

UMBERTO GANDINI, *Il teatro barocco di Nicola de Avancini, gesuita trentino alla corte degli Asburgo : parte seconda e fine*, in «Studi trentini di scienze storiche» (ISSN: 1124-4569), 52/1 (1973), pp. 30-69.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrst>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



IL TEATRO BAROCCO DI NICOLA DE AVANCINI, GESUITA TARENTINO ALLA CORTE DEGLI ABSBURGO

Parte II e Fine (v. fasc. 4/1972: pp. 421-441)

Le allegorie

L'« Idokerdo » introduce una delle forme drammatiche coltivate dall'Avancini, e cioè l'allegoria. Ne ha lasciati altri due esempi: lo « *Zelus sive Franciscus Xaverius indiarum apostulus* » e il « *Connubium Meriti et Honoris, sive Euergetes et Endoxa* ». Lo « *Zelus* » è del 1640 ed è l'ultimo dei suoi lavori a carattere prevalentemente pedagogico, destinato cioè agli allievi del collegio più che agli spettatori esterni. Da quell'anno in poi le preoccupazioni cortigiane e politiche divennero prevalenti. « *Zelus* » narra la storia dell'opera missionaria di San Francesco Saverio in Oriente. Fra i personaggi del dramma ci sono sant'Ignazio di Lojola; san Tommaso che cala come un elicottero dal cielo per salvare Francesco da una tempesta suscitata dai sacerdoti pagani; ed un coro di martiri sbrigativamente definiti « giapponesi » ma in realtà rappresentativi di tutta l'Asia. A parte la « story » che procede per rapide sequenze, i veri protagonisti dell'opera sono Oriente, Occidente e la Vera Fede che discettano in modo appassionato, tanto da manifestare talvolta sostanza umana più concreta degli stessi personaggi umani. Oriente per esempio si rivolge così a Francesco Saverio: « Deh, vieni, Saverio caro! Troppo lungo è il giorno, troppo lunga la notte degli amanti separati »!

L'eventuale sobbalzo sulle sedie dei prelati in sala era niente a confronto del piccolo scandalo che dovette suscitare l'« *Euergetes et Endoxa* », scritto dal de Avancini nel 1665 in occasione dell'insediamento del conte Venceslao di Thun nella sede vescovile di Passau.

La vicenda è, come sempre, complessa e ricca di colpi di scena: Euergete (il « ricco di meriti »), giovanotto di sangue reale, respinge l'invito del padre Aretino (il « ricco di virtù ») a sposare la real vedova Endoxa (la « ricca di fama »). Euergete ha vocazioni ascetiche e pastorali, tanto è vero che, rifiutato il matrimonio anche per sugge-

rimento della nutrice Euprepia (la « ricca di grazia »), si fa pastore e servo. La trasformazione è così radicale che nemmeno suo padre lo riconosce più, al punto che Aretino lo adotta per riproporre al supposto figlio adottivo il matrimonio con Endoxa. A questo punto Euergete si svela, dichiara di voler chinare il capo davanti alla ragion di stato, e sposa la nobile vedova.

Il dramma è una denuncia continua delle insidie della vita pubblica contro le bellezze dell'isolamento ascetico, oltre che un'esaltazione dell'innata propensione al comando di chi abbia sangue nobile nelle vene: e poichè l'attività pubblica è necessaria, ecco che il principe deve piegarsi ad un virtuoso compromesso. Il bello di questo lavoro non è nella carica d'adulazione nei confronti di Venceslao di Thun, il quale probabilmente aveva fatto valere tutte le sue raccomandazioni per diventare vescovo di Passau e non aveva alcuna tendenza ascetico-contemplativa, ma perchè — al coperto dell'allegoria — Avancini si abbandona qui (ed è una delle pochissime volte in cui gli si riconosce una debolezza umana) ad una — per un gesuita d'allora — davvero inconsueta descrizione femminile. Il dialogo avviene fra Euergetes ed Aretinus, il quale ultimo magnifica le qualità di Endoxa per indurre il figlio a sposarla:

Aretinus: ... Coelites! quaenam tibi
Placebit unquam sponsa, si Endoxa haud placet!
Considerasti frontis augustae notas?

Euergetes: Consideravi. *Aretinus*: Dentium candens ebur,
Risus leporem, gratiam augustae Deae?

Euergetes: Consideravi. *Aretinus*: Nonne de geminis micant
Soles ocellis? Nonne placatus tenor
Frontis sereno praelium indicit polo?
Et non gemellae Charites in labris sedent?
Sed adde dotis regiae opulentum sinum,
Provinciarum jura, regnorum insulas;
Adde et vetusti sanguinis avitum genus
Ductumque ab atavis regibus clarum decus;
Et pulchra, dives, nobilis: quid plus petis?

Euergetes: Et pulchra, dives, nobilis: sed non placet ... »¹⁾.

¹⁾ *Aretino*: ... O dei! Quale sposa giammai ti piacerà, se non ti piace Endoxa! Hai visto i tratti dell'augusto viso?

Euergete, più che dell'asceta, ci fa la figura del bimbo capriccioso e viziato, mentre la paterna sollecitudine di Aretino è gonfia di insinuazioni corpose. Ed il de Avancini ricorre ad una furbizia sintattica per velare appena le fantasie alle quali dà sfogo: i « provinciarum jura » e le « regnorum insulas », collocate subito dopo l'« opulentum sinum » assumono valore di iperboli metaforiche riferite al sinum ed al corpo più che ai feudi ed alle terre di Endoxa.

I drammi biblici

Dalla bibbia il de Avancini ha tratto gli argomenti di tre tragedie originali e di due traduzioni, il « David per Saulis persecutionem ad regnum Israeli evectus » ed il « Sidrach, Misach et Abdenago », entrambi di Cottono.

« Fiducia in Deum sive Bethulia liberata » è del 1642 e fu scritta per celebrare la guerra contro i protestanti svedesi.

Lo svedese spauracchio e saccheggiatore è nel dramma incarnato da Oloferne, mentre la buona causa ha i panni di Giuditta. Tempeste divine, angeli e paurose visioni accompagnano la pulzella sino alla tenda di Oloferne dalla quale Giuditta esce alla fine reggendo per i capelli la testa appena spiccata dal busto del tiranno. La « Fiducia in Deum » ebbe un successo clamoroso, forse non tanto per la morale (bisogna aver fiducia nel soccorso divino anche quando le cose si mettono male), quanto per quel che i prolungati sussulti — durante la scena della seduzione e della morte — della tenda di Oloferne lasciavano alla immaginazione degli spettatori. E la « Bethulia » conobbe — contrariamente alla norma che destinava questi componimenti ad un'unica rappresentazione — diverse repliche.

Euergete: Ho visto.

Aretino: L'avorio bianco dei denti, la leggiadria del sorriso, la grazia sovrana d'una dea?

Euergete: Ho visto.

Aretino: Non sono soli forse quelli che splendono dagli occhi gemelli? Non provoca forse con languide curve il dolce atteggiarsi del corpo? E nelle labbra non sono forse entrambe le Grazie? Ed ora aggiungi alle regali doti l'opulento seno, i diritti sulle province, le isole del regno; aggiungi dell'antico sangue l'ereditaria impronta, e la dignità illustre trasmessa dagli antichi re; è bella, divina, nobile: che vuoi di più?

Euergete: E' bella, divina, nobile: ma non mi piace...

« Pax imperii anni Domini 1650 sive Joseph a fratribus recognitus » celebrava, nel 1650 appunto, l'appena sottoscritta pace di Vestfalia, dopo la guerra dei trent'anni che aveva duramente provato il mondo tedesco. Vale la pena di aggiungere solo che il tema di Giuseppe e dei suoi fratelli è fra i preferiti dai gesuiti che si dedicavano al teatro. Le cronache ricordano, fra il 1583 ed il 1770 non meno di quaranta tragedie sullo stesso argomento.

« Susanna Hebraea » è compresa fra i lavori del quinto volume della poesis drammatica del de Avancini, e si presume quindi che sia fra le ultime cose scritte dal gesuita trentino. A meno che solo tardi, quand'era già a Roma, investito dell'autorità che abbiamo visto, sia riuscito a superare per la sua casta Susanna le barriere della censura ecclesiastica. La storia della bella ebrea sorpresa nuda al bagno da due arzilli e maligni vecchietti, che la denunciano per adulterio allorchè lei si rifiuta di sottostare alle loro voglie; e che è poi sottratta alla lapidazione solo dalla abilità oratoria di Daniele; è descritta con robusto realismo, nonostante l'enfasi oratoria (120 versi soltanto per l'autodifesa di Susanna). Fra i lavori teatrali del de Avancini, questo è il più semplice ed asciutto: mancano i cori, e la parte relativa al giudizio sfrutta abilmente il rito processuale per creare tensione drammatica. Le lunghe arringhe dei protagonisti fanno pensare che il de Avancini abbia scritto la « Susanna » per gli allievi dei collegi, fra i compiti dei quali era anche quello di esercitarsi nell'arte oratoria. Teatro scolastico e pedagogico dunque, forse anteriore al 1640, che scandalizza comunque l'esegeta del trentino, il gesuita Scheid, il quale commenta: « So ein Stueck faende auf unseren heutigen Schulbuehnen mit Recht keine Aufnahme ». Non riesce a capacitarsi che i censori non abbiano punito l'audacia dell'Avancini, e si consola solo constatando che il censore non era un gesuita.

Le leggende

« Eugenia romana, Virgo et Martyr » fu scritta e pubblicata a Roma, negli ultimi anni di vita del de Avancini, e dimostra abbastanza chiaramente che egli conosceva alcune almeno delle tragedie di Calderon, il quale scrisse, basandosi sulla stessa leggenda di Eugenia, « El Josè de las mujeres ». È la complicata storia di un'Eugenia, nobile fanciulla romana, figlia del console Filippo, la quale, essendosi votata a cristiana verginità, non può accontentare il padre che la vor-

rebbe dare in sposa al console Aquilio. Eugenia fugge, vive per cinque anni vestita da uomo e da eremita, col nome di Eugenio: ma in sostanza resta quasi sempre a casa sua dal momento che, nelle mentite spoglie, funge da istitutore dei suoi stessi fratelli. Il « giovinetto » Eugenio suscita le brame di Melantia, vogliosa matrona che, vistasi respinta, denuncia Eugenio per violenza carnale. Il finto giovane è condannato al rogo ma fra le fiamme — che ne bruciano i vestiti ma non il corpo — avviene il miracolo che svela Eugenia per quella che è, mentre la cattiva Melantia fa una brutta fine. Papà Filippo, commosso, si fa battezzare dall'Eugenia senza averla tuttavia riconosciuta come sua figlia. Aquilio, che ha sempre il dente avvelenato per non aver avuto la moglie che gli era stata promessa, condanna Filippo ed Eugenia alla decapitazione, perchè cristiani. E mentre la mannaia comincia a calare, fra roboanti chiacchiere, Filippo ed Aquilio riconoscono, troppo tardi, la rispettiva figlia e promessa sposa.

Le somiglianze col lavoro di Calderon sono notevoli: Aquilio si serve, per i suoi loschi piani, di un ebreo Pimander; mentre in Calderon lo stesso compito è affidato al diavolo Aurelio. In entrambi i lavori Eugenia non si traveste solo da uomo, ma si fa anche eremita. Sia nella « Eugenia romana » che nel « Josè » la ragazza perde il mantello in casa di Melantia, ed in entrambe le opere ancora c'è una sospensione di esecuzione capitale. E sono tutti dettagli non riferibili alle fonti indicate dall'Avancini per questo suo dramma. È assai probabile quindi che il gesuita avesse letto il « Josè » del Calderon, autore del resto conosciuto in quella epoca non solo in Italia, ma anche in Austria, proprio come l'altro grande artista-cortigiano di Filippo IV, il Velasquez.

Altre due leggende — la « Genovefa Palatina » e la « St. Idda » (quest'ultima costruita secondo lo schema classico: protasis, epistasis, katastasis, katastrophe) — hanno indotto lo Scheid a pensare che Avancini conoscesse anche Shakespeare: l'« Amleto » a proposito della « Genovefa » (c'è l'« umbra » del padre di Sigfrido che incita il figlio alla vendetta; e c'è la pazzia simulata di Sigfrido); e l'« Otello » per via dell'anello nuziale che santa Ida perde, suscitando la violenta gelosia del marito, conte Heinrich. Le argomentazioni dello Scheid sull'influenza di Shakespeare non sono molto persuasive, anche se è certo che le opere dell'inglese erano note allora, in Germania ed in Austria, sia pure negli adattamenti molto riduttivi delle compagnie vaganti.

Il tema dell'ingiusta gelosia, riconducibile all'« Otello », è anche al centro di un altro dramma basato su una leggenda, sia pure con personaggi storici: « Suspicio sive pomum Theodosii ». Eudoxia riceve dal marito imperatore Teodosio II una mela miracolosa, che lei a sua volta regala al prefetto del palazzo perchè se ne avvalga per guarire da una malattia. Il prefetto dona infine la mela a Teodosio, che s'ingelosisce e esilia l'imperatrice a Gerusalemme. Se la riprenderà solo quando la fama della bontà e della generosità di Eudoxia avrà fatto il giro del mondo.

« Suspicio » fu rappresentata nel 1641 durante l'annuale premiazione degli allievi del collegio gesuitico a Vienna, alla presenza dell'imperatore Ferdinando III e della corte. Il fine pedagogico è ancora evidente anche per l'inclusione nel testo di due lettere che non sono in versi come tutto il resto del dramma, e dimostrano la preoccupazione del professor de Avancini, insegnante di retorica, di dare ai suoi allievi un esempio classico di componimento epistolare. C'è fra l'altro, in queste lettere — come nella elaborata premessa al primo volume della « poesis drammatica » — un uso esemplare del *cursus*, il sistema per chiudere le frasi latine secondo melodiose cadenze, descritto nella « Rhetorica ad Herennium » attribuita allora ancora a Cicerone. Il de Avancini preferiva il *cursus planus* (- - ' - / - ' - -) come per esempio in « innocentiae opinio majestatem conciliat », oppure il *velox* (- ' - - / - - ' -): « comitari protagonistam », (saecula saeculorum » al *tardus* (- ' - - / - - ' - -). Ed è un altro indice delle preoccupazioni e della mentalità ancora medioevali del gesuita trentino.

Saghe e favole

L'argomento della « Fides coniugalis sive Ansberta sui coniugis e dura captivitate liberatrix » è stato suggerito da un dramma del Biedermann. Ma mentre questi aveva svolto il tema con mano lieve, attento ai sentimenti dei suoi personaggi, il de Avancini sfoga anche qui la sua esuberante fantasia e la sua straordinaria vocazione di regista. La storia è quella di Ansberta che, travestita da trovatore (col nome di Bartenas, anagramma di Ansberta), va a liberare il marito Bertulfo prigioniero di guerra, e gli si rivela poi solo quando se lo è ormai riportato a casa. Sulla scena accade di tutto: Ansberta-Bartenas balla e canta per ottenere un passaggio su una nave; davanti al sultano che ha imprigionato Bertulfo si svolge una lotta fra schiavi

e belve; prima della fuga degli sposi c'è sul palcoscenico una battuta di caccia alla quale partecipano, ballando e cantando in coro, satiri e ninfe; fra un'esecuzione capitale e l'altra, Bartenas canta per il sultano con una voce così dolce e soave che si commuovono persino le statue, tanto è vero che si mettono a ballare. Ed alla fine i due sposi-modello sono assunti in cielo perchè dominino, con la luce delle loro virtù, le stelle.

La « *Fides coniugalis* » fu scritta per il fidanzamento di Ferdinando IV e rappresentata — presente l'imperatore Ferdinando III — in due diverse serate e parti, a causa della sua lunghezza. L'entusiasmo della corte viennese fu straordinario.

« *Ambitio sive Sosa naufragus* » è la storia di un nobile portoghese, Emanuele Sosa, il quale, avendo nostalgia di casa, abbandona la sua piazzaforte indiana e fa vela verso il Portogallo. Naufraga al Capo di Buona Speranza, finisce prigioniero prima del re buono dei cafri, e poi del re cattivo degli etiopi, il quale lo condanna a morir di fame, con moglie e figli, in una lussureggiante ed improbabile giungla. Anche in questo lavoro il de Avancini si dimostra smaliziato uomo di teatro, quando mette in scena uno strip-tease (il re degli etiopi ruba a Sosa ed ai suoi familiari anche i vestiti) e quando organizza fantasiosi balli africani. Il gusto dell'epoca non è ravvisabile però solo in queste invenzioni spettacolari, ma anche nei trucchi linguistici, come per esempio quello dell'eco:

« *Chorus*: Dio recedit, culmina Bonae spei videmus!

Echo: Vitemus!

Chorus: Ohe, culmina Bonae spei videtis?

Echo: Vitetis ».

Storia pagana

« *Vis invidiae sive Caius Marius* » è l'unica delle tragedie sue giovanili che il de Avancini ha ritenuto opportuno pubblicare. La scrisse quand'era professore a Laibach, nel 1636, ed è un tipico « *Schuldrama* », un lavoro teatrale scolastico, senza eccessivi fronzoli: narra la storia di Mario, vincitore di Giugurta, ridotto a fare il mendicante per le calunnie di Silla. C'è — nel bel mezzo dell'azione — un coro al quale partecipano il Tevere con Tritoni e Sirene, ma siamo ancora lontani dagli eccessi che tanto stupirono i contemporanei del de Avancini, e che sono per esempio evidenti nell'ultima delle sue opere tea-

trali, nel « Cyrus », dato nel 1673 a Graz in occasione del fidanzamento dell'imperatore Leopoldo con la principessa Claudia Felice. Fu un vero e proprio « ludus caesareus », rappresentato alla presenza della giovane coppia e col solito festoso accorrere di nobili e cortigiani. Il tema è fra i più involuti che il de Avancini abbia scelto. Ciro, nipote del re Astyages, è consegnato dal cattivo re Arpago al contadino Mitridate, affinché lo dia in pasto alle belve. Mitridate, impietosito, espone alle belve del bosco il figlio suo (!) e si tiene il giovane Ciro. Contemporaneamente Arpago, un po' pentito, va a salvare il giovanotto che aveva condannato, e se lo riporta a casa col nome di Hidaeles, per togliere di mente, a quegli che egli ritiene sia Ciro, ogni ambizione reale. La storia si complica in modo inverosimile, sino a quando interviene Arienna, regina delle amazzoni, la quale si batte per salvare il vero Ciro da una condanna a morte. Contro la donna guerriera i cattivi scatenano, coll'aiuto dei maghi, un esercito di spettri che solo l'intervento provvidenziale del profeta Daniele riesce a disperdere. Alla fine Ciro, riconosciuto re dei Medi, sposa la bella Arienna, erede dell'impero persiano.

Nel calderone c'è un'allegoria sui destini dell'Austria e degli Absburgo; c'è un lupo volante che l'Amore, cavalcando un'aquila, abbatte con le sue frecce; ci sono balli, duelli e persino una parentesi di teatro nel teatro quando Ciro, recitando, si dimostra più bravo del falso Ciro. La stimate nobiliare consente infatti alla fine al vero Ciro di imporsi come re, benchè sia stato educato da contadino; mentre il figlio del contadino, allevato a corte come un principe, fallisce miseramente appunto perchè di sangue « ignobile ».

Per il « Cyrus » il de Avancini mise in scena 140 interpreti, e poichè l'intero spettacolo durava otto ore, fu suddiviso in due giornate.

La serie delle tragedie basate sulla storia pagana è completata da due lavori — « Artaxerses » e « Semiramis » — di scarso interesse e privi fra l'altro dei cori.

La storia cristiana

Sono ispirati ad episodi di storia cristiana sei drammi, alcuni dei quali sono fra i più significativi dell'ideologia politica e della tecnica drammatica del de Avancini.

I primi tre — « Canutus » (un drammone sulla Danimarca, complicato da travestimenti e da continue agnizioni), « Alexius Comnesus »

(sulle vicende di un figlio dell'imperatore d'Oriente) e « Saxonia conversa sive Clodoaldus, Daniae princeps cum tota familia a Carolo Magno, superato Vitigundo, conversus » — esaltano il prevalere della religione cristiana sui residui pagani, ed ebbero quindi carattere missionario e di stimolo verso i regnanti a combattere e a convertire eretici (protestanti) ed infedeli (turchi).

Il dramma « Dei bonitas de humana pertinacia victrix sive Alphonsus decimus, Leonis et Castellae rex, pertinaciter blasphemus, ele-menter a Deo emendatus », scritto nel 1666, quando il de Avancini era rettore a Passau, è la spettacolare affermazione scenica del primato divino (e quindi del papa) sull'impero, il cui reggitore deve assoggettarsi alla funzione di braccio secolare, di « defensor fidei », se vuole effettivamente regnare.

Alfonso X è rappresentato come un re superbo e presupponente, il quale sostiene che se gli fosse stato concesso di dare qualche consiglio a dio, lo avrebbe certamente aiutato a fare meglio il mondo. Le ammonizioni celesti perchè receda dal suo atteggiamento blasfemo colpiscono prima i suoi sudditi innocenti (la peste sconvolge il reame di Leon e di Castiglia) e poi la sua stessa persona. E solo quando si sente morso dai dolori e dai mali il re si pente e decide di sacrificare a dio scettro e corona pur di salvare la pelle.

Il re che assiste ad una lezione impartita dal pio istitutore (che si chiama Petrus, ovviamente, come il primo dei papi) al principe Manuel, erede al trono, sente affermare che dio deve essere il punto di riferimento obbligato per tutti, anche per coloro che sono destinati a regnare. E si ribella enunciando orgogliosamente il principio dell'assolutismo monarchico autosufficiente:

« Sit animus ipse regius fulcrum sibi:
Qui centro isto sistit, ad nullam pavet
Sortis procellam »²⁾).

Ed a Pietro, che insiste nel suo punto di vista, prima rivolge un rimprovero:

« Petre, quid aniles doces
ad scepra natum fabulas »?³⁾

²⁾ Sia l'animo del re fulcro di se stesso: chi s'affida a questa certezza, temere non dovrà colpo alcuno della sorte.

³⁾ Pietro, che favole da beghina narri a chi è nato per lo scettro?

E poi gli spiega:

« Equidem creanti sidera et terras Deo
Ego si adsistissem, multa meliori modo
Condita stetissent . . . »⁴⁾.

Ma il de Avancini si guarda bene dal permettere a questo antagonista argomenti seri, che diano dignità alla polemica pur tanto rilevante. Alfonso X, per esempio, afferma che lui, al posto di dio, avrebbe collocato i polpacci degli uomini sul davanti, a protezione degli stinchi: ed è argomentazione da barzelletta sulla asserita insipienza divina, via via ripresa innumerevoli volte sempre in contesti comici, sino alla più recente commedia cinematografica. Il de Avancini aveva però evidentemente bisogno che Alfonso X risultasse, più che blasfemo, stupido, e quindi, dopo avergli messo in bocca la storia del polpaccio, gli fa ribadire, fra le risate degli spettatori, la sua presunzione:

« Sic est: creassem plura melius
quam Deus »⁵⁾

Questa « Dei bonitas de humana pertinacia victrix » costituisce una eccezione nel quadro della drammaturgia del de Avancini. I suoi temi sono di solito trionfalistici, occasioni mondane e politiche per riaffermare il primato ecclesiastico su quello imperiale, e, nello stesso tempo, per esaltare l'impero e colui che lo incarna come l'alfiere di dio in terra. Per ogni re « cattivo » c'è sempre un re « virtuoso » che gli si contrappone per vincerlo immancabilmente. Qui invece, nella vicenda della punizione e del pentimento di Alfonso X, si ha la sensazione che il de Avancini abbia voluto rivolgere un ammonimento a qualcuno. Alfonso X di Castiglia e di Leon (1221-1284) aveva avuto a suo tempo mire imperiali, e s'era proclamato re dei romani, rinunciando a questo titolo solo dopo un incontro con papa Gregorio X. Un concorrente quindi semmai dell'imperatore legittimo ma, a prima vista, non un negatore della supremazia della Chiesa. Era un « defensor fidei » poi, dal momento che si battè a lungo ed efficacemente contro i mori.

Ma era anche un uomo coi piedi per terra, se lo si ricorda come mecenate di studi scientifici (le tavole astronomiche « alfonsine ») e

⁴⁾ E' vero, se io avessi assistito Dio nella creazione degli astri e della terra, ora sarebbero assai meglio organizzati . . .

⁵⁾ Così è: molte cose avrei creato assai meglio di Dio.

delle traduzioni dall'arabo in castigliano di numerosi testi. Questa smania indagatrice può avergli procurato fra la sospettosa gerarchia cattolica una brutta fama, ed era quanto bastava perchè il temperamento reazionario e conservatore del de Avancini vi trovasse uno spunto teatrale. Ma si ha la sensazione precisa che, mettendo in scena e sbeffeggiando Alfonso X, il gesuita trentino parlasse a suocera perchè nuora intendesse. Può darsi cioè che Leopoldo I, suo affezionato pupillo, si fosse fatta sfuggire qualche frase d'irritazione per la soffocante tutela gesuitica; oppure che qualche notizia d'insubordinazione verso il potere ecclesiastico fosse giunta dalla Spagna, ove regnava in quel tempo l'altro ramo degli Absburgo, quello dei Filippi, il quarto dei quali era appena morto (1665). Sta di fatto che questo dito ammonitore che si erge improvviso ed isolato nel quadro della sfarzosa apologia degli Absburgo dice, più di ogni altro dramma meramente esaltatore, quale fosse l'influenza dei gesuiti sulla corte, di quale prestigio ed autorità godessero, se al de Avancini fu possibile — senza che gliene derivassero inconvenienti — mettere in scena ed esporre al pubblico diletto un monarca cattolico che aveva avuto l'ardire di pensare di testa sua, e di celebrarne la pubblica umiliazione.

Certo, nel frattempo il de Avancini aveva conquistato le scene viennesi con alcuni spettacoli di splendore tale da oscurare ogni precedente. Nel 1653, allorchè Ferdinando IV fu incoronato re d'Ungheria, il de Avancini scrisse per l'occasione « *Curae Caesarum pro Deo et populo sive Theodosius Magnus, justus et pius imperator* », inaugurando la tecnica di far discendere gli Absburgo direttamente dagli antichi imperatori romani, attraverso cronologie molto arbitrarie ma anche molto suggestive. In scena ballano e cantano spiriti maligni evocati da un coro di sacerdoti della morte; ululano civette; e quando la scena è scossa da un terremoto, c'è persino una fase di isterismo collettivo accuratamente elaborata. Ma il diapason dello spettacolo è nel finale, allorchè piombano sulla scena, a rappresentare la discendenza di Teodosio, le quattro parti del mondo: l'Europa su un carro trionfale trainato da cavalli, l'Africa su un carro trascinato da grifoni, l'Asia dagli elefanti e l'America — evidentemente il de Avancini non aveva precise cognizioni zoo-geografiche — da cammelli. E sopra le quattro parti del mondo così bardate, volano le aquile che raffigurano, agiscono e parlano come « geni imperiali ». Ecco il gran finale:

« *Europa*: Servare populos nascitur regum genus.

Asia: Populo tegendo nascitur regum genus.

Africa: Deo tuendo nascitur regum genus.

America, Justitia, pietas Caesares mundo parit.

Tres Genii: Servire populis nascitur regum genus.

4 Orbis partes: Servare populos nascitur regum genus.

Genius Arcadii: Servabo populos. *Genius Honorii*: Serviam populis

Genius Theodosii: Ea quae servo dextra, servio.

4 Orbis partes: Ut caput solet servire membris, membra cum imperio
regit. Vivite!

Genius Theodosii: Sed orbis commodis.

Genius Arcadii: Populo et Deo.

Genius Honorii: Industria et labore.

Genius Theodosii: Justitia et patris
Pictate nati.

4 Orbis partes: Vivite populo et Deo »⁶).

E poi il crescendo lirico si scioglie in una canzonetta che dice quanti anni ancora gli Absburgo reggeranno ancora le sorti del mondo. Ed è una canzonetta le cui cadenze riappariranno trecento anni dopo, pari pari, in un « carosello » pubblicitario televisivo, a dimostrazione del genio propagandistico del de Avancini. Gli anni dunque riservati alle fortune degli Absburgo:

« Sunt mille, mille, mille sunt
et mille, mille, mille ».

⁶) *Europa*: Per la salvaguardia dei popoli nasce la stirpe dei re. *Asia*: Per la protezione del popolo nasce la stirpe dei re. *Africa*: A sostegno di Dio nasce la stirpe dei re. *America*: La giustizia, la pietà genera Cesari per il mondo. *I tre Geni*: la stirpe dei re nasce per servire i popoli. *Le quattro parti del mondo*: Per la salvaguardia dei popoli nasce la stirpe dei re. *Genio d'Arcadio*: Salvaguarderò i popoli. *Genio d'Onorio*: Servirò i popoli. *Genio di Teodosio*: Quel che con sagacia servo, continuerò a servire. *Le quattro parti del mondo*: Come la testa suole servir le membra così siano le membra rette con imperio. Evviva! *Genio di Teodosio*: Ma nell'interesse del mondo. *Genio d'Arcadio*: Del popolo e di Dio. *Genio d'Onorio*: Con diligenza ed impegno. *Genio di Teodosio*: Con giustizia e paterna sollecitudine. *Le quattro parti del mondo*: Vivete, per il popolo e per Dio!

La « Pietas victrix »

Nel 1659 Nicola de Avancini tocca l'apice della sua fase creativa, rappresentando davanti a Leopoldo I, alla corte e ad un pubblico di tremila persone, con le sfarzose scene di Giovanni Burnacini (padre di quel Lodovico che divenne lo scenografo prediletto dell'Opera italiana a Vienna), la « Pietas victrix sive Flavius Constantinus Magnus de Maxentio tyranno victor », dramma per il quale contemporanei e critici anche successivi non hanno trovato parole adeguate per esprimerne, la stupefacente magnificenza. Il Kindermann la qualifica come la massima espressione, in senso assoluto, di tutto il teatro tardo-barocco.

Vale la pena quindi di analizzarla più attentamente, anche perchè nell'edizione del lavoro, pubblicata in un lussuoso « in quarto » in occasione della rappresentazione, ci sono (ma in uno solo degli esemplari rimasti) ben 101 annotazioni di regia; e perchè un incisore dell'epoca ha fissato nove momenti della messa in scena in altrettante tavole di rame.

A parte l'« argumentum » che riassume i termini del dramma, ogni scena è introdotta — nell'edizione-programma della « Pietas victrix » — da una breve descrizione e dall'elenco dei personaggi partecipanti all'azione, evidentemente per aiutare gli spettatori ad orientarsi fra i colpi di scena, i mutamenti di scena, i balli, i canti, i cori, il latino straripante.

Atto primo

Scena prima: *Scena muta. Costantino imperatore sogna il trionfo che spetterà al vincitore di Roma.*

L'attacco è subito di grande suggestione. Avancini sorprende gli spettatori, che s'attendevano la solita chiacchierata d'introduzione, con una scena muta, forse sottolineata solo dalla musica. E la pantomima che segue, richiede immediatamente l'impiego di tutti i macchinari scenici.

Scena seconda: *Al risveglio gli appaiono i santi Pietro e Paolo, patroni di Roma, e gli promettono la vittoria su Massenzio.*

Le persone in scena sono, oltre ai santi Pietro e Paolo, lo stesso Costantino ed un « chorus Coelitum », un coro d'angeli che canta —

come precisa la prima nota di regia — « in nube pensilis ». La scena è recitata sul proscenio per consentire ai meccanici, sullo sfondo, di preparare l'altro sogno, quello del cattivo Massenzio.

Scena terza: *Il tiranno Massenzio sogna di vedere il popolo d'Israele attraversare all'asciutto il Mar Rosso; ed il faraone esserne sommerso. L'ombra del faraone lo esorta alla distruzione del popolo di Dio.*

Il de Avancini pare bruciare sin dai primi movimenti della tragedia tutti gli strumenti di cui dispone: la sommersione degli egizi nel Mar Rosso è rappresentata come pantomima e descritta da un « angelus in columna ignis ». Ed il fuoco si combina e contrasta col'acqua che spumeggia in scena. Il faraone inoltre, contrariamente a Mosè ed ai suoi ebrei che agiscono nella pantomima, non appare come persona, ma come « umbra », come fantasma, circondato da un misterioso alone. Massenzio a sua volta si muove come nell'ovatta, poichè « in somno loquitur ».

Scena quarta: *Costantino racconta il sogno a San Nicola, primate di Mira, in quell'epoca esule in Italia, il quale gli insegna quali siano la natura, la forza e le grazie degli angeli; e ne desume certa speranza di vittoria.*

Con un piccolo vezzo di vanità il de Avancini introduce in scena il suo patrono, San Nicola, ed affida a lui il compito di rafforzare la fiducia di Costantino. E San Nicola infatti gli spiega la celeberrima storia del sogno celeste che conforterà Costantino al momento cruciale: « Hoc vince Caesar — inquit — in signo ». La costruzione stravolta della celebre frase dice anche del modo disinvolto col quale il gesuita piegava il latino alle esigenze sonore e cadenzate dai suoi versi.

Scena quinta: *Massenzio espone il suo sogno a Massimo, console dell'urbe. Decide di consultare sullo svolgersi della guerra il mago Dymas.*

La tensione scenica scade per un momento nel dialogato, ma prepara lo spettatore all'arrivo del mago Dymas, diabolico artefice di ulteriori mirabilie.

Scena sesta: *Il console Massimo presagisce dal sogno di Massenzio segni malefici per questi, e benefici per Costantino e per Roma.*

Soliloquio del console Massimo che funge da « buono » nei confronti del « cattivo » Massenzio ancor più dello stesso Costantino.

Scena settima: *Il tiranno Massenzio interpella il mago Dymas sull'esito della guerra, e ne trae speranze di vittoria.*

Il sunto della scena non rende giustizia a ciò che realmente si scatenava all'apparire del mago Dymas, e bisogna andare a leggere alcune fra le diciassette note di regia di questa nemmeno tanto lunga scena per capire, in parte almeno, ciò che il de Avancini snocciolava davanti agli occhi stupefatti degli spettatori. Il mago Dymas « ex antro prodit »; quando comincia a spiegare a Massenzio la sua versione del futuro, scatena tutte le forze diaboliche di cui è maestro: « Apparent cadavera... Terrae motus... Fulmina... Gladij volantes... Ululae audiuntur... Tyberis sanguineus... Sperantes volantes... Furiae... Voce ferali... Inflat tubam... Emicat ignes... Terrae motus... Volantes angues... Latratus canum... Draco ignes vomans... Emergit monstrum... ». Siamo già in una fase di teatro nel teatro, ma al de Avancini non basta. Ha bisogno di far parlare Plutone, dio dell'inferno, in persona, e dopo aver sconvolto la scena con apparizioni diaboliche varie, lo fa apparire in maniera indiretta. Il mago Dymas vuol far suggerire a Massenzio di costruire il ponte Milvio con delle trappole, affinché Costantino e i suoi, salendovi, siano coinvolti nel crollo. Dymas « speculum obtendit » a Massenzio, perchè vi legga il futuro; ma Massenzio lo regge in modo tale che lo specchio rifletta verso gli spettatori l'orrida immagine di Plutone che recita standosene fra le quinte, per pronunciare di lì le sue ambigue profezie:

« Pluto: Ex speculo fatum, casusque evolve futuros.
Aggeris iligni texto, tabulaque frequenti
Hostibus in fraudem sternes Tiberina fluenta.
Illum fata prement, fugiens qui pontis adibit
Insidias: illum spumaeque, undaeque, procellaeque
Involvent aestu, qui gentis scepra Quirinae
Perdere, & imperium lacerare per arma laborat.

Max. Ambigua verbis cecinit, & dubio metro
Concussit animum. *Dym.* Certa non dubiis dedit
Responsa verbis. Ille qui pontis dolos
Fugiens subibit, primus inferias dabit
Sacras Averno . . . »⁷⁾

La scena descritta da Plutone è stata nel frattempo anche espressa mimicamente sullo sfondo, con tutto l'apparato volante ed idraulico in funzione.

Scena ottava: *Costantino invia il duce Artemio a Massenzio, affinché gli chieda la resa dell'urbe.*

L'autore crea una nuova pausa per consentire agli spettatori di riprendere fiato e di spettegolare sulle meraviglie del mago Dymas, ma anche per dar tempo ai macchinisti di preparare il finale d'atto.

Coro: *Pietà ed Impietà cercano di prendere la Vittoria. La Pietà insegue quella che fugge. Anche l'Impietà si sforza di seguire, ma è bloccata con un trucco dalla Saggezza e dall'Operosità.*

La Vittoria, la Pietà, l'Impietà, la Saggezza e l'Operosità compongono un'allegoria cantata e ballata, nel corso della quale l'una « ex machina huc illud saliens, fugiensque », l'altra « elabitur tenenti, absconditur », un'altra ancora « evolat in nubes ».

Atto secondo

Scena prima: *Artemio espone invano la sua ambasciata a Massenzio.*

Dopo i fuochi d'artificio, il de Avancini cerca ora di impostare il discorso politico. Ad Artemio che gli dice:

« Jussu benigni Caesaris pacem fero,
Si pax amatur . . . »

⁷⁾ *Plutone*: Dallo specchio leggi il destino ed i futuri casi. Con un intreccio d'un mucchio d'elci e di molte tavole ricopri il Tevere fluente in frode al nemico. Quegli il destino colpirà che fuggendo incorrerà nell'insidie del ponte: quegli i flutti e le onde ed i vortici travolgeranno con impeto che s'adopera di perdere la supremazia delle quirine genti e di dilaniare con armi l'impero.

Massenzio: Ambigue cose ha cantato, e con dubbioso verso ha percosso l'animo. *Dymas*: Con certe e non dubbie parole ha dato responsi. Quegli che nelle insidie del ponte incorrerà fuggendo, per primo avrà solenni esequie nell'Averno.

Massenzio replica, dopo una serie di dure polemiche:

... « Sceptra latrones petunt?
Quirina scepra? Roma non didicit juga
Aliena ferre, Gentis Ausoniae pater
Genuit nepotes liberos, prolem sui
Juris tenacem, nesciam alieni; Deos
Patrios tueri fervidam, Collo jugum
Non induemus, Fulminum quidquid strepit,
Inane murmur credimus, Jactat minas
Infirmus animus; fortis, ad ferrum volat,
Victoriamque quidquid est partum, probat
Inertiam hostis, non manum invictam tui
Ducis. Non esse victor hac lege appetam:
Labore parta palma delectat magis
Herois animam, Si qua vel nullo venit
Sudore, vel precario, indigna est viro.
Martem professo, Nostra si parvi est tibi
Fortuna, visque Martis; opposito licet
Marte experiri, Quisque, quid possit docet
Facta exhibendo, Si semel vidit fugam
Verona nostram (non nego), praesens dies
Delebit illud dedecus. Sententia
Stat mente fixa: scepra non ponam: prius
Mea & meorum vita sub Averno ruat »⁸).

⁸) I ladroni vogliono le insegne? Le insegne quirine? Roma non sa sopportar l'altrui giogo. Il padre dell'ausonia genti ha generato discendenti liberi, prole fedele alla sua legge, tetragona all'altrui; appassionata nella difesa dei patrii dei. Il giogo al collo non assumeremo. Qualsivoglia fulmine strepiterà, lo crederemo vano mormorio. L'animo incerto profferisce minacce; il forte vola alle armi. Qualunque evento cagionerà la vittoria, premierà l'inerzia dell'avversario, non la mano invitta del tuo duce. Non chiedo di vincere a queste condizioni: la palma conquistata con fatica rallegra di più l'animo dell'eroe. Se giunge senza fatica alcuna, o scarsa, è indegna d'un uomo. Io credo in Marte. Se a te pare poca la nostra fortuna e l'influenza di Marte, val la pena di rischiare avendo Marte avverso. Chiunque può, dimostra esibendo i fatti. Se una volta Verona vide (non lo nego) la nostra fuga, questo giorno cancellerà quell'onta. Tieni a mente questa ferma decisione: non deporò lo scettro: piuttosto rovine nell'Averno la vita mia e dei miei!

Avancini ha trovato per Massenzio, sorprendentemente, tratti virili ed asciutti, da antico romano. Il gesto plateale col quale Artemio gli replica risulta al confronto scarsamente incisivo: « Proijeit nigrum vexillum ad pedes Maxentij ».

Scena seconda: *Massenzio esultante per un magico vaticinio, celebra ludi circensi dal sinistro significato.*

L'autore è subito pentito della possibile simpatia che può aver suscitato negli spettatori per Massenzio; si affretta a ridipingerlo nero ed a stabilire che Massenzio, essendo un libero pensatore con propensioni blasfeme, è in realtà un essere diabolico. In scena ne accadono di tutti i colori, come si può desumere dalla successione delle note di regia: « Invehitur Parnasus . . . Crescit Laurus et Palma, in quibus sedet Gloria . . . Corruunt arbores . . . Prodit chorus galeatorum . . . Simulata pugna . . . Prodit chorus nanorum . . . Pugnatur cum gruibus . . . Unus a Gigante inter nubes abijcitur . . . Proponitur Costantini statua sagittariis . . . Illa ab Angelo advolante e medio eripitur . . . Invehitur statua Maxentij . . . Datur saltus honoris . . . Confrigitur ab Angelo advolante . . . »⁹⁾). Una battaglia aerea insomma, con intervento di angeli, giganti e nani; alberi magici che spuntano dal terreno partorendo a loro volta la Gloria; balli e finte battaglie. Massenzio s'irrita nel vedere creature celesti ingerirsi negli affari suoi e sbotta:

« Si quis sub astris invida torques manu
Non paria nobis scepra, quem fingit Deum
Servile vulgus; exere in bellum manus:
Descende coelo; Martium hunc campum subi:
Tibi violenta dextera infringam caput,
Dymas vocetur, Ditis interpretes, meae
Sortis minister . . .
. . . Nolo propitium Deum;

⁹⁾ E' introdotto il Parnaso . . . Spuntano un lauro ed una palma, fra i quali siede la Gloria . . . Stramazzano gli alberi . . . Avanza il coro dei gladiatori . . . Battaglia finta . . . Avanza il coro dei nani . . . Lotta con le gru . . . Uno è scaraventato da un gigante fra le nubi . . . La statua di Costantino è offerta come bersaglio agli arcieri . . . Ma è rapita in mezzo a loro da un angelo sopraggiunto in volo . . . E' introdotta la statua di Massenzio . . . Inizia il ballo in suo onore . . . E' distrutta da un angelo sopraggiunto in volo . . .

Omen secundum nolo; nec Numen colo,
Nec astra veneror . . .
Quod scelere partum est, scelere defendam . . . »¹⁰).

Scena terza: *Massenzio è turbato dall'incendio del tempio capitolino, e ne trae per sè tristi auspici.*

Nonostante le professioni d'ateismo, Massenzio è sensibilissimo sia alle profezie magiche del suo mago personale, Dymas, che ai segni divini: superstizioso insomma, anzichè religioso. E tanto per tener desto lo stupore del pubblico, il de Avancini ammannisce alla platea un bell'incendio.

Scena quarta: *Artemio riferisce l'ostinata decisione di Massenzio. Costantino convoca un consulto.*

Artemio riferisce l'esito della sua ambasciata:

« Ambitio frenos nescit, et tumidae furor
Calorque mentis sana consilia excutit.
Regnare quid sit, quando gustavit semel,
Subesse nescit. Cadere de regno grave est:
Romae emigrare dedecus: regni jubar
Dimittere, probrosum aestimat. Nullum parem
Ambitio tolerat. Splendor alienus grave
Est vulnus animo . . . »¹¹).

Costantino quindi decide di ingaggiar battaglia, ma prima di battersi sente il bisogno di manifestare nobiltà d'animo al pubblico. Se Massenzio è descritto come un ambizioso attaccato allo scettro come

¹⁰) Chiunque tu sia che fra gli astri torci con mano invidiosa scettri dei nostri indegni, e che qualifica Dio la servile plebe; vieni giù a batterti in duello: scendi dal cielo, affronta questo campo di Marte. La testa ti romperò con la violenta destra. Dymas sia chiamato, sacerdote d'Averno, di mia sorte ministro . . . Non voglio un dio propizio; non voglio favorevoli presagi; non servo un dio, nè astri venero. Quel che di delitto è frutto, col delitto difenderò.

¹¹) L'ambizione non conosce limiti, furor e rabbia della superba mente respinge assennati consigli. Chi sa che sia regnare, quando una volta l'abbia assaporato, non sa più piegarsi. E' difficile lasciare il trono, indegno abbandonare Roma: dimettere le insegne del regno considera vergognoso. L'ambizione non tollera alcunchè che le sia pari. E lo splendore altrui è profonda piaga all'animo.

l'edera al muro, Costantino « soffre » la sua condizione imperiale e si lagna. Ma le sue parole suonano artificiose ed il personaggio appare alquanto ipocrita :

... « Quam grave est capiti, micans
Diadema regum! frontis in scena rosas,
In corde spinas exhibet; foris levat,
Sed pectus intus mole Atleantea opprimit »¹²⁾.

Sempre più ritroso a parole, ma sempre più falso, Costantino cerca consigli :

« *Const.* Quae vestra mens est? Romuli minimum velim
Spargi cruoris. *Abl.* Solus haud unquam cadit
Ingens colossus, tecta quin sternat suo
Vicina lapsu. Opprimere crudelem nequis
Bello tyrannum, nisi simul perimas quoque
Quodecunque adhaeret. *Const.* Urbis antiquae Patres?

Abl. Plebem, Patresque: neminem insontem puta.

Commune quando crimen est...

... *Art.* Flaviae hoc gentis decus,

Hacc imperantem gloria est: quando sine
Cruore possunt vincere, intactas manus
Servare tabo. *Val.* Caesar, armata e manu
Non facile sceptrum est rapere, nisi dolis agas.

Const. Hoc imperantem non decet, *Val.* Quando imminet
Solio ruina, genere quod in alio est nefas,
Fas est in isto. Tutus, ut regnes, licet
Hostem dolis subvertere. Hoc nemo improbat.

Tollenda fraus est fraude...

... Maxentium

Odere multi, Flavium plures amant.

Tacitisque votis ambiunt. Ego, jube,

¹²⁾ Quanto pesa sul capo lo splendido diadema dei re! sulla fronte son rose che esibisce, ma spine nel cuore; dal di fuori ha l'aspetto leggero, ma dentro il petto opprime con mole atleantea.

Ego penetrabo; tacita consilia eruam,
Firmabo pacta, mobili plebi ingeram
Odium tyranni: concitus tandem furor
Rebellionem publica ardebit... »¹³).

Insomma, sono i capitani di Costantino — Ablavio, Artemio, Valerio — che decidono di sporcarsi le mani per il loro riluttante imperatore. Intanto Massenzio non guarda tanto per il sottile e prepara « fraudes » che giustificheranno poi qualsiasi contromisura, divina od umana.

Scena quinta: *Il mago, con gli spettri evocati in soccorso, conforta Massenzio turbato dal sinistro significato dei ludi circensi.*

Il mago Dymas organizza un altro show: « Prodeunt Larvae... Umbratilis conflictus... »¹⁴), i fantasmi danno dimostrazione della loro efficienza, e intanto Dymas spiega:

... « terra Cadmei memor
Seminis, ab undis Tartari densa evomat
Umbras caterva... »¹⁵)

¹³) *Costantino*: Che ne pensate? Il minimo sangue romano voglio spargere
Ablavio: Solo giammai precipita un enorme colosso, senza che con le sue macerie distrugga le case vicine. Non puoi abbattere un crudele tiranno con la guerra, se contemporaneamente non abatterai qualunque cosa alla quale s'aggrappi. *Costantino*: Dell'urbe antica i capi? *Ablavio*: I capi, la plebe: non credere innocente alcuno, se comune è il crimine. *Artemio*: Questo è vanto delle flavie genti, questa è gloria di chi impera: quando è possibile, vincere senza ferire, le mani intatte servare dal sangue. *Valerio*: Cesare, dalla mano armata non è facile strappare lo scettro, se d'insidie non t'avvarrai. *Costantino*: Non è degno d'un imperatore. *Valerio*: Quando urge al trono una rovina, che provenga d'altrui scelleratezza, in questo sta il giusto: senza pericolo, pur di regnare, puoi colpire il nemico con le insidie. Nessuno ti può rimproverare. La frode s'annulla con la frode. Molti odiano Massenzio, i più amano Flavio. T'implorano con taciti voti. Ordina, ed io, io m'intrufolerò; strapperò segreti accordi, firmerò patti, instillerò nella mobile plebe l'odio per il tiranno: ed infine gonfia la rabbia esploderà nella pubblica sonnossa.

¹⁴) Avanzano gli spettri... Battaglia fantasmagorica.

¹⁵) La terra memore del seme Cadmeo, erutta dalle onde del Tartaro una fitta schiera di spettri.

Scena sesta : *Dymas assume le mentite spoglie di Costantino.*

Il mago realizza subito l'inghippo ed appare come « *Dymas seu fictus Costantinus* », assecondato da un « *magusculus puer* »¹⁶).

E' arrivato il momento di far ridere gli spettatori :

« *Dym.* Arte Mercurij volo

Te mihi ministrum, *Mag.* Suada mihi labris sedet

Facunda siren. *Dym.* Nolo te loqui. Tace

Mag. Sum mutus. At hic Mercurij non est labor,

Silere. *Dym.* Labor est Mercurij, quem te peto.

Mag. Mendaciorum forte me fabrum jubes?

Duco in catenam, quotquot e lingua volet.

Dym. Sile proterve. *Mag.* Sileo, non audis? »¹⁷).

Scena settima : *Il finto Costantino, ovvero il mago Dymas coll'aspetto di Costantino parla con Artemio ed Ablavio, e carpisce loro segreti.*

Ma non è lo spionaggio che interessa tanto il mago Dymas, come emerge chiaramente dalla . . .

Scena ottava : *Mentre il finto Costantino, e cioè Dymas, parla ai soldati, spettri infernali spaventano l'esercito e lo gettano nel panico.*

E' la scena dell'attacco aereo e della guerra psicologica. Le « *larvae circumvolantes* » scendono in picchiata sui soldati di Costantino, dopo che lo stesso imperatore è improvvisamente apparso ai suoi capitani in una « strana » luce.

¹⁶) Dymas ovvero il finto Costantino e il ragazzo piccolo mago.

¹⁷) *Dymas* : Nell'arte di Mercurio voglio che tu m'assista. *Mag.* : Della persuasione sta fra le mie labbra la faconda sirena. *Dymas* : Non voglio che tu parli. Taci. *Mag.* : Sono muto. Ma non è questa la specialità di Mercurio, il tacere. *Dymas* : La specialità di Mercurio è ciò che io ti chiedo. *Mag.* : M'ordini forse di diventar fabbro di menzogne? Riduco in catena ogni cosa che possa uscir di bocca. *Dymas* : Taci, protervo. *Mag.* : Taccio, non senti?

Scena nona: *Costantino si meraviglia del terrore diffuso fra i soldati. Comprende di aver a che fare con spettri. Svolge contro di essi il labaro, e constata di soggiacere alle illusioni di un'arte magica.*

Arriva il vero Costantino ed è costernato dallo sfacelo del suo esercito.

Coro: *Si rappresenta la lotta fra la Pietà e l'Impietà. L'Impietà è costretta alla fuga.*

Forse qualcuno fra i più ingenui degli spettatori poteva essere stato colto da dubbi sull'esito del confronto fra il buon Costantino ed il malvagio Massenzio, e quindi il de Avancini conclude l'atto con un formidabile duello aereo destinato a stupire ed a tranquillizzare tutti. La prima parte dello scontro è limitata ai destrieri: « Draco cum Aquila in aere pugnat ». Ma poi ci si mettono anche gli allegorici cavalieri: « Aquila Pietatem assumit, Draco Impietatem ». Fra gli sbalorditi applausi e « inter tubarum clangores praeliantur: fugatur Impietas » I *tubarum clangores* — detto per inciso — hanno una duplice funzione: sottolineare acusticamente la battaglia, ma mascherare anche il fracasso delle macchine di scena, tutte azionate a mano per rendere possibile il conflitto aereo.

Atto terzo

Scena prima: *Gli spettri infernali svuotati d'energia dal labaro di Costantino, tornano fuggendo all'Orco.*

Costantino ha opposto alla magia di Dymas il suo strumento di scongiuro, e cioè il labaro con la croce. Ma questa parte della battaglia è presentata al pubblico da un altro, mirabile punto di vista: « Panditur Infernus, apparet Rex Inferorum, Draconibus vectus ». E sua maestà il diavolo investe uno dei suoi fantasmi:

*Rex. Inf. Ede, quod tandem scelus
Fatale Averno est? Juro per flammeam mei
Capiti Tyaram, juro per sceptrum pice,
Sulphureque candens . . . »¹⁸⁾*

¹⁸⁾ *Re degli inferi*: Sputa, che misfatto mai è fatale all'Averno? Giuro per la fiammeggiante tiara che è sulla mia testa, giuro per il mio scettro di pece e di zolfo incandescente . . .

Ed il fantasma, abbacchiato, racconta la disfatta:

« ... *Larva*: Flaviae gentis tumor ...

Quidsit, quod urget, nescio; hoc solum scio:

Enervat omne toxicum coeli magus

Volante labaro, cuius aspectu tremor

In nostra migrat pectora ... »¹⁹).

Nonostante il labaro crociato volante, le sorti del conflitto appaiono ancora incerte, ed i due duci chiamano in aiuto i rispettivi figli.

Scena seconda: *Il mago Dymas riferisce a Massenzio quello che ha fatto nell'accampamento militare di Costantino. E' invitato a Perugia, per prelevare Romolo, figlio di Massenzio.*

E perchè Massenzio sente improvvisamente la necessità del figlio? Perchè il de Avancini aveva bisogno — sull'altro fronte — di unire a Costantino i suoi due figli, Crispo il maggiore, e Costantino junior, che nella successiva allusione alle vicende della casa d'Absburgo stanno a significare rispettivamente Ferdinando IV, il fratello maggiore di Leopoldo, morto poco dopo il padre imperatore Ferdinando III, e lo stesso Leopoldo.

Scena terza: *Giunge Crispo per essere accanto a Costantino.*

I Costantini sono gli eroi della vicenda, ma sono personaggi assai pallidi a confronto dei loro avversari. Raramente, quando parlano, esprimono calore umano; s'accontentano di pomposa retorica:

« *Crisp.* O dulce Genitor nomen! o magnae inclita

Stirpis propago! tuque qui patriam trahis,

Dilecte frater, indolem, Crispum sinu

Vestro fovete. Domita jam nostro jacet

Italia ferro. Romulus fractus gemit ... »²⁰).

¹⁹) *Spettro*: La collera delle flavie genti. Che sia quel che c'incalza non so; questo solo so: annulla ogni energia un mago celeste con un labaro volante, alla cui vista la paura penetra nei nostri petti.

²⁰) *Crispo*: O dolce nome di padre! o inclito discendente d'una grande stirpe! e tu che la paterna indole hai, diletto fratello, Crispo al petto vostro stringete con calore. Doma ormai giace dal nostro ferro l'Italia. Romolo sconfitto piange.

Scena quarta: *Il mago Dymas, trasferito per aria a Perugia, fa vedere a Romolo la condizione del padre illustrandogli il caso di Fetonte; e persuade Romolo ad affidarsi a lui per aria, ed a raggiungere il padre.*

Il mago Dymas fa sfoggio della sua ormai nota pirotecnica abilità. « *Evolans ex inferno fumus Dymantem per aera transfert* » dice la nota di regia a proposito del mezzo di locomozione usato dal mago per volare a Perugia. E qui Dymas allestisce, per domare il ribelle e scornato Romolo, un altro spettacolo nello spettacolo, e cioè la rappresentazione della parabola di Fetonte che induce il padre Sole a lasciargli le briglie del carro infuocato, e che poi fa la ben nota brutta fine.

Il tutto corredato di note di regia che dicono della favolosa messa in scena organizzata dal de Avancini: « *Descendit Sol, Phaeton involat in currum . . . Equi in aera currum trahunt . . . Rapitur currus . . . Coelum incenditur . . . Phaeton ruit. Equi currum abripiunt . . .* »²¹).

Ammaestrato Romolo, Dymas fa venire i suoi aerei personali: « *Nubes de coelo advenit. Inscendunt Dymas & Romolus & per aera abripiuntur* »²²). E non manca nemmeno l'intermezzo scherzoso affidato al *Maguscus puer*, la cui figura comico-diabolica è troppo uguale a quella dei « vice » del teatro elisabettiano per poter pensare che il de Avancini l'abbia ideato da solo. Il piccolo mago dunque « *affigit se nubi & labitur. Sequitur tamen alia nube* »²³).

Scena quinta: *Massimo, console dell'Urbe, disgustato dalla tirannide di Massenzio, manda Selio, suo servo — e che ignorava essere suo figlio — con una lettera a Costantino, con la quale offre la resa dell'Urbe e l'omaggio dei cittadini.*

A questo punto il de Avancini innesta nella storia principale un lungo intermezzo sostanzialmente inutile allo sviluppo della vicenda, ma che gli servirà successivamente per una scena-madre a base di morte e di agnizioni. Il salto qualitativo è stridente, perchè il pas-

²¹) Il sole scende e Fetonte s'involta col carro, I cavalli trascinano il carro per aria. Il carro è rapito. Il cielo s'incendia. Fetonte precipita, I cavalli trascinano lontano il carro.

²²) Scende una nuvola dal cielo. Dymas e Romolo vi salgono e sono trasportati via per aria.

²³) S'aggrappa alla nuvola ma cade giù. Segue allora con un'altra nube.

saggio dalla tragedia politico-morale nelle sue grandi linee scontata all'intreccio « giallo » avviene all'improvviso e senza altra giustificazione se non quella di assecondare il gusto degli spettatori.

Scena sesta: *Dymas conduce Romolo accanto al padre Massenzio: e dalla sua presenza questi trae motivo di speranza.*

Scena settima: *Massenzio sacrifica con sinistro esito.*

La scena del sacrificio religioso pagano vale di nuovo come spunto per effetti spettacolari. Dopo un « saliorum saltus » (ballo dei ballerini), è introdotto in palcoscenico un toro talmente ricoperto di fiori e di fronde, ed avvolto inoltre da volute d'incenso, da non consentire al pubblico di scoprire che è finto: « Fronde redimitus caput, festoque flore cinctus; instructae foco calent acerrae ». Il de Avancini non se la sente di far scannare il toro in palcoscenico, ma compensa l'eventuale delusione degli spettatori con un nuovo motivo di suspense: Veranus Mysta, il sacerdote delle cerimonie segrete, entra trafelato ad annunciare che « expavit ictum taurus, & quarens fugam ». Ma poi si viene a sapere che l'animale è stato catturato ed ucciso fra le quinte. Solo le viscere, finte ma sanguinolenti, vengono portate al sacerdote che vi legge assai poco di buono, tanto che chiede a Massenzio di non esprimere l'auspicio: « Siluisse nulli nocuit ». Ma Massenzio s'arrabbia ed esplose in una apocalittica invettiva:

*Max. . . in ruinam sydera & Divos traham,
Terrasque vertam. Sacra, non sacra impio
Sanguine natabunt: nullus inveniet suae
Saluti asylum: foeminas mixtas viris,
Pueros, puellas, lacteum infantum gregem
Quadrupedis ungue proteram: nullus nece
Peribit una: mortuos cogam mori,
Perimam peremptos. Perge: me furor rapit »²⁴).*

²⁴) Le stelle e gli dei travolgerò, sconvolgerò le terre. Sacre e non sacre cose nell'impuro sangue nuoteranno: nessuno troverà per sua salvezza scampo: le donne frammiste agli uomini, i ragazzi e le ragazze, il lattiginoso ammasso degli infanti calpesterò con gli zoccoli dei quadrupedi: nessuno d'una morte sola morirà; i morti costringerò a morire, ucciderò gli uccisi. Vai avanti: il furore mi prende.

Scena ottava: *Selio è intercettato con la lettera, e Massenzio console, riconosciuto reo della cospirazione avuta con Costantino, è condotto innanzi al tiranno Massenzio: si condannano entrambi a morte. Massimo viene a sapere che è suo figlio quel Selio che aveva sino a quel momento tenuto come schiavo; Selio a sua volta riconosce in Massimo suo padre. Ciascuno cerca di morire al posto dell'altro. Si dà l'ordine che il figlio uccida il padre. Quegli, straziato, uccide piuttosto se stesso. Il padre, gettatosi in preda al dolore sul cadavere, farebbe lo stesso se non ne fosse impedito.*

Massenzio è abbastanza « cotto » dall'invettiva precedente per poter fungere da genio malefico nella scena-madre di cui si diceva, la più lunga dell'intera tragedia. La crudeltà di Massenzio e lo scorrere del sangue richiamano puntualmente Seneca, uno dei modelli dell'Avancini.

Atto quarto

Scena prima: *Per ordine del tiranno si getta un ponte di legno sul Tevere, mentre ninfe e tritoni ne traggono sinistri presagi.*

Dalla battaglia aerea al battello acquatico: il Tevere in persona, con un « chorus Najadum » ed un « chorus Tritonum », conduce la danza mentre Metellus consul organizza la costruzione del ponte assieme agli « operaij ».

Scena seconda: *La Vendetta Divina è chiamata a combattere Massenzio, contro il quale l'invoca il Sangue dei Martiri. Introduce una minacciosa cometa, osservando la quale Dymas mago capisce che la causa di Massenzio è senza speranza.*

Non ho idea dei costumi che il de Avancini impose a questi suoi stupefacenti personaggi — la Vendetta Divina ed il Sangue dei Martiri — ma è certo che devono essere stati orridi e rutilanti, pari alla drammatica situazione.

Scena terza: *Alla vista della cometa Dymas nega a Massenzio possibilità di vittoria; ed è per questo ucciso da Massenzio. Questi ordina che il cadavere sia gettato nel Tevere.*

Siamo alla resa dei conti, e Massenzio, in preda a crescente delittuoso furore, fa fuori persino il suo mago di fiducia, al quale, fra

molte sanguinose e truculente chiacchiere, « infligit vulnus primum . . . secundum . . . tertium . . . ». Ma il mago Dymas ha la pelle dura se, abbondantemente sforacchiato ormai, ha ancora il tempo di profetizzare sciagure al suo assassino, e di strappargli un'ultima cattiveria:

« . . . *Dym.* Morior : & pigrae Stygi
Succedo larva, teque furiali sequar
Ardore semper, donec Acherontis cadas
Victima profundo. *Max.* Morere. Jam bubo tacet . . . »²⁵).

Scena quarta: *Indignato il Tevere getta il cadavere del mago sulla sponda.*

Ormai le divinità fluviali partecipano direttamente al conflitto e si seccano moltissimo nel vedere le acque sacre del Tevere contaminate dal corpo di Dymas, che viene di conseguenza espulso: siamo all'ecologia *ante litteram sub specie allegorica* (latino mio). Il cadavere inquinante di Dymas fa capolino, come spiega una didascalia, in mezzo alle acque improvvisamente ribollenti del Tevere: « Videntur ex aqua flammae emicare & fumus ascendere ». La combinazione fra acqua e fuoco e fumo in scena è il frutto di un'altra magistrale invenzione tecnica, ed offre agli abitanti del fiume l'occasione per una esibizione di massa a base di terrore prima, e poi di gioia.

Scena quinta: *Fantasmì sbigottiti trasportano il corpo di Dymas all'Orco.*

« *Aperitur Infernus* », dice la didascalia, mentre la fantastica aviazione del mago, per nulla addolorata, infierisce sull'uomo che l'aveva evocata per l'incursione sul campo di Costantino. Mentre Dymas precipita nell'inferno, « omnes Larvae » cantano le pene che dovrà subire.

Scena sesta: *Comincia la battaglia. Se ne narra lo svolgimento.*

Ormai la battaglia per la conquista di Roma è cominciata, e poiché non tutta può essere rappresentata in palcoscenico, la prima parte degli eventi è raccontata « ad spectatores » direttamente da Achilles Dux e da Metellus Consul.

²⁵) *Dymas*: Muoio: e, del pigro Stige spettro ormai, discendo, ma te perseguiterò con tremenda furia sempre, sino a quando non cadrai vittima nel profondo dell'Acheronte. *Massenzio*: Crepa. Tace finalmente l'uccellaccio del malaugurio.

Scena settima: *Massenzio in fuga è disperato. Chiede di essere ucciso dal figlio Romolo che gli suggerisce di rifugiarsi in città.*

Massenzio non si smentisce e « porrigit acinacem quo occidetur » al figlio Romolo, quasi per ripetere la scena del console Massimo e di suo figlio. Romolo abbastanza ovviamente non è disposto a seguire l'ordine paterno. Massenzio s'era presentato così:

« . . . *Max.* Ignave Caesar! Timide pro patria mori!
Quousque inertem spiritum animosa fuga
Vitae reservas? Militi extremum probrum est
Fugisse campo, & Caesar imbellis fuga
Queris salutem? Repete confusam tui
Militis arenam, Si cadit miles, cadet
Cum laude Caesar . . . »²⁶).

Scena ottava: *Costantino junior attacca la città da terra.*

Si sviluppa l'attacco a Roma da parte dei figli di Costantino. Junior va all'assalto via terra: « Oppugnatur urbs vinea, ariete, testudine, telis et ignibus ». Ed una delle nove incisioni dell'allestimento della « Pietas victrix » illustra la tecnica di scalata alle mura: i soldati-comparse fanno di se stessi e dei loro scudi scale e piramidi per consentire agli altri di giungere alla sommità.

Scena nona: *Crispo assale la città con la flotta.*

Crispo arriva invece via mare, ed il clamore delle armi, il riverbero delle fiaccole, la pioggia dei dardi crescono all'arrivo non di una nave qualsiasi, ma di una flotta (« classe ») intera: « Inijcitur e navibus tela & ignes ».

Scena decima: *Massenzio fuggendo dalla furia della battaglia si dirige verso la città lungo il ponte nel quale aveva preparato la trappola per Costantino: il ponte crolla ed egli ne è sommerso con i suoi.*

Il vaticinio oscuro di Plutone si verifica, sia pure a danno di Massenzio, che cade nella trappola che aveva teso per Costantino. « Au-

²⁶) *Massenzio*: Cesare vile! Pauroso di morir per la patria! Perchè mai con precipitosa fuga un'inerte sembianza di vita servare? Del soldato estrema vergogna è l'essere fuggito dal campo di battaglia: e vuoi che un Cesare imbelli con la fuga cerchi salvezza? Ritorna alla sconvolta dei tuoi soldati trincea. Se cade il soldato, cade con onore anche Cesare.

ditur tubarum clangor » dice la nota di regia, e dopo il crollo del ponte, prima di essere completamente sommerso dalle acque del Tevere, Massenzio esplose in un'ultima rabbiosa invettiva:

« ... Crude, funeste, impie,
Quicumque mundi fata disponas Deus.
Moriar. At Orci sulphure accensus, tibi
Semper rebellis, semper infestus traham
In odia coeli Tartarum, atque umbras Styges »²⁷⁾

Scena undecima: *Crispo e Costantino junior proclamano dalle mura che la città è ormai conquistata.*

È il trionfo dei figli di Costantino, che viene poi sublimato nella consueta allegoria di fine d'atto.

Coro: *Trionfa la pietà vincitrice, e chiama a condividere il trionfo, la Saggiezza e l'Operosità.*

Il trionfo si svolge con gran pompa scenografica: le due Fame svolazzano per la scena e poi « haec in Orientem, illa in Occidentem avolat »; la Victoria spunta « ex terra », la Pietas « ex nube » per esibirsi poi « in curru triumphali inter nubes ». Infine « Consilium et Industria ex terra in currum Pietatis in aera rapiuntur » ed è il trionfo dei punti esclamativi.

Atto quinto

Scena prima: *Si costruisce un arco in onore del trionfo di Costantino.*

Ormai la sostanza drammatica della vicenda è svolta, ed all'auto-rità non resta che trarne le conseguenze di natura politico-morale. Il coretto degli « operaij » conclude la scena cantando:

« Sic Roma vovet! sic vovet orbis! »

²⁷⁾ Crudelc, funesto, scellerato, chiunque tu sia, o Dio che disponi le sorti del mondo. Muoio. Ed acceso ormai dallo zolfo dell'Orco, ti sarò sempre ribelle, sempre nemico aizzerò il Tartaro in odio al cielo, e le ombre dello Stige.

Scena seconda: *Costantino entra in trionfo nell'Urbe.*

Arriva l'imperatore, « sub arcu consistens a Consule salutatur » e poi il console Metello « offert claves urbis » che Costantino immediatamente restituisce in segno di rispetto verso il rappresentante del popolo. Poi, « dum procedit, evolat ex Arcu triumphali Aquila et currum Caesaris circumvolat ». Durante lo scambio delle chiavi con Metello, Costantino aveva già fatto il discorso della corona :

« ... Non amo Cives pede

Calcare tumido, non superbifico gradu
Premere innocentes. Barbari regis reor:
Timenda gerere frena, & invisio metu
Terrere cives. Non amo nostrum latus
Sanguine rubere Civium, aut rigidum manu
Torquere ferrum. Quando me jussit Deus
Terraë imperare Caesarem, jussit quoque
Animum parentis sumere: & Cives, meam
Amare sobolem. Caesaris nomen grave est:
Utere parentis nomine, & tutam scies
Urbis salutem. Quas datis claves, mei
Insigne juris, reddo: si voles, potes
His ipsa cordis viscera, atque imos sinus
Aperire mentis. Caesarem foris vides,
Intus latere patris affectum scies »²⁸).

È la teorizzazione grandguinolesca del paternalismo, che nessuno prende molto sul serio, tanto è vero che alla sparata di Costantino, Artemio replica solo: « Procede pompa », avanti coi carri insomma.

²⁸) Non amo i cittadini con piede superbo calpestare, con passo arrogante opprimere gl'innocenti. Son cose da regnanti barbari: amministrare con divieti intimidatori, con odiose paure terrorizzare i cittadini. Non voglio che il nostro fianco rossegi del sangue dei cittadini, nè stringere minacciosamente il rigido ferro. Quando Dio m'ordinò di regnare quale Cesare in terra, m'ordinò pure di essere come un padre: e di amare i cittadini come mie creature. È grave il compito d'un Cesare: svolgilo con cura di padre, e protetta saprai la salute dell'Urbe. Le chiavi che m'avete dato, del mio diritto insegne, restituisco: se vuoi, puoi con queste aprire la stessa cavità del cuore, e le volute profonde del cervello. Di fuori vedrai Cesare, dentro saprai che si manifesta l'affetto di un padre.

Scena terza: *L'applauso della gioventù di Roma.*

Il de Avancini ha organizzato a questo punto un « saltus » (ballo) sul proscenio, per dare ai macchinisti il tempo di preparare la scena celeste.

Scena quarta: *Sant'Elena apprende in cielo della vittoria di Costantino, seguita a breve tempo dalla morte del figlio maggiore Crispo, e che al posto di Costantino regnerà Costantino junior: e che successivamente l'impero sarà trasmesso ai germanici, per essere infine affidato in eterno agli austriaci.*

Sant'Elena, ritenuta la capostipite degli Absburgo, non conosce ancora gli eventi in terra, e deve quindi essere informata: ed è un salto all'indietro audace rispetto alle regole classiche del teatro. Comunque, la santa « nube curruli invehitur », e piange e prega per la gente flavia. « Avehitur B. Virgo » ed è Maria appunto che s'incarica di descriverle gli eventi in terra:

... « Crispus aggressus Tibri,
Minorque Constantinus aggressus solo,
Tenuere muros: gemina progenies patris
Cum patre triumphat... »²⁹).

Sant'Elena si consola un po', ma non le basta conoscere il presente, vuole che Maria « venturam quondam gloriam nati mei aperi et nepotum ». E Maria, prontissima, le esibisce uno spettacolo televisivo. Infatti « telam opere phrygio elaboratam porrigit » ed « explicatur ab Angelis telae pictura », mentre la Madonna se ne parte col suo carro celeste. Sant'Elena ammira il quadro che le snocciola gli avvenimenti futuri degli Absburgo: contemporaneamente, sullo sfondo, gli eventi ed i personaggi descritti sono rappresentati in una splendida pantomima. È probabile che i ballerini reggessero i ritratti dei personaggi man mano citati:

« ... Ang. Epigraphem lege.
S. Hel. « Orbis tenebit ultimum Imperium Austria ».
Ang. Haec illa Nympha... »

²⁹) Crispo è andato all'assalto dal Tevere, Costantino minore da terra, ed hanno conquistato le mura: entrambi i rampolli del padre col padre trionfano.

(e la nota di regia dice: avanti l'Austria)

... est, cuius ad genua accidet
Subactus orbis, cuius ad sacros pedes
Domitus jacebit Bosphorus, cuius gravem
Uterque mundi cardo trepidabit manum.
S. *Hel.* Quaenam ista series nominum? ...³⁰⁾

(E la nota di regia: avanti con gli « austriaci Imperatores »)

... *Ang.* Patent: lege.
S. *Hel.* Rudolphus. *Ang.* Ille Habsburgicae gentis pater
Augustus. S. *Hel.* Albertus. *Ang.* Triumphator; patris
Honoris haeres. S. *Hel.* Fridericus. *Ang.* Florido
Vultu serenus. S. *Hel.* Alter Albertus ... »³¹⁾

E così via, lungo tutta la progenie degli Absburgo, per ognuno dei quali il de Avancini trova una definizione, e se non c'è proprio nulla in cui si siano distinti, ecco che ricorre al « faccione contento » come ha già fatto per Federico. La passerella degli imperatori prosegue sino a ...

« ... S. *Hel.* Leopoldus. *Ang.* Unus, omnium compendium
Regum priorum: cuius in venas fluit
Omnis parentum gloria: ingenij vigor,
Natura sceptris indoles, pectus capax.
Natura fortis, frontis innubes dies,
Animus benignus, aptus in Martem calor,
Et cura Themidis, cura pietatis, sacra
Religio Avorum, Consilii ac Industriae
Foecunda vena. S. *Hel.* Nemo consequitur? *Ang.* Latent
Hoc involuero plurimi: sed quos dabit

³⁰⁾ *Angelo*: Leggi la didascalia, S. *Elena*: « L'estremo impero sul mondo spetterà all'Austria ». *Ang.*: Ecco, è quella ninfa (...) ai cui ginocchi cade assoggettato il mondo, ai cui sacri piedi giacerà domato il Bosforo, nella cui assennata mano girerà il cardine d'entrambi i mondi. S. *Elena*: Cos'è questa serie di nomi?

³¹⁾ *Angelo*: E' chiaro: leggi. *Ele.*: Rodolfo. *Ang.* Quegli è dell'absburgiche genti il progenitore augusto. S. *El.*: Alberto. *Ang.* Il trionfatore; del paterno onore l'erede. S. *El.*: Federico. *Ang.* Col florido volto sereno. S. *El.*: Alberto secondo.

Seris olympus saeculis: nec, si polus
Mihi vera loquitur, Imperi Alemanni jubar
Unquam recedet Austria, dum se dies
Coelo rotabit, S. *Hel.* Vivat! o vivat meus
Post fata gentis Flaviae, ad solium datus
Leopoldus orbis! Sistite in cursu incitos
O astra soles, serus ut sidus piis
Accedat astris. *Ang.* Annuit votis Deus »³²).

Scena quinta: *Per ordine di Costantino gli idoli vengono distrutti e si statuisce che sia venerata l'effigie della croce.*

Si ritorna in terra, per celebrare il trionfo della vera religione sulle idolatrie. E all'imperatore Leopoldo, che certamente piangeva dalla soddisfazione, si ripete il monito di combattere gli infedeli, protestanti o turchi che siano. Sulla scena i sacerdoti pagani che cercano di opporsi alla distruzione degli idoli, sono picchiati, sbeffeggiati e malamente insultati.

Scena sesta: *L'imperatore Costantino, per volontà di Roma, nomina suo figlio Costantino junior Cesare* (N.B. Kaiser deriva da Cesare).

L'imperatore comincia coll'esultare per la cacciata degli dei, poi cede lo scettro al figlio minore, presente Crispo il quale appare ormai rassegnato ad un'oscura ma evidentemente maligna sorte. Ed è un'orgia di parole sulla sottomissione dello scettro terreno allo scettro celeste, la « summa » della dottrina politico-teologica dei gesuiti.

³²) S. *El.* Leopoldo, *Ang.* Il primo, compendio d'ogni precedente re: nelle cui vene scorre tutta la gloria dei predecessori: vigore d'ingegno, indole per natura propensa al comando, generosità d'animo, la costituzione forte, la fronte sempre serena, l'animo benigno, il temperamento adatto alla guerra, la cura della giustizia, la cura della pietà, la sacra religione degli avi, d'operosità e saggezza la generosa dote. S. *El.* Nessun altro segue? *Ang.* Nascosti son molti in quest'immagine, ma ad essi darà Polimpo discendenza nei secoli: nè, se il cielo mi svela cose vere, la luminosa insegna dell'impero alemanno giammai si dipartirà dall'Austria, sino a quando il sole ruoterà nel cielo. S. *El.* Evviva! O evviva oltre i destini delle flavie genti, elevato al trono del mondo, Leopoldo mio! fermatevi nella corsa o veloci astri splendenti, perchè quest'ultima stella s'aggiunga alle pic costellazioni. *Ang.* Iddio acconsente al desiderio.

Spetta a Metello il compito di rivolgere al pubblico le parole conclusive e di commiato, mentre l'ultima nota di regia precisa: « Datur plausus ».

Avancini uomo di teatro

La sia pur sommaria analisi dell'opera sua più celebre dimostra dunque abbastanza chiaramente la scarsa consistenza poetica dei drammi del de Avancini. A parte il latino ampolloso, contorto alle esigenze di versi costruiti spesso non per la comprensibilità, ma per la sonorità, dietro la splendida facciata c'è ben poco di sostanzioso. L'uomo era un agit-prop nato: preoccupato della propaganda, dell'adulazione, dell'obiettivo politico del suo lavoro, e reputava a tal fine molto più efficace la messa in scena suggestiva della sostanza delle sue parole.

Ma se il de Avancini non è stato un grande poeta, se i suoi testi resistono all'usura del tempo solo come sintomi ed emblemi d'un'epoca e d'un costume, è però anche vero che il gesuita della val di Non era un grandissimo uomo di teatro. Forse nessuno prima di lui — nonostante gli splendidi esempi dell'opera italiana e del teatro barocco di corte in Spagna — ha saputo adoperare la scena con tanta spregiudicata abilità, sfruttando risorse sino ad allora inconsuete.

I suoi primi critici letterari restano sconcertati. Cesare Cantù, nella sua « Storia universale », lo sbriga con un aggettivo: « elegante ». I cultori della lingua latina, abbagliati sul momento dalla densa sonorità dei versi, approvarono la « florentis stili mascula vivacitas ». Ma quando il de Avancini era ancora in vita, c'era già chi storciva il naso. In una « memoria » destinata, negli anni di maggior successo del de Avancini, alle scuole dei gesuiti nella Bassa Renania, si raccomandava agli insegnanti ed agli allievi uno stile più asciutto « ne ad Lipsianismum vel Avancinismum, quae sterilem obscurumque scriptorem reddunt, degenerent ». Dove non so che s'intendesse per latino di Lipsia, mentre abbiamo visto sufficienti campioni di avancinismo per capire le riserve di chi scrisse quest'ammonizione.

Eppure, a teatro, il gesuita trentino dettava legge. Le cronache dell'epoca dicono che spesso la sfaccendata nobiltà, e la classe borghese nascente costituita da artigiani e commercianti, preferivano accorrere alle rappresentazioni dell'Avancini che non a quelle dell'Opera italiana, che pure in quell'epoca raggiungeva a Vienna il suo massimo splendore. Gli spettatori, indifferenti al testo che non capivano se non nelle gran-

di linee, erano affascinati e paghi delle meraviglie sceniche che il de Avancini ed i suoi allievi inventavano.

Che il de Avancini fosse soprattutto un uomo di teatro, si desume anche dalla introduzione al primo volume della sua « Poesis drammatica », nella quale esprimeva idee precise e rivelatrici della sua moderna concezione dello spettacolo: « Trovandomi da diversi anni all'università di Vienna, mi fu talvolta ordinato o dai principi austriaci o degli accademici di allestire uno spettacolo. Quand'ebbi dunque pensato un po' della faccenda, cose scrissi che ritenevo non sarebbero dispiaciute agli spettatori in teatro, senza ch'io facessi però ridere gli studiosi. Cose che anche dopo, essendo io per lo più occupato in più severi studi, non fui in grado di sottoporre a controllo nè sotto il profilo artistico e nemmeno per le correzioni. So qual differenza possa essere fra lo stile di chi lavora per un'ora di palcoscenico, e di chi scrive per l'eternità del mondo poetico. Nel primo caso l'apparato scenico, il piacere dell'udito, le lusinghe degli occhi, l'arguzia e la destrezza dell'attore assecondano il diletto; nell'altro caso, mancando ogni esteriore attrattiva, ciò avviene solo con lo svolgimento del tema, con la trattazione di inattesi risvolti, con la varietà delle invenzioni, coll'espressione acuta e sentenziosa, con la varietà ed il numero dei metri; per gli uni ha valore il giudizio pubblico, per gli altri varrà la riflessione del singolo. Infatti quanto accade sulla scena è animato e vivo, mentre ciò che si legge è scarno ed inanimato... La recitazione che scorre velocemente toglie il tempo alla meditazione; quanto è invece affidato alla carta (come le cose venali) è accuratamente analizzato; e facilmente accade che avanzi verso migliori giudizi ciò che è stato vituperato; e che sia respinto ciò che era stato lodato... ».

Dopo aver spiegato perchè ha preferito chiamare più modestamente « poesis drammatica », anzichè « tragoedie », le sue composizioni, Avancini dice le ragioni per cui si è bruscamente discostato dalle regole aristoteliche dell'unità di azione, di tempo e di luogo: « Con questo titolo io dunque spiego la natura del dramma: che alcuni (forse troppo scrupolosi) vogliono sia svolto o possa essere svolto in un sol giorno e con una sola azione; altri, ancora più pignoli, anche in un sol luogo; poichè riterrebbero non meno disdicevole trasferire per qualche tempo lo spettatore da un luogo ad un altro lontano, che da un'epoca all'altra. Ma nella maggior parte dei casi coloro che hanno formato il mucchio delle regole raramente traggono opere ammirabili da quelle imposizioni che da soli s'erano dati: e s'accontentano della teoria. Io imito quei pratici che ammiro: non per questo i peggiori, semmai i me-

no vecchi. La fama di quelli deriva dalla forza del tempo, non dell'arte: il che io tengo in conto nella misura in cui influì su uomini famosi. Ed è certo che se è sempre stato lecito ai maestri dell'arte trasferire lo spettatore dalla terra in cielo, non capisco perchè si esiti nell'accompagnare il protagonista da una regione all'altra . . . ».

Poi il de Avancini si diffonde in una lunga e pedante difesa della sua metrica, citando autori fra i più disparati a sostegno delle sue scelte, da Seneca a Leone Santi, da Carlo Malaperti a Bandino Gualfreduccio, e ribadendo ripetutamente la necessità di subordinare alla musicalità del verso destinato al teatro ogni altra esigenza stilistica: « Hoc est quod supra te praemonui, me Spectatoribus scripsisse, non Lectoribus »³³).

Il teatro contemporaneo ha recuperato in buona parte questi concetti, nella misura in cui indica nel testo una delle parti soltanto dello spettacolo, e non sempre la più importante. Se il testo ha valori letterari particolari, questi vanno giudicati sotto il profilo poetico o letterario. Sul palcoscenico il testo vale se riesce a fondersi con gli altri elementi che formano uno spettacolo. Il de Avancini palesemente giudicava i suoi scritti come spartiti musicali dai quali doveva risultare a grandi linee una storia morale, ma la cui efficacia dipendeva dalla bravura con la quale gli interpreti ed i macchinisti riuscivano ad eseguirlo sul palcoscenico, dilettaando lo spettatore, sollecitandone tutti i sensi. E' sulla scena dunque che lavorava, per ottenere i suoi risultati ed i suoi effetti migliori, non sulla pagina.

Ha scritto di lui Willy Flemming: « E più in generale egli non crea basandosi su un conflitto o più semplicemente su un eroe, ma sulle possibilità del palcoscenico . . . Era un organizzatore più che un poeta . . . ».

Per questo sfruttò tutti gli espedienti offerti dalla tecnica teatrale dell'epoca, e specialmente le innovazioni apportate all'apparato scenico dagli italiani. Il suo palcoscenico era diviso, in profondità, in tre settori almeno. Pareti dipinte scorrevoli che avanzavano o sparivano fra le quinte gli consentivano di preparare i numerosi mutamenti di scena senza interrompere mai l'azione, e lo stesso movimento delle quinte rotanti (i cosiddetti « telari ») e dei siparietti era asservito agli effetti spettacolari. Per dare un'ultima idea della modernità della sua concezione registica e della sua pretesa — tipica dell'epoca barocca — di

³³) Questo intendevo quando t'avevo poc'anzi avvertito d'aver io scritto per gli spettatori, non per i lettori.

fare del teatro una summa di tutte le arti (poesia, pittura, canto, ballo, pantomima, ecc.), basta ricordare che Nicola de Avancini, secoli prima dei Lumière e di Piscator, usò una sua specie di cinematografo per completare la messa in scena dei suoi lavori. Impiegò cioè la lanterna magica, che Kircher aveva appena inventato (nel 1646) per proiettare, sullo sfondo delle sue fantastiche scene, scritte magiche, per dare la sensazione di piogge di fuoco, del passaggio di comete, della caduta di stelle, ecc.

Pur con tutti i limiti dell'esteriorità — barocca, appunto — della sua creazione teatrale, il de Avancini fu dunque un allestitore di spettacoli straordinario. Si dovrà attendere il cinema, quello vero, quello dei primissimi polpettoni storici (ma muti) per ritrovare in uno spettacolo tanta dispendiosa magnificenza.

* * *

Per tutte queste ragioni penso che Nicola de Avancini meriti, nella regione in cui è nato almeno, un ricordo più preciso e circostanziato. Per una di quelle non rare contraddizioni storiche, il gesuita noneso che aveva aspirato all'universalità, se non per meriti artistici, almeno per pretese politico-morali, al punto da aver preferito il latino supersonale alle lingue nazionali, è invece oggi menzionato solo dalle storie della letteratura e del teatro tedesche ed austriache, mentre è quasi completamente sconosciuto in Italia, al cui mondo culturale era certamente più legato che non a quello tedesco.

In val di Non, a Brez, anche fra i cultori della storia locale, il nome di Nicola de Avancini suscita solo echi di lontane e confuse leggende a proposito di un uomo che doveva essere stato « grande » e famoso, senza che tuttavia nessuno sappia dire perchè, nè quando, nè dove.

Spero — con questo saggio — di averlo restituito, se non alla storia della sua terra, agli studiosi che vorranno approfondire meglio questa vicenda culturale e politica insieme, e ridare a Nicola de Avancini un posto più adeguato dell'attuale nella memoria dei suoi conterranei.

UMBERTO GANDINI

Bibliografia

I testi forse più preziosi per uno studio sul de Avancini sono due libretti di poche decine di pagine ciascuno, pubblicati nel 1899 e nel 1912 dal collegio dei gesuiti « Stella matutina » di Feldkirch (Austria). Questi due « Jahresberichte » (relazioni annuali) contengono gli studi sul de Avancini del gesuita professor Nikolaus Scheid, che vi insegnò fra il 1895 ed il 1915. La pubblicazione del 1899 reca il saggio « P. Nikolaus Avancini S.J., ein oesterreichischer Dichter des XVII Jahrhunderts »; quello del 1912 il saggio « P. Nikolaus Avancini S.J. als Dramatiker ». Questi ed altri « Jahresberichte » del collegio « Stella matutina » sono interessanti — indipendentemente dall'Avancini — anche perchè elencano tutti gli allievi che nei vari anni frequentavano quella scuola: e vi troviamo, fra i molti altri d'ogni parte del mondo, anche tutti i figli delle più note famiglie nobili o alto-borghesi del Trentino e dell'Alto Adige, indice sicuro della allora ancora perdurante influenza dei gesuiti sulle classi dirigenti.

Della pubblicazione delle opere dell'Avancini si è già detto nel corso della esposizione. Da aggiungere resta che nel Trentino-Alto Adige sono riuscito a rintracciare, dei cinque libri che contengono la « poesis drammatica » del de Avancini, solo il primo ed il terzo, presso la biblioteca civica di Trento. Non esistono traduzioni — nè in italiano, nè in tedesco — delle opere drammatiche del de Avancini. Ho cercato, nei brani di traduzione che ho fatto, di attenermi il più possibile alla costruzione dei versi.

Le fonti italiane sul teatro dei gesuiti non sono rilevanti: si veda, per le opere dei gesuiti in generale, la « Storia della letteratura italiana » del Garzanti; e, per il teatro dei gesuiti e il de Avancini, le rispettive « voci » sull'« Enciclopedia dello spettacolo ». Sono più estese ed importanti le fonti tedesche ed austriache e cioè:

Kurt Adel, « Das Jesuitendrama in Oesterreich », Vienna 1957;

Nikolaus Scheid, « Das lateinische Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet » in « Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Goerres-Ges. », V vol., pagg. 1-96;

Hans Tintelnot, « Barocktheater und Barockkunst », Berlino 1939;

Heinz Kindermann, « Theatergeschichte Europas », III volume, Salisburgo, 1959 (che è poi la fonte più analitica ed esauriente per tutto il teatro europeo sino agli inizi del Novecento, ed alla cui imponente bibliografia si rimanda);

Willy Flemming, « Das Ordensdrama », nel volume « Barockdrama, II », della serie « Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen », Lipsia, 1930 (contiene tutto il testo originale della « Pietas victrix » del de Avancini, con le altrimenti quasi introvabili note di regia);

A. von Weilen, « Geschichte des Wiener Theaterwesens », Vienna 1887.

Inoltre notizie e giudizi su Nicola de Avancini si possono leggere in:

(anonimo) Nicolò Avancini, in « L'amico delle famiglie » a. XVII (1909), n. 16, pp. 182-183. (Breve biografia divulgativa).

(anonimo), Nikolaus Avancinus. Die Vollendung des Jesuitentheaters in Wien. in « Jahrbuch des Sudt. Kulturinstitut », n. 2, 1962, pp. 250-269.

Flemming Willy, Avancinus und Torelli, in « Maske und Kothurn », a. 10, 1964, pp. 376-384.

J. Muller, Das Jesuitendrama in d. Ländern dt. Zunge v. Anfang (1555) bis z. Hochbarock (1665), 1930.

Thurnher Eugen, Nikolaus Avancinus, in « Tiroler Tageszeitung » 1962, n. 237.

Thurnher Eugen, Tiroler Drama und Tiroler Theater, Innsbruck, Tyrolia, 1968, pp. 52-56.

Un particolare ringraziamento rivolgo alla « Dr. Tessmann Buecherei » di Bolzano che mi ha rintracciato in Austria e procurato in visione alcuni testi indispensabili per uno studio sul de Avancini come quelli di Scheid e di Flemming.

U. G.