di duplicate lastre di ferro, che si fa dare da un altro de' confratelli pur assistenti, comincia e siegue a battersi per qualche spatio fieramente con esso, e viene a ridurne con questo l'udienza a tanta commotione, che quantunque ei predichi insieme, nulla più si ode, che gemiti, e che singhiozzi profondi, nulla più si vede, che pianti. Quando poi finalmente dall'altro fratello chiede lo specchio delle proprie miserie, cioè un orrido teschio di morte, e quello prendendo nella mano sinistra, e fissamente guardando prende anco (come se quell'anima sentisse) a parlar seco, ad interrogarla, a dialogare, ed a moralizzare con essa nello stato di dannatione; oh qui bisogna bene compungersi d'una vita menata sì malamente, oh qui rimbomba il luogo; oh qui risuonano le voci, che gridano misericordia, che promettono restituzione, che promettono pace, che promettono penitenza<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> L. Bartolini, *Relatione*, in G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 327-328. In altri metodi missionari i predicatori adottavano, in varia misura, le manifestazioni penitenziali esteriori (per esempio la congregazione delle Apostoliche missioni, quella di s. Vincenzo de' Paoli e quella del Ss. Redentore); mentre altri non le ammettevano (la Congregazione dei Pii operai): cfr. M.G. Rienzo, *Il processo di cristianizzazione*, cit., pp. 455-456.

Gli esercizi penitenziali compiuti dal predicatore si ripetevano anche nel corso delle processioni e dovevano indurre all'imitazione; i partecipanti erano numerosissimi e ciascuno portava con sé qualche strumento di penitenza. Seguiva la pratica collettiva della flagellazione: si svolgeva in chiesa a porte chiuse, dopo il canto del *Miserere*, per la durata di un quarto d'ora; ne erano escluse le donne. Alla disciplina della mattina, destinata a chi era giunto da fuori e doveva ripartire, se ne aggiungeva una notturna per i paesani, preparata al tramonto da una processione per le vie del paese, alla quale partecipavano i sacerdoti insieme a fedeli di ogni estrazione, distinti in gruppi maschili e femminili, ciascuna persona nella propria «divrea di penitenza» a seconda dello stato (vergini, vedove, maritate, nobili, membri delle compagnie devote, contadini, fanciulli, ecclesiastici, popolo) e battendosi con forza, a piedi nudi, con al collo corde, catene e sassi. Il missionario, incappucciato, con un capestro al collo, raccolto in preghiera guardando il crocifisso, di tanto in tanto si fermava e, a volto scoperto, con voce potente, da un palchetto predisposto incalzava i partecipanti alla penitenza. Quindi si entrava in chiesa per la flagellazione<sup>13</sup>. Dal resoconto di Bartolini emerge anche l'uso di integrare nelle processioni (che arrivavano fino a qualche migliaio di partecipanti), oltre alla consuetudine dei canti e alla presenza di immagini, la rappresentazione di episodi della vita di Cristo, della Vergine e dei santi, dei misteri della Passione, complicati talvolta anche di elementi allegorici. La processione era quindi preparata in anticipo e doveva produrre una certa aspettativa, senza rinunciare a forme di competizione, che si rispecchiano nella descrizione del cronista: l'avvicinarsi delle rappresentazioni è infatti restituito come una sequenza di esibizioni delle varie compagnie devote e delle parrocchie dei diversi paesi, di cui sono messe in risalto quelle più riuscite e complesse per l'abilità degli interpreti («tutti portavano bene la sua parte, ma singolarmente alcuni in grado ammirabile»), per l'efficacia delle «divote inventioni» («era notevole vedere su un'alta croce portato un piccolo fanciullo vivo, che a braccia aperte vi pareva inchiodato, e benché fosse di sei anni vi stava così composto, che solo al muovere che faceva della testa, si conosceva non esser totalmente privo di vita»), per l'«applauso indicibile» suscitato negli astanti<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. L. Bartolini, *Relatione*, in G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 328-331 e G. Massei, *Breve ragguaglio*, cit., pp. 7-10, dal quale proviene anche la citazione testuale. C. Faralli, *Le missioni dei gesuiti in Italia*, cit., riporta in appendice le raffigurazioni dei diversi abiti dei penitenti traendole da F. Fontana, *Pratica delle missioni del padre Paolo Segneri*, Venezia, 1739<sup>2</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. L. Bartolini, *Relatione*, in G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 331-334.

Altri elementi fondamentali della missione associati alla predica erano l'insegnamento catechistico impartito da un altro missionario (spesso posto su un palchetto insieme a un secondo compagno, col quale faceva la dottrina in forma dialogata, per renderla più vivace e incisiva)<sup>15</sup>, le confessioni – obiettivo principale – e la comunione generale; ed erano ancora rilevanti gli incontri col clero diocesano e coi paesani, le paci operate, il rogo degli oggetti peccaminosi, l'prendimento di devozioni e di atti di pietà.

I.2. Lo schema del metodo segneriano è quello su cui si organizza – come già accennato – anche la fonte che esaminerò qui di seguito, in modo ancora parziale e provvisorio: si tratta di un documento che pare fortemente consentaneo con le strutture e i valori drammaturgici e che pertanto ha impresso una svolta, in direzione di una verifica più circostanziata, alla generica e aperta ipotesi iniziale.

L'esistenza del manoscritto era stata resa nota in un articolo del 1979 da Valerio Marucci che ne coglieva la singolarità e lo attribuiva a Paolo Segneri<sup>16</sup>. Si tratta di un manoscritto anonimo, di oltre 200 carte (che misurano mm 330 × 220) compilate da un'unica mano e con grafia costante, sul *recto* e sul *verso* di ogni foglio; si intitola *Ragionamenti per la missione* ed è conservato nell'Archivio romano della Compagnia di Gesù con la segnatura Opp. Nn. 211. La fonte non si configura questa volta come la testimonianza di un osservatore, bensì come una riflessione condotta in prima persona da un missionario sulla base della propria esperienza. Il testo risulta, così, appartenere ai processi di ideazione, verifica e codificazione, in una sintesi di parola predicata e azione personale e collettiva. Formulato appunto come una serie di 'ragionamenti', esso fornisce i testi di tredici prediche sui temi missionari consueti (il peccato, la morte, l'inferno, la penitenza, la confessione, la misericordia divina, gli scandali, la pace, la perseveranza nella conversione) nel cui ambito si articolano – forniti in dettaglio o soltanto richiamati – i gesti che il predicatore compie e quelli che negli astanti si devono indurre, i canti, gli strumenti da utilizzare, le funzioni svolte dai coadiutori (cc. 5v-122r). Seguono un discorso riservato al clero e una serie di istruzioni relative all'organizzazione della missione, all'«apparato per la penitenza» e a varie devozioni (cc. 123r-211r).

L'aspetto della pagina fa subito pensare alla possibilità che l'autore si sia riservato programmaticamente di poter ritornare sulla ri-

<sup>15</sup> Cfr. G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 323-324.

<sup>16</sup> Cfr. V. Marucci, *L'autografo di un'opera ignota: le missioni rurali di Paolo Segneri*, in «Filologia e critica», IV (1979), fasc. I, pp. 73-92.

flessione per ulteriori aggiustamenti, stabilendo un rapporto tra spazio e scrittura funzionale a questa esigenza: le carte infatti presentano, sul *recto* e sul *verso*, un margine bianco su cui sono scritte, con eguale inchiostro o con uno più chiaro, note di integrazione, precisazione, variazione, richiamate con vari segni nel testo principale e omogenee con questo nel contenuto e nella forma espositiva. Si nota inoltre la presenza frequente di una sottolineatura tratteggiata, il cui criterio d'uso non risulta uniforme: a volta a volta è utilizzata per citazioni scritturali latine, formule, azioni, parole dei canti, parole da dirsi all'unisono, vale a dire per i diversi materiali uniti nella predica. Ciò porta a ipotizzare che anche questa soluzione costituisca un richiamo interno tra il testo principale e quello in margine, utile quindi alla leggibilità del manoscritto (come in alcuni casi risulta evidente); o ancora che essa indichi eliminazione, sostituzione, evidenziazione, rappresentando una traccia materiale della elaborazione progressiva del testo; oppure, e più suggestivamente, che sia un ausilio grafico che segnala al lettore-predicatore una evoluzione di tipo espressivo, gestuale o vocale – relativa quindi alla fase attuativa – all'interno di ciascuna tipologia testuale. Si nota anche, frequentissimo, un segno abbreviativo generico, corrispondente all'omissione di una o più parole (con uso di compendio analogo all'*et cetera*) con cui si fa riferimento a testi scritti per esteso in altre parti del manoscritto oppure ben presenti alla memoria del predicatore o a formule e a canti tanto noti da non doversi trascrivere integralmente<sup>17</sup>.

Nell'attribuire il manoscritto a Segneri, Marucci esclude decisamente ogni alternativa<sup>18</sup>. Alla serie di indizi e di deduzioni egli aggiunge come prova decisiva il confronto tra la grafia dei *Ragionamenti* e quella ritenuta fortemente analoga, in alcuni caratteri, di un manoscritto d'altro contenuto, conservato alla Palatina di Parma e considerato un autografo segneriano<sup>19</sup>. La perentorietà dell'affermazione a me pare tuttavia discutibile proprio sulla base del raf-

<sup>17</sup> Marucci non rileva la sottolineatura tratteggiata; mentre interpreta il segno di abbreviazione in modo poco giustificabile e tale da travisare il senso e il valore dei passi che trascrive («Rendo con la disgiuntiva in parentesi il segno, simile al tironiano, che Segneri usa comunemente per distinguere i vari inserti che propone in margine»: V. Marucci, *L'autografo di un'opera ignota*, cit., p. 83, n. 19).

Ringrazio p. Wiktor Gramatowski, archivista della Compagnia di Gesù, per avere facilitato le mie ricerche presso l'Archivum Romanum Societatis Iesu.

<sup>18</sup> Tra i possibili autori, prende in considerazione Paolo Segneri iunior (1673-1713), Gian Pietro Pinamonti (1672-1702) e Antonio Baldinucci (1665-1717).

<sup>19</sup> V. Marucci, *L'autografo di un'opera ignota*, cit., pp. 79-80.

fronto con lettere autografe di Paolo Segneri, facilmente reperibili nello stesso Archivio gesuitico romano. Bisogna aggiungere che la coerenza, rilevata da Marucci, delle indicazioni per la predicazione e degli argomenti contenuti nei *Ragionamenti* con il metodo segneriano non è probante, data l'esemplarità e la diffusione di quello stile di predicazione in ambito gesuitico. Lo stesso si può dire della comparazione con alcuni passaggi del *Quaresimale* di Paolo Segneri, dato alle stampe per la prima volta nel 1679, e anch'esso largamente noto e accessibile<sup>20</sup>.

Conferma dei dubbi attributivi emersi da queste verifiche mi è venuta da una ricerca sul manoscritto condotta, in sede di tesi di laurea, da Raffaella Lion che, attraverso una serie di approfondimenti filologici, perviene alla conclusione che l'assegnazione a Paolo Segneri fosse erronea<sup>21</sup>. La Lion propone invece la restituzione del manoscritto al gesuita Antonio Baldinucci (1665-1717), appartenente alla generazione successiva a quella di Segneri e attivo nell'Italia centrale con quattrocentoquarantotto missioni. È ragione convincente della nuova attribuzione il rilevamento, a c. 10r, di una invocazione a sant'Antonio di Padova perché assista l'opera che il predicatore si accinge a cominciare: «Antonio santo di Padova, porto il vostro nome, e vivo per grazia vostra. Ah! si consumi tutta per il suo Dio quella vita, che da fanciullo da Lui riebbi in riguardo di tale avvocato». Con tutta evidenza, l'episodio personale a cui si fa riferimento riguarda l'intercessione di sant'Antonio ottenuta nell'infanzia da Baldinucci per la salvezza della propria vita, messa in pericolo da un grave incidente. I biografi affermano che con una preghiera di ringraziamento al santo il gesuita apriva ogni sua missione<sup>22</sup>.

Il raffronto grafologico compiuto su campioni di scrittura di diversi missionari oltre a far escludere alla Lion l'appartenenza a Segneri introduce un ulteriore fondamentale elemento: la certa non autografia del manoscritto, che deve essere considerato redatto da altra persona che non sia Baldinucci. Sempre confrontandosi con le osservazioni di Marucci, la Lion prende in esame una complessa vi-

<sup>20</sup> Queste ipotesi sono illustrate *ibidem*, pp. 80-92.

<sup>21</sup> R. Lion, *Indicazioni per l'actio predicatoria in un manoscritto di Antonio Baldinucci falsamente attribuito a Paolo Segneri*, tesi di laurea, Università degli studi di Roma «La Sapienza», facoltà di Lettere e Filosofia, relatore A. Asor Rosa, a.a. 1989-1990. Sono molto grata a Raffaella Lion per avermi consentito di utilizzare in questa sede il suo lavoro.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 18-19. L'affermazione è stata trascurata da Marucci che anzi afferma essere il manoscritto «privo di spunti biografici diretti» (V. Marucci, *L'autografo di un'opera ignota*, cit., p. 76). Il gesuita Antonio Baldinucci, figlio del letterato fiorentino Filippo, fu beatificato nel 1893 da Leone XIII.

cenda relativa alla tradizione dei *Ragionamenti per le missioni*, di cui si conoscono tre copie successive, del XIX secolo<sup>23</sup>, che presentano oltre alla inclusione nel corpo del testo delle note in margine alcune varianti e una eguale o minor completezza rispetto al primo documento, che risulta il più antico, risalendo invece al XVIII secolo. Tuttavia, una fonte originale, autografa di Antonio Baldinucci, non è stata reperita o forse non è mai esistita. Non ci sono elementi che fanno presumere una eventuale destinazione a stampa del manoscritto, che non si può comunque escludere.

Tenendo conto degli elementi di ricostruzione filologica forniti da Raffaella Lion<sup>24</sup> e sulla base dell'osservazione diretta del manoscritto, ritengo allora che si possano formulare, in attesa di approfondimenti, due tipi di congetture.

All'interno del primo tipo, i *Ragionamenti* in quanto non autografi ma attribuibili a Baldinucci si potrebbero considerare: frutto di trascrizione dal vivo delle prediche, compiuta da un collaboratore; oppure, interamente redatti sotto dettatura; oppure ancora, copia da originale con integrazioni in margine apportate dal copista sotto dettatura del missionario, quindi sempre in stretta dipendenza, anche cronologica, dall'autore o dalla fonte. In tutti e tre i casi, si tratterebbe di una elaborazione in prima persona, senza interventi ulteriori e autonomi apportati da altro religioso con intenti diversi da quelli dell'autore. Quest'ultima considerazione sarebbe inoltre suffragata dall'assenza, tanto nel testo quanto nelle note in margine, di tratti apologetici o edificanti sul metodo e sul missionario, a differenza di quanto avveniva abitualmente nelle relazioni di testimoni destinate ad ampia diffusione, e mai prive di accentuazioni celebrative<sup>25</sup>. Tali eventualità si determinerebbero quindi nel caso della distinzione tra autore ed estensore materiale del testo, dettato o trascritto (sosterrebbe la supposizione anche un raro riferimento in terza persona al predicatore, differenziato così dallo scrivente: c. 38v, citata *infra*).

Per il secondo tipo di congettura, i *Ragionamenti* potrebbero invece risultare una copia da altro esemplare – autografo o meno –

<sup>23</sup> Si tratta di: Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. Nn. 96, *Le missioni di Antonio Baldinucci* e Opp. Nn. 371, *Le sacre missioni. Istruzioni e prediche*; Biblioteca della casa di S. Antonio a Chieri (Torino), *Opere inedite del p. Antonio Baldinucci*.

<sup>24</sup> Cfr. R. Lion, *Indicazioni per l'actio predicatoria*, cit., pp. 25-34; nelle numerose trascrizioni presenti nella tesi, la Lion non riporta le sottolineature tratteggiate.

<sup>25</sup> Si veda il caso di fra Diego da Firenze redattore del *Diario delle missioni* del francescano riformato Leonardo da Porto Maurizio (cfr. R. Colombo, *Il linguaggio missionario*, cit., pp. 378-380).

circolante in ambito gesuitico e nella quale il copista, anch'egli missionario, si è riservato di introdurre variazioni personali, rielaborando e facendo proprio il testo-fonte. L'ipotesi ci metterebbe di fronte a una modalità interessante di accesso alla tradizione missionaria e di avanzamento di essa: non una trasmissione inerte bensì una pratica duttile, che consente a volta a volta di adattare il modello aggiustandolo sulle sensibilità, le esigenze, le esperienze individuali di ciascun missionario e di ciascun'epoca, secondo il criterio aggregativo e funzionale alla situazione suggerito – come si vedrà – negli stessi *Ragionamenti*. In una tale sequenza di derivazioni e mediazioni rispetto all'originale potrebbe rientrare evidentemente lo stesso Baldinucci, e non come autore, ma a sua volta come copista rielaboratore<sup>26</sup>.

Dal punto di vista interpretativo, sia Marucci sia la Lion tendono a esaltare il valore didascalico degli inserimenti in margine, rimarcandone la funzione di «note di regia» aggiunte al testo della predica; mentre è vero che in essi si trovano integrazioni di ogni tipo e che gli elementi relativi all'*actio* sono presenti tanto nelle note giustapposte quanto nel corpo principale. Questo è interessante perché dimostra che già in fase di prima stesura testo e azione si accorpano e combinano inscindibilmente nell'ideazione del predicatore, cosa che illumina bene il procedimento di elaborazione parolagesto. La Lion valuta inoltre che la presenza delle integrazioni – intese appunto come aggiustamenti registici – sia il sintomo di una attenzione alle attese del «pubblico» che guiderebbe l'intera predicazione. L'affermazione è utile spunto per due necessarie considerazioni. La prima, relativa al caso di questo documento, riguarda la necessità di analizzare gli aspetti attuativi della predicazione tenendo conto della combinazione quantitativa e qualitativa di essi con i contenuti dottrinali, devozionali, morali presenti nel testo. La questione non è irrilevante nemmeno ai fini della attribuzione e della datazione, giacché è anche dall'equilibrio e dal montaggio di queste diverse parti che si potrà vedere meglio in che modo si pone il missionario rispetto al variare in senso riformatore, all'inizio del XVIII secolo, della sensibilità religiosa e pastorale, e al conseguente disagio di alcuni verso l'esteriorità dei procedimenti più ad effetto<sup>27</sup>. Ri-

<sup>26</sup> A conclusione di questa prima fase di lavoro sull'impostazione formale del manoscritto ho discusso interrogativi e ipotesi con Silvia Castelli, che ringrazio di cuore per le utili osservazioni.

<sup>27</sup> Per il mutato clima pastorale cfr. G. Orlandi, *L.A. Muratori e le missioni di P. Segneri jr*, cit., con documenti inediti; Id., *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 339-347; R. Rusconi, *Gli ordini religiosi maschili*, cit., pp. 252-259. È forse sintomatico di questa vicenda il fatto che nel quadro agiografico della sua biografia segneriana, Massei ometta di parlare degli aspetti teatrali delle

sale a quest'epoca un intervento del benedettino Mauro Alessandro Lazarelli (1713) che sintetizza efficacemente la diffidenza verso le estreme evoluzioni delle missioni di tipo segneriano, definendole «così attuose e teatrali» ormai, soverchiamente agite per mancanza di «energia della eloquenza» e complicate da un eccesso di rappresentazione (la penitenza e le processioni gli sembrano una «mascherata»), da cadere nell'ambiguità oltre che nel ridicolo<sup>28</sup>.

La seconda considerazione, più generale, si riferisce all'adozione forse non abbastanza sorvegliata di una terminologia in parte non estranea anche agli usi del tempo, ma che finisce qui per essere inizio della applicazione analogica preventiva – e di fatto più autopersuasiva che ragionata – di un generico schema interpretativo teatrale alle missioni penitenziali, soprattutto a quelle della Compagnia di Gesù (il predicatore come attore e regista; il testo della predica come copione, dramma; lo spazio della predicazione come scena; gli astanti, i fedeli, come pubblico). Le conseguenti associazioni con i sistemi rappresentativi elaborati in ambito gesuitico, con particolare riferimento al teatro di collegio e alla produzione di immagini interiori connesse con gli *Esercizi spirituali*, sono utilmente richiamate<sup>29</sup>, ma credo che vadano ormai approfondite senza darle per scontate come parti di un'unica, ampia compagine culturale, corrispondenze esatte e costanti all'interno di essa, e tenendo conto delle singole esperienze e situazioni testimoniate, che costringono a una visione dialettica e non omologante di tali relazioni. L'esperienza pedagogica teatrale appartiene alla formazione retorica giovanile dei missionari gesuiti, e riguarda quindi una abilità tecnica acquisita e finalizzata che, insieme alle attività spirituali e devote, doveva condurre a

processioni, a cui faceva invece riferimento nel 1673, in epoca di forte consenso, la relazione di Bartolini (citata *supra*). Lo stesso Balducci aveva ben presente il problema legato all'applicazione del metodo segneriano (cfr. G. Orlandi, *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., pp. 339 e 341).

<sup>28</sup> In G. Orlandi, *L.A. Muratori e le missioni di P. Segneri jr*, cit., pp. 283 e 281, che pubblica l'intera *Relazione* manoscritta di Lazarelli sull'apostolato svolto da Segneri iunior nel 1712 nel Modenese (pp. 279-294).

<sup>29</sup> Cfr. R. Lion, *Indicazioni per l'actio predicatoria*, cit., pp. 202-215 e *passim*. Silvestro Landini (1503 ca.-1554), che contribuì in modo fondamentale alla prima fase delle missioni rurali gesuitiche, traeva dalla prima settimana degli *Esercizi spirituali* gli argomenti della sua predicazione: cfr. G. Orlandi, *S. Alfonso Maria de Liguori e l'ambiente missionario napoletano nel Settecento: la Compagnia di Gesù*, in «Spicilegium Historicum Congregationis SSmi Redemptoris», XXXVIII (1990), p. 10. Paolo Segneri iunior utilizzava regolarmente gli esercizi ignaziani all'interno delle sue missioni penitenziali; cfr. Id., *L.A. Muratori e le missioni di P. Segneri jr*, cit., pp. 161-162. Un opportuno cenno al rapporto tra predicazione missionaria e teatro gesuitico è in Id., *Missioni parrocchiali e drammatica popolare*, cit., p. 320, ripreso da R. Rusconi, *Gli ordini religiosi maschili*, cit., p. 248, n. 211.

una coscienza del corpo come spazio di accadimenti sia meditativi e contemplativi, sia espressivi e comunicativi, collegati – questi ultimi – a un'eloquenza colta, soprattutto confacente alla pratica oratoria. Si tratta di un progetto culturale estremamente coerente e del quale non si possono trascurare le interconnessioni (di Paolo Segneri scolaro al Collegio Romano, un antico compagno testimonia a un tempo l'esemplare pietà e l'assiduità nella recitazione, all'epoca delle classi superiori)<sup>30</sup>. Tuttavia, l'accostamento al teatro gesuitico vale soprattutto in rapporto con tale radice formativa, mentre può essere fuorviante se assunto nel valutare le forme missionarie e l'esito complessivo della relazione tra predicatore e assemblea dei fedeli nel corso delle missioni rurali. A questo riguardo, più in particolare si consideri in generale la diversa e più aperta struttura di un'azione (verbale e gestuale) non fissata dentro le convenzioni rigorose dell'apprendimento a memoria e della rappresentazione scenica; così come, utilizzando il documento in esame più in particolare, si riscontreranno differenze e disparità di soluzioni tra la gestualità dell'autore dei *Ragionamenti* e le prescrizioni oratorie e drammatiche destinate agli allievi dei collegi<sup>31</sup>. Credo quindi che la predicazione missionaria debba essere guardata come una superficie di rifrazione parziale del sistema retorico classico-umanistico, una situazione performativa, condivisa da predicatore e fedeli, con caratteristiche e tradizioni specifiche in cui singoli individui innestano, a volta a volta, le loro competenze. Per questa situazione bisognerà pertanto trovare un criterio di valutazione proprio, senza dimenticare che il problema investe anche la predicazione compiuta da missionari di formazione diversa da quella gesuitica.

I.3. Trascrivo qui di seguito alcuni passi del manoscritto utili alla comprensione di quanto finora detto e dei quali propongo alcune note di commento, riservandomi di analizzare in altra sede l'intero testo. Nella trascrizione, alla sottolineatura tratteggiata corrisponde una sottolineatura continua e il segno di abbreviazione è reso convenzionalmente con ß; sono mantenuti i segni di richiamo tra testo principale e note in margine, qui inserite nel testo ma distinte in paragrafi rientrati.

L'introduzione ai *Ragionamenti* illustra bene il criterio d'organizzazione dei materiali e la specularità di tale criterio con quello che guida la predica:

<sup>30</sup> La testimonianza è del p. Giuseppe Agnelli, riportata in G. Massei, *Breve ragguaglio*, cit., p. 3. Per l'oratoria sacra e civile del Cinque e Seicento, con particolare riguardo alla tradizione gesuitica, cfr. M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, cit.

<sup>31</sup> Per le quali cfr. M. Fumaroli, *Eroi e oratori*, cit., soprattutto il cap. VIII.

Ragionamenti per la missione Il Sono più che lunghi in carta; ma non tutto lo scritto si ha da dire in ogni predica, che mai deve passare un'ora. Il molto serve per portare una spezie in un luogo, un'altra in un'altro, per un poco di varietà. La maggior parte di questi ragionamenti è un'aggregato di varie spezie, e di varj affetti, piuttosto, che un discorso ben tessuto. Io giudico, che per convertire popoli nelle missioni, più giovi battere la fantasia, e la volontà, che l'intelletto. A priori tanto, e non più. Il far viaggio in una predica con molte ragioni è simile al corso dell'onde nei fiumi; un'onda caccia l'altr'onda; così una ragione caccia l'altra dalla mente di uditori rozzi, che sempre sono i più. Quella verità, quella massima cristiana più s'imprime in essi, che si va ripetendo con varie spezie sensibili. Un popolo non ci tiene dietro, ci perde di vista, in un discorso non popolare; e parte dalla missione tale, quale è venuto. [c. 5r]

L'intera dichiarazione è rivolta a coloro che dovranno affrontare la missione. Quel che è contenuto nei *Ragionamenti* eccede l'uso effettivo che se ne può fare nel corso della predicazione: sono fonti onnicomprensive (benché costruite secondo una struttura sintattica che dà invece l'illusione che siano perfettamente equivalenti alle prediche pronunciate), da cui attingere in funzione della necessità e delle diverse comunità a cui ci si rivolge. Si deve notare l'importanza preliminare assegnata alla durata, cioè all'attenzione e alla capacità sperimentata di assorbimento da parte dell'uditorio. Il predicatore dà conto della stesura aggregativa del testo sulla pagina, per accumulo di esperienza e di riflessione su di essa e sembra alludere, per contrasto, all'ordine testuale della predica cittadina a stampa. Facendo leva sugli affetti, la predica deve muovere la volontà attraverso l'uso di «spezie sensibili», che toccando i sensi, il corpo, la fantasia, sono assunte come agenti trasformativi capaci di produrre effetti duraturi (l'istruzione catechistica è invece quella che più agisce sull'intelletto). È necessario che i missionari colgano la differenza tra uditorio popolare e no, diversamente ricettivi; in assenza di queste consapevolezza la missione, che deve comunque produrre effetto in uno spazio e in un tempo dati, risulterà inefficace.

La combinazione tra durata, selezione e aggregazione mostra bene come la predica non sia appresa a memoria con perfetta corrispondenza con un testo dato, ma sia improvvisata secondo criteri non dissimili da quelli adottati dai comici professionisti, sulla base di un composto di frammenti testuali e gestuali perfettamente posseduto e variamente scomponibile e rimontabile. *Inventio* e *dispositio* utilizzano procedimenti certo analoghi a quelli della predicazione cittadina, riscontrabili nelle prediche a stampa: e tuttavia la forte accentuazione dell'*actio* e il coinvolgimento degli astanti in azioni complesse e combinate con quelle del predicatore, restituite in modo unitario secondo una logica strettamente drammaturgica, fanno di questo manoscritto un oggetto di indagine molto diverso dalla

predica finita e letterariamente ordinata, trasformata in libro di lettura<sup>32</sup>.

Il passo che segue è appunto esemplare oltre che per la disposizione del testo sulla pagina e l'utilizzazione degli ausili grafici anche per la combinazione fittissima di parola, azioni, formule, canto, commento all'azione.

[...] Quanto di bene ha egli operato in altri cuori, tanto ne opererà ancora ne' vostri.\*

\* Cerco peccatori da convertirsi β. Venite a questa piaga, senza timore β.

Eccovi, o Gesù mio, un peccatore, maggiore di tutti β. Mi getto in ginocchio, mi stringo al crocifisso β. Dilette, credetelo a me, abbiamo da fare con un buon Dio perciò quali e quante bontà userà ancora con voi! β. Vi dà la caparra β.

Vi dà la caparra di questo nella presente sua benedizione, Benedictio Dei omnipotentis β. M'inginocchio di nuovo: si canta Su, su alle lagrime β. Finito il canto, dirittamente mi porto alla canonica, senza parlare con alcuno. Non è questo tempo di complimenti. [c. 5v]

La riflessione sulla morte e la corruzione del corpo si accompagna spesso al colloquio col teschio, una soluzione tipicamente segneriana qui riproposta entro un forte sviluppo narrativo (per esempio cc. 66-73). Il tradizionale artificio retorico del dialogo è frequentissimo nei *Ragionamenti*, sia come apostrofe rivolta dal predicatore a un ipotetico interlocutore tra la folla, sia attraverso l'assunzione di un ruolo: interessante è per esempio la recita del *Pater noster* e dell'*Ave Maria* restituiti come il dialogo impossibile dei fedeli presenti con Dio e la Vergine, i quali negano – per tramite del missionario – di poter rispondere all'appellativo di padre e madre rivolto loro dai peccatori (cc. 62r-62v). Le processioni sono accuratamente preparate con canti, azioni individuali e movimenti collettivi, nelle consuete distinzioni di età, di stato, di sesso, di abito; rilevante – per la riuscita della complessa articolazione di esse – è la funzione assegnata ai coadiutori, missionari e diocesani. Non manca la richiesta del predicatore di raccogliere, perché vengano bruciate nel cor-

<sup>32</sup> Per l'improvvisazione dei comici dell'Arte, cfr. F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 309-321; e cfr. L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, cit., p. 1044, per il rapporto tradizionale tra memoria e improvvisazione nel predicatore, e pp. 1057-1069, per una sintesi dei procedimenti cinque-secenteschi di scrittura della predica, basati sulla ricomposizione e ricontestualizzazione di frammenti; inoltre cfr. M. Fumaroli, *Eroi e oratori*, cit., pp. 33, 35-36, 325 per la competizione retorica tra gesuiti e comici italiani proprio relativamente all'*inventio* e alla *dispositio*.



so della missione, le «armi» del peccato eliminando così l'occasione di commetterlo: «strumenti da ballo», dadi, carte da gioco, romanzi, libri osceni, canzoni impure (c. 39r).

L'uso delle immagini effigiate, sia di quelle portate in processione (come il crocifisso e gli stendardi dei protettori, la Vergine e Francesco Saverio, insegne visibili di una guerra vittoriosa contro il demonio, la carne, il mondo: *Ragionamento I*, cc. 11v-18r), sia di quelle esposte per essere riverite oppure mostrate esemplarmente, come quella del dannato, specchio della vita empia dei peccatori (*Ragionamento IV*, cc. 34r-39v), è un elemento importante di questo tipo di predicazione. Come lo è l'uso attivo delle immagini interiori: nel *Ragionamento VIII*, sulla misericordia divina, è ben presente per esempio il ricorso alla tradizione confluita negli *Esercizi spirituali*; e tuttavia il moto impresso dal predicatore alla meditazione proposta agli astanti mostra l'intenzione di piegare il procedimento mentale verso una differente efficacia commotiva e persuasiva. Si veda questo esempio: sulla scorta delle parole del predicatore, i presenti dovranno immaginare e ripercorrere mentalmente l'Eden, dove Adamo ed Eva conobbero la punizione, poi la terra disseminata di lutti e miserie, il Calvario infine, dove si consumò la Passione di Cristo. Quindi il predicatore dice: «Figuratevi che su quel colle, rotta la calca de' carnefici di Gesù, io mi accosti alla sua croce, e la stringa con una mano. Già la stringo, già vi presento in questa il Redentore crocifisso. Miratelo bene, ponderate tutte le circostanze delle sue pene della sua morte» (c. 72r). Il triplice passaggio dal racconto alla rappresentazione mentale all'azione è determinante: è l'estroversione del procedimento visivo, dall'osservazione di un'immagine interna alla vista di un oggetto concreto che deve attivare una più stringente meditazione; ed è anche un procedimento drammatico-narrativo attualizzante. Le parole evocano un'azione: proprio lui, il predicatore, irrompe sul Calvario, nel tempo della Passione, e afferra con le proprie mani la croce col Cristo agonizzante; la trasporta nel presente. Il gesto la rende effettuale: il crocifisso che stringe in mano è adesso – agli occhi degli astanti e per effetto della contrazione temporale introdotta dall'azione rispetto al racconto – la materializzazione dell'immagine mentale della croce, Cristo stesso che compare nello spazio della missione.

Ancora in questo *Ragionamento*, il predicatore chiude una elaborata evocazione biblica del diluvio con un gesto semplicissimo, che raccoglie nuovamente nel crocifisso le immagini richiamate fino a quel momento con la parola: è necessario, quando le difficoltà fanno temere per la propria vita, volgersi all'immagine di Cristo, come quel ragazzo che per non annegare si aggrappa al cadavere del padre. Aggiunge in margine: «Tengo il crocifisso disteso, e con

decoro lo muovo, come se galleggiasse» (c. 74v). La levità danzante che il gesto conferisce all'oggetto, con una potenza fantastica che potrebbe essere irriverente ed è invece di assoluta innocenza (come è nei giochi dei bambini), scioglie l'angoscia del lungo racconto terrificante: tuttavia il missionario è attento all'evoluzione di senso che il gesto fa compiere al crocifisso allontanandolo dalla sua funzione corrente (una funzione devozionale che si associa alla dignità sacrale dell'oggetto nel quale si adora la divinità); e il rischio è così presente che egli ha bisogno di raccomandare il decoro e di ricondurre presto l'oggetto al suo contesto. La predica si conclude infatti con la pubblica ammissione delle proprie colpe da parte del predicatore che, toltasi la stola, si prostra dinnanzi al crocifisso.

La pubblica penitenza del missionario è – come già si era visto per Segneri – una sequenza fondamentale nel corso della predicazione: i *Ragionamenti* la restituiscono in più punti in tutta la sua complessità. Nel *Ragionamento III*, dopo una lunga e reiterata apostrofe nei confronti della donna peccatrice perché si converta a una condotta virtuosa («Tu puoi [...], tu puoi [...], tu puoi [...], tu puoi [...]»), è aggiunto in margine: «+ ovvero, lascio questo, ed inginocchiato, mi cavo cotta β, ed umiliato davanti al crocifisso, con abito di penitente, con β confesso, o Gesù mio, adesso in questo pubblico β Confiteor Deo β. A voi, o Vergine, dolcissima Madre β. A voi grande arcangelo s. Michele β. A voi β. Mea culpa β» (c. 32r). In questo caso il missionario sostituisce alla richiesta di pentimento rivolta agli astanti e alla prospettiva di un'immediata e definitiva condanna, con lui in veste di giudicante, appunto la manifestazione della propria penitenza: si accomuna ai peccatori (la predica è quella sul giudizio universale), si spoglia degli abiti sacerdotali per indossare quelli del penitente, si umilia pubblicamente pronunciano le parole del *Confiteor* (che trascrive sinteticamente, da «Confiteor β» a «Mea culpa β»), in un'azione esplicita di mortificazione di sé.

L'assunzione di questa preghiera liturgica nel corso della predica è interessante: il *Confiteor* è infatti la proclamazione dell'uguaglianza degli uomini peccatori davanti a Dio e, nei riti di introduzione alla messa, vede associati senza distinzione sacerdote e popolo nell'ammissione di colpevolezza e nella domanda di intercessione vicendevole per il perdono; il sacerdote si tiene in atto di umiltà e raccoglimento, fermo davanti all'altare. Ora qui, nella predicazione rurale, cogliamo di questa preghiera tutti gli slittamenti gestuali, emotivi, le esplicitazioni ed elaborazioni di senso: siamo di fronte a uno sviluppo considerevolissimo degli atti che rendono visibile la confessione della colpa, la volontà di espiazione, la invocazione di perdono a Dio, alla Vergine, ai santi, ai fratelli da parte del sacerdote; si tratta di una vera e propria amplificazione emotiva di tutti

questi elementi, che attraverso l'azione e le parole del missionario, gli strumenti e le insegne della colpa e della espiatione da lui esibiti (come si vedrà anche nel prossimo esempio), si spande nell'uditorio come in una cassa di risonanza. Ci troviamo, così, in uno spazio aperto (la campagna), ma di fatto circoscritto da tale confine emotivo, visivo, auditivo; in uno spazio occupato da un elemento la cui consistenza è fluida, scambievolmente, cedevole, in cui parole, gesti, oggetti, visioni fluttuano spinti da una potente energia comunicativa. Va tenuto presente inoltre quanto potesse causare turbamento il praticare esercizi di devozione e di penitenza, tanto forti e richiamanti i segni della Passione di Cristo, fuori del tempo quaresimale, nel tempo ordinario, percepito invece come spazio flessibile, che tollera la trasgressione e il peccato, proprio in quanto c'è un tempo ciclico di mortificazione che lo redime.

Nel *Ragionamento IV*, sull'inferno (lo stesso argomento trattato da Segneri nella predica penitenziale testimoniata da Bartolini e citata *supra*), è di nuovo evidente il passaggio dalla penitenza invocata per i fedeli alla propria; e questa suona come un improvviso sussulto della coscienza e del sentimento offerto poi direttamente a Dio, in una forte drammatizzazione dialogata, tale da produrre profonda commozione. Anche qui, il principio dinamico che regola l'energia emotiva non è solo quello – strategico – che allenta la tensione colpevolizzante prodotta nei fedeli dal racconto delle pene infernali destinate loro in quanto peccatori; ma è ancora quello della redistribuzione e della condivisione della colpa, nei segni evidenti della disciplina alla quale il missionario sottopone il proprio corpo: un innocente (il missionario) si fa carico delle colpe del popolo, e il popolo, a questo punto, si reinveste della propria responsabilità per riscattare l'innocente e se stesso.

\* Ah! Se io non soddisfaccio agli obblighi della mia professione; se trincio assoluzioni β; se β se β se β se β se β se β Quell'inferno che predico agl'altri è ancor per me β. Figli miei, sì, l'inferno non è solo per i laici ma ancor per noi β.

[...] Penitenti, penitenti vi desidero, o dilettissimi; per la vostra penitenza parlo così, m'affatico così, mi mancano i spiriti, sto per svenire. Vi angustia, vi contrista, vi accora, e che mai? Un inferno lavoro della mia fantasia, espressione del mio labbro? L'inferno, lavorato da un Dio, nulla, è nulla di ciò, che vi ho detto. È preparato per li peccati, un'abisso di mali infinitamente maggiori di tutti quelli, che la vostra lingua possa esprimere, o figurarsi la vostra mente, e peccavate, e peccavate? +

+ Deh! Amate voi stessi, o dil.mi, non vi dico ora, amate un traditore, un'assassino β. Amate la vostra anima, amate, ma bene, il vostro corpo β. Non vi dannate: non vi dannate β. [...]

[...] Missionario, tanto zelo per altri! E per te? Hai tu forse sicurezza della tua salvezza? [...] Attende anche me l'inferno? Ah! misero me! se mi

dannassi. Mio Gesù, deh! mio salvatore, ricordatevi, che mi avete ricomperato per non perdermi. Temo e tremo. Non è l'inferno, luogo de' tormenti, che mi atterrisce, non è la pena del senso; è la pena del danno, è l'esser privo di voi, unico mio bene; è l'avervi a maledire, ad odiare. Maledire voi! odiar voi! Ah! no, no, non mi dannate. Dite ciò che volete da me: vi darò tutto; v'ho data la libertà, v'ho dato il padre, v'ho data la madre, v'ho data ogni mia tenerezza, ogni mia speranza +.

+ Sono religioso per voi.

Vi darò lagrime, vi darò sangue, vi darò la vita. Non mi dannate. Voglio benedirvi in eterno, voglio amarvi in eterno. O inferno, o penitenza; che eleggete, o dilettissimi? O penitenza, o inferno... Sì, sì, penitenza, penitenza. Questa carne ribelle paghi il fio del suo ardire; dalle vostre vendette di pochi momenti impari la pazza a temere le pene eterne. Mi levo il crocifisso, dal collo pendente, dicendo, Voglio salvarmi, o mio Gesù: e questa piagha, sì, sì, mi dicono, che volete voi, che io mi salvi. La bacia. La speranza, che mi danno d'avermi a ritornar con gli eletti. Depongo questa stola di santità, mi spoglio di questi lini, segni d'innocenza. Flagelli, flagelli si devono ad un peccatore par mio. Porgetemi, o fratello nel Signore, porgetemi, per carità, il flagello, che ha da punir la mia colpa, che deve dare indizij dell'interno mio dolore, del mio pentimento. Anima, che ti vuoi dannare, darò il sangue ancora per te. Siamo qui tutti per chiedere da Gesù crocifisso, che ti muti volontà. Vi ringrazio penitenti carissimi, di tanta bontà, che avete per me; la mia penitenza di niun conto, unita alla vostra, si consoli; diviene suo valore il vostro merito. Cuor duro, prega con noi il tuo buon Dio, che ti ammollisca. Mira i flagelli, mira le lagrime, odi i sospiri, di tuo padre, di tua madre, dell'amico, del parente; chieggo misericordia, misericordia, ancora per te. Venerabili sacerdoti col salmo dei penitenti accompagnate il castigo, che ci prendiamo per le offese fatte per noi a Dio. Miserere. Interrompo 3 volte. 1. Tibi soli peccavi β. 2. Nè projecias me β. 3. Cor contritum β. \*

\* Batto alquanto, interrompendo il salmo; di poi vado facendo cessare, e ripigliare quelli, che meco si battono, ed ora dico, Per te, o giovane, che β. Ora per te, o donna, che β ora, per te, che neghi la pace β. Questo modo è di maggior commozione β.

Terminata la disciplina, dico, Cor contritum et humiliatum: questo è quello, che più piace a Dio: un cuor contrito. La penitenza esteriore è effetto dell'interior; ci sia cara quella, ma carissima questa. Diamo a Dio principalmente, diamo un cuor contrito +.

+ mutazione di costumi; vera conversione β. Questa è la penitenza, che cercano i missionarj β. [c. 38r-v]

Come si può vedere, c'è una marcata differenza tra il racconto di Bartolini e la ricostruzione offerta nei *Ragionamenti*; non soltanto per il diverso tono (cronachistico-edificante, tra ammirazione di fronte all'azione magistratale e turbamento da riproporsi anche al lettore, da una parte; tecnico ed esortativo per altri missionari, sempre esplicitante l'intenzione, il mezzo per raggiungere l'effetto e l'interrogativo su di esso, dall'altra), ma anche per il diverso tipo di materiali presentati: Bartolini fornisce in dettaglio i soli gesti, connessi

con gli strumenti e con le vesti (rispetto alle quali va notato il modo in cui Segneri reinventa e complica la funzione e l'uso del consueto abito "all'apostolica", indossato per regola dai missionari) e tralascia volutamente le parole, considerandole secondarie nel quadro degli effetti prodotti; deduce gli stati d'animo del predicatore e connota in modo spiccatamente affettivo le reazioni degli astanti; se ne ricava l'impressione che la spinta edificante e celebrativa imprima alla descrizione una tendenza selettiva, che esteriorizza ulteriormente il procedimento attuativo nel far cadere le connessioni con la parola predicata. Nei *Ragionamenti* (e in questa più che in altre prediche, giacché qui la complessità dell'azione spezza a più riprese, per ricomporla nel gesto, la continuità del discorso, e ad arte), la riformulazione dell'esperienza è stratigrafica e plurisegmentata, inglobante tutti gli elementi e tale da suggerire – ma sempre in accordo con le parole pronunciate – il ritmo dei movimenti, le intonazioni e la portata della voce, la molteplicità di direzione, di estensione, di intensità degli sguardi, l'ampiezza o la brevità del gesto, e da alludere al comportamento presunto degli astanti. Siamo lontani tanto dal tipo di testualità della predica stampata quanto da quella dell'azione descritta e lodata dall'osservatore esterno.

Il salmo penitenziale citato (*Ps L 5, 12, 18*) – quello in cui Davide confessando a Dio la propria colpa (l'adulterio commesso con Betsabea e l'uccisione di Uria) implora il perdono e si dice pronto al sacrificio del proprio cuore e a insegnare la retta via ai peccatori – è qui, come il *Confiteor* nella predica precedente, il tracciato dell'azione compiuta; si potrebbe dire che assume il valore di struttura drammaturgica soggiacente, profonda, rispetto ad alcune parti della predicazione. Inoltre, l'utilizzazione del *Miserere* introduce il tema, assai rilevante anche in altre parti del manoscritto, della correlazione tra interiorità ed esteriorità di un'azione condotta sul filo di un'appariscenza non priva di rischi. In questo momento il predicatore è immagine di Cristo ed è, a un tempo, il penitente che sconta i propri e gli altrui peccati, nonché colui che esorta alla penitenza i presenti. Il clima generale e le varie parti della missione (dalle processioni agli atti di penitenza richiesti dal missionario ai fedeli nel corso delle prediche – «corona di spine in capo [...], croci in spalla, sacchi indosso, piedi ignudi, flagelli in moto»: c. 11v – come mezzo d'intercessione per le sue colpe; ai colloqui amorosi tra lui e il crocifisso, l'immagine del Figlio più fortemente legata all'assunzione della colpa su di sé) preparano questo processo di identificazione da parte del missionario nel Cristo sacrificato<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Questo primo tentativo di valutazione dell'uso drammaturgico del *Miserere* deve essere ancora approfondito: si dovrà per esempio confrontare G. Mazza-

La centralità della disciplina pubblica, nella moderna predicazione penitenziale delle campagne, si spiegherebbe quindi non soltanto come strumento efficace di controllo emotivo e di conversione, e come segno di una più ampia strategia di acculturazione che utilizza risorse drammatico-rituali; ma anche – a me pare – perché incarna e rende manifesto il senso più profondo della vocazione e della ubbidienza missionarie, fondate su una visione martiriale dell'esperienza cristiana: un progetto religioso e sociale che riguarda allora tanto i fedeli quanto il clero<sup>34</sup>. Anche al confronto con la struttura delle prediche cittadine, in chiesa e dal pulpito, il segmento dei *Ragionamenti* analizzato mostrerebbe infatti come – nello studiato dispositivo di apparenze – il determinante sviluppo dell'azione del missionario fino alla pubblica disciplina corporale indichi, oltre all'assunzione retorica di un ruolo, l'implicazione dell'individuo come tramite effettuale nel processo di redenzione dei fedeli, secondo i valori dell'investitura sacerdotale: un'azione propriamente performativa, non descrittiva, non sovrapposta a un contenuto ma costitutiva di ciò a cui si riferisce e che diventa attivo nel momento in cui l'azione viene compiuta.

I.4. Quella che si usa denominare predicazione drammatica parrebbe allora configurarsi, in quest'ultimo passaggio sulla penitenza, sia in termini di struttura di comunicazione e di persuasione, sia in termini di elaborazione formale necessaria all'esperienza corporea e interiore del missionario nel farsi segno visibile della intermediazione con Dio. La disciplina costituirebbe pertanto una trasformazione personale ripetuta e resa esemplarmente palese (come dire una conversione militante); un'azione per la quale, in questo caso, la chiave interpretativa teatrale, del "come se", risulta insufficiente<sup>35</sup>. Questa prospettiva deve essere ulteriormente verificata e non può in ogni caso coincidere con l'intero fenomeno. Già si è fatto cenno infatti

rini, *Cento discorsi su 'l cinquantesimo salmo, e 'l suo titolo, intorno al peccato, alla penitenza, e alla santità di Davide*, Roma, Zannetti, 1600, indicato come testo esemplare nelle istruzioni indirizzate nel 1613 ai superiori delle diverse province da Claudio Acquaviva, generale della Compagnia di Gesù, per i predicatori popolari gesuiti (ricordato in R. Rusconi, *Gli ordini religiosi maschili*, cit., pp. 245-246).

<sup>34</sup> E per il quale cfr. le valutazioni di A. Prosperi, «*Otras Indias*», cit. e *Il missionario*, cit.

<sup>35</sup> Della complessità del problema dà conto una notazione di A. Prosperi, *Il missionario*, cit., p. 215, a proposito della descrizione fatta da Bartolini del colloquio di Segneri con l'«horrido teschio di morte», proprio a conclusione della penitenza (citato *supra*): «Era teatro», scrive Prosperi, e aggiunge che il commento del testimone «è l'equivalente del 'sembra vero' della finzione prodotta dall'attore. Oltre al problema dell'uso e del valore dell'artificio nell'azione del predicatore, si introduce qui anche quello della percezione da parte dell'astante.

alla percezione, all'inizio del Settecento, di una convergenza solo esteriore, di maniera, tra azioni compiute dal predicatore e contenuto del proprio ministero, con le conseguenti discussioni sull'efficacia del metodo penitenziale e sul valore di una pastorale più sobria. Questo fa luce sulle mutazioni e le contraddizioni che la relazione ipotizzata subisce all'incirca negli stessi anni dei *Ragionamenti*, mostrando quanto complessa sia la vicenda storica dei rapporti tra predicazione e teatro, e anche come si debba tener conto della potenzialità della predica a generare forme di spettacolazione contigue e in parte indipendenti.

E tuttavia emerge qui un interrogativo di fondo sulla possibilità di individuare nell'età moderna (apparentemente del tutto esposta alla divaricazione del teatro – come specializzazione professionale o come colpa sociale – dalla dimensione del sacro) un teatro religioso, o forse si potrebbe dire un teatro dei sacerdoti, occultato ai nostri occhi nelle contrapposizioni controriformistiche tra sacro e profano, e invece attivo non solo nelle duplicità, nelle ambiguità, nelle ricomposizioni di quella stessa cultura, ma presente e definito anche nelle strategie. Qui l'uso del termine teatro è però ambiguo, introducendo di nuovo un dispositivo analogico e di confronto (il teatro dei sacerdoti come quello dei laici) che invece non è in questione, giacché si deve pensare piuttosto a un fenomeno interno alla lunga tradizione dei predicatori cristiani.

La ricerca avviata proseguirà con l'analisi approfondita del manoscritto proposto, per orientarsi poi retrospettivamente verso le fonti missionarie, dirette e indirette, della predicazione secentesca non soltanto gesuitica, nel tentativo di ricostruire – isolandolo temporaneamente dal quadro complessivo della missione – il tracciato performativo e drammaturgico organizzato in gesto, voce, spazio, oggetti, immagini, con particolare attenzione all'elaborazione e al montaggio dei testi e delle azioni provenienti dalla narrazione scritturale, dalla liturgia (come si è cercato di saggiare nel citato passo della predica sul diluvio e nei riferimenti della disciplina del missionario al *Confiteor* e al *Miserere*) e da fonti ulteriori e meno codificate, ma ben presenti nella cultura rurale, come le pratiche devozionali e rituali. Si vorrebbe ritornare così alla esperienza di Paolo Segneri, che consentirà di indagare il rapporto tra predicazione, cultura retorico-drammatica e cultura spirituale, legate alla formazione giovanile del missionario gesuita (con particolare attenzione a due dei suoi maestri: Sforza Pallavicino e Gian Paolo Oliva), e di riaccostare, anche come parti di un sistema spettacolare, la predicazione cittadina alla missione penitenziale, attività in Segneri esemplarmente compresenti.

\* \* \*

II.1. Si è fatto cenno più sopra alla scissione tra sacro e profano nel teatro del XVII secolo. In un intervento pubblicato nel 1990, l'irriducibilità fra i due termini viene fatta emergere da Ferdinando Taviani nella tradizione drammaturgica controriformistica della figura di Genesio, attore pagano, che nel corso di una recita in cui dileggiava il battesimo cristiano si convertì e intraprese una nuova vita, fino al martirio per la fede. A parere di Taviani, nelle versioni secentesche della vicenda del santo, il teatro si mostrerebbe inadeguato alle ragioni del sacro, la conversione dell'attore tramite il teatro possibile ed esemplare soltanto a patto dell'abbandono del teatro stesso. In questa prospettiva viene collocato anche il punto di vista del comico Giovan Battista Andreini (1576?-1654), così come lo si trova espresso in un sonetto della raccolta intitolata *Teatro celeste*<sup>36</sup>. Il componimento è introdotto con parole che riassumono il nucleo centrale della storia del martire: «Conversione di s. Ginesio comico, & idolatra, alhor che 'n theatro per derider il battesimo si convertì d'adovero, onde sotto Diocleziano fu decapitato». Questo il testo:

Mentre Ginesio sovr'antica scena | A la cetera d'or temprà gli accenti |  
(De' theatri d'Orfeo) gli homini intenti | Sembran di marmo, e dorme ogni Sirena: |  
Ma quando aspra biteste Anfesibena | Contra il battesimo avvien che 'l morso avventi, |  
L'alta dirision, gli empi ardimenti | Rintuzza Dio, e corritor l'affrena. |  
Pur di Tarso il guerrier vago d'acquisto | Nel traboccar dal suo destrier supino |  
Sorge compunto, e croce vuol con Christo. |  
E qui costui al battezzar vicino | Verace error ne le fint'acque ha visto, |  
Se tutt'era infernal, tutt'è divino<sup>37</sup>.

L'interpretazione di Taviani, che utilizza anche in questo caso la lente dell'ossequio controriformistico dei comici nei confronti della Chiesa, sembra tuttavia rovesciare il senso del sonetto. In esso infatti il mito di Genesio risulta non emblema di inconciliabilità ma, al contrario, segno di convergenza dei valori tanto professionali (Genesio è attore eccellente, di fronte al quale gli spettatori tacciono incantati) quanto spirituali (l'improvvisa inversione di segno del gesto compiuto che, da esibizione blasfema, diventa luogo di manifesta-

<sup>36</sup> Cfr. F. Taviani, *Né profano né sacro: prospettive teatrali*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 219-239 (atti del convegno, L'Aquila, ottobre 1987), che a p. 234 si riferisce a G.B. Andreini, *Teatro celeste. Nel quale si rappresenta come la divina bontà habbia chiamato al grado di beatitudine, e di santità comici penitenti, e martiri; con un poetico esordio a' scenici professori di far l'Arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso: ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso*, Parigi, per Nicolao Callemont, [1625].

<sup>37</sup> G.B. Andreini, *Teatro celeste*, cit., p. 3.

zione del divino). Il rinnegamento del teatro non appartiene alla visione cristiana di Andreini; al contrario la finzione scenica è qui il fuoco rivelatore della fede.

Il tema del sonetto è poi reiterato e reso evidente nell'intera raccolta del *Teatro celeste*, nella quale Andreini si definisce come un campione della dialettica fra il teatro e la verità cristiana, respingendo la separazione tra il sacro e l'attore. Che è poi la conclusione a cui implicitamente Taviani perviene, accomunando Andreini ad altri rappresentanti del teatro secentesco nella «lotta contro la lotta fra gli opposti rigorismi» che lacerava il loro tempo<sup>38</sup>. Riconduce quindi il comico in un campo di forti tensioni, riconoscendogli posizioni più dinamiche e propositive di quanto non facesse presumere la rapida valutazione sul *Teatro celeste*, e collocandolo in un quadro della cultura post-tridentina molto articolato e complesso. Nel suo ragionamento, infatti, Taviani apre un ampio spazio d'indagine, disseminato di indizi e di interrogativi, sul rapporto tra sacro e profano nel teatro moderno, fino al Novecento. Il segmento qui riproposto non ne è che una piccola porzione, un'occasione per approfondire, appunto, l'atteggiamento di Giovan Battista Andreini rispetto a questo problema, e inoltre per richiamare l'attenzione sulla vischiosità di certe categorie storiografiche, come quella di Controriforma (utilizzata spesso per il teatro di Cinque-Seicento), le quali finiscono talvolta col sospingere verso una restituzione schematica dei fenomeni osservati<sup>39</sup>.

II.2. Il contesto in cui Andreini vive crea verso l'interrogativo religioso una sensibilità che va considerata parte della stessa identità culturale del comico: a me pare infatti che la sua concezione di "attore santo", piuttosto che configurarsi come una risposta obbligata

alla cultura religiosa dominante, qualifichi il grado di mobilità e di dinamismo presente tra i diversi soggetti all'interno di quella stessa cultura; per cui un professionista dello spettacolo, il cui statuto sociale è di recente legittimazione e, per certi versi, di ancora aperta definizione, può far convergere in una nozione positiva proprio gli elementi tradizionalmente in discussione della sua identità: la tecnica come discriminare e insieme ponte tra verità e finzione, la autonomia spirituale, la dignità professionale, la coerenza delle condotte morali. In questo quadro, si deve rilevare della proposta più l'arditezza che la convenzionalità.

La consistenza degli interventi della gerarchia ecclesiastica sui comici è stata tuttavia troppo parzialmente indagata: sarebbe opportuna una ricognizione documentaria sugli strumenti pastorali più orientati a disciplinare i comportamenti e le coscienze (come la predicazione, la confessione, l'istruzione catechistica<sup>40</sup>), senza assolutizzare però il rapporto istituzionale norma-prassi, a cui la scena è capace di sfuggire rendendo pubblico o occultando, in modo allusivo e trasversale, ciò che è privato oppure retto da una visione intellettuale (come mostra ad esempio *La centaura* del 1622<sup>41</sup>, un testo cronologicamente vicino al *Teatro celeste* e centrale per l'idea andreiniana di unione dei contrari e di rifrazione fino al divino). Il rischio inoltre è quello di colmare le lacune considerando come segni di interdizione efficace, e quindi come specchio di una vicenda strutturalmente oppositiva, gli attacchi alla Commedia dell'Arte provenienti dagli ambienti ecclesiastici e pubblicati a stampa. Questi andrebbero ancora vagliati recuperandone il valore di tradizionali o rinno-

<sup>38</sup> F. Taviani, *Né profano né sacro*, cit., pp. 237-238. Il corsivo è nel testo.  
<sup>39</sup> Gli ammonimenti dello storico per le semplificazioni e le riduzioni pregiudiziali che possono investire l'epoca in esame sono d'altra parte già tutti presenti nello studio introduttivo con cui lo stesso Taviani, nel 1969, apriva la raccolta dei testi polemici cinque e secenteschi contro il teatro professionistico da lui curata (*La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit.): una riflessione insuperata, per ricchezza di indicazioni e perspicuità di visione e che va riconsiderata attentamente per ogni ulteriore approfondimento del rapporto tra sacro e teatro.  
 Cfr. inoltre le questioni più propriamente storiografiche vagliate da P. Prodi, *Controriforma e/o Riforma cattolica: superamento di vecchi dilemmi nei nuovi panorami storiografici*, in «Römische Historische Mitteilungen», XXXI (1989), pp. 227-237; ma pure W. Reinhard, *Confessionalizzazione forzata? Prolegomeni ad una teoria dell'età confessionale*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», VIII (1982), pp. 13-37 e P. Schiera, *Disciplina, disciplinamento*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», XVIII (1992), pp. 315-334: in questi tre saggi sono discussi temi molto pertinenti anche all'indagine sull'attore e sullo spettacolo in età moderna.

<sup>40</sup> Cfr., per esempio, A. Arcangeli, *Confessing the Spectacle*, in Atti del 7° colloquio della Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval (Girona, Catalogna, giugno-luglio 1992), di prossima pubblicazione e Id., *La disciplina del corpo e la danza*, in *Disciplina dell'anima*, cit.; una analisi della pastorale sullo spettacolo nella Milano di san Carlo si deve a A. Turchini, *Il governo della festa nella Milano spagnola di Carlo Borromeo*, in *La scena della gloria. Studi sulla drammaturgia e lo spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, di prossima pubblicazione: ringrazio gli autori per avermi consentito la consultazione dei contributi dattiloscritti. Cfr. inoltre, come ampio quadro di riferimento per i problemi posti, G. Palumbo, *Speculum peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Napoli, Liguori, 1990, sui catechismi figurati, e M. Turrini, *La coscienza e le leggi. Morale e diritto nei testi per la confessione della prima Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, sulla letteratura casistica, di penitenza e di confessione.  
<sup>41</sup> Per questo testo cfr. l'analisi di F. Taviani, *Centaura*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 200-233 (atti del convegno, Torino, aprile 1987) e quella condotta sull'intera drammaturgia andreiniana del periodo francese (1621-1622) da S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, cap. VI.

vate rappresentazioni religiose e culturali – della scena, dell'attore, dell'attrice – e in rapporto con le rappresentazioni che di sé gli stessi comici promuovono (e alle quali, almeno in parte, appartiene anche l'immagine di attore santo), e con la visione complessiva delle relazioni sociali e dei comportamenti.

II.3. Le posizioni teoriche di altri comici della generazione di Andreini concorrono a illuminare la sua concezione di attore santo. Nicolò Barbieri (1576-1641) ne *La supplica* (1634 e 1636) fonda il suo proporsi cristiano sulla distinzione tra finzione e verità: l'assunzione della molteplicità proteiforme dei volti e delle vesti del personaggio (il fingere), unita al rifiuto dell'assegnazione degli attributi iperbolici propri dei nemici della coerenza cattolica – dagli stregoni ai pagani ai giudei agli eretici – mostra la convinzione di Barbieri che per l'attore ogni vera certezza (l'essere) non possa farsi che nel profondo della propria coscienza e liberamente nel proprio corpo. Mentre Pier Maria Cecchini (1563-post 1633) fa convergere nella sistematizzazione riflessiva e – come scrive Apollonio – giudiziosa della tecnica il senso della dignità del comico moderno.

In Andreini, questi elementi vengono reintegrati in una relazione che dall'infimo al sublime trapassa nel corpo dell'attore e nella scena, finzione rivelatrice, finzione necessaria alla verità. Nella spola tra drammaturgia e teoria, egli sceglie la via della metafora, dell'entrare e uscire dalla favola e dalla riflessione per mostrare – a se stesso, prima di tutto – una possibile verità. Ma al contempo parrebbe spingersi, più di ogni altro compagno, sulla via di una ricerca stringente dentro il sé-attore, nel tentativo di dar conto di una ambizione e insieme di una disciplina effettiva. Questo ci dice l'importanza del corpo come immagine scenica, ma anche come strumento e giacimento di esperienza, cioè luogo in cui l'esperienza ristà, si ferma, si addensa e fermenta.

I ventuno sonetti (escluso quello dedicato al cardinale Richelieu) del *Teatro celeste* sembrano valere allora per Andreini come programma di riflessione sistematica sul valore trasformativo e iniziatico della scena, «rogo ove l'huom fenice nasce»<sup>42</sup>; una prima redazione dei sonetti edita sempre a Parigi nel 1624, per Nicolao Callemont, col titolo *Comici, martiri, e penitenti...*, ma uguale nel contenuto alla edizione successiva, precede infatti anche gli scritti teorici parigini dello stesso periodo (*Lo specchio* e il seguente *La ferza*, entrambi del 1625), in cui tale concezione è ulteriormente ripresa ed elaborata<sup>43</sup>. Inoltre è presumibile (sulla base degli esemplari che

<sup>42</sup> G.B. Andreini, *Teatro celeste*, cit., p. 9.

<sup>43</sup> Ringrazio Luciano Mariti per avermi segnalato questa prima edizione del *Teatro celeste* con titolo diverso reperibile presso la Bibliothèque Nationale de Paris.

ho potuto consultare nelle biblioteche Casanatense di Roma e Nazionale di Firenze) che il *Teatro celeste* non sia mai stato diffuso in edizione autonoma, ma sempre in appendice a *Lo specchio* e che quindi, pur non recando l'anno sul frontespizio, la sua pubblicazione si debba senz'altro far risalire allo stesso 1625. Se questo è vero, risulta evidente che esso non sostituisce l'annunciato terzo ragionamento sulla commedia indicato da Andreini ne *La ferza* e mai reperito, giacché, insieme a *Lo specchio*, precederebbe la stampa de *La ferza* e non la seguirebbe. Ne *La ferza*, Andreini afferma che il terzo ragionamento si sarebbe intitolato *L'applauso* e sarebbe stato dedicato alla eccellenza, alla virtù recitativa dell'attore professionista e alla sua abilità nello scrivere commedie destinate alla pubblicazione a stampa<sup>44</sup>.

Come si vede, il progetto teorico nella sua interezza, nella sequenza qui proposta, compresa l'ultima fase non realizzata e la prima redazione dei sonetti, configura la combinazione e la progressione di elementi nella concezione andreiniana dell'attore, dalla santità (che farebbe da nucleo germinativo) all'etica, alla tecnica (e viceversa), con la serie dei parallelismi interni, degli approfondimenti e delle variazioni prospettiche tra l'uno e l'altro testo.

Complici sin dal titolo le apparenze di una dichiarazione programmatica, didascalica, culturalmente e formalmente orecchiata (le rime sono cariche di petrarchismi) che ne oscurano i segnali di originalità, il *Teatro celeste* si presta invece a essere considerato un prodotto convenzionale<sup>45</sup>. La perorazione a favore di una santità possibile (ma non intrinsecamente caratterizzante, vigendo sempre, per i comici di rango rispetto agli istrioni, il discrimine fondamentale della qualità tecnica e della dignità etico-sociale) anche nello stato laicale dell'attore, si può intendere invece come un vero e proprio progetto pratico, in sintonia con la visione complessiva che il comi-

<sup>44</sup> Cfr. G.B. Andreini, *La ferza*, in F. Marotti e G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 510, 515, 524. L'ipotesi della corrispondenza del *Teatro celeste* con il terzo ragionamento si trova in V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di S. Ferrone, 6 voll., Firenze, Le Lettere, vol. III, p. 339 (rist. anast. dell'ed. or., Firenze 1957-1961) e recentemente in F. Marotti e G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., pp. 469 e 471.

<sup>45</sup> Un implicito giudizio di scarsa credibilità degli argomenti avanzati nel *Teatro celeste* coincide con la sfortunata critica dell'intera produzione devota di Andreini, da Rasi, almeno (L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, Bocca, 1897, sub G.B. Andreini, p. 121), a Carlo Ossola, che nella voce dedicata al comico nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1986<sup>2</sup>, p. 69, chiude con un punto esclamativo la menzione dei sonetti.

co di mestiere svolge nella città moderna, così come i rappresentanti delle altre professioni e come ciascun cristiano nel proprio stato particolare. La virtù cristiana costituirebbe così un elemento dell'elaborato e aperto processo dialettico che stringe e dirime i fili che legano anche al potere politico gli attori professionisti del primo Seicento: un rapporto fatto spesso di convergenze più che di opposizioni valoriali<sup>46</sup>. Anche le eventuali relazioni con letture e ambienti devoti andranno quindi rintracciate, per comprendere meglio le fonti e la genesi dell'idea andreiniana. Tra la fine del XVI e il XVII secolo, nell'Europa cattolica, la diffusione capillare – basata su concezioni ignaziane e salesiane – di una pratica spirituale quotidiana, regolare e costante, tra i laici di ogni estrazione, in accordo con l'ordine della città e con le esigenze di ciascuna categoria, dai nobili ai mercanti agli artigiani, è infatti una delle caratteristiche della vita religiosa e civile<sup>47</sup>.

Andreini indica appunto non solo il valore santificante del ruolo civile della scena (quel piano etico-sociale esaltato soprattutto ne *Lo specchio*, dove il mestiere diventa testimonianza cristiana), ma anche il valore santificante svolto per l'attore dalla propria esperienza recitativa (come è nel *Teatro celeste* e ne *La ferza*, dove il corpo sottoposto alla regola è il volano della vicenda spirituale di rapporto con Dio): come dire che l'attore non più reietto, separato, "profano", può essere anche "santo", di una santità secolarizzata, che porta i segni della finzione, come tecnica professionale e posizione intellettuale e non come appartenenza diabolica. Proprio rispetto all'accusa di impostura ancora rivolta ai comici nei testi pubblicati contro

<sup>46</sup> Come dimostra l'importante indagine di S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit. (soprattutto i capp. I-III), in cui il recupero di prezioso materiale d'archivio ha consentito di fondere nella concretezza materiale dei singoli quadri di riferimento politico e civile le vicende biografiche, artistiche e culturali di alcuni fra i comici maggiori del primo Seicento; nel complesso sistema interpretativo che sostiene la ricostruzione, sono risultate determinanti le testimonianze epistolari inedite, ora in: *Comici dell'Arte. Corrispondenze* (G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala), edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993.

<sup>47</sup> Cfr. Ch. Berthelot du Chesnay, *La spiritualité des laïcs*, in «XVII<sup>e</sup> siècle», 1964, nn. 62-63, pp. 30-46; L. Châtellier, *L'Europe des dévots*, Paris, Flammarion, 1987, trad. it. *L'Europa dei devoti*, Milano, Garzanti, 1988; D. Zardin, *Confraternite e 'congregazioni' gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, a cura di A. Acerbi e M. Marcocchi, Milano, Vita e Pensiero, 1988; L. Châtellier, *Les jésuites à la recherche d'une règle de vie pour les laïcs: les congrégations mariales*, in *Disciplina dell'anima*, cit.

Ringrazio il prof. Massimo Marcocchi per le preziose indicazioni su questo aspetto della riflessione.

di loro, Andreini fornisce col suo modello di attore santo qualcosa di più di una smentita, e sembra recepire per vie che sono da indagare (e che incrociano forse anche quelle esoteriche e libertine a cui allude Taviani come zone interstiziali della cultura religiosa del tempo)<sup>48</sup> o sembra cogliere intuitivamente il fatto che «nel corso del XVII secolo la simulazione rinvia al suo opposto tanto nel modello religioso quanto in ogni aspetto della cultura e della teoria politica»<sup>49</sup>: rinvia, cioè riflette o contiene.

II.4. La religiosità del suo tempo, d'altra parte, aveva a tal punto spinto a saggiare il metallo dello spirito nel fuoco del corpo che, proprio attraverso la fedeltà alla scena, poteva essere dato ad Andreini di intuire la radice più profonda di sé. Il tema ritornante del raggiungimento di un vertice interiore attraverso l'esperienza teatrale, giunto al gruppo degli scritti parigini (teorici e drammaturgici) sembra quindi divenuto essenziale: la volontà di radicare l'idea di santità nella finzione della scena e non contro di essa spinge allora a verificare anche l'ulteriore percorso compiuto da questa concezione nelle opere devote e in quelle drammatiche successive. Che arrivano fino al confronto tra l'uomo e la divinità de *Il nuovo risarcito invitato di pietra* del 1651, nel cui prologo è rappresentato il conflitto tra cielo e terra, tra uomini e dèi<sup>50</sup>, già presente nelle allegorie delle tentazioni degli ultimi due atti de *L'Adamo* (1613), ma ulteriormente anticipato nel 1604, nella *Divina visione*, il poemetto dedicato a Carlo e Federico Borromeo, dove nel sogno del viandante addormentato, la rivelazione del paradiso succede a una grandiosa battaglia tra gli eserciti del re del cielo e del signore degli abissi per il possesso di Milano; e fino alla messa in scena de *La Maddalena lasciva, e penitente*, pubblicata nel 1652, dove, sotto la specie della vi-

<sup>48</sup> F. Taviani, *Né profano né sacro*, cit., p. 237.

<sup>49</sup> G. Zarri, «Vera» santità, «simulata» santità: ipotesi e riscontri, in *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Zarri, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 28 (atti del convegno, Udine, ottobre 1989). La riflessione sui comportamenti intenzionali, nella misura del vero e del falso, si determina e sistematizza tra XVI e XVII secolo all'interno di precisi assetti politici e di controllo, e fonda un giudizio di tipo etico; il potere civile e la Chiesa sono egualmente coinvolti in questo processo. Credo che della prospettiva del ricchissimo quadro di questa raccolta di studi si debba tener conto per una analisi dell'attore – "simulatore" per eccellenza – e della scena all'interno dei meccanismi culturali e religiosi del tempo, senza dimenticare la legittimazione che al binomio verità-finzione viene offerta da un concetto politico-chiave nella cultura barocca come è quello di «dissimulazione onesta» (per cui cfr. R. Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1987, in particolare pp. 3-48).

<sup>50</sup> L'edizione critica del manoscritto inedito di quest'opera è di prossima pubblicazione (Roma, Bulzoni) a cura di S. Carandini e L. Mariti; e cfr. G.B. Andreini, *Tre scene da «Il convitato di pietra»*. Edizione e nota di Silvia Carandini e Luciano Mariti, in «Teatro e storia», 5, 1988, pp. 345-362.

cenda edificante (ma il passaggio dal profano al sacro è, nel teatro a soggetto esemplare e parenetico, solo apparentemente agevole)<sup>51</sup>, Andreini può aver combinato la propria inchiesta spirituale con la ricerca condotta attraverso la sperimentazione teatrale e attorica.

L'attenzione ricorrente verso quest'ultimo soggetto – negli anni 1610, 1617, 1643, 1652<sup>52</sup> – sembra intrecciare il tema della conversione con la concezione dell'attore santo: l'abbandono degli attributi della vita mondana, gli abiti, i gioielli, cioè la remissione delle insegne terrene coincide (e ne sembra il più elaborato sviluppo) con la reiterata proposta interpretativa andreiniana del teatro come verità coperta. Il teatro, la vita e la verità ultima si corrispondono: *omnia in omnibus*, neoplatonicamente<sup>53</sup>. Non è possibile conoscere la verità senza aver prima conosciuto il mondo che la nasconde – e, al proprio interno, la conserva – e la scena, che delle parvenze della vita e della verità è il volto attraente e quindi funzionale alla intelligenza del Bene ultimo. Il teatro è luogo di rivelazione. È il velo della finzione a indicare l'esistenza della verità, che nella vita reale, invece, è occultata, inafferrabile. La scena disvela, letteralmente, l'inconsistenza della vita, che altro non è che favola, come è detto nel finale de *La ferza* – riecheggiante il *Teatro celeste* – e favole sono i progetti degli uomini e le loro ambizioni, favole i piaceri.

<sup>51</sup> Cfr. B. Majorana, *Governo del corpo, governo dell'anima*, cit.

<sup>52</sup> Per un'analisi comparativa del poema del 1610 e della sacra rappresentazione del 1617 cfr. S. Fabrizio-Costa, *Les pleurs et la grâce: La Maddalena de G. Andreini*, in *Théâtre en Toscane. La comédie (XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)*, a cura di M. Plaisance, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991, pp. 113-156. Sulla «azione drammatica, e devota» edita a Milano dai fratelli Malatesta, nel 1652, non mi risultano studi specifici. Una riflessione, nel quadro della produzione edificante a Milano, è in A. Cascetta, *La spiritual tragedia e l'azione devota. Gli ambienti e le forme*, in *La scena della gloria*, cit.: sono grata all'autrice per aver potuto leggere il testo dattiloscritto. Recentemente G. Milantoni ha ipotizzato che il testo del 1652 sia la fonte per l'iconografia di un grande olio su tela del romagnolo Guido Cagnacci (1601-1663), *La conversione di Maria Maddalena* (dipinto ante 1665), conservato al Norton Simon Museum di Pasadena (California): cfr. *Guido Cagnacci*, a cura di D. Benati e M. Bona Castellotti, Milano, Electa, 1993 (catalogo della mostra, Roma, dicembre 1993-gennaio 1994), pp. 166-168. Un confronto interessante tra l'opera di Andreini e il romanzo barocco potrebbe essere istituito attraverso la *Maria Maddalena peccatrice e convertita* (1636) del genovese Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662), nella cui produzione è forte il tema della vita come illusione e travestimento della realtà (cfr. *Romanzieri del Seicento*, a cura di M. Capucci, Torino, Utet, 1974, p. 29); per questo testo cfr. E. De Troja, *La maraviglia de la santità. Significati e strutture del romanzo barocco*, Padova, Liviana, 1980, pp. 3-28. Una nota su Brignole Sale "marinista" è in M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, cit., pp. 219-222.

<sup>53</sup> Sul neoplatonismo di Andreini cfr. molti elementi in S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., *passim*.

Più che come specchio (nonostante l'adozione frequente di questa metafora da parte di Andreini, ma direi in accezione soprattutto morale e tradizionalmente difensiva), la scena sembra allora concepita come lente, che consente di mettere a fuoco, di concentrare l'attenzione e lo sguardo, di rendere perspicuo ciò che è confuso, inafferrabile alla vista naturale, quando l'occhio non sia dotato di tale strumento (tecnica, artificio, contro natura). Essa – la scena – è quindi verità circoscritta al campo evidenziato dalla lente e attraverso di essa esaltata. La lente del teatro serve allora a scorgere l'essenza della verità ultima nel turbamento del mondo; e la restituisce all'occhio dello spettatore in un'immagine chiara. Ma prima ancora è strumento visivo per l'attore; egli stesso la fabbrica, ne conosce le caratteristiche fisiche, ne calibra le qualità in funzione dell'uso. Il corpo dell'attore diventa punto di convergenza, di trasparenza oltre il quale, rifratta, sta la verità. Il vedere attraverso, allora, non il vedere riflesso (cioè esemplarmente), produce la comprensione: tale nitidezza diventa un attributo della coscienza, la lente della consapevolezza di sé nel mondo, che accompagna l'individuo che sappia fare buon uso del buon teatro.

Questi temi insieme a quelli delle spoglie, delle apparenze fallaci, del teatro della vita, sono ben presenti ne *La ferza* e nel *Teatro celeste* ma in parte, e insieme ai diversi argomenti in lode della commedia, già nel dialogo *La saggia Egiziana*, del 1604<sup>54</sup>. Anche l'Egiziana era – come Maddalena, ma per scelta filosofica, non penitenziale – una ricca, bella giovinetta, che ha abbandonato ogni cosa per farsi pellegrina e romita; questo non significa che ella detesta il mondo (esattamente come Genesio non detesta il teatro), bensì che ne conosce la radice divina. Lo sapremo dall'incontro con Ergasto, che in fuga dal mondo fallace e dalle città, si rivolge alla donna come a una bestia, sprezzante e incattivito. Fra le trame degli uomini la più malvagia è il teatro, in cui egli ha speso molta parte del suo tempo: parla da antico attore inciampato nella propria falsa coscienza (come gli rivelerà l'Egiziana) e incarna, nel disgusto per il mestiere abbandonato, la scissione tra la carne e l'anima, tra la seduzione e la verità, tra la pazienza spirituale e la potenza del corpo; tanto da assomigliare a tratti piuttosto che a un attore a uno spettatore improvvisamente conquistato alle ragioni della polemica contro il teatro, risentito verso una passione dannosamente coltivata. Sapienza della propria vecchiezza, l'Egiziana sa che per raggiungere quella verità dicotomicamente cercata dall'altro, bisogna avvicinarla

<sup>54</sup> Per una lettura in chiave platonico-cristiana di questo testo cfr. M. Lombardi, *La «Saggia Egiziana» di Giovan Battista Andreini e il teatro nel teatro*, in «Rivista di letterature moderne comparate», XXXIX (1986), fasc. 4, pp. 271-287.



nei suoi molteplici aspetti. Quello che a lui pareva di aver conquistato con penetrante sguardo è errore, cecità; con argomenti serrati riporta infine Ergasto all'amore per il consorzio civile, per la scena e quindi per se stesso. Le immagini di ambiguità che egli ha usato per dirlle l'apparenza ingannatrice del teatro, i mille tranelli e le doppiezze (come la rosa magnifica a cui la mano si accosta incautamente, ritraendola insanguinata) sono, dalla vecchia saggia, restituite a profonda unità: pompose altere chiare fulgide ardenti cristalline sono infatti le scene, come le virtù dei professori che vi esercitano il corpo e l'anima; quanto più bella è l'apparenza della verità, quanto più essa si rende attraente e quindi conquistabile. E l'attore (e l'attrice) sono al centro di questa opera di seduzione e di trasformazione.

La vicenda di questo singolare personaggio è di grande interesse, testimoniando come in Andreini l'idea di attore santo sia precocemente matura: il vero convertito è l'attore che torna al teatro per cercarvi l'unità e la verità, non colui che lo abbandona. Uomo comune l'uno, martire venerato l'altro, Ergasto e Genesio appartengono allo stesso orizzonte.

L'ipotesi di Giovan Battista Andreini sembra essere allora quella del manifestarsi del sacro (cioè del «verissimo Vero», come spesso dice) nel teatro, spazio materiale e corporeo; e il problema del senso torna a essere quello del modo in cui l'attore in scena rende possibile tale accadimento.