

MAURO NERVI

La voce di Seneca nel *Papinianus* (1659) di Andreas Gryphius

La fortuna delle tragedie senecane ha avuto una storia distinta da quella delle opere filosofiche. In questa riscoperta, diffusione e successivo declino del Seneca tragico in Europa, i paesi germanofoni – Germania e Paesi Bassi – hanno ricoperto un ruolo importante, che si è espresso anche in una produttività drammaturgica di cui Andreas Gryphius (1616-1664) è uno dei massimi esponenti. Scopo di questo contributo è esaminare l'ultima tragedia scritta da Gryphius nel 1659, il *Papinianus*¹, dal punto di vista di tale tradizione, inquadrandolo nell'ambito della cultura coeva e valutando l'impatto della dizione tragica senecana sul linguaggio e sull'impostazione drammaturgica dell'opera. A questo proposito, converrà riassumere brevemente i dati principali sulla fortuna di Seneca tragico nei paesi germanofoni fra Cinquecento e Seicento.

A partire dall'edizione erasmiana delle tragedie nel 1514², si assiste a una vertiginosa moltiplicazione delle edizioni e dei commenti fino al Seicento avanzato, a testimonianza della crescente fortuna dell'autore. Dopo Erasmo, sono degni di nota i dettagliatissimi commentari del gesuita Martin Delrio³ e la famo-

¹ GRYPHIUS 1659 (da qui in poi: *Papinianus*). Il testo sarà citato da questa edizione; le tragedie di Seneca sono citate da ZWIERLEIN 1986.

² Nella cosiddetta edizione ascensiana con commento multiplo (BADE 1514): vedi la recente e accurata ricostruzione delle edizioni in CAPIROSSI 2020, in part. 95-105 per l'edizione erasmiana. Erasmo ha curato anche l'edizione degli scritti filosofici nel 1515 e nel 1519, accompagnati da un'introduzione che intuisce il sapore tragico dello stile di Seneca anche quando scrive di filosofia: è infatti definito *affectibus tragicis vehemens*, e anche sommessamente criticato proprio per questa sua caratteristica: *videtur ostentare grandiloquentiam suam, et nescio quid tragicum spirare*.

³ DELRIO 1576. Delrio si occuperà di Seneca anche nel suo successivo *Syntagma tragoediae latinae* (1593, introdotto da una poesia dedicatoria di Lipsio). Un tipico *specimen* della sua prolissità si riscontra ad esempio nel commento al cosiddetto 'coro ateo' di *Troad*. 371-408, dove pagine e pagine vengono dedicate (in opposizione al testo commentato) alla confutazione filosofica dell'idea di mortalità dell'anima.

sa edizione di Giusto Lipsio⁴, che si vanta di aver fatto progredire l'interpretazione di Seneca tragico dal piano filologico (quello che stava più a cuore a Erasmo) a quello filosofico. L'altrettanto celebre edizione di Daniel Heinsius (1611)⁵ si vanta esattamente del contrario, e cioè di aver messo a fuoco soprattutto l'emendazione del testo, come lascia intendere anche il titolo della sua edizione: *serio emendatae*. Si tratta quindi di due atteggiamenti in conflitto nella lettura delle tragedie senecane che si confronteranno per oltre un secolo: da un lato l'interesse per le implicazioni filosofiche del testo (del resto impossibili da trascurare in un autore prevalentemente noto come filosofo), dall'altro il richiamo a una scrupolosa *constitutio textus* che si astiene dalle divagazioni estetico-teoriche⁶.

L'importanza di Giusto Lipsio non risiede tuttavia solo nella sua attività di editore delle tragedie senecane. Pochi anni prima delle *Tragoediae*, infatti, Lipsio aveva pubblicato un saggio filosofico evidentemente derivato da Seneca, il *De constantia in publicis malis* (1584)⁷, destinato ad avere importanza enorme nella cultura europea del Seicento, e che infatti vedrà nei successivi due secoli più di 80 edizioni fra originali e traduzioni. I *mala* di cui parla Lipsio sono soprattutto quelli vissuti dall'autore durante la Guerra degli Ottant'anni (1568-1648) per l'indipendenza dei Paesi Bassi contro Filippo II nella sua prima fase, che sfocerà poi nella Guerra dei Trent'anni, di cui invece sarà spettatore Gryphius. Si tratta del testo fondamentale per la corrente di pensiero che verrà poi definita neostoicismo e senza la quale è impossibile comprendere il teatro barocco tedesco, e in particolare Gryphius, il quale certamente conosceva l'opera di Lipsio: quest'ultimo diventa così il principale mediatore dello stile e del pensiero di Se-

⁴ LIPSIUS 1589.

⁵ HEINSIUS 1611.

⁶ Non manca però in Heinsius anche una polemica estetica contro il suo predecessore: così per esempio Heinsius spiega la predilezione di Lipsio per le *Phoenissae* come dovuta al fatto che la tragedia mette in scena la saggezza stoica sotto forma di *sententiae*, ma da un punto di vista letterario, ritiene Heinsius, è solo una *fabula ociosi declamatoris*.

⁷ LIPSIUS 1584.

neca per l'opera drammaturgica gryphiana. Nel *De constantia* di Lipsio si opera una significativa sintesi fra stoicismo senecano e teologia cristiana, per cui la speranza ultraterrena viene a corroborare l'etica stoica, puramente secolare, per la quale l'unico bene è nella vita interiore del saggio, irraggiungibile da parte delle persecuzioni. In vista della successiva tragedia di Gryphius, è interessante notare che proprio nell'opera di Lipsio per la prima volta si citano il caso di Papiniano e – con arguto gioco di parole – il suo martirio per la giustizia: *Papinianus a tyranno caeditur: sed securis illa securitatem nobis imprimit pro Iustitia moriendi* (2, 8).

L'etica senecana, filtrata però dalla trascendenza cristiana, non tarderà a imporsi anche nel campo del teatro, che come è noto veniva sfruttato dal dramma gesuitico a fini edificanti o cupamente ammonitori⁸; e proprio al gesuita Nicolas Caussin (1583-1651), confessore personale di Luigi XIII e oppositore di Richelieu, si deve la *Felicitas* (1620), un dramma statico e violento: torture attualizzate, cadaveri lasciati a lungo sulla scena. L'importanza in questa sede del dramma di Caussin risiede anzitutto nel fatto che era conosciuto da Gryphius fin dal 1634⁹; l'autore tedesco ne intraprenderà una traduzione molto libera durante il soggiorno olandese (1638-1644), imparando così a veicolare in tedesco la dizione prettamente senecana del gesuita¹⁰. Inoltre, la *Felicitas* – notissima in ambito tedesco per tutto il Seicento – diventerà il prototipo del *Märtyrerdrama*, adottato da Gryphius in più occasioni, fra cui lo stesso *Papinianus*: al centro dell'azione drammaturgica si colloca un eroe tragico condannato alla pena capitale, che è al contempo il pretesto per la messinscena di una sovrumana fermezza (di solito cristiana, ma non solo, come dimostra proprio il *Papinianus*) e di una compiaciuta esibizione di disumane torture. Né è questa l'unica traduzione intrapresa da Gryphius nel suo periodo di formazione: bisogna citare, sia pure

⁸ Lo stesso mito di Don Giovanni trova infatti una delle sue prime espressioni letterarie in un dramma gesuitico rappresentato a Ingolstadt nel 1615: cfr. MACCHIA 1966.

⁹ Per i rapporti fra Gryphius e il dramma gesuitico cfr. PARENTE 1984.

¹⁰ Per questa traduzione vedi PLARD 1968.

di sfuggita, il massimo drammaturgo nederlandese dell'epoca, Joost van den Vondel, pesantemente influenzato anch'egli dallo stile tragico senecano, il cui dramma *I fratelli* (1640)¹¹ viene tradotto anch'esso da Gryphius durante la permanenza a Leida, ampliato di un prologo e un epilogo tratti da Seneca e – caratteristica comune anche questa al teatro senecano e a quello barocco – recitati da uno spettro, in questo caso lo spettro di Saul.

Infine, sul piano formale, è di grande importanza la traduzione delle *Troades* senecane ad opera di Martin Opitz (1597-1639) nel 1625: Opitz è ben noto a chi si occupa di letteratura tedesca per il suo ruolo cruciale come teorico delle forme poetiche¹². Questa famosa e più volte ripubblicata traduzione, certamente nota a Gryphius, dipende direttamente dal *De constantia* di Lipsio, e nella sua importante prefazione rielabora in modo personale il concetto aristotelico di catarsi, interpretando in generale il teatro come una forma di esercizio spirituale grazie al quale lo spettatore, assistendo agli esempi di indefettibile costanza rappresentati sul palcoscenico, imparerà ad attraversare i tempi difficili in cui è obbligato a vivere: non va dimenticato che la Germania si trova nella prima, terribile fase della Guerra dei Trent'anni. Ma soprattutto, questa traduzione stabilisce nella tragedia tedesca l'uso, che poi diverrà costante per un secolo, dell'alessandrino. In questo modo, rispetto alle *Troades* di Seneca, si osserva nella traduzione di Opitz un continuo ampliamento della dizione che costringe a rinunciare alla *brevitas* senecana, tanto che la traduzione tedesca è più lunga di oltre un quinto rispetto all'originale; in compenso però si guadagna un fondamentale strumento con cui – attraverso i due emistichi del verso – riproporre con nettezza le antitesi concettuali¹³, soprattutto nelle frequenti sticomitie, rafforzandole oltretutto, fra una battuta e la seguente, con l'uso della rima. Questa struttura si manterrà costante in tutta la storia del dramma barocco tedesco.

¹¹ VAN DEN VONDEL 1640. Per i rapporti con van den Vondel vedi anche FLEMMING 1928.

¹² Soprattutto nel suo celebre *Buch von der Deutschen Poeterey* (Breslau 1624).

¹³ Cfr. HARST 2016.

I dati fondamentali della biografia di Gryphius¹⁴ sono il lungo periodo di apprendistato nei Paesi Bassi, dove si laurea in giurisprudenza e viene a contatto con l'ambiente neostoico e con il teatro nederlandese dell'epoca, e l'attività nella città natale come *Syndikus*, che è una sorta di avvocato del comune, impegnato nelle più varie questioni giurisprudenziali della comunità. È molto attivo come drammaturgo prima dell'assunzione di quest'ultima carica; il *Papinianus* è la sua ultima tragedia, scritta dopo un silenzio di quasi dieci anni impegnati al lavoro come giurista¹⁵. La vita di Gryphius si intreccia indissolubilmente con gli eventi della Guerra dei Trent'anni prima e successivamente con la disastrata condizione della Germania frantumata in epoca postbellica. Sui drammi che precedono il *Papinianus* non posso soffermarmi, benché comprendano opere di grande interesse come il *Leo Armenius* (scritto nel 1646, pubblicato nel 1650)¹⁶ o il *Carolus Stuardus* (scritto nel 1649, pubblicato nel 1657); non si può tacere inoltre che Gryphius è stato anche autore di straordinarie poesie, soprattutto sonetti, oggi presenti in ogni antologia di lirica barocca tedesca¹⁷.

Per quanto riguarda il teatro, mi limito a sottolineare che i drammi precedenti il *Papinianus*, e il *Papinianus* stesso, sono per lo più inquadrabili nello schema del dramma del martirio o *Märtyrerdrama*, il cui prototipo è come abbiamo visto la *Felicitas* di Caussin; Gryphius è inoltre autore di un paio di commedie o farse, oggi molto studiate per la loro creatività linguistica¹⁸. Vorrei solo aggiungere un piccolo elemento, di valenza propriamente culturale: la fortuna di cui gode il *Märtyrerdrama*, e il martirio in generale, nei paesi luterani ha il suo fondamento nella ripugnanza sempre esibita dalla cultura luterana nei confronti del tirannicidio, e che risale direttamente a Lutero. L'orrore verso

¹⁴ Per i quali vedi la dettagliata introduzione a LARI 1993, 11-45.

¹⁵ Il trattamento più recente del *Papinianus* è SZABÓ 2012. Per il teatro di Gryphius si vedranno utilmente anche SCHINGS 1966 e BATEMAN 1967.

¹⁶ Al quale ha dedicato un'importante lettura Peter Szondi nel suo *Versuch über das Tragische* (SZONDI 1978, 149-260, tr. it. *Saggio sul tragico*, Torino 1999).

¹⁷ Vedi in italiano la traduzione di Enrico de Angelis in GRYPHIUS 2001.

¹⁸ A titolo di esempio, vedi NEBRIG 2014 per l'*Horribilicribrifax*.

l'uccisione del regnante è esplicito nel *Carolus Stuardus*, scritto pochi mesi dopo la decapitazione di Carlo I Stuart in Inghilterra, sovrano visto addirittura come un martire cristiano. Il problema generale riguarda come reagire a una tirannia ingiusta; il *Papinianus* specificherà che l'unica reazione legittima è il martirio. Papi-niano rifiuta l'appoggio dell'esercito che gli propone l'uccisione dell'imperatore e di conseguenza la corona, e preferisce l'immortalità garantita dal martirio in nome del diritto, unica divinità pensabile data la collocazione precristiana.

Per tornare a Seneca, è importante a questo punto riassumere attraverso quali canali Gryphius e con lui tutti i drammaturghi barocchi di area tedesca vengono a contatto con Seneca: non solo attraverso le edizioni delle *Tragoediae*, ormai diffusissime e innumerevoli, ma anche attraverso importanti mediazioni del dramma gesuitico alla Caussin e del dramma olandese, rappresentato in primo luogo da van den Vondel. La vecchia formula di Paul Stachel, in uno studio ancor oggi importante sull'argomento, riassume bene questo concetto:

I materiali del dramma gesuitico, dipendente da Seneca, nelle forme del dramma rinascimentale barocco, anch'esso influenzato ai suoi inizi da Seneca, rappresentati da un protestante della Guerra dei Trent'anni¹⁹.

A ciò bisognerebbe aggiungere il fatto importante, e non molto studiato, che nella prima metà del Seicento la Germania era attraversata da molte compagnie itineranti inglesi che portavano sulla scena tedesca i nuovi drammi elisabettiani, fra cui nientemeno che Shakespeare²⁰. Nella seconda parte del secolo le compagnie inglesi saranno progressivamente sostituite da compagnie itineranti tedesche, importanti nel diffondere – sia pure con radicali adattamenti e soprattutto alleggerimenti comici – il dramma barocco tedesco, e soprattutto quello di Gryphius e Lohenstein.

¹⁹ STACHEL 1907, 210.

²⁰ Vedi LANDE 2016.

Ancora qualche parola sui drammi precedenti il *Papinianus*, soprattutto per esemplificare come la voce di Seneca si possa riscontrare pressoché in tutti anche sul piano delle citazioni puntuali. Basti un solo esempio dalla prima tragedia, che è il *Leo Armenius*, dove la grande scena di invocazione delle potenze inferie è ripresa fin nei dettagli:

Vota tenentur: ter latratus	Sehr wol! ich bin erhört / der
audax Hecate dedit et sacros	Sternen glantz erbleicht /
edidit ignes face luctifera.	[...]
Peracta uis est omnis: huc gnatos	Wie bället die Hecate! die flam-
voca,	men brechen vor
pretiosa per quos dona nubenti	Erschrick nicht! ²¹
feram.	<i>Leo Armenius</i> , 129-34
<i>Med.</i> 840-4	

In modo analogo, anche nelle successive tragedie di Gryphius la dizione senecana si insinua non solo per le sue caratteristiche generali ma fino a dettagli concreti, che dal corpus tragico di Seneca sono a questo punto ormai entrati a far parte del linguaggio corrente del dramma barocco tedesco²². Per quanto riguarda invece gli aspetti più generali dell'influenza di Seneca su Gryphius (ma anche sul dramma barocco tedesco in generale), è facile osservare come vengano accentuati gli aspetti del dramma che sottolineano il macabro e lo spettacolare, in conformità all'estetica barocca; le passioni violente sono portate sulla scena a discapito dell'intrigo: il dramma barocco – come per molti aspetti anche quello senecano – è soprattutto un dramma di parole, dove l'emozione e la riflessione gnomica trovano ampio spazio. Altri luoghi comuni del dramma barocco – ed entrambi riscontrabili nel *Papinianus* – riguardano la comparsa di spettri, e l'esibizione della salma sullo spazio scenico. A questi dedico qualche parola in più.

²¹ «Molto bene! I miei voti sono esauditi, impallidisce lo splendore delle stelle [...] Come latra Ecate! Divampano le fiamme; non avere paura!»

²² Cfr. ALEXANDER 1984.

All'apparizione spettrale è riservato, nel *Papinianus*, il finale d'atto: così assistiamo nel finale del quarto atto alla comparsa del defunto Settimio Severo, padre di Bassiano Caracalla, che ripudia il figlio per l'uccisione del fratello Geta e lo consegna alle Furie. All'esposizione dei cadaveri di Papiniano e del figlio è invece dedicato il finale del quinto e ultimo atto: le salme sono esposte a lungo sulla scena come simbolo visibile della caducità umana e del martirio per i valori immutabili del diritto e della giustizia. In Seneca l'apparizione spettrale si trova ad esempio nell'*Oedipus*, dove compare il fantasma di Laio, e nel *Thyestes* dove all'ombra di Tantalo è affidato il prologo; e nell'*Octavia* (che era naturalmente considerata senecana dagli autori barocchi), dove fa la sua comparsa lo spettro di Agrippina.

Per venire al *Papinianus*, si tratta come si è detto dell'ultima tragedia di Gryphius, dopo quasi dieci anni di inattività drammaturgica: è il meno statico dei drammi di Gryphius, ma rimane all'interno dello schema del *Märtyrerdrama* entro cui si muovevano i drammi precedenti. È un dramma lunghissimo sia rispetto ai drammi olandesi (da cui è tuttavia influenzato, soprattutto dal *Palamede* di Vondel) sia rispetto al teatro antico: si consideri che la più lunga tragedia di Seneca, l'*Hercules Oetaeus*, conta 1996 versi, mentre il *Papinianus* ne conta ben 2769. Questo rende tra l'altro improbabile che venisse rappresentato nella sua interezza sulla scena olandese. Anche se questo non significa che sia stato comunque poco rappresentato: si hanno notizie sicure di almeno sette rappresentazioni al famoso Ginnasio Santa Elisabetta di Breslavia solo nel 1660²³, ed è stato inoltre uno dei testi prediletti delle compagnie itineranti, sia pure pesantemente rielaborato e alleggerito da intermezzi comici²⁴.

Un accenno va fatto alla lunga postfazione che Gryphius aggiunge all'edizione stampata del testo: non solo perché espone nei dettagli quali siano le sue fonti storiche riguardo a Papiniano (principalmente la *Historia Augusta*, che lui attri-

²³ Vedi SPAHR 1993.

²⁴ ROLPH 1967.

buisce a Sparziano; inoltre Cassio Dione²⁵ ed Erodiano²⁶), ma anche come esempio della mentalità erudita dell'autore. Così, Gryphius giustifica uno dei suoi versi (IV 476, dove si accenna alla leggenda per cui l'alloro non viene colpito dal fulmine) con una dettagliata citazione da Plinio²⁷ nonché da un erudito francese, che si dispiace di dover citare in traduzione non avendo il libro sotto mano. Tutte le numerose citazioni della postfazione infatti, compresa una preziosa citazione dal XII dell'*Inferno* dantesco, sono rigorosamente in originale²⁸. Ma la storia, per l'erudito barocco, è intesa in senso assai diverso dallo storicismo moderno: la storia è vista solo come fonte di *exempla* utili all'argomentazione retorica, fermo restando che ogni minima affermazione sui *realia* deve essere documentata, in postfazione, dalle sue fonti erudite.

Parlando del *Papinianus*, è inevitabile dare un riassunto almeno sommario del suo contenuto. La tragedia è ambientata sotto l'impero di Bassiano Caracalla, nel 212 d.C., quando l'imperatore fa uccidere fra le braccia di sua madre Julia Domna il fratello Geta, che divideva con lui l'impero, rimanendo così solo al potere. Il potente giurista Emilio Papiniano, che aveva servito anche il padre di Caracalla Settimio Severo, nel lunghissimo monologo del primo atto espone i suoi principi morali e lamenta la decadenza dell'impero; conscio di essere oggetto di inimicizia da parte della corte di Caracalla, avverte la moglie Plautia del pericolo imminente. Nel secondo atto si compie il fratricidio sulla scena; Julia Domna dissimula la sua disperazione per meglio preparare la vendetta su Leto, il cortigiano di Caracalla che ha indotto l'imperatore a uccidere il fratello. L'imperatore nel frattempo, tormentato da sogni angosciosi, è pentito del suo gesto e condanna a morte Leto, consegnandolo a Julia perché sfoghi su di lui la

²⁵ Dal libro VIII, su Alessandro Severo.

²⁶ Dal libro IV dell'*Ab excessu divi Marci*.

²⁷ *Naturalis historia* XV 30.

²⁸ Altre citazioni minuziosamente documentate nella postfazione riguardano, naturalmente, Tacito, e anche Isaac Casaubon, sulla pena della crocifissione a Roma, dalle sue *Exercitationes* contro gli *Annali* di Cesare Baronio.

sua vendetta, vendetta che infatti lei porta a termine nella scena centrale del terzo atto, durante la quale Leto muore accettando stoicamente il proprio destino. Nel frattempo Papiniano rifiuta di giustificare il fratricidio di Caracalla, firmando così la propria condanna a morte. Nel quarto atto, dopo un inutile tentativo di Caracalla di convincere Papiniano a giustificare il fratricidio e quindi passare dalla sua parte, il giurista viene degradato dai suoi incarichi, e il figlio viene arrestato. L'esercito, indignato per il comportamento di Caracalla, propone a Papiniano di sostituirlo sul trono, ma questi rifiuta sdegnosamente; rifiuto che si ripete quando anche Julia, la madre dell'imperatore, propone di appoggiarlo in un suo eventuale tentativo in questo senso. Infine nell'ultimo atto la tragedia si compie: il figlio di Papiniano viene messo a morte sotto gli occhi dei genitori, e lo stesso Papiniano viene decapitato per ordine di Caracalla. Il dramma si chiude con il lutto universale sui due cadaveri, lungamente esposti sulla scena.

La tragedia presenta puntuali corrispondenze con diverse tragedie senecane. Per quanto riguarda le *Phoenissae*, esiste una specie di analogia strutturale rispetto al *Papinianus*, perché nelle *Phoenissae* si assiste allo scontro fra i fratelli Eteocle e Polinice, che muoiono l'uno per mano dell'altro; analogamente nel *Papinianus* i due fratelli, Bassiano Caracalla e Geta, si scontrano nella lotta per il potere, e il secondo muore per mano del primo. In entrambi i casi la madre (Giocasta in Seneca, Julia in Gryphius) assiste impotente allo scontro.

In utramque partem ducor affectu pari <i>Phoen.</i> 461	Wir wissen keine Wahl. [...] Wir wissen nicht zu sagen: Zu welchem Wir mehr Lib' und wahre Neigung tragen ²⁹ . II 221-3
---	--

²⁹ «Non sappiamo scegliere [...] Non possiamo dire a chi portiamo un affetto maggiore e una sincera inclinazione».

Giocasta si dichiara incapace di scegliere fra i suoi due figli in lotta; quasi letteralmente, anche Julia non vorrebbe prendere posizione a favore dell'uno o dell'altro. (Va osservato che anche dopo l'uccisione di Geta per mano di Bassiano, Julia dirige il suo odio mortale non nei confronti dell'altro figlio, ma dell'intrigante cortigiano Leto, su cui eserciterà una spietata vendetta).

Si regna quaeris nec potest scep-	Er scheid' in seine Britten /
tro manus	Ja wo umb Calidon die kalten
vacare saevo, multa quae pos-	Norden wütten [...]
sunt peti	Beherrsche Phrygien! es gilt uns
in orbe toto quaelibet tellus	alles gleich!
dabit. [...]	Er jag' in Nabatra die niemals
haec regna ferro quaere, in hos	zahmen Lewen!
populos ferat	Wenn nicht in einer Burg Wir
socer arma fortis	seinen Trotz zu scheuen ³⁰ .
<i>Phoen.</i> 599-601, 614-5	II 123-32

In questa seconda citazione, la battuta che era di Giocasta viene messa in bocca allo stesso Bassiano, che si augura un allontanamento spontaneo del fratello in terre straniere per dominare incontrastato. Va detto che in Bassiano coesistono con finezza la brama smisurata di potere e una certa ripugnanza a commettere il fratricidio, mentre Leto è personaggio compattamente negativo, salvo assumere – con una certa incoerenza drammatica – il ruolo del martire stoico quando muore sotto tortura per mano di Julia.

Il confronto prosegue con le *Troades*, una delle tragedie senecane più apprezzate in epoca barocca, anche per la relativa staticità dell'intreccio compensata dalla violenza dei sentimenti espressi; come si è detto, è proprio la traduzione delle *Troades* da parte di Opitz a inaugurare il teatro barocco tedesco sia sul piano formale che su quello della dizione tragica.

³⁰ «Che se ne vada fra i suoi Britanni, dove i freddi venti del nord infuriano intorno a Caledone [...] Che regni sulla Frigia! Per noi tutti, è lo stesso! Che vada a cacciare i sempre indomiti leoni di Nabatra! Purché non abbiamo da temere in una fortezza il suo valore».

hic mihi malorum maximum
fructum abstulit,
nihil timere
Troad. 422-3

ein Wetter hat geschadet
So heftig: Daß kein Sturm uns
mehr verletzen kan!³¹
II 420-1

In questa prima citazione, Andromaca indica Astianatte come il motivo per cui è privata dell'unico frutto iperbolico della sventura: non temerebbe nulla se non fosse che teme ancora (e con ragione) di perdere per l'appunto Astianatte. Julia non è più in questa situazione, perché il figlio Geta è già stato ucciso dal fratello Bassiano: il concetto senecano che passa è quello dell'iperbole della sventura, l'idea cioè che dopo una simile tempesta non c'è altra tempesta che possa ormai più danneggiarla.

iam nuda vocant pectora dextras. Schlag Plautie die Brüste³².
Nunc, nunc vires exprome, dolor. V 423
Troad. 104-5

La seconda citazione dal *Papinianus* è invece dal finale dell'ultimo atto, con la grande scena di lutto collettivo: il gesto di battersi il petto, in quanto motivo antropologicamente diffuso, non avrebbe dignità di passo parallelo se non fosse che lo stesso Gryphius, nelle note esplicative finali che accompagnano il testo, non citasse esplicitamente il passo delle *Troadades* come sua fonte. E questo a dimostrazione del fatto che la tragedia senecana è utilizzata dal barocco non solo per i suoi temi e la sua filosofia di fondo, ma anche come fonte di notizie erudite; in questo caso per documentare, anche nell'antica Roma, le modalità del lutto e ricavarne la giustificazione storica per fondare anche filologicamente il testo tragico.

³¹ «Così violento è stata l'infuriare degli elementi, che nessuna tempesta ormai può danneggiarci!»

³² «Colpisciti il petto, Plautia». Vedi la nota di Gryphius *ad loc.*

Mors votum meum, infantibus violenta virginibus venis, ubique properas, saeva: me solam times vitasque, gladios inter ac tela et faces quaesita tota nocte, cupientem fugis. <i>Troad.</i> 1171-5	ach! ach! der Himmel schickt Was wider Recht der Zeit / die mich bestatten solten; [...] Ich / die nicht tüchtig bin Leb und schwerm auff der Welt / die tüchtig sind: sind hin! ³³ V 495 ss.
--	---

Le *Troades* inoltre, in quanto tragedia altamente ricca di *pathos*, forniscono al *Papinianus* un ampio repertorio di formule della disperazione: anche per la sua posizione di eccezionale rilievo, scelgo qui *l'explicit*, dove Ecuba lamenta che la morte, crudele su bambini e vergini innocenti, si rifiuta di venire proprio a lei che la invoca. Analogamente Eugenia, la madre di Papiniano, lamenta la morte violenta del figlio e del nipote e si rammarica, lei così anziana, di permanere in vita mentre chi era migliore di lei ha dovuto morire. Ma qui c'è qualcosa di più: in quella perversione contronatura che si realizza quando un genitore deve seppellire il figlio, Eugenia lamenta che sia infranto «il diritto del tempo» (*wider Recht der Zeit*), laddove risuona nuovamente, come in molti punti della tragedia gryphiana, il termine 'diritto' che è il concetto più sacro per Papiniano (e anche, come si è visto, per Gryphius). Aggiungerei che una delle formule funerarie più diffuse nel mondo antico (per esempio: *Quot debuerat filius patri facere pater filio fecit*, CIL VI, 28644) riportava sull'iscrizione funebre proprio questa inversione della 'giusta' sequenza padre-figlio nell'esecuzione degli onori funebri.

Tra le formule patetiche prese a prestito da Gryphius ci sono naturalmente anche quelle del comune patrimonio mitologico: ma l'evocazione delle Furie messa in opera nel secondo atto da

³³ «Ahimè, ahimè! Contro il diritto del tempo, loro che avrebbero dovuto seppellire me [...] io, priva di virtù, vivo e vago nel mondo; loro, virtuosi, se ne sono andati!»

Julia, la madre dell'ucciso Geta, è curiosamente parallela a quella messa in atto da Giunone nel prologo dell'*Hercules furens*:

adsint ab imo Tartari fundo excitae	Kommt schwartze Rasereyen!
Eumenides, ignem flammeae	Jhr Töchter jener Nacht! entdeckt
spargant comae,	eur Schlangen-Haar! ³⁴
viperea saevae verbera incutiant	II 393-4
manus	
<i>Herc.</i> 86-8	

Invece il coro che conclude il primo atto, impersonato dai cortigiani di Papiniano, riprende e valorizza i concetti espressi da Papiniano stesso nel monologo di apertura: uno dei più insistiti è il *procul negotiis*, luogo comune della retorica classica che perviene a Gryphius probabilmente proprio dai molti passi senecani dove viene celebrato, di solito anche in Seneca per voce del coro – qui si tratta del primo coro dell'*Hercules furens*:

Haec, innocuae quibus est vitae	(<i>Reyen der Hofe-Junckern Papi-</i>
tranquilla quies	<i>niani</i> :)
et laeta suo parvoque domus;	Ob seine Taffel nicht besetzt
spes immanis	Mit allem was das Aug ergetzt
urbibus errant trepidique metus.	Ob er nicht bey schon nahem Tag
[...]	Spät' Abend-Mahlzeit halten
<i>Herc.</i> 159 ss.	mag /
	Und fern-gepresten Wein auß
	edlen Steinen trinckt
	Biß daß der Morgen-Stern der
	göldnen Sonnen winckt [...] ³⁵
	I 385-90

In linea generale il luogo comune, sia in Seneca che in Gryphius, vuole celebrare la felicità della vita umile di campagna in opposizione alla dura vita di sovrani e nobili, argomento efficace soprat-

³⁴ «Venite, o nere Furie! Voi, figlie, di quella notte! Svelate la vostra capigliatura di serpenti!»

³⁵ «[Non ha bisogno di] corredare la sua tavola con tutto ciò che dà piacere agli occhi; né di prolungare la sua cena fino al giorno ormai vicino; né di bere da nobili pietre un vino spremuto in paesi lontani finché la stella del mattino saluti il sorgere dell'aureo sole».

tutto quando il pubblico era per lo più costituito appunto da nobili e sovrani (ma la tematica della dura vita del regnante avrà un gran successo, fino alla mozartiana *Clemenza di Tito*). Nell'Europa violenta e disastrosa di metà Seicento, il tema del *procul negotiis* avrà un successo straordinario, dal *De constantia* di Lipsio fino a quest'ultimo dramma di Gryphius, e oltre. Non mi pare inappropriato sottolineare qui la centralità del tema anche nell'opera di Seneca, che viveva un ruolo di eccellente protagonista in un'epoca che, quanto a instabilità del potere e violenza della vita pubblica, può ben essere paragonata all'epoca di Gryphius. Seneca celebra le virtù dell'*otium* con accenti che hanno influenzato l'inesauribile fantasia barocca sul tema. Per esempio, nella *Phaedra* Ippolito in un confronto con la nutrice espone in un lungo monologo i vantaggi di una vita semplice e a contatto con la natura, in un crescendo che passa dal rifiuto dei fasti e dell'oro, alla denigrazione della proprietà e della brama di guadagno, per sfociare naturalmente in una tirata misogina (un aspetto quest'ultimo che però è specifico di Ippolito e non viene recepito dal barocco):

Non alia magis est libera et vitio carens
ritusque melius vita quae priscos colat,
quam quae relictis moenibus silvas amat. [...]
Phaedr. 483 ss.

Ma anche Tieste, appena giunto ad Argo, è colto da terrore alla vista della reggia e si augura di tornare a nascondersi nei boschi, in una vita semplice «mista agli animali e simile a loro», nella convinzione che «il regno più esteso è la possibilità di vivere senza regnare»:

repete silvestres fugas
saltusque densos potius et mixtam feris
similemque vitam [...]
immane regno est posse sine regno pati.
Thy. 412-4, 470

L'idea barocca della fugacità di ogni umana grandezza – idea che verrà poi ripetuta ad ogni passo – trova qui una formulazio-

ne precisa. Analogamente nell'*Octavia* è lo stesso Seneca a rimpiangere i paesaggi aspri e solitari della Corsica, gli unici che gli garantissero la libertà interiore:

SENECA Quid, impotens Fortuna, fallaci mihi
blandita vultu, sorte contentum mea
alte extulisti, gravius ut ruerem edita
receptus arce totque prospicerem metus?
melius latebam procul ab invidiae malis
remotus inter Corsici rupes maris,
ubi liber animus et sui iuris mihi
semper vacabat studia recolenti mea [...]
Oct. 377 ss.

La lunga scena al centro del terzo atto del *Papinianus*, dove Julia si vendica sul cortigiano Leto per aver indotto l'imperatore a ucciderle il figlio, è un'esibizione di sadica e prolungata crudeltà che trova nel *Thyestes* senecano un preciso antecedente. Anche in Seneca, come in *Gryphius*, l'iperbolica crudeltà del protagonista si manifesta nel negare la morte alla vittima, per vederlo soffrire il più a lungo possibile: questo principio è espresso nella maniera più limpida da Atreo durante il colloquio con il *satelles*, il cortigiano, con il quale pianifica la vendetta sul fratello (è la stessa sofferenza che Edipo impone a se stesso per libera scelta: *mors eligatur longa*, *Oed.* 949).

ATREUS De fine poenae loqueris; ego poenam volo.	Den einfach-kurtzen Tod hält lange Marter fest ³⁶ .
Perimat tyrannus lenis: in regno meo	III 576
mors impetratur. <i>Thy.</i> 246-8	

Per Atreo la crudeltà è connaturata al vero potere, e la sopraffazione sadica e lenta è caratteristica del potente: il *Thyestes* è uno straordinario documento sulla sopraffazione dell'uomo sull'uomo. Julia in *Gryphius* ne riprende gli aspetti più teatrali, ma in

³⁶ «Un lungo martirio prolunga una morte semplice e breve».

questo alessandrino del terzo atto riassume il concetto espresso da Atreo in forma efficace e sintetica. Parallelamente a questo esercizio di sopraffazione, la vittima deve essere degradata da essere umano a preda di caccia:

ATREUS Plagis tenetur clausa di-
positis fera
Thy. 491

JULIA Wir solten seine Zucht mit
disen Füßen treten!
Mit seiner Kinder Blut beflecken
seine Brust [...]
Wir hören das gedränge/
Das poltern und geräusch' hir
abgeschickter menge /
Thut auff! das Wild ist dar!³⁷
III 530-5

Anche in questo Atreo e Julia si capiscono a vicenda: Tieste è definito *fera*, Leto «Wild», termini che si corrispondono. Non solo: ma Julia subito prima si dispiace di non poter infliggere a Leto la stessa punizione subita da Tieste, e cioè lo sterminio della discendenza: non è più l'orrore dell'antropofagia, che era il nucleo terribile del *Thyestes*, ma si conserva l'ampliamento iperbolico della vendetta sulla stirpe della persona odiata.

Non sorprende che il teatro barocco, nel suo tentativo di rendere percepibile ai sensi l'allegoria, prediliga l'esibizione della salma sul palcoscenico, a rendere con immediata evidenza e «con la massima energia», come dice Benjamin³⁸, la fugacità di ogni gloria umana, e la fugacità della vita stessa. Più significativo è che Gryphius nel finale della tragedia – un finale occupato per gran parte del tempo dai cadaveri di Papiniano e del figlio esposti sul palcoscenico per il rito funebre – riprenda quasi letteralmente il lamento di Teseo sul cadavere di Ippolito nel finale della *Phaedra* senecana, dove si insiste sul dettaglio macabro dei

³⁷ «JULIA Dovremmo calpestare con i nostri piedi la sua discendenza, macchiargli il petto con il sangue dei suoi figli [...] Ecco, udiamo la folla, il fracasso e il rumore della ressa di gente qui inviata. Aprite! La preda è pronta!»

³⁸ «L'allegorizzazione della *physis* può imporsi con la massima energia soltanto grazie al cadavere. E i personaggi del dramma barocco muoiono perché soltanto così, in quanto cadaveri, possono essere assunti nella loro patria allegorica. Muoiono non in vista dell'immortalità, ma in vista del cadavere» (BENJAMIN 1994, 232).

disiecta membra, giustificato dalla particolare morte di Ippolito, travolto e lacerato dal carro.

THESEUS Hippolytus hic est? [...]	EUGENIA Ist diß Papinian! ist diß
hoc quid est forma carens	das Angesicht /
et turpe, multo vulnere abruptum	Nach dem sich Rom und Welt
undique?	als seinem Leit-Stern richt?
quae pars tui sit dubito; sed pars	Ist diß die schöne Stirn auff der
est tui:	der Tugend Wesen/
hic, hic repone, non suo, at vacuo	Und treu' Auffrichti[g]keit außd-
loco.	rücklich war zu lesen?
haecne illa facies igne sidereo	Ist diß der weise Mund ob dem
nitens,	die Erden starrt'
inimica flectens lumina? huc cecidit decor?	Auff dessen Außspruch man als
<i>Thy.</i> 1249 ss.	auff Weissagung harrt'?
	Ist diß die Edle Faust / die Feind
	und Krig vertriben? ³⁹
	V 465 ss.

Tutte le virtù di Papiniano sono ormai irriconoscibili, diventate, in quanto parti di cadavere, semplice materia.

Infine, come è noto, fra le tragedie tramandate sotto il nome di Seneca c'è l'*Octavia*, oggi considerata spuria, ma che i barocchi leggevano per lo più come autentica, in quanto appartenente al corpus senecano in tutte o quasi le edizioni del tempo. Già questo garantirebbe che Gryphius ha letto l'*Octavia*, ma un lavoro di Winfried Woesler pubblicato nel 2000⁴⁰ ha dimostrato come l'*Octavia* sia un ipotesto del *Papinianus* sotto molti punti di vista formali e tematici. Senza scendere nei dettagli, notiamo solo che la figura di Seneca è evocata esplicitamente nel *Papinianus* quando prima Cleandro a nome di Bassiano e poi il suo stesso padre Ostilio cercano di convincere il protagonista a recedere dalla sua intransigenza, proprio perché anche il grande filosofo aveva

³⁹ «EUGENIA È questo Papiniano? È questo il volto cui guardavano Roma e il mondo, come a una stella polare? È questa la bella fronte su cui apertamente si leggevano l'essenza della virtù e una sincerità senza finzioni? È questa la saggia bocca che dominava la terra e dalla quale ci si aspettava una sentenza, come da un oracolo? È questo il nobile braccio che ricacciò il nemico e la guerra?»

⁴⁰ WOESLER 2000.

pur ceduto al potere quando aveva acconsentito a giustificare il matricidio di Nerone. Inutilmente, si capisce: anzi Papiniano ha parole dure verso il cedimento di Seneca, dichiarando che la sua fama ha trovato con ciò la sua «Todten-Baar», e cioè è morta e sepolta:

CLEANDER	Doch setzt Annaeus auff daß es mit Recht geschehen.
PAPINIAN	Wie hat der grosse Mann so schlecht sich vorgesehen!
CLEANDER	Er schrib von Agrippin' aufrichtig / klar und wahr.
PAPINIAN	Und dennoch fand sein Ruhm hirdurch die Todten-Baar ⁴¹ .

III 461-4

Così osserviamo il paradosso per cui il principale ispiratore del neostoicismo viene criticato sulla base di una nuova rigidità protestante (che valorizza il martirio, anche se non l'opposizione violenta alla tirannide).

Solo due brevissimi esempi di consonanza testuale con l'*Octavia*: nel primo caso Papiniano riprende l'affermazione scandalizzata del personaggio Seneca, il quale pur ammettendo la possibilità per il regnante di sbarazzarsi dei propri nemici esclude tuttavia di poter versare il sangue dei congiunti; del resto anche il cortigiano del *Thyestes* afferma che «non è lecito fare del male a un fratello, nemmeno quando questi è malvagio» (*nefas nocere vel malo fratri puta*, v. 219):

SENECA Nihil in propinquos temere constitui decet.	CLEANDER Es ist der Völcker Recht das einen heist gebitten.
<i>Oct.</i> 440	PAPINIAN Der Völcker Recht verbeut auff nechstes Blut zu wütten ⁴² .
	III 489-90

⁴¹ «CLEANDRO Eppure, Anneo sostenne che ciò era avvenuto nel rispetto del diritto. PAPINIANO Quanta imprudenza, in quel grand'uomo! CLEANDRO Eppure su Agrippina ha scritto con sincerità, chiarezza e verità. PAPINIANO E così facendo la sua fama ha trovato la sua bara».

⁴² «CLEANDRO Ciò che va ubbidito, è il diritto dei popoli. PAPINIANO Il diritto dei popoli proibisce di infierire sul sangue dei congiunti».

All'analogia affermazione machiavellica di Cleandro, Papiniano replica dunque che «il diritto dei popoli proibisce di infierire sul sangue dei congiunti».

Nel secondo caso abbiamo un'analogia più strutturale che testuale: in entrambe le tragedie gli orribili misfatti del regnante inducono il popolo (in *Gryphius*, l'esercito) a proporre la corona al protagonista; in entrambi i casi, naturalmente, il protagonista declina l'invito, Papiniano per un invincibile rispetto del diritto e la convinzione che «non cerca un aiuto esterno chi è difeso dalla virtù»; Ottavia (come aveva chiarito in un coro precedente) per non esporre il popolo all'ira del sovrano:

NUNTIUS Quicumque tectis excubat miles ducis,
defendat aulam, cui furor populi imminet.
trepidi cohortes ecce praefecti trahunt
praesidia ad urbis, victa nec cedit metu
concepta rabies temere, sed vires capit.
Oct. 780 ss.

HAUPTLEUTE Durchlauchtigster!
das Heer / die Läger und die Schaaren /
Nach dem Sie voll von Mut in höchster Eil erfahren
Daß Antonin auff Jhn in tollem Zorn ergrimmt /
Und seine Schmach ja Fall / auch wol den Tod gestimmt;
Entschlissen Jhm zu Dinst für Jhn sich keck zu wagen /
Und lassen Jhre Pflicht Jhm mit dem Reich antragen. [...] ⁴³
IV 375 ss.

Mi avvio alla conclusione riassumendo alcune considerazioni sulla tragedia di *Gryphius*. La storia, nella drammaturgia barocca e in *Gryphius* in particolare, è vista in modo ambivalente: da un lato è evidente un certo spirito antiquario, che si manifesta nella volontà di documentare tutto nel modo più preciso possibile per quanto riguarda i dettagli; questo però prescinde da ogni sensibilità storica, perché la storia è considerata non sotto il profilo culturale, ma unicamente come repertorio di esempi morali,

⁴³ «CAPITANO Eccellenza! L'esercito, gli accampamenti e le schiere, dopo aver saputo all'improvviso, i coraggiosi, che Antonino in folle collera contro di voi per sua vergogna ha deciso la vostra morte, hanno risoluto di porsi audacemente al vostro servizio e si sottomettono a voi e al regno».

che devono essere documentati con precisione e poi sviluppati lungo direttrici etiche e metafisiche le quali prescindono da ogni contingenza storica.

Anche il rapporto con le unità aristoteliche, in questo specifico dramma, è molto libero: l'unità di tempo è conservata, mentre quella di luogo è frantumata fra la reggia e la casa di Papiniano. Ma soprattutto l'unità di azione è vanificata non solo dalla presenza di almeno un *lateral plot* importante, che è la vicenda di rancore e vendetta personali fra Julia e il cortigiano Leto, ma anche dal fatto che il protagonista espone tutti i suoi principi morali e le sue linee di condotta nel lungo monologo iniziale, mentre tutto il resto della sua presenza scenica si limita a tirare le conseguenze pratiche di quei principi. L'attenzione drammaturgica si sposta quindi, in modo esemplare per il barocco tedesco, dall'azione scenica alla celebrazione di un principio morale.

Da un punto di vista formale, il *Papinianus* – ma anche gran parte del teatro barocco tedesco – è caratterizzato da un'accen- tuazione delle antitesi prive di compromessi: fra diversi mondi morali, come possono essere il mondo di Papiniano e quello della corte, fra giustizia e ingiustizia, fra coscienza e potere, fra passione e imperturbabilità; in modo estremamente generale, fra l'eternità dei principi morali e la fugacità delle passioni terrene. Non ci sono sfumature in queste opposizioni; ma l'impressione generale che se ne ricava non è quella – che ci si potrebbe aspettare – di povertà psicologica o drammaturgica, ma piuttosto di una visione del mondo cristallina e ben definita. Un'altra domanda che ci si potrebbe porre è fino a che punto la prospettiva escatologica del *Papinianus* si distanzi da quella cristiana: è una domanda cui è difficile rispondere, perché l'ambientazione in un ambiente completamente pagano obbliga in un certo senso l'autore a restringere le aspettative escatologiche del protagonista al culto del diritto e della fama presso i posteri, anche se in diversi punti è evidente l'influsso neotestamentario: per fare un solo esempio, quando l'intrigante Leto vuole convincere Caracalla a liberarsi di Papiniano, ripete le parole del sommo sacerdote Caifa riferite dal Vangelo di Giovanni: «È meglio che un

uomo solo muoia per il popolo anziché vada in rovina un'intera nazione» (*Man rettet gantz Reich durch eines Menschen Tod*, II 154, cfr. Gv 11, 50). Questo semplice verso adombra immediatamente una lettura della morte di Papiniano come esemplare *imitatio Christi*, riportando quindi la tragedia nello schema tradizionale del *Märtyrer drama*.

I concetti di provenienza senecana che vengono illustrati nel *Papinianus* sono quelli di *magnanimitas* e di *constantia*, presenti fin dal titolo, e sono indagati dalla parola scenica assai più che dall'azione, grazie alle caratteristiche dell'alessandrino e del distico rimato cui ho accennato in precedenza; espedienti formali che, insieme alla forma gnomica onnipresente in forma di sentenze morali, attutiscono l'espressione dell'emozione, che sarebbe altrimenti eccessivamente violenta.

Gli atti sono regolarmente conclusi da *Reyen*, termine tecnico che indica una specie di coro pensato originariamente come una forma di processione, il quale condivide con il coro antico alcune caratteristiche formali, quali il porsi al confine delle unità drammaturgiche e l'improvviso variare delle forme metriche; tuttavia il coro barocco perde la funzione mediatrice che aveva nella tragedia greca, trasformandosi in un interludio allegorico che mette in scena il materiale etico del dramma, una specie di «armatura spirituale per gli eventi materiali»⁴⁴ o di «esegesi degli eventi»⁴⁵. Inoltre, a differenza del coro antico, il coro è formato da personaggi sempre diversi, e cambia forma dal semplice elogio di un principio etico (per esempio del *procul negotiis* nel primo atto) alla messinscena allegorica vera e propria (la Giustizia e le Furie nel secondo), al sogno premonitore (nel quarto), al lutto universale di fronte alle salme esposte nel palcoscenico nel finale.

Ma anche i concetti stessi subiscono una trasformazione radicale nel passaggio dal dramma senecano a quello barocco: non solo si assiste a una specie di divinizzazione del diritto che supplisce all'impossibilità di ricorrere all'escatologia propriamen-

⁴⁴ FLEMMING 1928.

⁴⁵ KELLER 1965.

te cristiana (e che si esprime nella frequente endiadi *Recht und Götter*, il diritto e gli dèi)⁴⁶; ma anche il concetto di *Beständigkeit* viene a distinguersi nettamente dalla *constantia* senecana per l'accentuazione straordinaria e tipicamente barocca assegnata al semplice trascorrere del tempo, nel conflitto tra l'eternità e la fugacità delle cose terrene. La sede dove si giocano e si risolvono i conflitti è la retta coscienza (*das Gewissen*), che apre uno spiraglio di trascendenza nella certezza del diritto, il quale rimane saldo in mezzo alla mutevolezza delle vicende umane. Per questo, il *Gewissen* è anche la sede della *Beständigkeit*, la capacità di rimanere saldi nelle tempeste della vita – come del resto era la *constantia* di senecana memoria; tuttavia, la *Beständigkeit* barocca se ne differenzia in modo sostanziale per l'enfasi straordinaria posta sull'idea del trascorrere temporale: un permanere nel mutare, il sempre-uguale rispetto al sempre-diverso: e a favore dell'eterno è giustificato anche il sacrificio della vita⁴⁷.

In conclusione, appare evidente da questa disamina la dipendenza, sotto molti punti di vista, della tragedia gryphiana dal teatro di Seneca. Aggiungerei che questo sacrificio della vita come unica forma di opposizione morale silenziosa e priva di una reale opposizione politica sarà contestato non solo dalla successiva riflessione estetica e politica dell'Illuminismo e del Romanticismo, ma anche dopo la riscoperta del teatro senecano nel Novecento. In una rielaborazione delle *Troades* di Matthias Braun⁴⁸, un autore del Novecento fortemente influenzato da Brecht, questa interpretazione barocca della *Beständigkeit* è ripensata in una sua personale rielaborazione di Seneca: l'eroismo del silenzio inattivo, così apprezzato dal luteranesimo e dal barocco, viene stavolta interpretato (qualcuno potrebbe dire smascherato) come espediente degli assassini per ottenere la minore resistenza possibile da parte delle vittime; e il silenzio

⁴⁶ Cfr. e.g. V 154: «Non trema di paura, chi ama il diritto e gli dèi» («Der zagt vor keiner Angst der Recht und Götter libt»).

⁴⁷ Naturalmente, è questo un atteggiamento che trova il suo più importante precedente nell'*Antigone* sofoclea.

⁴⁸ BRAUN 1959.

di chi assiste, anche se disapprova, equivale al consenso. Il 'futuro della scena' generato dal teatro di Seneca si prolunga così, attraverso il passaggio importante della mediazione barocca, fino al teatro brechtiano e postbrechtiano.

MAURO NERVI
Università di Pisa
mauronervi@gmail.com

ENGLISH TITLE

Seneca's Voice in the *Papinianus* (1659) by Andreas Gryphius

ABSTRACT

Andreas Gryphius's *Papinianus* (1659) is a representative example of the survival of Seneca's tragedy in the Baroque. In this article, an overview of Seneca's fortune in German-speaking countries between the 16th and 17th centuries is sketched, and precise textual correspondences between Gryphius's tragedy and its models in Seneca are pointed out. Relationships between Seneca's tragic conception and the Christian-influenced conception of Gryphius and German Baroque theatre in general are also examined.

KEYWORDS

Seneca — Andreas Gryphius — Baroque Theatre — *Papinianus*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEXANDER R.J., *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984.
- BADE J. (ed.), *Seneca. Tragoediae*, Paris 1514.
- BATEMAN J.S., *Andreas Gryphius' Martyr Dramas: A Study*, diss. Hamilton (Canada) 1967.
- BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. F. Cuniberto, Torino 1994 (ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928).
- BLOEMENDAL J, SMITH N. (edd.), *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*, Leiden-Boston 2016.
- BRAUN M., *Die Troerinnen*, Frankfurt a.M. 1959.

- CAEMMERER C., DELABAR W., JUNG MAYR J., KIESANT K. (edd.), *Das Berliner Modell der mittleren deutschen Literatur, Beiträge zur Tagung Kloster Zinna 29.09.-01.10.1997*, Amsterdam-Atlanta 2000 ("Chloe. Beihefte zum Daphnis", 33).
- CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze 2020.
- DELRIO M., *In Senecae Tragoedias X. commentarii*, Antwerpen 1576.
- DODSON-ROBINSON E. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, Leiden-Boston 2016.
- FLEMMING W., *Vondels Einfluß auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius*, «Neophilologus» 13, 1928, 266-80.
- GRYPHIUS A., *Großmüttiger / Rechts-Gelehrter / Oder / Sterbender / Aemilius Paulus Papinianus, / Trauer-Spiel*. Gedr. durch Gottfried Gründern, Beslau 1659.
- GRYPHIUS A., *Papinian*, hrsg. von I.-M. BARTH, Stuttgart 1965.
- GRYPHIUS A., *Notte, lucente notte. Sonetti*, a c. di E. De Angelis, Venezia 2001.
- HARST J., *Germany and the Netherlands: Tragic Seneca in Scholarship and on Stage*, in DODSON-ROBINSON 2016, 149-73.
- HEINSIUS D., *L. Annaei Senecae et aliorum tragoediae serio emendatae*, Leuven 1611.
- KAISER G. (ed.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart 1968.
- KELLER W., *Nachwort*, in GRYPHIUS 1965.
- LANDE J.B., *German Trauerspiel and Its International Nexus: On the Migration of Poetic Forms*, in J. BLOEMENDAL, N. SMITH 2016, 319-43.
- LARI L., *Commento a 40 Sonetti di Andreas Gryphius*, Pisa 1993.
- LIPSIUS I., *Iusti Lipsi De constantia libri duo, qui aliloquium præcipue continent in publicis malis*, Antwerpen 1584.
- LIPSIUS I., *L. Annaei Senecae Cordubensis tragoediae*, Leiden 1589.
- MACCHIA G., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari 1966.
- NEBRIG A., *Sprachmischung und Hochmut. Zur Ethik der 'barbarolexis' in Andreas Gryphius' "Horribilicribrifax Teutsch"*, in WILLMS, ZEMANEK 2014, 85-102.
- PARENTE J.A. JR., *Andreas Gryphius and Jesuit Theater*, «Daphnis» 13.3, 1984, 525-51.

- PLARD H., *Beständige Mutter / Oder Die Heilige Felicitas*, in KAISER 1968, 318-38.
- ROLPH D.B., *Andreas Gryphius' «Aemilius Paulus Papinianus» on the German itinerant stage of the late 17th and early 18th century*, diss. Leicester 1967 <<https://leicester.figshare.com/ndownloader/files/18334955>> (ultimo accesso: 30 dicembre 2022).
- SCHINGS H.J., *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius: Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen*, Köln-Graz 1966.
- SPAHR B.L., *Andreas Gryphius: A Modern Perspective*, Columbia 1993.
- STACHEL P., *Seneca und das Deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1907.
- SZABÓ B., *Papinianus on the Stage: a Martyr of Law or a Modern Model?*, «Acta Juridica Hungarica» 53, 2012, 7-22.
- SZONDI P., *Schriften*, Bd. 1, edd. J. BOLLACK, H. BEESE, Frankfurt a.M. 1978.
- VAN DEN VONDEL J., *Gebroeders*, Amsterdam 1640.
- WILLMS W., ZEMANEK E. (edd.), *Polyglotte Texte. Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit von der Antike bis zur Gegenwart*, Bochum 2014.
- WOESLER W., *Gryphius' Papinian und Seneca*, in CAEMMERER, DELABAR, JUNG-MAYR, KIESANT 2000, 253-71.
- ZWIERLEIN O. (ed.), *Senecae Tragoediae*, Oxford 1986.